

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

1954

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИССЛЕДОВАНИЙ
И МАТЕРИАЛЫ
АНБ

ПУШКИН
ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ

XV

XV

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Ш У Ш К И Н

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ



СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

1995

Пушкинский кабинет ИРЛИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*В. Э. Вацуро, Р. В. Иезуитова, Я. А. Левкович,
О. С. Муравьева (ответственный редактор), Н. Н. Петрунина, С. А. Фомичев*

РЕЦЕНЗЕНТЫ

Ю. В. Стенник, В. А. Кошелев

Серия основана в 1956 г.

Пушкин. Исследования и материалы

Том XV

*Утверждено к печати Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской академии наук*

Редактор издательства *Н. А. Храмуца*. Технические редакторы *О. В. Иванова* и *Н. Ф. Соколова*
Корректоры *Э. Г. Рабинович, А. Х. Салганиева, Г. И. Тимошенко, Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Л. Н. Напольской*

ИБ № 44616

ЛР № 020297 от 27.11.91 г. Сдано в набор 02.09.94. Подписано к печати 06.04.95.
Формат 70×108 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура академическая. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 29.4. Уч.-изд. л. 34.6. Тираж 1130 экз. Тип. зак. 3313. С 1057.

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

П $\frac{4603020101-523}{042(02)-95}$ 688-91-1

5-02-028184-0

© Коллектив авторов, 1995
© Российская академия наук, 1995

ПРЕДИСЛОВИЕ

Очередной том „Пушкин. Исследования и материалы” сложился в соответствии с традициями этого периодического издания. Состав сборника традиционно делится на два раздела — „Статьи” и „Материалы”. Первый раздел открывает статья К.Г. Исупова, в которой прослеживаются взаимоотношения Пушкина и Чаадаева, рассмотренные с точки зрения литературно-бытового поведения; в споре двух мыслителей выявляются важнейшие тенденции русской историософии. Статья Л.С. Осповата представляет собой попытку нового прочтения „Каменного гостя” на основе раскрытия лирического подтекста этого произведения. С. А. Кибальник выделяет в творчестве Пушкина „тему случая”, прослеживая ее в целом ряде произведений. В статье Е.М. Таборисской рассматриваются лирические стихотворения Пушкина послемихайловского периода, в которых осмысливаются проблемы сущности бытия. С.А. Фомичев раскрывает содержательные и структурные аспекты текста „Бориса Годунова”, помогающие понять те затруднения, которые возникают при постановке трагедии Пушкина на сцене. В статье Н.В. Беляка и М. Н. Виролойнен основное внимание уделяется не столько сюжету, сколько анализу поэтики, структурных особенностей трагедии „Моцарт и Сальери”. В.Э. Вацуро рассматривает „Сказку о золотом петушке” с точки зрения анализа сюжетной семантики, что позволяет прийти к оригинальной интерпретации этого произведения. Ряд статей (М.В. Строганова, И.В. Немировского, В.М. Файбисовича) посвящен анализу отдельных стихотворений Пушкина. В статьях В.А. Мильчиной, Н.В. Вулих, В.А. Аветисяна затрагиваются в различной связи проблемы из области „Пушкин и западная литература”. Заключают раздел статьи Я.Л. Левкович и Р.В. Иезуитовой, в которых прослеживаются истории заполнения рабочих тетрадей Пушкина. Эти исследования составляют фундамент текстологического комментария произведений Пушкина для будущего академического собрания сочинений.

Раздел „Материалы и публикации” разнообразен по характеру представленных в нем статей. В статье А.А. Алешкевич реконструируется один из замыслов Пушкина-критика. Статья Н.А. Тарховой содержит интересный материал для изучения средней читательской среды середины XIX в. Публикации Н.В. Гужиевой, Л.Н. Назаровой и В.А. Викторovich вводят в научный оборот ценный архивный и историко-литературный материал.

Содержание сборника охватывает, таким образом, самый широкий

круг пушкиноведческих проблем и адекватно отражает состояние современного пушкиноведения.

Все цитаты из Пушкина (если цитируемое издание не оговаривается особо) даются по изданию: *Пушкин*. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, т. I—XVI; 1959, т. XVII („Справочный”). При цитатах указываются том (римская цифра) и страница (арабская цифра).



И. СТАТЬИ

К. Г. ИСУПОВ

ПУШКИНСКИЙ АНАЛИЗ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА И СИНТЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИОСОФИЯ П. Я. ЧААДАЕВА

В философско-историческом многоголосии 10—30-х годов XIX в. Пушкину и Чаадаеву принадлежит, с одной стороны, приоритет концептуального завершения просветительского опыта, а с другой — безусловное первенство в открытии качественно новых аспектов историзма и новаторских формул историологической проблематики, развертывание которой существенным образом определяется пушкинской художественной диалектикой истории и чаадаевским пафосом философско-исторической полемики.

В растущей литературе об историософии Чаадаева¹ проблемы философии истории постепенно раскрываются в своей внутренней разнородности, в сложных опосредованиях с традицией и эпохой.

В длинном ряду исследований об историзме Пушкина² занимает свое место и

¹ См.: *Берелевич Ф.И.* Проблема народа у П.Я. Чаадаева // Научные труды Тюменского ун-в. Тюмень, 1977. Сб. 41. С. 93—108; *Емельянов П.В., Журавлева Л.А.* Гуманизм Чаадаева // Проблемы гуманизма в домарксистской философии. Свердловск, 1987. С. 149—157; *Каменский Э.А.* Урок Чаадаева (П.Я. Чаадаев в 40—50-е годы XIX в.) // Вопросы философии. 1986. № 1. С. 111—121; *Кантор В.К.* „Имя роковое“. (Духовное наследие П.Я. Чаадаева и русская культура) // Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 62—85; *Лазарев В.В.* П.Я. Чаадаев. (Из истории политической и правовой мысли). М., 1986; *Малинин В.А.* История русского утопического социализма. (От зарождения до 60-х годов XIX века). М., 1977. С. 62—75; *Рудаков А.И.* 1) Проблемы развития русского философского самосознания в творчестве П.Я. Чаадаева // Самосознание в философии. Л., 1987. С. 135—144; 2) П.Я. Чаадаев и проблема развития русского философско-исторического самосознания // Философия и освободительное движение в России. Л., 1989. С. 28—39; *Тарахов Б.Н.* Чаадаев. М., 1986.

² См.: *Блок Г.П.* Пушкин в работе над историческими источниками. М.; Л., 1949; *Виленичк Б.Я.* Историческое прошлое в „Пиковой даме“ // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 173—179; *Гинзбург Л.Я.* История отражается в человеке // Книга о выдающихся произведениях в русской литературе. М., 1981. С. 52—78; *Греков Б.Д.* Исторические воззрения Пушкина // Исторические записки. М., 1937. Т. 1. С. 3—28; *Кнабе Г.С.* Тацит и Пушкин // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 48—64; *Лаврецкая В.* Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 180—188; *Лотман Ю.М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 15—27; *Малинин В.А.* Пушкин как мыслитель. Красноярск, 1990. С. 88—126; *Никшиов Ю.М.* Исторический и бытовой фон романа А.С. Пушкина „Евгений Онегин“. Калинин, 1980; *Петров С.М.* Проблема историзма в мировоззрении и творчестве Пушкина // Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств. М.; Л., 1951. С. 188—204; *Предтеченский А.В.* Вопросы истории в произведениях Пушкина // Там же. С. 237—247; *Сидяков А.С.* „Арап Петра Великого“ и „Полтава“ // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 60—77; *Степанов Н.О.* Исторические воззрения Пушкина. Л., 1949; *Тарле Е.В.* Пушкин как историк // Новый мир. 1963. № 9. С. 211—220; *Тойбин И.М.* 1) Формула Пушкина „Феодализм у нас не было, и тем хуже“ // Искусство слова. М., 1973. С. 112—120; 2) Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж. 1976; 3) Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 гг. Воронеж, 1980; *Томашевский Б.В.* Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2 (1824—1837). С. 154—192; *Файнберг И.* Читая тетради Пушкина: 2-е изд. М., 1981; *Формозов В.Я.* Пушкин и древности. Наблюдения археолога. М., 1973; *Черепнин Л.В.* История в

диалог поэта с Чаадаевым.³ Не повторяя многократно восстановленной картины их отношений, отметим актуальность разработки одного из ее аспектов, в котором смысл чаадаевского творчества предстает в свете уточняющих нюансов.⁴

Амплуа салонного фрондирующего проповедника и уединенного мыслителя встречалось в истории русской интеллигенции и ранее, но как стабильный стереотип с жестко мотивированной идеологической программой эта жизненная роль впервые реализуется в поведении Чаадаева. Социально-психологической основой такого поведения является синтез слова и поступка (теоретически декларируемый и доказанный личными биографиями в декабристской среде, а также поведением таких разных людей, как Грибоедов и Батюшков, Герцен и Л. Толстой, Чернышевский и Чехов).

Поведение Чаадаева строится на пересечении нескольких планов: 1) этикетное поведение в общении с людьми своего круга (официальная норма), 2) творчество личной нормы в пределах избранного репертуара ролей („учитель”, „друг”, „брат” и др.), 3) образ автора в публицистической прозе. На каждом из перечисленных уровней личного существования Чаадаев — человек, мыслитель и писатель — создает двойные и тройные планы поведения. На первом — доводит до почти пародийного предела светский ритуал и соблюдение уставов моды (сохраняя по отношению к ним ироническую позицию необаятельности, что достаточно вызывающе подчеркивается быстро примелькавшейся байронической (или наполеоновской) повой⁵). На втором — на фоне зафиксированных современниками ролей („Брут”, „Периклес”, „маленький аббатик”, „басманной философ”, „король людей”) — Чаадаев реализует свою основную — трагическую — роль: мессия с личным Евангелием. Отдавая себе отчет в возможности оказаться в ложном положении новоявленного пророка, Чаадаев усложняет мессианский стереотип маской охранительного смирения, несколько юродской кротости и чем-то вроде скоморошеского эпатижа. Третий — писательский — облик Чаадаева, предстает читателям — современникам его немногих прижизненных публикаций, также неоднозначен: с соблюдением жанровых приличий дружеской эпистолы „к даме” ведется разговор со всем русским миром по самым запретным темам. Интонация ритуального бесстрастия, с каким сообщаются неслыханные вещи, лишней раз подчеркивает предельную эмоциональную напряженность авторского голоса и страдальческую необходимость высказаться. Образ автора „письма” внушает то, на что Чаадаев никак не рассчитывал: чувство угрозы. Автор „Философических писем” так и остался бы в восприятии и позднейших читателей в одномерном мессианском ракурсе, если бы выявление иных материалов наследия писателя не показало, что Чаадаеву в высшей степени свойственна нейтральная метаавторская позиция, с которой все теории стоят одна другой. Среди скрытых и явных автохарактеристик Ча-

творчестве Пушкина // Вопросы истории. 1963. № 9. С. 24—44; Шутой В.Э. Историзм „Полтавы” Пушкина // Там же. 1979. № 12. С. 114—126; Эйдельман Н.Я. Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984; Энгельгардт Б.М. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма // Пушкинист / Под ред. С.А. Венгерова. Пг., 1916. Вып. 2. С. 1—158.

³ См.: Волков Генрих. Пушкин и Чаадаев. Высокое предназначение России // Новый мир. 1978. № 6. С. 250—266; Громбах С. О датировке стихотворения Пушкина Чаадаеву („К чему холодные сомнения...”) // Известия ОЛЯ АН СССР. 1980. Т. 39, № 3. С. 263—268; Меликян В.А. П.Я. Чаадаев и Пушкин // Учен. записки Ереванского русского пед. ин-та. Ереван, 1949. Т. 1. С. 81—92; Парсамов В., Горопыгин П. К вопросу о взглядах П.Я. Чаадаева на Россию // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1988. Вып. 5. С. 136—148; Пугачев В.В. 1) Пушкин и Чаадаев // Искусство слова. М., 1973. С. 101—111; 2) К датировке послания Пушкина „К Чаадаеву” // Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970. С. 82—88; Скаковский И.Г. Пушкин и Чаадаев // IV Межвузовская научная конференция (24—27 марта 1971 г.). Л., 1971. С. 78—79; Тарасов Б.Н. 1) П.Я. Чаадаев и А.С. Пушкин // Литература в школе. 1984. № 3. С. 55—60; 2) А.С. Пушкин и П.Я. Чаадаев // Тарасов Б.Н. В мире человека. М., 1986. С. 276—292.

⁴ См.: Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 25—74.

⁵ „Десять лет стоял он, сложа руки, где-нибудь у колонны {...} — воплощенным veto” (Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 142; ср.: Т. 18. С. 89—91.

адаева есть и контрастирующая с одиозной позой пророка позиция „антигероя”, „парадоксалиста”, эмоциональным фоном которой становится не риторически вовышенный энтузиазм, а просто отчаяние.

Чаадаевский спектакль „Я-ролей” в целостное единство лица не сходится. Не смыкаются в гармоническую композицию и своды теоретических построений. Как в поведении, так и в творчестве установка на принципиальную незавершенность обернулась для исследователей личности Чаадаева множественностью несродных обликов, а для комментаторов наследия — фиксацией вопиющих противоречий. Относительная договоренность ряда ученых классифицировать Чаадаева его собственным определением („христианский философ”) проблемы чаадаевского „*non-finito*” не снимает, поскольку это характеристика метода, а не системы и стиля мышления.

Трудность изучения чаадаевского характера заключается в его глубокой неартистичности. То, что современникам виделось эпатирующим наложением равных норм (Чаадаеву охотно простили бы маску чудака или роль галантного красавца, угрюмого отшельника или яркого проповедника, но не сочетание этих ампула, запрещенное в этикетном репертуаре эпохи), для автора „Писем” и его программы нормотворчества входило в единый план неординарного, но характерологически самозаконного, „естественного” поведения. То, что внешнему наблюдателю кажется немотивированным переходом от роли к ее отрицанию, для самого Чаадаева составляет внутренний смысл поведения, догматического по существу и педантического в „исполнении”. Чаадаев педантично-однозначен при всей внешней непредсказуемости своих поступков. Этот педантизм в поведении, как и начетническая твердость в повторении противоречивых суждений, — единственный способ, каким Чаадаеву удастся „собрать” свои личности и свои идеи в единство творческого акта и в единственность судьбы.

Пушкинский тип поведения соединяет в себе стихию жизненного самоутверждения с творческой дисциплиной. В быту Пушкин демонстрирует подлинный театр личностей, в который чаадаевский тип поведения входит как один из возможных. Внутренний динамизм характера внешне выражается в творческой игре;⁶ в нее на равных правах вовлечены социальные роли и этикетные стереотипы, литературные маски и сюжеты, комические и героические ампула, позиции иронического наблюдателя и зрителя „высоких зрелищ”. Артистизм Пушкина — не в многообразии сменяющихся обликов, а в универсальном синтезе лиц, точек зрения и голосов, обнимаемых нравственным единством гениальной личности. В гармонической сопряженности равных планов существования пушкинская жизнь обнаруживает черты эстетической выравительности художественного произведения.

Мировоззрение Пушкина также обнаруживает свой исторический артистизм: в понимании людей, в катаргическом „вживании” чужой судьбы, в подлинно „сценическом” вживании в национальные характеры равных народов, в умении погрузиться в чужую культуру и сделать своим ее этнопсихологический, языковой и религиозный опыт. В описаниях исторических лиц Пушкин не склонен, как Чаадаев, к контрастной этической антитите (в „Философических письмах”: „Гомер—Давид”, „Аврелий—Моисей”). Пушкин избегает оценочных интонаций, стараясь занять позицию понимающего наблюдателя, который обладает преимуществом двойной точки зрения: внутренней (синхронной факту) и внешней (с позиции своей эпохи или с позиции будущего). Удвоенная историческая точка зрения усложняется у Пушкина метаисторической: характер живого лица истории может быть понят не только в аспекте частного, но и в аспекте „вечного”. Такова, в частности, авторская позиция в „маленьких трагедиях”. Частные характеры вовлечены в трагические конфликты внутри „вечных ситуаций” („гений и владычество”, „отцы и дети”, „судьба и воля”), чтобы герои проявили себя не только в родовых человеческих качествах, но и в бытовых деталях частного поведения и своего времени. Только тогда оценочная интонация типа „Жестокий век! Жестокие сердца!” расставит характеристики „века” и „сердца”

⁶ См.: *Вольперт А.И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. (К проблеме русско-французских связей конца XVIII—начала XIX века). Таллинн, 1980.

(времени и поведения) в соответствие историко-этической адекватности и избавит Пушкина как автора от одномерного осуждения или превознесения героя.

Постигая диалектику иного века родной истории, Пушкин неизменно остается на высоте исторического оправдания человека, тщательно убирая из характеристик исторических лиц могущие деформировать их историческую подлинность авторские предпочтения или неприязнь. Объясняя фаворитизм эпохи Екатерины II как необходимый элемент государственности, Пушкин отмечает, что само сластолюбие этой женщины служило конкретной политике императрицы (XI, 15). Как писатель Пушкин добивается исторической художественной правды на путях синтеза аналитического историзма и эстетической условности. Мир образов Пушкина внутренне сопротивляется признанию его как „условного“: „роман жизни” и „жизнь романа”, лирика бытия и бытие лирики, реальность драмы и драма реальности включены в общие онтологические горизонты, чтобы на перекрестке события и слова о событии утвердиться в единстве исторического смысла, эстетической адекватности и нравственной правоты.

Стимулы творческой инициативы Чаадаева в основном следующие: 1) близкая ему мысль французской просветительской социологии „мнения правят миром” (задача „исправления” и „нового направления” идей определяется во II „Письме”,⁷ а в VI подкрепляется авторитетом Вольтера (Ч., с. 101)); 2) классическая немецкая философия; 3) масонская утопия морального исправления человечества.

Эти традиции претерпели серьезную трансформацию в творческом поведении Чаадаева. Французское свободомыслие привлекало Чаадаева некоторыми деистическими выводами из проблемы предопределения и вопроса о „первотолчке”, но не могло устроить ни революционными итогами позднейшей эволюции, ни антиклерикальным пафосом. С другой стороны, в масонстве Чаадаева отталкивают дух метахристианского космополитизма и корпоративный альянс с политикой (отношение Чаадаева к политике определяется по-разному, но чаще — отрицательно). Когда в России происходит эволюция ряда масонских лож в раннедекабристские организации и соответственно формирование конкретно-политических программ революционной тактики, Чаадаев, оставаясь на позиции теоретического энтузиазма, ни в какой коллективной деятельности своего участия не предполагает. Но общемасонская концепция обработки „дикого камня” для строительства — в руководительном свете высшего знания и при участии его носителей — братского храма христианской приязни входит в план чаадаевской деятельности существенным стратегическим моментом (в 1817 г. Чаадаев — мастер ложи „Соединенных друзей”, в 1818 г. — автор речи, где „ясно и сильно выразил свою мысль о безумстве и вредном действии тайных обществ вообще”).⁸

На масонском философском жаргоне Чаадаев рассуждает о „перерождении” „ветхой природы” человека в „нового человека”, созданного в нас Христом. На „плане видения” сообщества „братьев” созиждется в будущем „вечный храм” преображенного человечества. Чаадаев внимательно изучает почитаемые в масонской среде книги К. Эккартсгаузена и Ю. Штиллинга; весьма близка ему яркая проза Я. Бёме с ее колоритными панорамами неприкровенного для интуитивных озарений прекрасного Космоса; с красным карандашом в руке штудировалась практическая аскетика Фомы Кемпийского.

Собственно масонская мистика, компилятивная по составу входящих в нее концептов, не оставляет в мышлении Чаадаева глубоких следов, но культивируемая „вольными каменщиками” идея непосредственного познания не могла не привлечь внимания русского мыслителя, поставившего интуитивную „озабоченность” выше всех логических достоинств „искусственного разума”. Имеет смысл отметить и влияние масонской пропедевтической литературы на прозу Чаадаева: некоторые его записи (например: Ч., с. 155) буквально воспроизводят композицию масонских катехизисов, употребляемых в практике масонского обряда принятия в ложу и в самообучении на низших ступенях Ордена. Неуто-

⁷ Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1987. (Далее все ссылки на это издание даются в тексте в скобках: Ч. и страница.)

⁸ Чаадаев П. Я. Соч.: В 2 т. Пг.; М., 1913. Т. 1. С. 72.

мый критик „ретроспективных утопий” (славянофильских в частности, см.: Ч., с. 141), Чаадаев — по основному смыслу своей деятельности — утопист, создавший тотальную по масштабам проектируемого спасения теоретическую рецептуру. От масонских прожектов утопия Чаадаева существенно разнится конфессиональной адресацией: если масоны предполагают перспективы каменщицкого братства в полном объеме человечества, то Чаадаев сплошь и рядом имеет в виду человечество христианское, а точнее — унитарное спасение католиков и православных. Определенных указаний на то, что программа „всеединства” включает судьбу, скажем, народов Дальнего Востока, тексты Чаадаева не содержат, но этого противоречия в термине автор не замечает. Это связано с тем, что русский мыслитель, переноса на православную почву католические решения проблемы спасения, оказывается перед необходимостью примирить непримиримое, и вопрос, таким образом, остается открытым. Как известно, православная доктрина учит „о намерении Бога спасти всех, но без логического вывода, что все действительно спасутся”.⁹ В католической картине мира между Богом и человеком стоит юридический авторитет церкви, санкционирующий дело спасения. „Всеединство” Чаадаева завершает историю людей и разрешает „мировую драму” в онтологическом синтезе всех частных созданий, поднимаясь через слияние в „мировом разуме” к „мировой материи” и далее — в диалектике космического „восхождения” — к полноте божественной истины и бессмертию. В этом смысле Чаадаев остается на вполне православной почве онтологического понимания отношений Бога и человека в истории. Но когда Чаадаев разворачивает конкретную программу исторического прогноза русского будущего, выясняется, что он видит в культурном опыте Запада не только „резерв” исторической свободы, но и надежные средства удержания конфессиональной общности с ее живым символом — папой. Католические симпатии Чаадаева (поддержанные общением с князем Н.В. Голицыным, княгиней З.Н. Волконской, посещением католического салона 1837—1838 гг. С.П. Свечиной в Париже, усиленные влиянием Ж. де Местра, Ф. Ламенне, а также их предшественников в области католической философии истории, например Ж.-Б. Боссюэ) окрасили его теоретическую рецептуру в интонации неальтернативной принудительности. Философия „всеединства”, задуманная как философия исторической свободы, в результате не оставляет человечеству, выискующему ее, иной дороги, кроме той, которая ведет к спасению через Рим. Раздражение, которое Чаадаев выывал у славянофилов, дополнительно стимулировалось пропагандой спасения православного народа по католическому рецепту.

Наследие Чаадаева в концептивном виде содержит тематику поднейших диалогов „западников” и „славянофилов”, в том числе и историко-религиозную их акцентуацию. Но в „Философических письмах” православная философия истории парадоксально примирена с теократическими притязаниями католической догмы к человечеству (в незавершенном „Отрывке из исторического рассуждения о России” Чаадаев, резко меняя историческую оценку Византии, окажется православнее самих славянофилов).¹⁰

Чаадаевская идея „всеединства”, пройдя через горнило многократных расщеплений на составляющие (от Аксаковых, Хомякова и Шевырева до Достоевского, А. Толстого, Леонтьева и В. Розанова), вернется к своему синтетическому „истоку” в соловьевских философско-исторических моделях единого человечества (по условиям одной из них светская власть принадлежит русскому царю, а духовная — папе).

Чаадаев не оценивает своего поведения узкопрагматически: своим смыслом оно как бы опрокинуто в теорию исторического познания и является не только реализацией последнего в живой творческой практике, но и элементом мирового историологического процесса. Великие исторические личности, полагает Чаадаев, влияют на ход исторического процесса, если они прониклись необходимостью отрешения от своего „я” во имя богооткровенных истин. На эту роль не может

⁹ Аверинцев С.С. Предопределение // Философская энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 359.

¹⁰ Эта неожиданная редукция католических интонаций навела современника на мысль о пародийном замысле „Отрывка...”, см.: Голицын Н.В. П.Я. Чаадаев и Е.А. Свербеева (из неизданных бумаг Чаадаева) // Вестник Европы. 1918. № 1—4. С. 249.

претендовать Марк Аврелий в гордыне всеведения. Подвижническая роль мыслителя — мудреца перед людьми и простого инструмента высшей воли перед Богом и Истиной — это роль посредника, призванного внести в исторический мир энергию интеллектуального порыва: „Не должен ли раздаться в мире новый голос, связанный с ходом истории?“ (Ч., с. 131). Укавывая на „немногих избранных“, которым исторически выпало „провидеть светлый след звезды правды“ (Ч., с. 60), Чаадаев отстаивает романтическую концепцию пророческого дара „странного видения будущего, которого были удостоены некоторые избранные умы“ (Ч., с. 98). На пророка возложена историческая ответственность перед будущим как грандиозной программой воплощения истины в домостроительстве „мировой материи“. Отметим онтологические акценты чаадаевской картины самораскрывающегося в горизонтах истины бытия. Аналогию чаадаевской „онтологии истины“ нетрудно было бы увидеть в „Пророке“ Пушкина: когда путем замены атрибутов человека грешного и суетного атрибутами сверхчеловеческого ведения совпадает пророк, ему открывается пространство мира по вертикали на всю высоту „горнего“ и на всю глубину „дольнего“ и по горизонтали. Стихотворение Пушкина завершается интонациями накава „исполниться волей“ того, чей „глагол“ стал судьбой посланного в „мир“.

Провидец Чаадаева призван к той же роли, но исполняет ее не поэт, а мыслитель. Подобно Платону и в молчаливом согласии с ним Чаадаев игоняет поэтов из „Государства“ истины (вспомним буквалистское воспроизведение Чаадаевым платоновской критики Гомера и недоуменную реплику Пушкина в этой связи¹¹). Но вектор эволюции образа поэта у Пушкина и представлений о философе у Чаадаева был общим: тот и другой — носители „субстанциональных интересов Отечества“, пользуясь выражением Гегеля из „Логики“. Чаадаев, конечно, далек от пушкинского понимания народности художественного творчества; искать в чаадаевской прозе образ „народного мыслителя“ бесполезно. Но в осознании „функционального“ смысла своей деятельности Пушкин и Чаадаев несомненно близки: поэт у Пушкина — носитель высших ценностей национального самосознания и истории; „логодица“ Чаадаева философскую работу мыслителя определяет мерой ее динамического включения в общенародное движение: „Народные массы подчинены известным силам, стоящим вверху общества. Они не думают сами; среди них есть известное число мыслителей, которые думают за них, сообщают импульс коллективному разуму народа и двигают его вперед“ (Ч., с. 141). Это „вперед“ весьма специфично. В противоположность пушкинскому представлению о прогрессе как поступательному движению с постоянным „приращением“ элементов нового в культуре и науке, в общественной нравственности и образованности, Чаадаев полагает прогресс в „возврате“ России ко временам раннего христианства: следует не повторять исторической ошибки схизмы, а пережить заново опыт западноевропейцев в „своем“ варианте (эта формула пути неоднократно уточнялась и даже противопоставлялась некоторым другим).

Отчетливое сознание Чаадаевым (см. понятие „отчетливости“ как волевого усилия в истории) своей избранности на „глагол истины“ организует его поведение как риторическое по преимуществу. В устной речи это выражается в создании особой философической „гомилетики“, проповеднического слова с презумпцией правды и нравственного научения. В письменной практике Чаадаев раскрывает свои риторические возможности в формах литературной и бытовой эпистолярной, реконструирует „философское письмо“ как жанр (см. „Философские письма“ Вольтера), использует поэтику дневниковой и афористической записи, где размышлениям о слове и словесном внушении отдано немало места. Чаадаев утверждает, что его проповедь („Я проповедую...“ — Ч., с. 353) не монологична, но предполагает беседу и диалог. В качестве ораторского образца указывается Священное писание; говорится о жанровой кризисе церковного красноречия; штурдуются трактаты по классической риторике (в частности, „Оратор“ Цицерона). В 1849 г. пишется полупародийная проповедь „Воскресная беседа сельского священника...“. В определениях природы звучащего, внуша-

¹¹ „Для меня непостижимы ваша неприязнь к Марку Аврелию и пристрастие к Давиду (...). Не понимаю, почему яркое и наивное изображение политеизма возмущает вас в Гомере“ (XIV, 431).

ющего, заповедного слова Чаадаев формулирует целую теоретическую поэтику приоритетного слова с его свойством бесстрашно и впервые высказывать последнюю правду. Современник „басманного философа“ очень точно фиксирует первенство чаадаевского публицистического слова в провозглашении центральных проблем века: „Он первый, на родине, показав на всецелостные недостатки русского организма; первый переставал искать их в отдельных его местностях, в отрывочных явлениях; первый, устремляя в глубь протекшей жизни России важный, недоверчиво-испытующий, мужественно-нелицеприятный, только одной правды ищущий взгляд современной глубокой философской критики, укрепил за собой право на навязание творца критического взгляда на русскую историю“.¹²

Представляя высокую истину „мирового разума“, проповедническое слово Чаадаева есть слово в инстанции последней правды, и в этом качестве оно резко противостоит норме общественного мнения. Полемизируя с Ламенне (у которого Чаадаев заимствует ряд терминов, существенно переосмысляя их в традициях классического немецкого идеализма, как, кстати, и термин „мировой разум“), автор „Апологии...“ говорит, что „общественное мнение отнюдь не тождественно с безусловным разумом, как думал один великий писатель нашего времени“ (Ч., с. 135). В цитируемом фрагменте Чаадаев прямо говорит, в какой роли он видит себя как автора „Философических писем“: „Я никогда не добивался народных рукоплесканий, не искал милостей толпы; я всегда думал, что род человеческий должен следовать только за своими естественными вождями, помаванниками Бога, что он может подвигаться вперед по пути своего истинного прогресса только под руководством тех, кто (...) получил от самого неба назначение и силу вести его“ (Ч., с. 135).

Чаадаев в амплу „помаванника“ (буквальный перевод греч. *Χριστός* — „Христос“) — явление такого рода уже не оппозиция норме, а нечто выше любого социального конфликта и всякой фронды как социального поведения: это уровень противостояния мировому Злу и роковой кривизне исторического процесса. Социальный аналог мирового Зла — Ложь.

Противопоставляя приоритетное слово правды этикетной неправде человеческого общежития, Чаадаев с романтическим пафосом „потрясения основ“ выходит на донкихотовский поединок с бытием и Злом в его основе. В руководителем оварении высшей мудростью и на высоте последней битвы мировых стихий Чаадаев утверждает завет философского титанизма. На этой высоте, где он бесконечно одинок как человек и свободен от всех условностей „дольного“ этикета, есть только одна норма: быть равным своей судьбе. По условиям такой философской и жизненной программы (когда философия истории есть и онтология истины, а философская антропология есть и историософия) поэтика поведения Чаадаева строится на оксюмороне, что внешнему наблюдателю видится нарушением традиционной нормы и творчеством своей собственной нормы с систематическим ее отрицанием то в пользу традиции, то по нудительству неких обстоятельств. Именно так, по канону „обычной“ логики, воспринимаются многие поступки Чаадаева: поездка в Троппау и отставка; публикация в журнале, теряющем подписчиков; настоятельные письма к государю и А.Х. Бенкендорфу с требованиями службы непременно по ведомству образования; письмо М.Ф. Орлову с отречением от Герцена и письмо самому Герцену с изъявлением сердечной приязни; нетрадиционное отношение к дуэли и долгам; мивантропия и проповедь всеединства; пропаганда католических духовных ценностей и отверженность православному вероисповеданию; забота о личном бессмертии в памяти людей и небрежение судьбой сочинений; сочетание яркой публичности в общении и любовь к уединению. Этот список можно продолжать долго.

Чаадаевская философия истории ставит в центр проблемы предопределения и свободы воли. Их главенствующее место в понятийных композициях Чаадаева — уступка католической богословской традиции (для православия важнее онтологические акценты отношений Бога и человека). Русский мыслитель, не теряя религиозно-философских аспектов и пользуясь основными терминами

¹² Жихарев М.И. Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве // Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи. Мемуары современников. М., 1989. С. 106.

теологии и религиозной антропологии (спасение, искупление, Провидение и т. п.), выходит весьма далеко за пределы традиционного богословия и создает этическую по преимуществу концепцию, входящую в философско-историческую проблематику как программа деятельного созидания истории и как программа определения вектора общественного движения России к идеалу всеединства.

Для современной истории историософии и истории художественного историзма неважно, что видел Чаадаев в финале предлагаемого им пути (но для типологии историзма весьма значим момент финальности): Бога, Абсолютную истину или духовную соборность. Важно, что путь к конечным инстанциям исторического смысла лежит через историю и ее творческое преодоление. Утопия как проект царства Божьего на земле есть теоретический социальный аналог идеи спасения. Чрезвычайно важно, что Чаадаев мыслит будущее на короткой дистанции от него, что обязывает философа как проповедника призывать к немедленному пересмотру национальных представлений о собственной судьбе. Пафос чаадаевской проповеди — в аксиологической революции в области историографических стереотипов и в признании исторического обновления нации как дела человеческого по преимуществу. Утопический радикализм Чаадаева социализует старинную терминологию нравственного и догматического богословия, что позволяет ему новаторски осмыслить как христианскую картину мира (см. его вполне еретические рассуждения — вызванные соображениями конкурентного посредничества — о ненужности ангелов в сакральной иерархии: Ч., с. 152), так и христианскую этику и антропологию.

Установка Чаадаева на компромисс разных решений проблемы свободы и необходимости ярче всего проявилась в исторической концепции. От Чаадаева требуют ответа дилеммы: если предопределение руководит всеми поступками человека и обращает человеческую историю в судьбу, то все запросы о доле личного участия заранее лишены смысла (проблема лермонтовского „Фаталиста“). Но если предопределение оставляет человеку свободу выбора поступать так или иначе, то в каких допустимых пределах множество индивидуальных волей приводится к исторически свободному свершению национального пути, а в каких — лимит волевой самостоятельности исчерпывается упреждающим или наказующим вмешательством?

Чаадаев новаторски расширяет аспектологию старой проблемы. На уровне частной судьбы он решает ее в контекстах, близких к православным: Бог не вмешивается ежечасно в мир поступков личности, но это не означает, что каждый из них не учтен в общем замысле бытия. Человеку дана волевая prerogativa хотеть или не хотеть онтологического самораскрытия в Боге по его завету и в соучастном созидании оправдания.

Но на уровне общей жизни „тактическое“ разнообразие индивидуальных волей сводится к жесткой провиденциальной „стратегии“, открытой не всем выискующим ее смысла, но избранным на муку провозвестничества и радость глагола завета. В рассуждениях об исполнительской роли человечества Чаадаев близок к католической и даже протестантской доктрине (с тем существенным отличием от последней, что личная воля для Чаадаева не подавляется без остатка надличной волей Провидения, но в согласии с ней творит дело личного поступка, чтобы свершалась всеобщая история). Чаадаев находит в католичестве доктрины социальной активности. Философ не ощущает двойную детерминацию как теоретический изъян философии истории: оба уровня причинности связаны понятиями блага и благодати (в первом свобода утверждена как добро, во втором — как воздаяние). Суждения, которыми обеспечивается философско-историческая логика свободы воли для частной судьбы и судьбы всеобщей, только по видимости противоречивы. Так, на одной и той же странице мы встречаем: „Ни Геродота, ни Тита Ливия, ни Григория Турского нельзя упрекать за то, что они заставляли Провидение вмешиваться во все человеческие дела; но надо ли говорить, что не к этой суеверной идее повседневного вмешательства Бога хотели бы мы снова привести человеческий ум?“ (Ч., с. 114). Здесь же говорится о невмешательстве Провидения в частную минуту индивидуальной жизни, так как „Бог, предоставив человеку свободу воли, отказался от части своего владычества в мире...“ (Ч., с. 163). Но когда речь заходит об истории как развернутой картине поступков и следствий, то в роли осмысляющего эту кар-

тину логического каркаса выступает план Провидения, а не разум человека: „Если в потоке времен мы (...) будем видеть только деятельность человеческого разума и проявление совершенно свободной воли, то (...) мы не найдем в истории того, что ищем” (Ч., с. 114; ср. с. 73).

Теория двойной детерминации многие противоречия концепций и поведения Чаадаева освещает контрастным светом этического оправдания. Дело в том, что льготы двойной причинности Провидение распространяет только на тех, кто обладает личной судьбой, а дается она, по определению, индивиду, достигающему на путях самосознания статуса персональной духовной самозаконности. На этом пути существенно проясняется отношение к „другому” и „ближнему” как союзникам по статусу или как к людям, чье существование оправдывается включенностью в лишь исполнительский план Провидения. Личности-герои, личности-мудрецы, носители слова Завета, провозвестники Благой Вести — вот те, чье свободное воление внеконкурентно с „другими” и „ближними” утверждается в элитарном поведении и чья риторика характеризуется специфично „апостольскими” интонациями. Иначе говоря, личной судьбой обладает историческая личность, осуществляющая свободу поступка на перекрестке двух детерминаций: добровольного вхождения в трагический круг элитарного „евангелизма” (благовестительной роли одинокого мыслителя и учителя) и подчинения высокому Промыслу ценой самоуничтожения всего личностно-волевого в „я”: „Если Провидение призывает народ к великим судьбам, оно в то же время пошлет ему и средства свершить их: из ложа его восстанут тогда великие умы, которые укажут ему путь; весь народ озарится тогда одним светом знаний” (Ч., с. 170). Чаадаевские претензии на апостольское благовеещие отражаются самым непосредственным образом в его поведении: он волен поступать так, как диктует ему дар приоритетного слова. Каждый поступок освящен причастностью к последней истине. Поведение Чаадаева сакрально и благостно (но оно сакрально и благостно и в том амбивалентном смысле этих слов, в каком говорят на Руси о блаженных). Становится понятным и то, что колы скоро поступок исторической личности предстает в авторитетном свете оправдания высшей задачей Провидения, то оправданным для Чаадаева оказывается и террор Ивана IV, и война как „естественное состояние” народов.¹³

Для Чаадаева здесь нет противоречия с гуманистическим содержанием истории: в аспекте сакрального оправдания гибель одних служит спасению всех малых сих, включившихся в общее дело спасения. Самоотчет в эгоцентризме бытового поведения Чаадаев отдает не себе, ибо не себе служит. Чаадаев органически не может думать о „другом” безотносительно к себе. „Другой” в лучшем случае — носитель памяти о чаадаевском „я”. Не потому ли автор „Философических писем” и друг Пушкина так и не собрался написать воспоминания о поэте, как его ни уговаривали? Этическая автономность персоны Чаадаева, его высокая отделенность от низовой, сплошь детерминированной жизни „других” созидает в центре его жизни особую эстетику одиночества. Пред ее аскетическим пафосом (в сложном сочетании с эгоистическим высокомерием) простейшие запросы светского поведения и весь сверхдетерминированный мир „других” выглядят как суррогат подлинного царства свободы, наследуемого этим миром в грядущем всеединстве. Чаадаев испытывает глубокое отвращение к кантовскому „категорическому императиву” с его протестантски-однозначным долженствованием. Формула Канта „можешь, поэтому должен” не оставляет Чаадаеву глубины ощущения свободы, которым он так дорожит. Понимая предопределение как стратегию мирового Промысла, Чаадаев оставляет за свободой воли приоритет тактики. Индивидуальное воление, зародившееся в самопознании судьбы (в „узнавании” рефлектирующим действующим элементом идеи целевого полагания), становится интимным содержанием озаренной своим предназначением личности и дарит ее радостью неподневольного духовно-практического энтузиазма. В идеале таков путь каждого „другого”: „Великий вопрос о свободе воли, как бы он ни

¹³ См. характерный в этом смысле фрагмент, напоминающий мысли Ж. де Местра о перманентной войне как исторической „постоянной” (Ч., с. 188—189). Это противоречие послужило поводом для философско-религиозной критики чаадаевского гуманизма, см.: Ульянов Н.Н. „Басманный философ” // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 75—89.

был запутан, не представлял бы затруднений, если бы умели вполне проникнуться идеей, что природа существа, одаренного разумом, заключается только в сознании и что, поскольку одаренное разумом существо сознает, оно не утрачивает ничего из своей природы, каким бы путем сознание в него не вливалось” (Ч., с. 77).

В текстах Пушкина присутствует весь комплекс чаадаевской терминологии, но репрезентируется она не в понятийных композициях, а эстетически: в поэтике конфликта и сюжета, в лирической образности, в характере лирического героя и в образе автора.

Проблема судьбы и воли стоит в центре многих пушкинских произведений. Так, в „Медном всаднике” она конфликтно расщеплена на позиции: 1) природно-исторической необходимости („Природой здесь нам суждено...”); 2) смирения начальственной власти перед безначальной стихией („С Божией стихией Царям не совладать...”); 3) иронического замысла бытия („насмешка неба”); 4) иррациональной загадочности судьбы („Судьба с неведомым известьем, Как с запечатанным письмом”). Если первая позиция отражает государственную волю исторической личности (Петра I), а вторая — ее безволие и бытовой фатализм (Александр I), то третья и четвертая существенны для оценки Пушкиным тривиального сознания и понимания им судьбы как загадки и насмешки; последняя может характеризовать и позицию героя.

Новаторская черта пушкинского мироотношения — снятие гносеологического запрета на исследование судьбы как проблемы. Речь идет не просто о некоей познавательной активности в сфере возможного будущего, но о ренессансном бесстрашии перед властью обстоятельств и о поединке личности с судьбой, в каких бы обликах ни представляли перед человеком силы необратимой событийности. У Пушкина нет ренессансного героя, но самому поэту в высшей степени свойствен тот, говоря названием прославленного трактата Дж. Бруно, „героический энтузиазм” личности, для которого мир предстает открытым как персональному самоутверждению в поступке, так и национальному дерзанию в истории. Среди общежизненных и философско-исторических позиций Пушкина мы находим и ренессансный историзм.¹⁴ Пушкин, воплощающий в своей личности творческий энтузиазм и артистизм великих людей Возрождения, изображает и Петра I в чертах ренессансного укротителя стихий (природы и истории). Пова Фальконетова Петра трактуется в поэме „Медный всадник” как пова укротителя, а Нева, сближаемая в одном из сравнений с тяжело дышащим конем, — как неукротимая в главах наследника петровского престола стихия. Воля Петра I в поэме выражает союз места, времени и действия (природы, истории и дерзания) с позицией высшей необходимости; идея государственности сливается здесь с представлением об исторической необходимости и провиденциальной сужденности. Но с высоты самооправданного исторического титанизма воля Петра оказывается „роковой” для всякой частной судьбы и частного человека с его привязанностями на открытое в будущее существование.

Евгений дважды претерпевает месть Провидения: его ввергает в бедствие не выбирающая жертв слепая стихия наводнения и преследует Медный всадник, под копытами которого малый мира сего свершает свой последний, осознанный прояснившимся разумом, поступок: жест угрозы. Вместо того чтобы, как Иов на пепелище, поручить себя карающей и милующей воле Бога, Евгений в противоречии с этикой христианского смирения грозит „строителю чудотворному” (одно из имен Бога — „Художника” и демиурга см. в Книге притчей Соломона) и лишается последнего, что еще можно у него отнять, — рассудка. Евгений нака-

¹⁴ Типологические черты историзма Возрождения, выделяемые современными исследователями, — чувство полноты времен, отсутствие сакральности, замена провиденциализма принципом человеческой активности, ощущение открытости истории (Баткин А. М. К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения // История философии и вопросы культуры. М., 1975. С. 172—174; см. также: Берг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987. С. 203—290), — осознаются Пушкиным и как вечные ценности исторического опыта, и как предмет изображения (в создании образов культур и исторических типов мироотношения), и как важные элементы философско-исторических мировоззренческих конструкций, и как общежизненная возможность „здорового смысла”. Но возрожденческий историзм не исчерпывает представлений Пушкина о природе истории.

зан „извне” (разрушительной яростью воды) и „изнутри” (месть разрушением сознания и долей безумца).

Пушкин создает в „Медном всаднике” своего рода иерархию Провидения: Петру „суждено” основать столицу, воля его „роковым” образом предопределяет судьбу Евгения, но оба они — игрушки Промысла. Пушкин многократно уравнивает Петра и Евгения: Петр идет наперекор историческому традиционализму и „выпадает” из длинного ряда представителей династии тем уже, что осознает подлинные задачи русского пути; Евгений лелеет идеал маленького счастья, но „выпадает” из мира людей, пораженный за дерзость безумием; оба „безумны” в своем роде. На метаисторическом уровне, где судьба исторического лица и удел частного гражданина — события равновеликие, Петр и Евгений диалектически примирены взаимной правотой, как примирены с позиции высшей правды Моцарт и Сальери, Дон Гуан и Командор.

Судьба у пушкинских героев обладает свойством этической эквивалентности характеру, а конфликт между внеличной судьбой и частной волей решается с позиций „вечного события”. Эквивалентность судьбы характеру означает, что каждый понят и прощен с той высоты исторической необходимости и исторической свободы, на которую развернута авторская позиция. Провидение же воздает каждому по мере человечности каждого. Точка зрения вечных событий подразумевает, что ничто не ново в драме человеческого существования (в бесчеловечной справедливости, в обреченности мятежа, в торжестве неправой власти), кроме одного: личного страдания личного существа. Среди новаторских средств пушкинского историзма есть и развертывание материала в ситуации „вечного конфликта” (зло в природе и в социальном мире — „Анчар”; любовь и творчество — „Я помню чудное мгновенье...”; гибель и бессмертие — „Пир во время чумы”; эгоистическое одиночество и общая жизнь — „Цыганы”; закон, случай и судьба — „Пиковая дама”).

Постигая человека на перекрестке исторических стихий, в трагических конфликтах внеличной судьбы и индивидуального воления, Пушкин пытается избежать множественной детерминации поведения героя и расслаивания его поступков на несводимые причинные ряды: историческую необходимость, побуждения страсти или долга, провиденциальную предрешенность, случайную удачу и т. п. Пушкину претит предпочтение одной причины как ведущей в историческом и психологическом объяснении судьбы. Как жизнь и смерть лишены для Пушкина значения онтологических границ мертвого и живого, поскольку они „сняты” в общем плане бытия, так и антиномии типа „свобода—необходимость”, „случай—закон”, „личная инициатива—Провидение” в картине мира Пушкина стремятся к онтологическому единству, высшей точкой которого предстает авторское сознание, одной стороной открытое всем возможностям понимания и оправдания созданной им эстетической реальности, а другой — обращенное к реальности истории как творческому самораскрытию человеческого гения.

Универсальный историзм Пушкина сводит „естественное” (герой, характер), „сверхъестественное” (чудо) и „неестественное” (безумие, наваждение, ирреальность) на один онтологический уровень, для которого дама пик и старуха — хранительница чудесного секрета есть „вещь” в той же адекватности себе, как записочка Германна или лопатка банкюмета. То, что Германн ошибся картой, — не большее диво, чем три беспроигрышные карты, а в графине-призраке не больше реальности, чем в графине-карте. Пушкин снимает романтический приоритет фантастики перед подлинной жизнью, так что роковая детерминация (судьба), авантюристический энтузиазм героя (свобода воли) и сопутствующий им иррациональный элемент (чудо) не просто пересекаются, а образуют общую композицию в повествовательных перспективах новеллы. В „Пиковой даме” нет фантастики не в том смысле, что чудесное становится повседневным, а в том, что еще загадочное и уже понятное (случай и закон, предопределение и поступок) стремятся к взаимному „узнаванию” на усредняющей их почве той единственной реальности, которая предстоит художнику: человек и его мир.

В последних звеньях мотиваций поведения Германна есть любопытство к судьбе, игра с ней (см. эту тему в „Пире во время чумы”, „Капитанской дочке”, „Каменном госте” и др.). Это странным образом роднит Пушкина и Германна.

Как Пушкин „провоцировал“ события в быту (устраивал розыгрыши литературных сюжетов, искал смертельной схватки на войне, воображал себя в диалоге с живой персонификацией Рока — Александром I, — см. рисунок с виселицей и подписью: „И я бы мог, как шут...“), так и Германн в повести азартно преследует удачу, заручается представлением иррациональных сил перед судьбой, чтобы закончить тем же, чем заканчивает в мятежной своей попытке Евгений: безумием.¹⁵

Пушкин строит картину мира, в которой рациональное и иррациональное соотнесены как наблюдаемая причинность и непредсказуемый случай. „Случай“ („мощное, мгновенное орудие Провидения“ — XI, 122) не прерывает цепей причин и следствий и не претендует на автономную, отдельно от бытовой реальности героя существующую роковую детерминацию, а входит как законный элемент в каузальную непрерывность частного и общего бытия.

Идея непрерывности бытия имеет для Пушкина кардинальное значение. На ее основе формируются представления о незаменимости любого события в прошлом (только в дискретном мире его элементы могут взаимозаменяться). Ценности жизни у Пушкина предстают в аспекте прошедшего, согласно формуле: „Что пройдет, то станет мило“.¹⁶ Для исторической концепции это означало пietet перед родовой памятью и отечественной стариной. Непрерывность бытия, природы и истории создает для Пушкина ощущение особой надежности мира, в основе которого лежит онтологический ритм, „привычка“ („К привычкам бытия вновь чувствую любовь: Чредой слетает сон, чредой находит голод“ — III, 320). Непрерывность есть разумно-естественная причинность, упорядочивающая трагическую энтропию жизни в гармоническую целесообразность, в свете которой даже гибель (финальность частной судьбы, уничтожение) приобретает свою диалектическую альтернативу — бессмертие („Всё, всё, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Незыблемы наслажденья — Бессмертья, может быть, залог!..“ — VII, 180). Когда герой Пушкина оказывается в ситуации нарушенной непрерывности исторического времени, его настигает судьба всякой обособленности: безумие, небытие. Частность, в соответствии с просветительскими представлениями, отождествлена со смертностью; это убеждение у Пушкина совмещается с иным: волевое напряжение исторической личности превращает личный энтузиазм в дело нации.

Для Чаадаева проблема дискретности и непрерывности — проблема самосознания. Указывая на сон как образ смерти, Чаадаев утверждает: „Жизнь убегает от нас повсеместно, часто к нам возвращается, но никак нельзя сказать, чтобы мы жили не переставая. Жизнь разумная прерывается всякий раз, как исчезает знание жизни“ (Ч., с. 153). Чаадаеву нужно примирить историческую непрерывность человека как родового существа с дискретностью его самосознания. Он делает это двумя способами: интервальному сознанию индивида возвращается непрерывность бытия через метемпсихоз; для коллективного самосознания залогом непрерывности становится альтернатива исторического обновления (палингенез). Идею „воспоминания о какой-то лучшей жизни“ Чаадаев под прямым влиянием П.-С. Балланша осложняет представлением об историческом возврате-обновлении. Прямым выводом социального палингенеза Чаадаев считает реальное бессмертие личности и „жизнь без смерти“ (Ч., с. 159). Там, где Пушкин опирается на материальную непрерывность вечных ритмов Космоса и родовую память человеческой культуры, там Чаадаев созидает царство духовной соборности, в котором „времени больше не будет“. Время —

¹⁵ См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 120—142; Петрунина Н. Н. Пушкин, Бульвер-Литтон и Бальзак (к интерпретации темы безумия в „Медном всаднике“) // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 112—115; Вольперт Л. И. 1) Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля („Дубровский“ и „Красное и черное“) // Болдинские чтения. Горький, 1975. С. 134—143; 2) Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля („Пиковая дама“ и „Красное и черное“) // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 46—58; 3) Тема игры с судьбой в творчестве Пушкина и Стендаля („Красное и черное“ и „Пиковая дама“) // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 105—128; Таборисская Е. М. Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1933 г. // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 1987. С. 26—30.

¹⁶ Кормачев В. Н. Художественное время в лирике Тютчева и Пушкина // Литературная учеба. 1980. № 1. С. 151—156.

изобретение дискретно-ущербного сознания („Бог времени не создал, а позволил его создать человеку” — Ч., с. 67), это инструмент измерения фрагментарности и интервальности. Покидая мир времени и внешней истории, в которой царит тварная каузальность, человек должен войти в царство подлинной причинности, — в мир идей как развернутую в непрерывность исторического бессмертия духовную совокупность всех частных сознаний. Чаадаев пишет о восприятии человеком смерти как утрате телесности: „В минуту, начинающую уничтожение, он чувствует продолжение жизни своей. В эту минуту великий закон всеобщей непроходимости существ в высочайшей степени выражается в каждом отдельном существе” (Ч., с. 157).

В I „Письме” качеством дискретности наделяются история России и историческая память соотечественников: „Мы так странно движемся во времени, что с каждым шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно” (Ч., с. 38). Ситуация Чаадаева — гамлетовская; но в отличие от мнения шекспировского вечного типа „связь времен” в глазах философа рвется не потому, что преданы забвению нравственные истины и завет предков, а потому, что само качество исторического времени оценивается отрицательно: в нем нечего помнить, память отчуждена от человека и нации: „Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы (...) чужды сами себе” (Ч., с. 38). Надеждин в ответных статьях держится „того мнения, что это отсутствие истории есть одно из важнейших преимуществ, которым мы можем гордиться перед прочими европейскими народами”; „...благодаря Промыслу, народ русский не принимал никакого участия в движениях Европы. Он остается до сих пор чистую, девственную *семью детей* (...) Мы дети, и это чувство есть наше счастье”.¹⁷ Надеждин — не ученик Чаадаева, но именно он доводит чаадаевскую мысль о беспмятстве в истории до ультрамонархического абсурда: на место Провидения он ставит царя, под отчей рукой которого благоденствует младенческая нация.

Детерминистическое присутствие социальных традиций в истории общества Чаадаев считает неременным условием его нравственной субординации. Автор „Писем” — проповедник ролевого „режима” в личном быту и нравственного закона в общественной жизни — пытается дисциплинировать этическое самосознание и социальную „физиологию” на языке морально-юридических терминов. Перечисляя идеи „долга, справедливости, права, порядка” как основоположения исторической этики цивилизованных народов, Чаадаев наделяет эти категории „нравственного закона” способностью регуляции индивидуальным и общественным поведением. Этический детерминизм Чаадаева входит в его историческую концепцию как добровольная нравственная самозаконность.

Эталоном этической собранности, по крайней мере внешней, предстает современникам сам Чаадаев, славящийся корректной изящностью костюма и жеста. Когда М. Жихарев говорит, что „искусство одеваться Чаадаев возвел почти на степень исторического значения”,¹⁸ он оказывается более чем точным.

Космос (=порядок) личности в ее гармоническом овнешнении обладает для Чаадаева именно историческим преимуществом, потому что осознать себя исторически и означает „приведение к порядку”. Но здесь, в мире внешней упорядоченности „я” Чаадаева, мы наблюдаем один странный бытовой феномен, отражающий глубокую внутреннюю раздвоенность мыслителя. Речь идет о двойнике Чаадаева, его слуге Иване Яковлевиче, на платье которого Чаадаев тратит больше, чем на себя самого.¹⁹ Манеры чаадаевского камердинера вводят в заблуждение секретарей посольств за рубежом; Пушкин, разглядев в нем интересного человека, подает ему руку. Игра Чаадаева в двойника связана

¹⁷ Два ответа Надеждина Чаадаеву // *Лемке Мих.* Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. По подлинным делам Третьего отделения собств. е. и. величества Канцелярии: 2-е изд. СПб., 1909. С. 601, 606.

¹⁸ *Жихарев М.И.* Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве. С. 56.

¹⁹ „Вовил он с собой повсюду своего камердинера, Ивана Яковлевича; он был соведен по образцу и по подобию своего барина, настоящим его двойником, одевался еще изысканнее, хотя всегда изящно, как и сам Петр Яковлевич, все им надеваемое стоило дороже. П(етр) Я(ковлевич), показывая свои часы, купленные им в Женеве, приказывал И(вану) Я(ковлевичу) принести свои, и действительно выходило, что часы Ивана были лучше часов Петра” (*Свербеев Д.Н.* Записки. М., 1899. Т. 2. С. 240).

не только с литературным стереотипом двойника и популярной у романтиков темой двойничества.²⁰ Чаадаев создает нечто вроде эталонного манекена, пародию на самого себя и одновременно свое второе ролевое „я“, зеркально повторившее светского Чаадаева. В живом удвоении „Петра Яковлевича“ в „Иване Яковлевиче“ отражена трагическая по существу несводимость внутренних обликов Чаадаева в единство личности; это жутковато-гротескная, весьма мрачная попытка примирить „параллелизм двух миров“ в синхронном двуобличном сосуществовании. Не было бы ничего удивительного, если бы Чаадаев, обещающий обставить свою кончину сенсационными событиями (по свидетельству М. Жихарева), объявил бы, например, что не он, а Иван Яковлевич — подлинный автор писем (вспомним пристрастие Чаадаева к литературной игре псевдонимами, роль которых выполняли иногда и имена живых современников). Для Чаадаева — „Пигмалиона“ его слуга был опытным образцом „человека упорядоченного“, не раздражаемого изнутри коллизиями промысла и свободы воли, поскольку роль промысла брал здесь на себя сам Чаадаев, а „комильфотная“ внешность предполагала в слуге поведение с большими, чем позволял его социальный статус, степенями свободы. Иван Яковлевич — утопический эксперимент Чаадаева, продиктованный внутренним ужасом перед нестабильностью человеческой личности. На полях „Германии“ де Сталь Чаадаев записывает: „Находят, что я притворяюсь, — как не притворяться, когда живешь с бандитами и дураками. Во мне находят тщеславие, это — гримаса горя“.²¹ Трудно найти что-то более контрастное жизненному артистизму Пушкина. Чаадаевская „режиссура“ — пародия на его собственную утопию всеединства.

Диалог Пушкина и Чаадаева разворачивается на материале истории мировой культуры, захватывает узловые, судьбоносные моменты всемирной истории, но все это — лишь фон для постановки кардинального вопроса об историческом пути русского народа.

Письмо Пушкина от 6 июля 1831 г. из Царского Села — реакция на VI и VII „Письма“. Пушкин профессионально отмечает жанровый статус „Писем“, оправдывая наперед свой упрек во внешней бессистемности чаадаевской аргументации, контексты которой — в предшествующих устных беседах. Столь же профессионально отмечается картинность чаадаевских панорам, его эстетика истории. Зрелищность прошлого (и шире — эстетическое в историческом процессе и историографии) — предмет специального внимания Пушкина — публициста и художника.

Здесь же Пушкин выражает недоумение перед критикой Чаадаевым Гомера. Образ пластической античности, внушенный европейцам авторитетом Винкельмана, а в России культивированный всем опытом русской поэзии, не имеет негативной альтернативы. „Языческое“ и „христианское“ в литературном сознании эпохи сопоставляются как эстетически равноправные миры. Чаадаев нарушает правила игры, рассматривая художественный образ античного способа жизни в категориях не литературной, а социально-религиозной критики. Если Платон (которому подражает здесь Чаадаев) усматривает в Гомере отсутствие должного пиетета к богам и аффектированную непристойность, развращающую слушателей, то автор „Писем“ перечеркивает целую эпоху европейского развития за то, что она — не христианская. Сократ, претеча этического индивидуализма, и Аристотель, вознесший рассудок на высоты логического высокомерия, вывели человека на тупиковый путь гордыни; исключение сделано для Эпикура, в морали которого Чаадаев, в противоречии с исторической истиной,

²⁰ Чаадаев, конечно, читал статью Герцена „Гофман“, опубликованную в „Телескопе“ в том же году, что и I „Письмо“ (1836. Ч. 23, № 10. С. 139—168), в которой анализируется двойник „Элексира дьявола“. Здесь же Чаадаев мог прочесть цитату из „Записок Кота Мура“ о „людях, похожих на медали“, которую припомнит Тютчев в письме к Чаадаеву от 13 апреля 1847 г. в ответ на подаренный поэту портрет философа (Тютчев Ф.И. Соч. М., 1980. Т. 2. С. 93). В „чаадаевском“ номере „Телескопа“ помещена статья А.Ж. Варнея „Психологические наблюдения над сиамскими близнецами“. Напомним, что мифология двойничества (типа „Федор Кузьмич“) имеет место в русской культуре этого времени.

²¹ Цит. по: Шереметьева О.Г. Надписи и отметки на книгах библиотеки Чаадаева // Частные собрания в фондах Государственной Публичной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Каталог. М., 1980. Вып. 1. Каталог библиотеки П.Я. Чаадаева. С. 134.

отмечает „здравый смысл и отсутствие гордости” (Ч., с. 122). Апофеоз индивидуалистического самомнения Чаадаев видит в Марке Аврелии. Автор „Писем” стремится доказать историческую немотивированность идеи христианства, хотя здесь же указывает на Моисея и Давида как на исторические прототипы носителей христианской истины и энтузиастов приоритетного слова. Противореча себе, Чаадаев говорит о Моисее, возглашающем народу истину средствами индивидуального слова („Чем индивидуальнее слово, тем оно могущественнее” (Ч., с. 118), о „возвышенных песнях Давида”, в которых „настоящее удивительно сливается с будущим” (Ч., с. 119). Характеризуя личность Моисея как противоречивую и оправдывая его поступки мессианской ролью в священной истории, Чаадаев по сути говорит о себе. Принадлежность Давида к „особому миру” провиденциальной предназначенности также превращается в самохарактеристику автора. Пушкинское недоумение („Для меня непостижимы ваша неприязнь к Марку Аврелию и пристрастие к Давиду” — XIV, 431) объяснимо тем, что в этой части письма разговор идет на разных языках: Чаадаев в поисках „нравственного смысла великих исторических эпох” (Ч., с. 95) извлекает из античного мира объекты компрометирующей моральной критики, а Пушкин меняет Чаадаеву в вину эстетическое предпочтение Библии перед „Илиадой”. Попытка Пушкина перейти на „чаадаевский” язык осуществляется только в финале письма, где Пушкин возражает против папистских симпатий Чаадаева, указывая на „идею Христа” как на идеологический центр реального единства христианского мира при всем последовавшем с разделением церквей конфессиональном разноречии.

Пушкин пронизательно указал на самый болезненный для Чаадаева предмет размышлений и самое уязвимое место историко-религиозной доктрины. Особая неприязнь Чаадаева к протестантизму внутренне мотивируется как раз теми качествами общинного соподчинения, которые в фигурах Моисея, Давида и Магомета философ выдвигает на первый план: уничтожение личности перед внеличной иррациональной властью Бога. От человека оживляется „рабство воли”, если вспомнить название Лютера трактата, созданного в полемике с Эразмом из Роттердама. Конфессиональная этика протестантизма не предполагает столь любезной сердцу Чаадаева идеи личного лидерства. Сколько бы ни говорил Чаадаев о „личном «я» коллективного человеческого существа” (Ч., с. 97) и об аскетическом самоотречении носителей приоритетного слова во имя грядущего всеединства, центром этих рассуждений неизменно остается представление „басманного философа” о личности как главной ценности христианской этики и центральной святости Божьего мира.²²

Через пять с лишним лет Пушкин начинает свое неотправленное письмо к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. с того места, на каком превалось пушкинское письмо 1831 г.: с вопроса об исторических последствиях схизмы для России. Она „отъединила нас от остальной Европы (...) мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясли” (XVI, 392). В подобных — чаадаевских — интонациях создается в 1834 г. статья „О ничтожестве литературы русской”: „Долгое время Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира” (XI, 268). Пушкин, отстаивая идею „особого предопределения” России, говорит о спасительной для Европы миссии отечества: пространства России легли между Европой и татарами. В полемике с чаадаевским нигилизмом автор только что завершенной „Капитанской дочки” развертывает перед своим корреспондентом панорамно-зрелищный конспект русской истории. Пушкин переходит на привычный для него язык эстетики истории и становится на позицию зрителя „высоких зрелищ”: „Войны Олега и Святослава и даже отдельные усобицы — разве это не жизнь,

²² Ср. реплику Гордона в „Докторе Живаго”: „Когда оно (Евангелие. — К.И.) говорило, что в царстве Божием нет эллина, только ли оно хотело сказать, что перед Богом все равны? Нет, для этого оно не требовалось, это знали до него философы Греции, римские моралисты, пророки Ветхого Завета. Но оно говорило: в том сердце задуманном новом способе существования и новом виде общения, которое называется царством Божиим, нет народов, есть личности (...) Христианство, мистерия личности и есть именно то самое, что надо внести в факт, чтобы он приобрел значение для человека” (Пастернак Б.А. Доктор Живаго // Новый мир. 1988. № 1. С. 81).

полная кипучего брожения и пылкой бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? Татарское нашествие — печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, — как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история!” (XVI, 393). Пушкинская эстетика истории связывает события в непрерывный сюжет драматически развернутых ситуаций, отечественное прошлое полно для него событийной напряженности. Если Чаадаев пытается строить историю самосознания, для которой статусом подлинной фактичности обладала бы ментальная действительность мысли, и грезит о „плотности сознания” как специфическом напряжении разума и воли нации, то Пушкин остается на объективной почве реального исторического процесса, в котором личность и государство, „привычки” и „тьма поверий”, этноязыковая особость и условия климата связаны эстетикой прекрасной целесообразности и образуют ту событийную плотность прошлого, которая и зовется историей.

Факты, о которых напоминает Чаадаеву его собеседник, не новы для него, но для автора „Философических писем” за ними не стоит подтверждающая их историческую подлинность идея. Если внутри факта не мерцает осмысляющий и логически структурирующий его „эйдос”, то этого факта для Чаадаева не существует. Факт должен быть знаком идеи, тогда и сама история приобретает признаки связного текста. Факт и идея образуют единство исторического события. Санкционирование факта событийности природой свершается в пределах самосознания. Поэтому для полноты теоретической конструкции Чаадаеву не требуется полноты исторических фактов:²³ из истории берутся лишь те, которые обладают значащей природой, а те, которые этим свойством не обладают, объявляются как бы несуществующими. Отсюда противопоставление художественно-эстетической историографии и логико-философской мысли об истории. В 1838 г. Чаадаев пишет А.И. Тургеневу о Карамзине: „...какое верное эстетическое чувство! Живописность его пера необычайна: в истории же России это главное дело; мысль разрушила бы нашу историю, кистью одною ее можно создать” (Ч., с. 246).

Согласно пушкинской художественно-исторической гносеологии, факт самоденен сам по себе в неотменяемости своего свершения. Он — не знак идеи, а результат деятельности людей, включенной в условия природной среды, общественных отношений, движимой традицией, мотивированной обстоятельствами и потребностями, выявляющей характеры конкретных личностей. Но историческая событийность обладает для Пушкина и знаковой природой — эстетической. Работа Пушкина над историческими источниками обнаруживает его стремление выделять в потоке событий драматизм конфликтных узлов, трагическую игру обстоятельств, характерологическую яркость поступков, — словом, всю реальную поэтику „романа жизни”. Эстетическая репрезентативность исторического факта имеет для Пушкина решающее значение.

Итоги диалогов с Пушкиным скавались в позднейшей духовной эволюции Чаадаева, когда он заново переосмысляет опыт классического немецкого идеализма и проблемы описания исторического менталитета. В частности, позитивной критике подвергается субъективизм Канта и Фихте, обсуждаются гносеологические преимущества философии тождества и гегелевской философии истории. Но главное — внутри чаадаевских построений постепенно созревает альтернативная идея „возврата” и „палингенеза” мысль о невозможности вернуться в реальной истории на первоначальные дороги (как это легко сделать в области идеальных конструкций и ментального текста истории): „Счастлив был бы человек, если б мог возвратиться на прежний путь свой! — Это невозможно!” (Ч., с. 156). В „Отрывке из исторического рассуждения о России”, созданном примерно в 1842—1843 гг., говорится: „История народов сызнова не перечинается, ум человеческий не в силах совершенно отрешиться от своих естественных

²³ Часто повторяющуюся оговорку Чаадаева о том, что ему требуются немногие факты для исторических обобщений, перенимает Герцен. Отметим, что герценовский лейтмотив „у нас мало своих воспоминаний” интонируется также „по-чаадаевски”.

начал и отправиться с точки совершенно новой” (Ч., с. 315).²⁴ Историческим будущим отечества Чаадаев полагает теперь не метемпсихоз и возврат национальной души ко временам выбора пути, но участие в общеевропейском движении, сочетание прилежного ученичества с утверждением национальной особенности.

В школе художественного историзма Пушкина Чаадаев получает урок доверия к реальности и опыт философско-исторической диалектики. В диалогах с поэтом у Чаадаева формировались представления о национальной специфике мышления, о стилевой качественности национальных культур, о выражении „духа эпохи” и господствующего мирозерцания и идеологии в больших стилях искусства. Европейский романтизм впервые ставит эти вопросы на историческую почву, стимулируя развитие фольклористики, этнографии, сравнительной мифологии, литературоведения и искусствознания.

Когда Чаадаев не без иронии говорит о том, что „логический аппарат самого ученого мандарина небесной империи функционирует несколько иначе, чем логический аппарат берлинского профессора” (Ч., с. 183), он формулирует проблему, которую только в последнее время удастся поставить теорией культуры. Как и Пушкин, Чаадаев мыслит образами национальных культур.²⁵ Если Пушкин — создатель универсалистской художественно-исторической точки зрения на мир — ставит в центр проблему национального и общечеловеческого, то Чаадаев отыскивает новаторские пути философско-исторического исследования, на которых определяется вопрос о типологии культурно-исторических единств и об универсальных чертах человеческой культуры. Этим стремлениям отвечало парадоксальное сведение Чаадаевым несродного к родству.

В пушкинском обращении 1816 г. к дяде: „Христос воскрес, питомец Феба!” — нас не смущает соседство пасхальной православной формулы и персонажа языческого пантеона: они равноправны в мире художественно-бытовой условности стихотворного послания. Во II „Письме” Чаадаев развивает эстетику одиночества и приводит образцы возвышенного времяпрепровождения в мудрых беседах; позабыв всю моральную критику античного образа жизни, он вспоминает о прохладных вечерах древней Аттики, о диалогическом уставе симпозиона, о собеседниках, которые „возлежат в удобных позах, увенчанные цветами и с кубками в руках”. Далее, без всякого перехода, читательнице „Письма” указываются христианские святоотеческие источники „прелестных изображений уединений”: св. Иоанн Златоуст, св. Григорий Назианзин, св. Василий Великий (Ч., с. 51). Сближая несродные мировоззрения и типы поведения равных эпох — в данном случае по реализации в них идеи уединенной сосредоточенности, — Чаадаев переносит свой метод контрастных аналогий на сферу искусства, в частности на архитектуру.

В 1832 г. Чаадаев публикует в № 11 „Телескопа” фрагмент „О водчестве”, где с антигегельянских позиций сопоставляются древнеегипетский монументализм и готика; им обоим противопоставляется греческий стиль. Пирамиду и готический храм Чаадаев рассматривает как симметрично разнесенные на полюса хронологической оси первоначальное и финальное выражения одной мировоззренческой парадигмы. Ее образной основой является выразительный жест вертикальной устремленности к небу, а архитектурно-геометрическим решением — организация математически расчисленного пространства в стремительно возносящейся вверх прямолинейной композиции. Теряющийся в вечности и друг в друге линии пирамиды, стрельчатая арка и игла шпиля в готике

²⁴ „Понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступления на исторический путь. В духе этого понимания на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала. История — это лестница Иакова... Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в нем живет. Поэтому Чаадаев ни словом не обмолвился о «Москве — Третьем Риме». В этой идее он мог увидеть только чахлаю выдумку киевских монахов. Мало одной готовности, мало одного доброжелания, чтобы начать историю. Ее вообще немислимо начать” (Мандельштам О.Э. Петр Яковлевич Чаадаев // Аполлон. 1915. № 6—7. С. 58).

²⁵ Рашковская Е.Б., Хорос В.Г. Проблема „Запад — Россия — Восток” в философском наследии П.Я. Чаадаева // Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 110—142.

знаменуют для Чаадаева тот единственный тип человеческой активности, который философ считает подлинной историей, — обостренное самосознание. Он видит в готике стилевое заострение взыскующей мысли, которая находит эстетически адекватное христианскому мироощущению воплощение. С особенным напряжением переживает Чаадаев христианские контексты мифологемы света, в том числе и в архитектурно-пространственной ее интерпретации: „Так великий храм христианского мира, когда в час сумерек вы блуждаете под его огромными сводами и глубокие тени уже наполнили весь корабль, а стекла купола еще горят последними лучами заходящего солнца, более удивляет вас, чем чарует, своими нечеловеческими размерами” (Ч., с. 310).

В статье „Об архитектуре нынешнего времени” (1834) Гоголь в интонациях, близких чаадаевским, говорит о готическом вознесении духа ввысь сквозь цветное мерцание живого воздуха: „Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза вверх, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, один над другим, и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, который не смеет и коснуться дерзновенный ум человека”.²⁶

Открытие Чаадаевым „предощущения” готики в пирамидальных композициях Древнего Египта оказалось возможным благодаря общему для Пушкина и Чаадаева знакомцу — члену Российской Академии, египтологу и лингвисту И.А. Гулянову,²⁷ имя его мелькает и в переписке. Египетская тема отражена у Пушкина в стихотворении „Осень” (1833) и в рисунке на черновике (III, 934—935).

Типологический опыт Чаадаева произвел сильное впечатление на Герцена: „Одному соотечественнику нашему пришло в голову сравнить готизм с египетской архитектурой. Мысль чрезвычайно глубокая”.²⁸ В герценовской трактовке готики соединены эпистемологический анализ Чаадаева и эстетический — Гоголя. Герцен отмечает чрезвычайно важную для понимания чаадаевского тяготения к готическому стилю черту „готизма”: „Характер его — стремление вверх, здание рвется всеми частями в небо и, суживаясь, пропадает в воздухе; в массе ищется не красота, а одухотворение, готическое здание не имеет оконченности в себе, замкнутости греческого храма, оно полувывисказывает основную мысль свою, потому что ничто земное не в состоянии высказать ее вполне, здание только намекает на теодицею, бесконечную и невыразимую”.²⁹ Герценом очень точно схвачена суть готической выразительности: эстетика аффективного порыва в принципе чужда завершающему овнешнению. „Каменная схоластика” призвана к дисциплинации мысли и к преодолению материала конструктивной изощренностью. В том нечеловеческом напряжении, с каким подняты к Небу Чаадаева громады Кельнского и Миланского соборов, есть незавершенность архитектурного жеста, размыкающего готическую мысль в вечность, в сакрально-невыразимое и открытое бесконечной высоте „нон-финито”.

Чаадаев видит в готике портрет самого себя: хаос внутренней смятенности и внешний космос напряженного покоя. „Незавершенность” (личности, произведения искусства, истории, Вселенной) — центральное качество бытия, относи-

²⁶ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 57. Ср.: „Солнечный свет не проникает или лишь смутно мерцает сквозь расписные стекла окон, которые необходимы от полного отрешения от внешнего мира. То, что здесь нужно человеку, дано не внешней природой, а миром, произведенным исключительно человеком и для него, для его молитвы и сосредоточения” (Гегель Г.Ф.Ф. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 78). Не исключено, что выставленная под статьей Гоголя ложная дата — „1831 г.” — должна была намекнуть на приоритет автора в характеристике готического искусства. Чаадаева роднят с Гоголем не только католические симпатии (см.: Веселовский Алексей. Гоголь и Чаадаев. Из этюда о Гоголе // Вестник Европы. 1895. Кн. 9. С. 84—95), но и близкие по философско-историческому смыслу характеристики Рима в повести „Рим” и в „Отрывке...” Чаадаева. Оба писателя связаны преемственной поэтикой в истории приоритетного слова и жанра („Выбранные места...” и „Философические письма”).

²⁷ См.: Формозов В.Я. Пушкин, Чаадаев и Гулянов // Вопросы истории. 1966. № 8. С. 212—214. Подробнее см.: Формозов В.Я. Страницы истории русской археологии. М., 1986. С. 76—81.

²⁸ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 327. См. также: История европейского искусствознания. Первая половина XIX в. М., 1965. С. 243—249 (автор раздела — Т.М. Сытина).

²⁹ Герцен А.И. Собр. соч. Т. 1. С. 327.

тельно которого можно строить гипотезы о его будущем: „Большая часть народов носит в своем сердце глубокое чувство завершенной жизни (...) Оставим их бороться с их неумолимым прошлым” (Ч., с. 144). Незавершенность философско-теоретической системы оправдывает в глазах Чаадаева ее частную ущербность: так, например, оправданы субъективистские выводы в гносеологии Фихте („Его построения не завершены, вот и все” — Ч., с. 177). В структурной незавершенности готики Чаадаев угадывает стилистическую — бытовую и творческую — автохарактеристику. Внутреннее убеждение в том отражается на резком изменении почерка к 1831 г.: он становится готическим. „Словесной готикой” называет философию Чаадаева М.О. Гершензон.³⁰ О „готической мысли” „басманного философа” говорит О.Э. Мандельштам (в чьем творчестве подвергнута внимательному философско-историческому изучению „рассудочная пропасть” „готической души” европейца).³¹

Внешняя собранность и эlegantность Чаадаева так же соотносены в плане поведения с множественными ампула, как жанр фрагмента и письма с открытым характером системы — в плане философско-литературного творчества. Риторика завершения (проповедь, сентенция, максима и т. п.) в сочетании с поэтикой „*non-finito*” становится выражением мировоззренческой и поведенческой парадоксальности Чаадаева. Ее противоположностью оказываются школа „гармонической точности” и сам Пушкин, как явление, сомкнутое в единство своей судьбы, личности и творчества.

Если поступки Чаадаева завершают другие люди (Н.В. Голицын: „Я старый ученик Чаадаева (...) но только я дошел до конца”;³² на самом деле сходит с ума та, к которой обращены „Письма”), и другие люди, антитетически расщепив чаадаевские философемы, ватекот долгий спор, назвав себя „славянофилами”, „западниками”, „почвенниками”, „толстовцами”, „соловьевцами” и т. п., то Пушкин с момента своей кончины вошел в сознание современников как „*вещь в себе*”, в сомкнутости своей судьбы, в полноте артистического самовыявления и в исчерпанности своей поэтики.³³ Пушкин не оставляет „учеников” и „школы” в буквальном смысле этих слов, ибо в его школе и поныне учится вся русская литература. Пушкин — субстанция русского национального мышления, Чаадаев — его тенденция. Пушкинские тексты стали восприниматься как фрагменты целого, а чаадаевские — как фрагменты целого.

Пушкинский историзм и чаадаевская историософия оказываются в русской литературной культуре источником эстетического анализа социальной жизни. „Философы, — говорит Чаадаев, — способны объяснить человека только через человека: они отделяют его от Бога и внушают ему мысль о том, будто он зависит только от себя самого” (Ч., с. 59). Но именно такова пушкинская антропология: в „Анчаре”, где исследованию подвергается проблема происхождения власти, неравенства и социального зла, именно „человека человек” гонит к древу яда, чтобы тот вернулся „рабом”, а второй утвердился как „владыка” и „царь”.

„Чаадаевский текст” в русской литературе осложняет реалистический историзм и антроподицею Пушкина религиозными философско-историческими рефлексами.

В ситуации устной и эпистолярной полемики строятся отношения Чаадаева и Ф.И. Тютчева. Ряд мотивов лирики Тютчева находит соответствие у Чаадаева: мысль о самообогащении „человеческого Я” (Ч., с. 106), тема всеразрушающего

³⁰ Гершензон М.О. Петр Яковлевич Чаадаев. Жизнь и мышление: 2-е изд. СПб., 1908. С. 75.

³¹ Мандельштам О.Э. Петр Яковлевич Чаадаев. С. 59.

³² Голицын Н.В. П.Я. Чаадаев и Е.А. Свербеева. С. 240.

³³ Вот известные слова Жуковского, сказанные в письме С.Л. Пушкину от 15 февраля 1837 г., в которых ощущение завершенности пушкинской судьбы передано непосредственно: „Когда все ушли, я сел перед ним и долго один смотрел ему в лицо. (...) что выразалось на его лице, я сказать словами не умею. Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо! Это был не сон и не покой! Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было также и выражение поэтическое! нет! какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовлетворенное знание (...) В эту минуту (...) я видел самое смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печать наложила она на лицо его и как удивительно высказала в нем и свою и его тайну” (Жуковский В.А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 509—510).

времени (см. „Уранию” Тютчева и Ч., с. 100); в III „Письме” есть своего рода конспект основных тем поэзии Тютчева (Ч., с. 67).

Сильнейшее влияние Чаадаев оказывает на Герцена. Одним из источников широко понимаемой „физиологии общества” и идеи палингенеза следует считать „Философические письма” (см. о „физиологии европейского человека” (Ч., с. 39), „физиологии страны” (Ч., с. 174)). К Чаадаеву (или общему источнику) восходят герценовские образы исторической геозстетики вроде чаадаевского: „Мы — лишь геологический продукт обширных пространств...” (Ч., с. 173). Есть в наследии обоих мыслителей и стилистическое родство как писателей двуязычных (характерно восприятие их прозы современниками как „странной”: „Язык, иногда до странности неправильный”, — говорит М.И. Жихарев о стиле „Писем”;³⁴ ср. известную реплику И.С. Тургенева в письме П.В. Анненкову от 18/30 октября 1870 г. о языке Герцена: „Язык его, до безумия неправильный...”).³⁵

Некоторые образы Чаадаева („мошка в солнечном луче” — Ч., с. 94, 161; „насекомое-поденка” — с. 129; „Вавилон цивилизации” — с. 99) напоминают соответствующие тексты из Достоевского (см. исповедь Ипполита в „Идиоте” и запись на полях „Откровения”: „цивилизации”). Во многом противоположные взгляды Достоевского и Чаадаева на католицизм и западный путь развития не помешали Достоевскому строить в новых условиях философию соборного единства, типологически родственную „всеединству”. Нашел свое отражение образ автора „Писем” в романе „Бесы” и других произведениях.

Шар, составленный из капелек, который снится Пьеру Безухову, связанный у Толстого с моделью „роевой жизни”, соотносится с аргументацией Чаадаева о свободе воли: показывается пример своеволия одной молекулы, от „беззаконного” поведения которой способно рухнуть все мироздание (Ч., с. 78). Философия истории, развиваемая в „Эпизоде” „Войны и мира”, напоминает чаадаевские мысли о „властном акте той верховной воли, которая вмещает в себя все воли нации” (Ч., с. 144). Однако толстовского абсурдизма и исторического фатализма мы у Чаадаева не найдем.

От символистов и Блока³⁶ до наших дней историческое присутствие „феномена Чаадаева” составляет существенный элемент национального самосознания. Пушкинский опыт художественного историзма включает „чаадаевский комплекс” как одну из своих возможностей.

Развертыванием пушкинско-чаадаевского диалога о смысле истории будет заниматься как многообразная литература приоритетного слова (от „Выбранных мест...” до „Столпа и утверждения истины”), так и вся художественно-словесная русская культура.

³⁴ Жихарев М.И. Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве. С. 88.

³⁵ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М.; Л., 1964. С. 299.

³⁶ Ср., например, образ „необъятной гробницы”, т. е. „внеисторического существования”, у Чаадаева (Ч., с. 142) и „гробницу возвращений” в стихотворении Блока „Метемпсихоз”; вполне по-блоковски звучат чаадаевские слова о „монгольской вьюге” (Ч., с. 316).





Л. С. ОСПОВАТ

„КАМЕННЫЙ ГОСТЬ” КАК ОПЫТ ДИАЛОГИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

С кем протекали его боренья?
С самим собой, с самим собой.
Борис Пастернак

1

Среди произведений Пушкина „Каменный гость” остается поныне одним из самых загадочных. Возьмем на себя смелость сказать, что к разрешению его загадки исследователи за последние тридцать лет существенно не приблизились. Опубликованные за эти годы работы содержат немало ценных мыслей и наблюдений, и все же в целом они свидетельствуют о недостаточности традиционного, сюжетно-прагматического истолкования пушкинской трагедии.

Быть может, поэтому в неухающих спорах между истолкователями „Каменного гостя” обсуждаются все те же вопросы. Спорят о Дон Гуане: кто он — присяжный соблазнитель, „мономан любовной страсти”, светносный герой, бросающий вызов миру лжи и мракобесия? Можно ли верить, что он впервые полюбил по-настоящему или это очередной обман (в лучшем случае самообман)? Если по-настоящему, то переродился ли он под влиянием этой любви? А если переродился, то справедлива ли кара, его постигшая?

Насчет Доны Анны мнения тоже расходятся: лицемерная кокетка, чуть ли не ханжа, или один из самых пленительных женских образов, созданных Пушкиным?

Как бы различно не отвечали на эти вопросы авторы многих работ, одно их роднит: в предложенных ими истолкованиях и разборах художественный мир „Каменного гостя” предстает воспринятым и понятным как выражение единой авторской позиции, т.е. как монологический.

2

Догадка о принципиально иной — диалогической — природе этого мира была высказана еще в опубликованной в 1958 г. работе А.А. Ахматовой „«Каменный гость» Пушкина”, которая завершается обоснованным выводом: „Перед нами — драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекло поэта”.¹ Здесь, как и в позднейшей заметке, подчеркнувшей, что в „Каменном госте” Пушкин как бы делит себя между Командором и Гуаном,² А.А. Ахматова сумела нащупать важнейшую структурную особенность художественного мира пушкинской трагедии.

¹ Ахматова А.А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 108.

² Там же. С. 168.

К сожалению, эта догадка не получила развития в последующих трудах о „Каменном госте” — возможно, из-за того, что понятие „внутренняя личность Пушкина” А.А. Ахматова в данной своей работе чересчур ограничила, даже сузила. То, „что мучило и увлекало поэта”, представлено здесь в основном интимными переживаниями Пушкина, связанными с предстоящей женитьбой. Справедливо указав, что речь идет не столько об автобиографичности „Каменного гостя”, сколько о лирическом начале этой трагедии,³ А.А. Ахматова не развернула по-настоящему это принципиальное положение.

Между тем пристальное рассмотрение трагедии „Каменный гость” в контексте пережитого и написанного поэтом на протяжении тех лет, когда вынашивался и осуществлялся ее замысел, убеждает, что, вкладывая в трагедию „слишком много самого себя”,⁴ Пушкин вкладывал в нее и себя-художника, драматически воплощал внутренние борения своего духа, ставил вопросы, вырвавшиеся перед ним по мере осмысления своей творческой биографии, в процессе переоценки прежних и поиска новых этических ориентиров.

Справедливость этого утверждения еще предстоит доказать. Покамест ограничимся единственным примером. В набросках статьи „Опровержение на критики”, писавшихся почти одновременно с завершением „Каменного гостя”, Пушкин вслед за рассуждением о том, какие сочинения должно считать безнравственными, заметил: „Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста и печатать почти с того же времени. Много желал бы я уничтожить, как недостойное даже и моего дарования, каково бы оно ни было, *Иное тяготее, как упрек, на совести, мой*” (XI, 157). Кажется, еще не замечено, что выделенные нами слова предвосхищают, почти буквально, уклончивое признание Дон Гуана: „На совести усталой много зла, Быть может, тяготее” (VII, 168; черновые варианты: „Мучительное бремя тяготее”, „Быть может тяготее ненавистно” — VII, 308) — и также написаны пятистопным ямбом.

3

К „разделению себя между действующими лицами”, точнее к расподоблению своего „я” Пушкин прибегнул еще в „Евгении Онегине”, где наделил трех главных героев — Онегина, Татьяну, Ленского — собственным духовным опытом, обретенным на разных этапах становления своей личности, сопоставив и противопоставив их в романном конфликте.⁵

Результатом еще одного расподобления своего „я”, на этот раз уже в драматической форме, явилась „Сцена из Фауста” (1825). Как отметил С.А. Фомичев, „«Сцена из Фауста», формально построенная как спор двух персонажей, в сущности выявляет внутреннее противоборство в душе героя” (речь идет о лирическом герое).⁶

Так воплощался усугублявшийся в сознании Пушкина диалогический подход к самому себе. Новый шаг в этом направлении был сделан в „Каменном госте”.

4

Творческая история „Каменного гостя” многими нитями связана с давним пушкинским замыслом „Влюбленный бес”. Зародившийся некогда в атмосфере „Гавриилиады”, этот замысел оказал, как мы полагаем, некоторое воздействие на становление замысла романа в стихах „Евгений Онегин”.⁷ Но и впоследствии замысел о влюбленном бесе продолжал сохранять известную автономность,

³ Там же. С. 103.

⁴ Там же. С. 104.

⁵ См.: *Освоат А.С.* „Влюбленный бес”. Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 184—185.

⁶ *Фомичев С.А.* Драматургия А.С. Пушкина // История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 277.

⁷ См.: *Освоат А.С.* „Влюбленный бес”. С. 182—189.

послужив основой для устных рассказов, один из которых, услышанный и записанный весной 1828 г. В.П. Титовым, был им опубликован под названием „Уединенный домик на Васильевском”.⁸

Вместе с тем Пушкин подумывал о воплощении этого замысла и в драматической форме, о чем свидетельствует известный перечень его драматических замыслов.⁹ В перечне, состоящем из десяти названий, „Влюбленный бес” стоит на восьмом месте, на четвертом же, после „Моцарта и Сальери”, — „Дон Жуан”.

По-видимому, некоторое время два замысла — „Влюбленный бес” и „Дон Жуан” не только сосуществовали, но и взаимодействовали в творческом сознании Пушкина. На это указывает обращение к „донжуанскому мифу” в тексте рассказа, записанного Титовым.¹⁰ Затем оба замысла объединились — точнее, драматический замысел о Дон Жуане вобрал в себя элементы замысла о влюбленном бесе, как бы растворившись в нем, — впрочем, не бесследно. Сохранившиеся в тексте „Каменного гостя” следы давнего замысла позволяют предположить, что своего рода „общим знаменателем” этого, отнюдь не механического объединения послужила проблема демонизма, к которой Пушкин уже не раз обращался. Демоничность — черта, унаследованная от пушкинского „сквозного персонажа”, выступавшего под именами Сатаны, Беса, Демона, Мефистофеля, двумя героями трагедии — Дон Гуаном и Лаурой. О демоничности этих героев говорят Дон Карлос, обращаясь к Лауре: „Милый демон!” (VII, 148), и Дона Анна — к Дон Гуану: „Вы сущий демон” (VII, 169). А в сцене II сама Лаура вопрошает Дон Гуана, убившего соперника в ее комнате: „Что делать мне теперь, повеса, дьявол?” (VII, 150). Здесь характерно устойчивое сочетание двух понятий — „дьявол” и „повеса”, восходящее еще к „Гавриилиаде”.¹¹

Однако интерпретация демонизма в „Каменном госте” разительно отличается от той, которую предложил поэт в стихотворении „Демон” (1823) и которой остался верен в „Сцене из Фауста”, да и в „Евгении Онегине”. В основе демоничности Дон Гуана и Лауры — не разрушительный скептицизм, а необузданная жажда жизни и почти столь же необузданный артистизм (по-своему тоже разрушительные, по крайней мере у Дон Гуана). Ближайший их предок в пушкинском творчестве — не „дух отрицанья, дух сомненья”, а сладкоречивый и обольстительный Сатана из „Гавриилиады”, ведущий свою родословную от языческих богов.

5

Пытаясь реконструировать процесс становления того или иного пушкинского замысла, мы обычно располагаем в хронологическом порядке имеющиеся сведения об этом процессе, выстраивая их в одну линию, ведущую от зарождения замысла к его осуществлению. В результате искомый процесс рассматривается как протекавший диахронично. Между тем одновременное сосуществование нескольких различных, в разное время возникших замыслов, их взаимодействие и взаимооплодотворение, является органическим свойством творческой работы Пушкина. Без учета этого свойства невозможно не только восстановить творческую историю многих пушкинских произведений, но и вникнуть в их смысловые глубины.

Трагедия „Каменный гость” в этом отношении особенно показательна. Творческий процесс, увенчавшийся ее созданием, отнюдь не сводится к взаимодействию двух замыслов — „Влюбленного беса” и „Дон Жуана”: в нем, особенно на заключительной стадии, болдинской осенью 1830 г., участвовали и другие замыслы, как те, что были осуществлены одновременно (или почти одновременно)

⁸ См.: Зингер А.С. Судьба одного устного рассказа // Вопросы литературы. 1979. № 4.

⁹ С.А. Фомичев датирует этот перечень периодом между 30 января и ноябрем 1829 г. (Фомичев С.А. Драматургия А.С. Пушкина. С. 278).

¹⁰ См.: „Но в то время, как Павел мучился сомнением, отворилась дверь, и Варфоломей вошел с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя Командора приходит на ужин к Дон Жуану” (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.: Изд. АН СССР, 1958. Т. IX. Приложение. С. 519—520).

¹¹ См.: Осоват А.С. „Влюбленный бес”. С. 180, 189—190.

с „Каменным гостем”, так и те, что остались незавершенными (например, „Русалка”¹²).

Из множества произведений, целиком созданных или только законченных, хотя бы вчерне, этой осенью, назовем здесь лишь те, что так или иначе связаны с „Каменным гостем”. Таких произведений немало, и принадлежат они к самым различным жанрам: лирические стихотворения, две главы романа в стихах („Путешествие Онегина” и IX глава), три „маленькие трагедии” („Скупой рыцарь”, „Моцарт и Сальери”, „Пир во время чумы”), три из „Повестей Белкина” („Выстрел”, „Гробовщик”, „Метель”), критические статьи и заметки, наконец письма и некоторые рисунки.

Различен и характер их связи с „Каменным гостем”, далеко не всегда очевидной (как, например, в „испанских” стихотворениях „Паж, или Пятнадцатый год”, „Я здесь, Инезилья”, «Пред испанкой благородной»), чаще скрытой и опосредованной. Именно так — скрыто и опосредованно — связаны с лирико-исповедальным началом трагедии, о котором будет сказано ниже, стихотворения „Бесы”, „Элегия”, „В начале жизни школу помню я”, начальные строфы (I—VI) последней главы „Евгения Онегина”, а также критические и автобиографические заметки.

Связь „Каменного гостя” с другими „маленькими трагедиями” определяется прежде всего единством художественной проблематики этого драматического цикла; на знаменательные переключки отдельных мотивов и деталей укажем по ходу конкретного разбора.

Назовем также произведения, трактующие проблему искусства, которая ощутимо присутствует в „Каменном госте” и многое в нем определяет, в частности те произведения, где развита или хотя бы затронута весьма актуальная и болезненная в ту пору для Пушкина тема „Художник и публика”, — стихотворения „Поэту”, „Ответ анониму”, „Румяный критик мой, насмешник толстопузый”, наброски статей „Опровержение на критики” и „Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений”, прозаический „Отрывок”, статья „Баратынский”.

Особую группу здесь составляют произведения, в которых выражены по-своему преломившиеся и в „Каменном госте” мысли о сущности и специфике различных родов искусства — театрального и искусства скульптуры (набросок статьи „О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина”, стихотворение „Царскосельская статуя”).

В сущности, одна и та же фабульная ситуация — некогда соблазнитель, впервые влюбившийся по-настоящему, — разрабатывается и в последней главе „Евгения Онегина” и в „Каменном госте”.¹³ Отдельные фабульные элементы трагедии воспроизводятся либо пародируются в повестях „Выстрел”, „Гробовщик”, „Метель”.¹⁴

В заключение вспомним о пушкинских письмах 1830 г., раскрывающих, как показано А.А. Ахматовой, чисто автобиографическую подоплеку целого ряда мотивов и деталей „Каменного гостя”.

Таков — в самом беглом и сжатом очерке — творческий контекст завершающего этапа работы над этой трагедией.

6

Обращение Пушкина к сюжету традиционной легенды о Дон Жуане принято объяснять утверждением принципов историзма в его творчестве. „Тема любви

¹² О связи замыслов „Каменного гостя” и „Русалки” см.: Берковский Н.Я. „Русалка”, лирическая трагедия Пушкина // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 357—403; Ахматова А.А. О Пушкине. С. 104—105, 169—170.

¹³ „Вообще надо сказать, что Пушкин осенью 1830 года написал почти одновременно два произведения на тему о влюбившемся по-настоящему Дон Жуане: 1) «Каменный гость», 2) 8-я глава «Онегина» (в начале романа Онегин, конечно, законченный Дон Жуан)” (Ахматова А.А. О Пушкине. С. 182).

¹⁴ О „Выстреле” в этой связи см.: Ахматова А.А. О Пушкине. С. 101—102. О „Гробовщике” см.: Рассадин С.Б. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 233—237.

истолкована в «Каменном госте» именно в историко-культурном плане», — писал Г.А. Гуковский. И далее: „Согласно исторической концепции, объективно воплощенной в «Каменном госте», индивидуальная, страстная и в то же время поэтически-сублимированная любовь, одна из основ психологического бытия нового времени, определяется как законное свободное красивое чувство именно в эпоху Возрождения, освободившего и мысль, и чувство, и страсть человеческую от проклятия небесных устремлений готики”.¹⁵

Итак, согласно Г.А. Гуковскому (и авторам позднейших работ, разделяющим его точку зрения), действие „Каменного гостя” развертывается всецело в историко-культурном плане. Мы же полагаем, что ограничиваться лишь этим, наглядно явленным планом — значит игнорировать еще один план, в котором также, хоть и не столь наглядно, протекает действие трагедии и без учета которого любое ее истолкование остается односторонним и, следовательно, неполным. Мы назвали бы этот другой план сокровенно-лирическим, еще раз подчеркнув, что он отнюдь не сводится к чисто автобиографическим аллюзиям, но отражает важнейшие события духовной жизни Пушкина, и прежде всего напряженный диалог, который вел поэт со своей совестью в те годы, когда созревал и осуществлялся замысел „Каменного гостя”.¹⁶

Именно этот другой план и привлек внимание А.А. Ахматовой. Но еще лет за двадцать до нее, в 1937 г., на него указал Р.О. Якобсон в своей работе „Статуя в поэтической мифологии Пушкина”, анализируя стихотворение „В начале жизни школу помню я”.

Г.А. Гуковский в своей книге также разбирает это стихотворение, хотя и никак не связывает его с „Каменным гостем”. Ученый отмечает, что, воссоздавая здесь образ культуры раннего Возрождения — „эпохи Данте и, пожалуй, Петрарки”, — Пушкин раскрыл ее внутреннее противоречие — „столкновение сил, борьбу внутри одной и той же культуры”.¹⁷

Рассматривая всецело в историко-культурном плане и это стихотворение, герой которого „повествует о своем духовном и творческом становлении, о борьбе в его сознании двух стихий — средневекового католического мировоззрения и новых творческих импульсов возрождения античности”, Г.А. Гуковский не допускает мысли о том, что наряду с историко-культурным планом здесь присутствует и другой — лирический. „Лирическое «я» этого стихотворения — вовсе не «я» Пушкина”, — категорически утверждает он.¹⁸

Напротив, Р.О. Якобсон почти игнорирует историко-культурный план стихотворения „В начале жизни школу помню я”, оценивая его как всецело лирическое: „В атмосфере этого стихотворения безусловно ощущается дыхание повднего итальянского средневековья, но по существу это уже другая версия «Воспоминаний в Царском селе» предшествующего года, в которой развиваются все основные мысли оригинала, но в несколько ином плане”.¹⁹

Проницательно выявляя исповедальный характер стихотворения „В начале жизни школу помню я”, Р.О. Якобсон, на наш взгляд, несколько упрощает его смысл: „В юношеском творчестве поэта образ титанического протеста, гордого мятежа тесно связан с образом сладострастного служения Венере (...), и эти два образа аналогично объединяются в мучительных признаниях Пушкина, когда он отрекается от мечтаний своей молодости. Именно в указанной роли предстают два тесно связанных образа бесов в стихотворении «В начале жизни школу помню я», датируемом октябрем 1830 г. Это как раз были дни, когда Пушкин в прощальных элегиях хоронил свое любовное прошлое — и по существу вообще

¹⁵ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 302, 304.

¹⁶ Диалогу этому, единственное прямое свидетельство которого — стихотворение „Воспоминание” (19 мая 1828 г.), предстало вскоре стать еще более напряженным в связи с расследованием по делу о „Гаврилиаде”. Едва ли царский суд со всеми возможными последствиями был для Пушкина страшнее суда его собственной совести. А этот суд длился еще несколько лет, и суровый его приговор косвенно отразился в написанных в 1833—1834 гг. словах об „Орлеанской девственности” Вольтера, некогда послужившей Пушкину образцом: „...весь его разрушительный гений со всею свободой излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, принесены в жертву Демону смеха и иронии” (XI, 272).

¹⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 286.

¹⁸ Там же. С. 280.

¹⁹ Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 157.

свою любовную лирику (...) Именно в эти дни Пушкин сжег последнюю песнь «Онегина», свою последнюю поэтическую память о восстании декабристов».²⁰

Предвзятость исходной концепции, сводящей широкий и сложный спектр болдинских переживаний и раздумий Пушкина к „капитулянтским настроениям” (выражение Р.О. Якобсона), помешала ученому должным образом оценить амбивалентность стихотворения „В начале жизни школу помню я”, принципиальную незавершенность спора, который разворачивается в душе героя —отрока, стоящего на распутье, еще не сделавшего выбора. Но завершенности, „окончателности” лишена и позиция самого поэта: в его обращении к своему отрочеству нет ни умиленности (как в начальных строфах последней главы „Евгения Онегина”, внутренне связанных с этим стихотворением²¹), ни покаянных чувств (как в стихотворении 1829 г. „Воспоминание в Царском селе”, где он сравнивает себя нынешнего с блудным сыном). Ничто здесь не дает оснований считать, что тот давний спор в его душе навсегда закончен.

И все же именно Р.О. Якобсон увидел в структуре „Каменного гостя” как бы „вывернутую наизнанку” структуру стихотворения „В начале жизни школу помню я” (несколько, пожалуй, преувеличив роль последнего в генезисе пушкинской трагедии): „В стихотворении «В начале жизни» суровости, спокойствию и правдивости надзора «величавой жены» противопоставлены воображаемое существование статуй, их магия и их обольстительный обман. Это стихотворение осталось, однако, неоконченным, а его компоненты поменялись ролями в маленькой трагедии: непреклонный поборник порядка был воплощен в самой статуе, а его противниками стали Das Menschliche, das Allzumenschliche [человеческое, слишком человеческое] в мятежном Дон Гуане. Таково происхождение «Каменного гостя»”.²²

Мы полагаем, что органическое родство этого стихотворения с „Каменным гостем” обнаруживается во всей полноте лишь если рассматривать его (как и трагедию) в обоих взаимосвязанных планах.

Если ограничиться историко-культурным планом, закономерен вывод Г.А. Гуковского: „Русский поэт видит в переживаниях своего героя то, что недоступно самому герою, — будущее, расцвет Возрождения, крушение средневекового мышления, победу Дельфийского идола”.²³

Сосредоточившись же на сокровенно-лирическом плане, мы вправе сделать и такой вывод: в переживаниях отрока, каким был он сам когда-то, поэт видит то, что отроку недоступно, — его будущее, иначе говоря, свою молодость, видит победу, которую одержали в его душе над религиозным мировоззрением Аполлон и Венера, открыв дорогу к свободному творчеству, к ничем не стесненной плотской страсти.

И в том и в другом случае автор знает, за кем осталась победа. Но вопрос о цене этой победы, о нравственной ее оправданности, о ее последствиях для человека и человечества не дает покоя поэту, который, мысленно возвращаясь к некогда сделанному выбору, дерзко соотносит шестивековой опыт европейской культуры с опытом собственной тридцатилетней жизни.

Воплощенное в лирике и в трагедии столкновение двух начал внутри культуры Возрождения не было для Пушкина лишь достоянием далекого прошлого, не было чем-то, лично его не касавшимся, — оно было пережито в его духовном, отнюдь не завершенном опыте, оно продолжалось в его сознании, как спор противоположных позиций, как нескончаемый диалог неслиянных голосов.

Поэтому оба плана — историко-культурный и сокровенно-лирический — существуют в „Каменном госте” не порознь, а в неразрывном единстве.

7

Положения, выдвинутые выше, едва ли могут быть доказаны посредством демонстрации отдельных, пусть даже эффектных совпадений. Подтвердить их

²⁰ Там же. С. 158.

²¹ См.: *Осват А.С.* „Влюбленный бес”. С. 192—193.

²² *Якобсон Р.О.* Работы по повтике. С. 159.

²³ *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 284—285.

(или опровергнуть) должна структура трагедии в целом. И здесь уместен вопрос: что нового по сравнению с предшественниками внес в сюжет Пушкин? Ведь поняв, как использовал он произведения, послужившие источниками „Каменного гостя”, как преобразовал использованное, что прибавил, так сказать, от себя, мы сможем судить, в каком направлении шла эта работа. Ибо, как справедливо пишет Р.О. Якобсон, „именно сравнение пушкинских произведений с иностранными образцами очевидным образом демонстрирует безусловную оригинальность мифа Пушкина. Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему”.²⁴

Среди источников „Каменного гостя” Б.В. Томашевский выделяет два произведения, „с которыми Пушкин был знаком безусловно”, — пьесу Мольера и оперу Моцарта.²⁵ Но прежде чем к ним обратиться, укажем еще один, почти не привлекавшийся в этой связи источник — „Сатирикон” Петрония.

Вопрос о влиянии римского писателя Тита Петрония Арбитра на творчество Пушкина рассматривается в работе Ю.М. Лотмана „Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе”.²⁶ К сожалению, „Каменного гостя” Ю.М. Лотман в этой работе не касается. Между тем во впервые опубликованной лишь в 1960 г. статье Б.А. Кржевского „Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины” содержится беглое, но весьма продуктивное наблюдение, что образ Доны Анны у Пушкина осложнен мотивом матроны эфесской в новелле Петрония.²⁷

Обратившись к „Сатирикону”, мы убеждаемся не только в правоте Б.А. Кржевского, но и в том, сколь глубокое формообразующее воздействие оказала на пушкинскую трагедию вставная новелла, рассказанная Эвмолпом, „О целомудренной эфесской матроне”.

Чтобы показать значение и масштаб этого воздействия, позволим себе сослаться на краткий разбор названной новеллы, содержащийся в работе М.М. Бахтина „Формы времени и хронотопа в романе. (Очерки по исторической поэтике)”. Характеризуя встречающиеся в античной литературе попытки обращения к фольклору (классический эпос, Аристофан, Лукиан), автор специально останавливается на „Сатириконе” Петрония, подчеркивая, что здесь представлен особый и сложный тип отношения к древнему фольклорному комплексу (еда, питье, половые непристойности, смерть и смех). „В знаменитой же вставной новелле «О целомудренной эфесской матроне», — пишет М.М. Бахтин, — даны все основные элементы древнего комплекса, объединенные великолепным и сжатым реальным сюжетом. Гроб мужа в склепе; безутешная молодая вдова, собирающаяся умереть с тоски и голода на его гробу; молодой и веселый легионер, стерегущий по соседству кресты с распятыми разбойниками, сломленные влюбленным легионером мрачное аскетическое упорство и жажда смерти молодой вдовы, еда и питье (мясо, хлеб и вино) на могиле мужа, совкупление их тут же в склепе у гроба (зачатие новой жизни в непосредственном соседстве со смертью, „у гробового входа”); украденный во время любовных утех с креста труп разбойника; грозящая легионеру смерть как расплата за любовь; распятие (по желанию вдовы) трупа мужа вместо украденного трупа разбойника; предфинальный аккорд: «пусть лучше будет мертвый, чем погибнет живой» (слова вдовы); финальное комическое изумление прохожих тому, что труп покойника сам взобрался на крест (то есть в финале смех). Таковы м о т и в ы этой новеллы, объединенные совершенно р е а л ь н ы м и во всех своих моментах н е о б х о д и м ы м (то есть без всяких натяжек) сюжетом”.²⁸

Сопоставляя текст „Каменного гостя” с текстом новеллы „О целомудренной эфесской матроне”, мы обнаруживаем, что некоторые мотивы этой новеллы Пушкин несомненно использовал в своей версии легенды о Дон Жуане. Пожалуй, можно сказать, что оригинальный сюжет пушкинской трагедии явился в нема-

²⁴ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 151.

²⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. VII. Драматические произведения. С. 553.

²⁶ Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 15—27.

²⁷ См.: Кржевский Б.А. Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960. С. 213.

²⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 370—371.

лой степени результатом оплодотворения традиционного сюжета этими мотивами. В первую очередь это относится ко всему, что связано с Доной Анной, которую Пушкин, порывая с традицией, восходящей к Тирсо де Молине и продолженной Мольером и Моцартом, сделал не дочерью Командора, а его безутешной молодой вдовой,²⁹ чье „аскетическое упорство” („О, Дона Анна никогда с мужчиной Не говорит” — VII, 142; „Вдова должна и гробу быть верна” — VII, 164) сломлено влюбленным Дон Гуаном, добивающимся свидания у самой могилы ее покойного мужа — „у гробового входа”.

Использование мотивов новеллы, в частности такого, как любовные ласки в соседстве со смертью, обнаруживается и в сцене II „Каменного гостя”, не имеющей аналога в традиционном сюжете.

Наконец, отметим прямое заимствование у Петрония. Следующий монолог Дон Гуана в сцене III:

Дона Анна

Ну что? чего вы требуете?

Дон Гуан

Смерти.

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят
Не подле праха, милого для вас,
Не тут — не близко — дале где-нибудь,
Там — у дверей — у самого порога,
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать —

(VII, 156)

во многом совпадает с отчаянной просьбой героя новеллы „О целомудренной эфесской матроне”, молодого легионера, понявшего, что ему не миновать казни: „Veritus supplicium mulieri quid accidisset exponit: nec se expectatorum indicis sententiam, sed gladio ins dicturum ignaviae suae. Commodaret modo illa perituro locum et fatale conditiorum familiare acervo faceret”.³⁰

Совпадение, как видим, отнюдь не буквальное, даже по смыслу: легионеру и впрямь угрожает смерть, а Дон Гуан лишь призывает ее; чистосердечное пожелание героя новеллы пушкинский герой преподносит в ореоле предельного самоотвержения, призванного тронуть женское сердце. И все же можно, пожалуй, считать установленным, что Пушкин исходит здесь именно из текста Петрония, преобразуя его в соответствии со своим замыслом.³¹

Конечно, Пушкин перенес в свою трагедию не все элементы древнего комплекса; те же, что он перенес, объединены здесь уже не реальным сюжетом, а легендарным. Этот легендарный сюжет не является „во всех своих моментах необходимым”: Кошунственное приглашение, адресованное статуе Командора, может быть сопоставлено с заменой украденного трупа распятого разбойника трупом мужа (в обоих случаях имеет место профанирование святыни), но если в новелле такое профанирование оправдано жизненной необходимостью („пусть лучше будет распят мертвый, чем погибнет живой”), то в трагедии, как и в легенде, положенной в ее основу, кошунству оправдания нет.

²⁹ О сугубо личных мотивах, этому способствовавших, см.: Ахматова А. А. О Пушкине. С. 107—108.

³⁰ Petronii Arbitri. Satiricon. Introduzioni critical commento di Carlo Pelligrino. Edizioni dell'Ateneo. Roma, 1975. P. 142. Перевод Б. И. Ярхо: „Трепеща от страха перед наказанием, рассказал он вдове о случившемся, говоря, что не станет дожидаться приговора суда, а собственным мечом накажет себя за нерадение, и просил, чтобы она оставила его, когда он умрет, в этом подзаемье и положила в одну и ту же роковую могилу возлюбленного и мужа” (Петроний. Сатириконт // Ахилл Тагий. Левкилис и Клитофонт; Ломг. Дафнис и Хлоя; Петроний. Сатириконт; Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969. С. 316).

³¹ Как известно, новелла Петрония была пересказана в стихах Лафонтеном (см.: *La Fontaine Jean*. Contes et nouvelles. Texte établi, présenté et annoté par Edmond Pilon et Fernand Dauphin. Paris, 1958. P. 637—641). Однако в пересказе Лафонтена цитированное место опущено, и, следовательно, Пушкин в „Каменном госте” восходит непосредственно к оригинальному тексту.

И все же нельзя не подивиться тому, как „прощупываются” в „Каменном госте” едва ли не все „основные звенья классического ряда”: *гроб — молодость*, а начиная со сцены II также *еда и питье* (не названные, но подразумеваемые ремаркой „Ужин у Лауры”) — *смерть — совокупление* (хотя и означенное лишь намеком), причем в непосредственном соседстве с мертвым телом.

И одного лишь смеха, казалось бы, вовсе нет в художественном мире трагедии. Пушкин не только не перенес в нее из новеллы Петрония ни одного мотива, непосредственно связанного с этим элементом фольклорного комплекса, но и опустил в своей обработке традиционной легенды все комические ситуации и детали, встречающиеся как у Мольера, так и у Моцарта.³² Пожалуй, единственным рудиментом традиционного комизма в „Каменном госте” остается то место в сцене I, когда, услышав от Монаха, что Дон Гуан „в ссылке далеко”, разошедшийся Лепорелло заявляет: „Слава богу. Чем дальше, тем лучше. Всех бы их, Развратников, в один мешок да в море”; Дон Гуан, возмущившись, едва не выдает себя: „Что, что ты врешь?”, а слуга его унимает: „Молчите: я нарочно” (VII, 141).

Тем не менее смех присутствует в этом мире — не только как редуцированный (приглушенный) смех, различимый в только что приведенном месте. Карнавальный, амбивалентный, мирозерцательный смех³³ играет здесь активную роль в качестве художественно-организующего начала, определившего многое в пушкинской трагедии.

Разумеется, приобщением к смеховому началу Пушкин был обязан не одному Петронию, но всей вообще карнавальской традиции, которую осваивал на протяжении своей творческой жизни, с лицейских лет до болдинской осени. Кстати, традиция эта уходит корнями в архаические мифологии с присущими им сказками и анекдотами о „трикстерах”, герой которых, дерзкий нарушитель запретов, „демонический или комический двойник культурного героя — «мифологический плут»”,³⁴ в результате многовековой трансформации стал персонажем легенд о наказанных распутниках и святотатцах. А эти легенды, переосмыслившие языческую традицию в католическом духе, послужили в свою очередь основой для первого произведения, которое ввело в мировую литературу образ Дон Хуана—Дон Жуана, — комедии Тирсо де Молины „Севильский бзорник”. Так что и обращаясь к „донжуанскому мифу”, Пушкин прикасался к древнейшим истокам смеховой культуры.

Но то, что одновременно он обратился также к новелле Петрония, которую М.М. Бахтин называет „одной из величайших мениппей античности”,³⁵ имело особенно важные последствия для осуществления замысла „Каменного гостя”. И, пожалуй, не только для этого замысла. Воздействие, которое оказала встреча с одним из наиболее карнавализованных жанров, ощущается и в других произведениях, написанных болдинской осенью, да и в тех отношениях, которыми связаны они между собой (например, в том, как взаимоотножаются художественный мир „маленьких трагедий” — и прежде всего „Каменного гостя” — и художественный мир „Повестей Белкина”). Но это проблема, требующая специального изучения.

Возвращаясь же к „Каменному гостю”, остановимся на том, как „работает” в системе пушкинской трагедии характернейшее явление карнавализованной литературы — двойники и двойничество.

Воплощая в драматической форме диалогичность и внутреннюю полемичность собственного сознания („разделив себя между Командором и Гуаном”), поэт не ограничился противостоянием этих героев, предусмотренным традиционной схемой. Такое противостояние само по себе еще не позволяло развернуть настоящий диалог, участники которого представляли бы „воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения на жизнь и на мир”,³⁶ тем более что у

³² „Герой «Каменного гостя» так же бранится со своим слугой, как Дон Жуаны Моцарта и Мольера; но, например, буффонская сцена финала оперы — обжорство слуги и ховяина — была бы совершенно невозможна в трагедии Пушкина” (Ахматова А. А. О Пушкине. С. 95).

³³ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 7—13.

³⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мира. М., 1976. С. 193.

³⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского: 4-е изд. М., 1979. С. 157.

³⁶ Там же.

Пушкина (который следует в этом не опере Моцарта, а пьесе Мольера) Дон Гуан убивает Командора на поединке еще до начала действия.

Возможно, это и побудило Пушкина предпринять беспрецедентное удвоение антагонистов, создав целую систему двойников или парных героев, связанных диалогическими соотношениями.

Двойником Дон Гуана выступает Лаура, его alter ego, „Дон Гуан в юбке”, как ее неоднократно именовали. Заметим, что сам Дон Гуан не декларирует свою жизненную позицию — „за него” это делает Лаура, которая относится к жизни почти так же, как ее „верный друг, ветреный любовник”.

Покойный Командор, естественно, не имеет возможности изложить свое отношение к жизни и смерти — „за него” это делает Дон Карлос, „угрюмый гость” (ср.: „каменный гость”) Лауры, своего рода „замещающий двойник” Командора, целиком оправдывающий характеристику, которую Дон Гуан дает Дон Альвару: „... был он горд и смел И дух имел суровый” (VII, 153).

Таким образом противоположные „воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения” представлены не двумя противостоящими героями, но двумя противостоящими парами героев: Дон Гуан — Лаура и Командор — Дон Карлос.

Этим, однако, дело не ограничивается. Едва ли случайно Дон Карлос напоминает Лауре Дон Гуана. Два эти героя равны по положению: оба — испанские гранды. Неизвестно, правда, похож ли внешне Дон Гуан на Дон Альвара, который „мал был и тщедушен” (VII, 153). Добавим, что на рисунке Пушкина, где изображен тот самый момент поединка, когда один из дуэлянтов (по-видимому, Командор; судя по дереву на рисунке, дело происходит не в комнате Лауры, а скорее „за Ескурьялом”) наткнулся на шпагу противника „и замер как на булавке стрекоза”, оба похожи друг на друга, как две капли воды.

Итак, четыре героя — Дон Гуан, Лаура, Дон Карлос, Командор, в каждого из которых Пушкин вложил частицу самого себя, так или иначе отражаются друг в друге, диалогически соприкасаются и взаимодействуют, а подчас и „меняются ролями”. С этим связаны и парные ситуации, которыми изобилует действие „Каменного гостя”. Поединок Дон Гуана с Дон Карлосом в сцене II как бы вторит его же прежнему поединку с Командором и предвещает последний, развертывающийся в сцене IV.

Наконец, к тому, что уже было сказано Д. Д. Благим о „зеркальных отражениях” в композиции сцен II—IV,³⁷ можно добавить следующее.

В сцене II сначала действуют два героя — Лаура и Дон Карлос. Между ними развертывается любовный „поединок”, причем инициатива принадлежит женщине. Однако незримо присутствует и третий — Дон Гуан, любимый женщиной прежде и имеющий на нее преимущественные права. Именно это незримое присутствие оказывается первым препятствием к соединению влюбленных. Другое препятствие — попытка Дон Карлоса напомнить Лауре о неизбежной старости. Оба препятствия преодолеваются благодаря женщине, но р а з д а е т с я стук, является третий герой, между мужчинами происходит поединок, Дон Карлос гибнет.

Эта же схема повторится в сцене IV — в „перевернутом виде”. Место Лауры занимает здесь Дона Анна. Снова вначале два героя, снова любовная инициатива принадлежит женщине (что постараемся показать в последующем разборе). Снова незримо присутствует третий — Командор, имеющий преимущественные права на женщину, и это незримое присутствие оказывается первым препятствием для соединения влюбленных. Совпадают и детали: словам Дона Карлоса в сцене II: „...не могу Я слышать это имя равнодушно” (VII, 146) — вторит реплика Дон Гуана в сцене IV: „Не мучьте сердца Мне, Дона Анна, вечным поминаньем Супруга” (VII, 164). Есть в сцене IV и другое препятствие:

³⁷ „Вторая и четвертая сцены — и по количеству действующих лиц, и по самому характеру действия, наконец по последовательности его развертывания — до поразительного повторяют друг друга: во второй — любовное объяснение между Дон Карлосом и Лаурой, прерываемое стуком в дверь, появлением Дон Гуана и смертью Дон Карлоса; в четвертой — любовное объяснение между Дон Гуаном и Доной Анной, прерываемое стуком в дверь, появлением Командора и смертью любовников. Таким образом, получают два совершенно параллельных ряда” (*Благий Д. Д. Социология творчества Пушкина. М., 1929. С. 224*).

Дон Гуан открывает Доне Анне свое настоящее имя. Оба препятствия и здесь преодолеваются благодаря женщине, но раздается стук, является третий герой, происходит поединок, Дон Гуан погибает.

8

Использование пьесы Мольера в качестве источника „Каменного гостя” обстоятельно рассмотрено Б.В. Томашевским.³⁸ К установленному Б.В. Томашевским добавим лишь несколько соображений.

Как справедливо отмечают отечественные исследователи, „Дон Жуан” — „пьеса не столько о соблазнителе, сколько о безбожнике; распутство Дон Жуана — лишь одно из последствий его безбожия”.³⁹ И не только распутство. К последствиям безбожия Дон Жуана те же исследователи добавляют: „обман, насилие, убийство, попранная честь, разбитые семейства, сокрушенные сердца”.⁴⁰ Можно, пожалуй, сказать, что именно безбожие, т.е. атеизм, главного героя является у Мольера двигателем сценического действия.

О „Каменном госте” этого сказать нельзя. Прежде всего потому, что Дон Гуан — отнюдь не атеист. Эпитеты „безбожник” и „безбожный”, определяющие его репутацию, употребляются здесь лишь как синонимы эпитета „безнравственный”. Сам же Дон Гуан, в отличие от Мольеровского Дон Жуана, ни разу не говорит о своем неверии в Бога, хотя бы имевшем место в прошлом, даже тогда, когда „исповедуется” Доне Анне, исчисляя грехи, какие приписывает ему молва, и соглашаясь, что „молва, быть может, не совсем неправа” (VII, 168). Зато в сцене III, бросив кощунственный вызов Командору и убедившись, что статуя кивнула, Дон Гуан восклицает: „О Боже!” — возглас, невозможный в устах мольеровского Дон Жуана, закоренелого атеиста, который „не верит ни в Бога (иначе говоря, в „небо” — общеупотребительный эвфемизм мольеровских времен), ни в дьявола, ни в ад, ни в бессмертие души”.⁴¹

Но если здесь этот возглас еще можно принять за безотчетное выражение испуга, то восклицание Дон Гуана в сцене IV при виде упавшей в обморок Доны Анны едва ли может быть так истолковано, — он буквально взывает: „Небо! Что с нею?..” (VII, 168). И по такому же поводу взывает он к Богу, когда входит статуя и Дона Анна падает: „О Боже! Дона Анна!” (VII, 171).

Пушкинский Дон Гуан — не только не атеист, но и не богоборец. Он, скорее, богоотступник, грешник (возможно, даже великий грешник), который, нарушая божеские законы и установления, отнюдь не восстает на верховного законодателя и втайне продолжает надеяться на его милость.⁴² Отношение Дон Гуана к Богу подобно его же отношению к королю, чьи законы он тоже постоянно нарушает, но чью власть над собою безусловно признает („Ведь я не государственный преступник” — VII, 138).

Касаюсь использования Пушкиным пьесы Мольера, заметим еще, что, назвав одного из героев Дон Карлосом, Пушкин заимствовал не только имя мольеровского персонажа, но отчасти и его функцию. У Мольера Дон Карлос — один из братьев жены Дон Жуана, брошенной им Эльвиры, которые стремятся либо вернуть сестре законного мужа, либо отомстить за нее. Пушкинский же Дон Карлос — брат убитого Дон Гуаном Командора, стремящийся отомстить за него.

Согласно Б.В. Томашевскому, фигура самой Эльвиры не оказала воздействия на структуру пушкинской трагедии — Пушкин лишь заменил „преследование Дон Жуана брошенной им женой, доной Эльвирой, эпизодом увлечения вдовой командора”.⁴³ Однако фигура эта была перенесена в оперу Моцарта, а воздействие — не прямое, но опосредованное — финального эпизода оперы, в котором

³⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. С. 553—564.

³⁹ См. предисловие Ю.А. Гинзбурга и С.И. Великовского: *Мольер*. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 36.

⁴⁰ Там же. С. 37.

⁴¹ Там же.

⁴² Напомним, что в „Путешествии в Арарум” Пушкин не без сочувствия пересказывает слова одного из „начальников” секты езидов о том, что дьявол „со временем может быть прощен, ибо нельзя положить пределов милосердию Аллаха” (VIII, 468).

⁴³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические сочинения. С. 563.

значительную роль играет Эльвира, можно обнаружить в структуре сцены II „Каменного гостя”. Впрочем, говорить об этом удобнее в связи с рассмотрением самой оперы.

9

Опера Моцарта „Дон Жуан” как один из источников „Каменного гостя” также рассмотрена Б.В. Томашевским. Однако Б.В. Томашевский видит в этой опере исключительно литературный источник пушкинской трагедии, текст которой он сопоставляет с текстом либретто Лоренцо Да Понте. Между этим эпиграфом к „Каменному гостю” (напомним: единственным эпиграфом в „маленьких трагедиях”!) указан не только текст либретто — „цитирование эпиграфа по-итальянски (без перевода) по сути превращает литературную цитату в музыкальную”.⁴⁴

Односторонний подход Б.В. Томашевского был фактически оспорен М.Б. Загорским, который, впадая в противоположную крайность, заявил, что, используя оперу „Дон Жуан” в работе над „Каменным гостем”, Пушкин руководствовался „не столько текстом Да Понте, сколько глубиной и поэтической силой музыки”.⁴⁵

Эту же мысль еще более упрощенно высказал Д.Д. Благой, по мнению которого связь между либретто к опере „Дон Жуан” и пьесой Пушкина „и не велика и носит достаточно внешний характер. И конечно не оно, а *музыка* «великого Моцарта» делала эту оперу «бессмертным созданием» (XI, 453), привлекала к ней восторженное внимание поэта”.⁴⁶

Нельзя не возразить против такого механического разделения и противопоставления двух начал — текста и музыки, которые в опере „Дон Жуан” образуют нерасторжимое словесно-музыкальное единство, воплотившее замысел Моцарта на синтетическом языке оперного искусства. Это хорошо понимал еще А.Д. Улыбышев, писавший: „Либретто без музыки положительно нелепо; между тем этот нелепый текст и эта дивная музыка составляют тело и душу”.⁴⁷

Воздействие — и притом чрезвычайно существенное — на становление замысла пушкинской трагедии опера „Дон Жуан” оказала именно как целостное произведение оперного искусства. Исследование внутренних механизмов этого воздействия — по-видимому, дело будущего; оно потребует объединенных усилий пушкинистов и моцартоведов (в идеале пушкинистов, профессионально разбирающихся в творчестве Моцарта, и моцартоведов, профессионально разбирающихся в творчестве Пушкина). Выскажем здесь лишь несколько предварительных соображений.

Прежде всего укажем на одно место в „Дон Жуане” Моцарта, заслуживающее особенно пристального внимания. Это финал второго действия оперы — ужин Дон Жуана, который сопровождается игрой домашних музыкантов (трио духовых инструментов). Музыканты исполняют два номера из опер, весьма популярных в пору создания моцартовского „Дон Жуана”, — опер *Мартина-и-Соле-ра* и *Сарти*. Лепорелло радостными возгласами встречает эту музыку, которая пародийно оттеняет его поведение. Но если цитируя произведения коллег-композиторов, автор „Дон Жуана” давал волю как своему музыкальному остроумию, так и свойственному ему великодушию,⁴⁸ то несколько иное значение приобретает следующий, третий по счету номер духового трио, которое исполняет также отлично известную слушателям (Лепорелло восклицает: „Questa poi

⁴⁴ Кац Б.А., *Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л., 1989. С. 193). Слова эти относятся к эпиграфу из оперы Моцарта „Дон Жуан”, избранному А.А. Ахматовой для первой части „Поэмы без героя”. Есть все основания полагать, что А.А. Ахматова следовала в этом примере Пушкина.

⁴⁵ Загорский М.Б. Пушкин и театр. М.; Л., 1940. С. 152.

⁴⁶ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 657.

⁴⁷ Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта / Перевод Зинаиды Ларош. Т. III. М., 1892. С. 45.

⁴⁸ Не этим ли наглядным примером великодушия навеваясь слова пушкинского Моцарта, обращенные к Сальери: „Ты для него Тарара сочинил, Вещь славную. Там есть один мотив... Я все твержу его, когда я счастлив... Ла ла ла ла...” (VII, 132)?

la сопохо роr трорро” — „Эту последнюю я знаю слишком хорошо!”), но принадлежащую самому Моцарту арию Фигаро из оперы „Свадьба Фигаро” — „Non più andrai”⁴⁹ (в русском переводе: „мальчик резвый, кудрявый, влюбленный”).

Пародийная окраска и этого эпизода, где „изображение юного аристократа Керубино восхитительнейшим образом переносится на торопливо жующего Лепорелло”,⁵⁰ не исключает еще один, дополнительный смысл, вложенный Моцартом в автоцитацию. Воспроизведенная здесь ария Фигаро, напоминая слушателям и музыкальную характеристику Керубино, вместе с тем расширяет и музыкальную характеристику Дон Жуана: „Ее первый раздел образует параллель ко второму разделу арии Лепорелло со списком; в обоих случаях возникает нарисованная со стороны картина, характеризующая внешний облик дворянина: в «Дон Жуане» — зрелого человека, в «Фигаро» — юнца”.⁵¹

Мысль о том, что Керубино — Дон Жуан в юности, а Дон Жуан — возмужавший Керубино, высказанная еще А. Д. Улыбышевым,⁵² была, возможно, знакома Пушкину и едва ли чужда ему. Быть может, с этой мыслью связано происхождение стихотворения „Паж, или Пятнадцатый год” с эпиграфом: „C'est l'âge de Cherubin”,⁵³ написанного в Болдине 6—7 октября 1830 г.

Сочиняя это стихотворение немногим менее чем за месяц до окончания „Каменного гостя”, поэт, конечно, вспоминал и собственную лицейскую юность. Да и не только лицейскую — ведь именем Керубино называла его в шутку уже в Одессе В. Ф. Вяземская.

В творческом сознании Пушкина могла по-своему преломиться моцартовская цепочка ассоциаций: Дон Жуан — Керубино — наконец, их общий создатель, цитирующий собственную музыку. Не исключено, что она-то и подсказала автору „Каменного гостя” идею „продитировать”, устами поющей Лауры, стихи Дон Гуана — поэта, как и он сам.

Как и другие великие произведения искусства, опера „Дон Жуан”, по-настоящему не оцененная современниками, после смерти ее создателя стала обогащаться новыми значениями, новыми смыслами, потенциально в ней присутствовавшими. Процесс этот развернулся еще в пушкинскую эпоху, и одним из активнейших его деятелей был страстный моцартианец, знакомый Пушкину еще со времен „Зеленой лампы”, — А. Д. Улыбышев. Именно он, одним из первых в мировой моцартиане выйдя за рамки чисто музыковедческих разборов, сумел оценить философскую глубину и масштабность этого творения Моцарта, показав, что только здесь традиционный персонаж комедий о наказанном распутнике сравнялся с такими титанами, созданными человечеством, как Прометей и Фауст.

Чрезвычайно интересна попытка Улыбышева определить жанровую природу нарушающего все каноны („странного”, как он пишет) произведения Моцарта, которое напоминает ему „*мистерии средних веков*”. Но в контексте нашей работы особенного внимания заслуживает его догадка о присутствии в опере „Дон Жуан” лирического начала. Догадку эту русский моцартианец высказывал с эссеистической непринужденностью, изображая — вернее, воображая — своего героя работающим в ночную пору: „Моцарт один сидит за рабочим столом, на котором стоят две свечи и недоконченная партитура. Октябрьский ветер свистит в его ушах под аккомпанемент сухих листьев, которые падают шурша. (...) Он пишет, и вдруг ему приходит мысль, что герой пьесы, символ всех земных радостей, обречен могиле, куда он сходит в самом разгаре деятельности своего гибельного и слишком обольстительного духа. Но не есть ли этот дух — дух самого музыканта, дошедший до своего апогея? Не должен ли он, выходя в своих чудовидных размерах из всех известных пределов, действовать и на композитора, как и на действующее лицо, не одинаковая ли судьба ждет их обоих?”⁵⁴

Было бы в высшей степени рискованно утверждать, что приведенные мысли

⁴⁹ Буквально: „Ты больше не пойдешь” (итал.).

⁵⁰ Аберт Герман. Моцарт. М., 1983. Ч. 2, кн. 1. С. 105.

⁵¹ Там же. С. 297.

⁵² См.: Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта... С. 57.

⁵³ Это возраст Черубино (франц.).

⁵⁴ Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта... С. 61.

Улыбышева, получившие печатное воплощение лишь в 1843 г., как-либо повлияли на становление замысла „Каменного гостя”. Мы, по-видимому, никогда не узнаем, сумел ли поделиться ими Улыбышев с Пушкиным до осени 1830 г., когда оба они оказались в разных концах Нижегородской губернии, и один, в селе Лукине, принялся писать свою книгу о Моцарте, а другой, в селе Болдине, завершил свои трагедии о Моцарте и Дон Жуане. Но все же не вправе мы и забыть, что мысли эти вызревали в сознании давнего знакомого Пушкина, не раз с ним встречавшегося, лучшего не в одной России, а и во всей Европе знатока и истолкователя творчества Моцарта (после выхода его книги это будет признано Глинкой и Берлиозом, а позднее и Чайковским). Следует по меньшей мере внимательно отнестись к тем параллелям и соответствиям, которые обнаруживаются между истолкованием оперы „Дон Жуан”, предложенным Улыбышевым, и тем, что представляется нам художественной концепцией трагедии „Каменный гость”.

В заключение же, покинув область недоказуемых предположений, обратимся к примеру такого использования Пушкиным оперы Моцарта, которое, на наш взгляд, может быть установлено. Речь пойдет о сцене II „Каменного гостя”. Как известно, эта сцена — самая нетрадиционная: ничего подобного нет ни в одной из допушкинских версий легенды о Дон Жуане. И все же „нечто подобное” существует, хоть распознать это подобие и непросто. Мы имеем в виду все тот же финал второго действия оперы Моцарта. После того как отзвучала ария Фигаро, появляется Эльвира, а домашние музыканты скрываются. Дальнейшее описание мы заимствуем из книги А.Д. Улыбышева не только потому, что оно, невзирая на некоторое многословие, как нельзя лучше соответствует целям предлагаемого разбора, но и потому, что какие-то содержащиеся в нем сведения и мысли могли быть сообщены автором Пушкину: „Никогда еще Эльвира не была благороднее и трогательнее, чем в этой сцене. Она пришла не затем, чтобы просить Дон Жуана сжалиться над ней; она умоляет его за него самого на коленях, и как убедительно: *Ah non deridere gl'affanmiei*.⁵⁵ Этот голос ускорила бы раскаяние Абадонны, падшего ангела; он возвратил бы на путь истинный Фауста скорее, чем слезы Маргариты. А Дон Жуан? С сердцем и логикой более твердыми, чем у Фауста, способный поспорить с Мефистофелем (...), Дон Жуан тронут этой переменной. Конечно, нет, он и не думает смеяться над этой женщиной, никогда не казавшейся ему столь прекрасной; но в этом-то и беда (...). За неимением другого общества Дон Жуан охотно удержал бы Эльвиру, хотя и не ждал ее. *Cosa volete*,⁵⁶ приветствовавшее Эльвиру при ее появлении, было дерзостью; *cheuoi mio bene*,⁵⁷ которое, оглянув ее, он говорит после минутного размышления, почти нежно. Потом он прибавляет, обнимая ее за талию: *E se ti piace mangia con me*.⁵⁸ Она с негодованием отвергает эти недостойные ласки. О, когда так, он покажет ей, что значит приходиться к людям читать проповеди в три часа утра. На ее проповедь он тоже ответит проповедью: *Vivan le femine! Viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanita!*⁵⁹ Философия Эпикура и поэзия Анакреона соединяются в этой мелодии, которая несколькими фразами рисует нам настоящего развратника, повесу по темпераменту и убеждению”.⁶⁰

Затем Эльвира выбегает; услышав ее крик, Дон Жуан посылает Лепорелло узнать, что случилось; тот, вернувшись, докладывает о приходе „каменного гостя”; является Командор; между ним и Дон Жуаном разыгрывается последний поединок, оканчивающийся гибелью Дон Жуана.⁶¹

Итак, в финале второго действия оперы Моцарта принимают участие следующие лица (не считая домашних музыкантов): Дон Жуан, Лепорелло,

⁵⁵ Ах, не надо насмехаться над моими огорчениями (итал.).

⁵⁶ Чего хотите (итал.).

⁵⁷ Что хочешь, мое сокровище (итал.).

⁵⁸ Если хочешь, поешь со мной (итал.).

⁵⁹ Да здравствует женщина! Да здравствует хорошее вино, опора и гордость цивилизации! (итал.).

⁶⁰ Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта... С. 61.

⁶¹ Эпизод с приходом Эльвиры в опере Моцарта заимствован из комедии Мольера, где Эльвира также является к Дон Жуану, чтобы обратиться к нему на путь покаяния, но у Моцарта и Да Понте этот эпизод разработан гораздо подробнее, в том числе и в музыкальном отношении.

Эльвира, Командор. В его содержании можно выделить такие основные моменты:

- 1) ужин Дон Жуана;
- 2) попытка Эльвиры (безуспешная) обратить Дон Жуана на путь раскаяния;
- 3) попытка Дон Жуана (безуспешная) склонить Эльвиру к любовным ласкам;
- 4) отповедь Дон Жуана, отвечающего Эльвире „прославлением радостей жизни, гимном гедониста“;⁶²
- 5) явление Командора и гибель Дон Жуана.

Рассмотрим теперь сцену II „Каменного гостя“. В ней принимают участие следующие лица (не считая гостей): Лаура, Дон Карлос, Дон Гуан. В содержании сцены II можно выделить такие основные моменты:

- 1) ужин у Лауры;
- 2) попытка Дон Карлоса (безуспешная) если не обратить Лауру на путь раскаяния, то хотя бы побудить ее задуматься о грядущей старости;
- 3) отповедь Лауры, отвечающей Дон Карлосу аполгией гедонизма;
- 4) попытка Лауры (успешная) склонить Дон Карлоса к любовным ласкам;
- 5) явление Дон Гуана и гибель Дон Карлоса;
- 6) явловный диалог между Лаурой и Дон Гуаном „при мертвом“.

Нетрудно заметить, что три из моментов, выделенных нами в содержании этой сцены, — первый, второй и третий — в общих чертах совпадают с тремя из выделенных в содержании финала второго действия оперы — с первым, вторым и четвертым. Ужин у Лауры примерно соответствует ужину Дон Гуана; увещания Дон Карлоса столь же безуспешны, как и мольбы Эльвиры; Лаура и Дон Жуан равно упорствуют в своем гедонизме.

Однако по-своему „совпадают“ еще два момента из выделенных в содержании сцены II — второй и четвертый — с двумя, выделенными в содержании оперы Моцарта — соответственно со вторым и третьим, но совпадают, так сказать, с обратным знаком, в „перевернутом“ виде: если любовные пополюновения Дон Жуана терпят крах, то Лауре, напротив, легко удается привлечь к себе „угрюмого гостя“; если встреча Дон Жуана с Командором кончается гибелью Дон Жуана, то в результате встречи Дон Гуана с Дон Карлосом погибает не он, а Дон Карлос.

Это позволяет предположить, что в сцене II „Каменного гостя“ Пушкин использовал драматургическую схему финала второго действия оперы „Дон Жуан“. И не просто использовал, а кардинально преобразовал — в сущности, „вывернул наизнанку“ эту схему. Сцена II трагедии, как и финал оперы, протекает в борьбе двух начал, но у Пушкина в противоположность Моцарту начало, представленное парой Лаура—Дон Гуан, здесь торжествует победу, а начало, представленное Дон Карлосом — „замещающим двойником“ Командора, терпит поражение.

Исходя из выдвинутых положений, рассмотрим вкратце трагедию „Каменный гость“, сцену за сценой.

10

Сложность и психологическая глубина этой трагедии в значительной степени обусловлены тем, что противоположные жизненные позиции представлены здесь не только контрастными парами: Дон Гуан—Лаура и Командор—Дон Карлос. Конфликт между этими позициями разворачивается также в душе одного из главных героев — Дон Гуана.

На трансформацию, которой подвергся у Пушкина этот традиционный образ, указала А.А. Ахматова: „Внимательно читая «Каменного гостя», мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан — поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а сам Гуан называет себя «Импровизатором любовной песни» (...) Насколько знаю, никому не приходило в голову делать своего Дон Жуана поэтом”.⁶³

Но пушкинский Дон Гуан — не только поэт, т.е. не только (не столько даже)

⁶² Нусинов И.М. Пушкин и мировая литература. М., 1941. С. 185.

⁶³ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 92—94.

стихотворец: это всесторонне одаренная художественная натура, художник *par excellence*.⁶⁴ Его чисто художническая способность угадывать целое по детали охарактеризована задолго до того, как выяснится, что он сочиняет стихи. После первой же встречи с Доной Анной на сетования хозяина: „Ее совсем не видно Под этим вдовьим черным покрывалом, Чуть узенькую пятку я заметил” (VII, 143) — слуга возражает:

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у вас проворней живописца,
Вам все равно, с чего бы ни начать.
С бровей ли, с ног ли.

(VII, 143)

Кстати, не странно ли, что столь тонкая и точная характеристика вложена в уста Лепорелло, которого исследователи, как правило, аттестуют незамысловатым мужланом?.. Но о Лепорелло речь впереди.

Еще раньше — в первых строках трагедии — заявляет о себе органический артистизм Дон Гуана, граничащий с актерством. Когда он предвкушает, как полетит „по улицам знакомым, усы плащом закрыв, а брови шляпой”, когда, словно в зеркало глядясь, спрашивает слугу: „Как думаешь? узнать меня нельзя?” (VII, 137), а в черновике еще выразительней: „Вот эдак. Посмотри-ка, Лепорелло” (VII, 299), то слышится в этих словах не одно лишь вынужденное желание остаться неузнанным, а и самодовлеющая страсть к перевоплощениям, маскараду, лицедейству. А сколько личин сменяет он на протяжении действия, выступая то прогуливающимся незнакомцем перед Монахом, то в рясе отшельника, а затем под именем Диего де Кальвадо перед Доной Анной. Отнюдь не случайно и то, что „двойник” Дон Гуана, Лаура, — актриса, подвигающаяся в мире искусства.

Однако не в этом мире осуществляет себя Дон Гуан — там он, в отличие от Лауры (как и от самого Пушкина), не профессионал, а любитель. Режиссер С.Э. Радлов, выдвинувший в центр своей интерпретации „Каменного гостя” тему творчества, говорил о Дон Гуане: „Он не стал поэтом потому, что его увлекло непосредственное творчество жизни”.⁶⁵

Определение слишком расплывчатое: ведь ничто в жизни не увлекает Дон Гуана так, как любовь. Зато уж в этой сфере он мастер, многоопытный и вдохновенный. К нему полностью подходит сказанное о юном, не успевшем разочароваться Онегине:

Но в чем он истинный был гений,
Что знал он тверже всех наук,
Что было для него измлада
И труд, и мука, и отрада,
Что занимало каждый день
Его тоскующую лень, —
Была наука страсти нежной,
Которую воспел Назон...

(VI, 8)

Кстати, в черновой рукописи первой главы „Евгения Онегина” есть строки, где уже намечена любовная коллизия „Каменного гостя”:

Как он умел вдовы смиренной
Привлечь благочестивый ввор
И с нею скромный и смятенный
Начать краснея (разговор)...

(VI, 224—225)

Итак, гений „любовой науки”, „Рафаэль любви и нежных связей”,⁶⁶ чьи увлечения проходят, в сущности, те же стадии, что и работа художника: замы-

⁶⁴ по преимуществу (франц.).

⁶⁵ Цит. по: Фельдман О.М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 235.

⁶⁶ Анненков П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Соч. Изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 1. С. 289.

сел, „диалог с материалом”, триумфальный результат. Этим он замечателен, этим и страшен (А.А. Ахматова: „гораздо страшнее своих предшественников”⁶⁷). И страшен прежде всего потому, что человек, другой человек, в диалоге с которым рождаются шедевры Дон Гуана, для мастера и его искусства не цель, а средство, материал. В этом и заключается безнравственность „любовного искусства”. Потому-то оно и не может быть названо творчеством (несмотря на разительное с ним сходство), ибо не созидательно, а разрушительно по своей природе, и тем разрушительней, чем искуснее, „гениальнее” мастер. Вот, пожалуй, тот случай, когда, вопреки утверждению пушкинского Моцарта (не Пушкина!), гений и злодейство — две вещи совместные.

Однако, как уже сказано, гений „любовного искусства”, Дон Гуан причастен и к искусству как таковому. В нем наряду с разрушительным есть и творческое, художественное начало — уже не безнравственное, но „внравственное”. „Внравственность” эту Пушкин констатировал в известном замечании на полях статьи Вяземского об Озерове (1826): „...Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели или порока? Разве их одна поэтическая сторона” (XII, 228—229).

Это замечание при всей его запальчивости отнюдь не так беспечно, как полагают иные исследователи. Восставая против морализаторства, отстаивая беспристрастие художника, Пушкин вместе с тем глубоко задумывался над затронутой здесь проблемой. „Каменный гость” — убедительное тому свидетельство.

„Любовное искусство” с его безнравственностью и художественное творчество (искусство как таковое) с его „внравственностью” не даром напоминают друг друга. Есть между ними родство, обусловленное соприродностью двух начал, их питающих. Тех самых начал, чьим олицетворением в пушкинских стихах, рассказавших об отроке на распутье, выступают „двух бесов изображения”, статуи языческих божеств — Венеры и Аполлона. Служение обоим этим богам и делает Дон Гуана и Лауру теми, кто они суть.⁶⁸

Здесь нужно остановиться на обстоятельстве, которое истолкователи пушкинской трагедии нередко упускают из вида. Дело в том, что в „Каменном госте” под одним и тем же названием „любовь” фигурируют два понятия, далеко не тождественные. О первом сказано выше — это „любовное искусство” или „наука страсти нежной”, которую Пушкин уже в четвертой главе „Евгения Онегина” отдает разврату и отлучает от истинной любви: „Разврат бывало хладнокровный Наукой славился любовной, Сам о себе везде трубя И наслаждаясь не любя” (VI, 75). Примерно так же вспоминает о своей „любвовой науке” Дон Гуан в сцене IV, когда признается Доне Анне: „Разврата Я долго был покорный ученик”, а на ее вопрос: „Сколько бедных женщин Вы погубили?” — искренно отвечает: „Ни одной доньине Из них я не любил” (VII, 169), хотя в сцене I столь же искренне говорил о „бедной Инезе”: „как я любил ее!” (VII, 139), причем и в том и в другом случае в его словах нет ни лицемерия, ни самообмана — просто т е п е р ь любовь означает для него нечто иное, чем означало т о г д а.

„Нечто иное” (второе понятие) — такая любовь, для которой другой человек является уже не „материалом”, не средством, но целью, — любовь отнюдь не бесплотная, однако и не сводящаяся к одному из „наслаждений жизни”, точнее, взыскующая не эгоистического наслаждения, а счастья (соучастия). Она — тоже своего рода творчество, только неподвластное законам искусства, да и никаким вообще законам. Это любовь Татьяны в „Евгении Онегине” и, по-видимому, любовь Инезы в „Каменном госте”; примеров ее выражения достаточно в пушкинской лирике.

Ведома ли эта любовь Дон Гуану — такому, каким предстает он в начале трагедии? Казалось бы, нет: одноименные понятия, о которых сказано выше, в конечном счете несовместимы, и в этом ему еще предстоит убедиться. Однако в сознании „Рафаэля любви” они до поры совмещаются. Ведь его „любовное

⁶⁷ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 95.

⁶⁸ Поэтому никак нельзя согласиться с Г.А. Лесским, называющим Лауру „куртизанкой” и „профессиональной обольстительницей” (Лескис Г.А. „Каменный гость”. (Трагедия гедонизма) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 136).

искусство” — это, в сущности, игра. Игра же, как замечает Ю.М. Лотман, „подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации, и... не помнить этого (...) Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения. Любое выпадение из него: в одноплановый «серьезный» или одноплановый «условный» тип поведения — разрушает его специфику”⁶⁹

Навыком двупланового поведения Дон Гуан поначалу владеет в совершенстве (и лишь со сцены III начинает его утрачивать). То, что он до поры называет любовью, — и не „одноплановое” притворство (потому он не просто „коварный соблазнитель”), и не глубокое „одноплановое” чувство (потому он и не „влюбленный по-настоящему”, каким еще станет). Он в точном смысле этого слова и г р а е т в любовь, и лишь куда играет — остается самим собой.

Художественное богатство его натуры реализуется не только в „любовном искусстве” и не только в сочинении стихов. Оно выражает себя и в той интенсивности, с какою Дон Гуан проживает каждое мгновение, не ограничиваясь любовными приключениями, но авартно и безоглядно отдаваясь буквально всему, что предлагает ему жизнь, будь то рискованная прогулка ссыльного по столице, беседа с Монахом, поединок с Дон Карлосом или разглядывание статуи Командора. Интенсивность эта (иные исследователи напрасно принимают ее за легкомыслие) присуща и внутренней, духовной жизни Дон Гуана, что обнаруживается в первой же сцене, как только память и совесть заставляют его взглянуться в самого себя.

Тема совести, внесенная Пушкиным в русскую литературу, стала ведущей еще в „Борисе Годунове”: нечистая совесть Бориса определяет его судьбу, память о совершенном злодействе как бы материализуется — убитое дитя встает из могилы. Характерно, что когда Пушкин вновь касается этой темы в первой трагедии болдинского цикла,⁷⁰ совесть предстает в монологе Барона как сила, действующая подобным же образом: „... эта ведьма, От коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают?..” (VII, 133).

Правда, в действии „Скупого рыцаря” тема совести присутствует лишь подспудно, а в следующей трагедии, „Моцарте и Сальери”, о ней вообще нет речи — убийца Моцарта никаких угрызений совести не испытывает и озабочен только одним: „ужель он прав И я не гений?”⁷¹ Однако цельность и единство болдинского цикла „Драматических сцен” обусловлены, в частности, и тем, что некоторые ключевые понятия и образы имеют здесь значение не только сами по себе и не только в контексте отдельно взятой трагедии, но и в контексте всего цикла, — от них, если воспользоваться выражением А.А. Ахматовой, „расходятся стрелки”⁷² к другим трагедиям, приглашая сопоставлять и задумываться.

„Донжуанская” тема отчасти предвосхищена (что не раз отмечалось) в монологе Барона: „Как молодой повеса ждет свиданья С какой-нибудь равратницей лукавой Иль дурой, им обманутой” (VII, 210). Но тема совести в „Каменном госте” поначалу еле слышна — она вводится словами Дон Гуана об умершей Инезе. В смерти ее повинен, казалось бы, только муж, „негодяй суровый”, однако в словах Дон Гуана присутствует полусознанное чувство и собственной вины, незнакомое его предшественникам.

Пытаясь разобраться в этом чувстве, он роняет признание, уже совершенно немислимое в устах кого-либо из его предшественников:

⁶⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 82.

⁷⁰ И примерно тогда же, как замечает А.А. Ахматова, эта тема появляется в лирических произведениях: „... тема уязвленной совести возникает в лирике Пушкина в конце 20-х годов: грандиозное «Воспоминание» (1828) и написанная через несколько лет «Грувинская песня» („Не пой, красавица, при мне...”), где роковой образ «далекой бедной девы» напоминает бедную Инезу” (Ахматова А.А. О Пушкине. С. 104).

⁷¹ Можно было бы сказать, что в этой трагедии тема совести заявляет о себе своим демонстративным отсутствием, если б не слова Моцарта, в которых угадывается смутное чувство — не вины, а скреп „виноватости” перед теми, кто должен „заботиться о нуждах низкой жизни” (VII, 133), дабы избранные творцы могли предаваться вольному искусству.

⁷² Ахматова А.А. О Пушкине. С. 165.

Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах. Это странно.
(VII, 139).

В целой гамме предложенных исследователями толкований этих слов выделяются две противоположные точки зрения. Если Д.Д. Благой (еще в книге 1929 г.) увидел в них доказательство кладбищенски извращенного сладострастия Дон Гуана,⁷³ то С.Б. Рассадину они являют угаданную Пушкиным в Дон Гуане „способность быть не тщеславным любовником, способность любить тихо и нежно, не самоутверждаясь за счет яркости и красоты возлюбленной”.⁷⁴

Как Д.Д. Благой, уличавший пушкинского героя в извращенной чувственности, так и С.Б. Рассадин, усмотревший в приведенных словах Дон Гуана победу духовности над чувственностью, не принимают в расчет, что этот герой — натура прежде всего художественная. А ведь именно своему художественному чувству, побудившему и позволившему находить „странную приятность” в облике угасающей возлюбленной, удивляется здесь, быть может, впервые, сам Дон Гуан: „Это странно”.

Существительное „приятность” — редкое в пушкинском лексиконе. В болдинских же трагедиях оно встречается еще лишь однажды — в монологе Барона:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность...
Когда я ключ в вамок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

(VII, 112)

Разумеется, нельзя утверждать, будто Пушкин намеренно употребил одно и то же, чуть отчужденно звучащее слово „приятность”, чтобы обозначить, устами своих героев, ощущение, испытываемое столь различными, ни в чем, кавалось бы, несходными друг с другом людьми: убийца по призыванию, рыцарь-ростовщик, упивающийся сознанием своего могущества, и наконец гений „любовного искусства”, который эстетически, как художник, оценивает „прощальную красу” тронутой увяданием молодой женщины.⁷⁵ Но так получилось, и просто пройди мимо этого „странного” совпадения тоже, пожалуй, нельзя.

Раздумья об Иневе приоткрывают в Дон Гуане „внутреннего человека”, не вполне совпадающего ни с художником любви, ни с художником просто. Однако его диалог с самим собой, едва начавшись, заглушается тем внешним диалогом, что навязывает ему Лепорелло — персонаж, к которому стоит приглядеться попристальней.

Отметим прежде всего его подчеркнутую условность.⁷⁶ Пушкин, который специально озаботился дать имя „Гуан” в транскрипции, приближенной к испанской, чуть ли не демонстративно перенес Лепорелло из оперы Моцарта, оставив ему итальянское имя. К тому же пушкинский Лепорелло гораздо меньше, чем его предшественники, помогает ховаяину в любовных предприятиях: когда тот встречался с Инезой, он всего лишь „лошадей держал (<...> в этой роде”, в ссылке вместе с ним не был, да и в его романе с Доной Анной фактически не принимает участия.

И тем не менее Лепорелло участвует в действии „Каменного гостя” весьма активно — только в особом качестве: в качестве а у д и т о р и и, без которой любовное искусство Дон Гуана, как и любое другое искусство, не может существовать; в качестве п у б л и к и, необходимой всякому художнику.

О том, как занимал Пушкина в пору создания „Каменного гостя” вопрос о

⁷³ См.: Благой Д.Д. Социология творчества Пушкина. С. 226.

⁷⁴ Рассадин С.Б. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 218.

⁷⁵ Впрочем, известное сходство меж ними есть: каждый из них — преступник в изначальном смысле этого слова, т.е. человек, преступающий общепринятые нравственные законы и нормы.

⁷⁶ Ее ощутил, пожалуй, один Е.Г. Браун, заявивший без обиняков, что у Пушкина „Лепорелло представляется более бесцветным, чем какой-либо из слуг Дон Жуана в предыдущих обработках” (Браун Е.Г. Литературная история типа Дон Жуана. СПб., 1889. С. 96).

взаимоотношениях художника с публикой, свидетельствует многое из написанного болдинской осенью. Напоминать хотя бы только „Отрывок”, датированный 26 октября: „Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца — есть его звание, прозвище, коим он заклеен и которое никогда его не покидает. Публика смотрит на него как на свою собственность, считает себя вправе требовать от него отчета в малейшем шаге” (VIII, 409).

Необходимо учесть, что пушкинский Дон Гуан действует не столько в конкретных исторических обстоятельствах Испании XVI—XVII вв. (степень этой конкретности преувеличивают, всерьез вычисляя, где именно мог находиться он в ссылке — во Фландрии, в северных областях Пиренейского полуострова, в Англии), сколько в сфере всей европейской культуры, неоднократно обращавшейся к легенде о Дон Жуане. В „Каменном госте” происходит нечто подобное тому, что уже было во втором томе „Дон Кихота”, где герои романа оказываются среди людей, прочитавших том первый и, следовательно, знакомых с ними, с их похождениями. В пушкинской трагедии решительно все действующие лица знают Дон Гуана или о Дон Гуане; он подвизается в атмосфере „молвы” о нем. Потому и его сценическое поведение отчасти определяется реакцией на то, чего ждут от него окружающие. Взаимоотношения Дон Гуана с „донжуанской” традицией являются еще одним источником действия в „Каменном госте”.

Благодетелем же традиции, стражем канона выступает здесь Лепорелло — „публика”. Он ревниво следит за соблюдением нормативных требований мифа о Дон Гуане, за тем, чтобы его хозяин не „выходил из образа” и, сменяя личины, был верен своему амплау, т.е. оставался „развратным, бессовестным, безбожным Дон Гуаном”. Такому хозяину он охотно „подыгрывает” — даже когда препирается с ним или клянет свою судьбу (ведь все это отвечает традиции, все это было и у Мольера, и у Моцарта). Однако он упорно противится тому, чтобы из-под традиционного облика выступил „внутренний человек”, незнакомый и непредсказуемый.

Но именно это и случилось. Вслушаемся же, как настойчиво возвращает Лепорелло хозяина в исходное состояние, как искусно направляет ход его мыслей в традиционное русло:

Дон Гуан

Муж у нее был негодай суровый,
Узнал я повдно... Бедная Инеза!

Лепорелло

Что ж, вслед за ней другие были.

Дон Гуан

Правда.

Лепорелло

А живы будем, будут и другие.

Дон Гуан

И то.

Лепорелло

Теперь которую в Мадрите
Отыскивать мы будем?

Дон Гуан

О, Лауру!
Я прямо к ней бегу являться.

Лепорелло

Дело.

(VII, 139—140)

Имя Лауры всплывает в памяти Дон Гуана не случайно — он и сам несколько смущен тем, что на миг изменил себе прежнему. А Лаура — это почти он сам,

прежний. Бравурная, рифмованная тирада: „К ней прямо в дверь — а если кто-нибудь Уж у нее — прошу в окно прыгнуть” — успокаивает Лепорелло: „Ну, развеселились мы. Недолго нас покойницы тревожат” (VII, 140).

Но слуга успокоился рано — об этом свидетельствует одна из последующих реплик, по-настоящему оценить которую мешает пушкинский „головокружительный лаконизм” (А.А. Ахматова). Услыхав от Монаха, что должна приехать Дона Анна „на мужнину гробницу”, Дон Гуан восклицает:

Дона Анна
Де-Сольва! как! супруга командора
Убитого... не помню кем?

(VII, 140)

Анна — имя вовсе не редкое, в том числе и между испанской знатью. Почему же догадывается Дон Гуан, что речь идет именно о Доне Анне де-Сольва, вдове командора? Объяснить это можно лишь одним: так же как помнит Дон Гуан соблазненную им и погибшую Инезу, он в глубине души помнит и убитого им Командора, и даже имя его супруги, которую никогда не видел. Оказывается, память его тревожат не только покойницы, но и покойники.

Предвидим решительное возражение. Не только у титанов Возрождения, но и в пушкинском кругу соблазнить („погубить”) женщину или убить мужчину „на поединке честно” не считалось чем-то греховным, ни тем более преступным. Нам напоминают: „... надо учесть, что «обольщения, адюльтеры, убийства на дуэлях своих соперников» (Благой) при всей их непохвальности вряд ли были в глазах Пушкина тяжкими нравственными преступлениями: ведь и в его жизни были «обольщения, адюльтеры» и если и не «убийства соперника на дуэли», то по крайней мере вызовы на дуэль”.⁷⁷ Так не навязываем ли мы Дон Гуану угрызения совести, коих тот попросту не может испытывать?

Предположение кажется резонным, если вслед за Г.А. Гуковским рассматривать трагедию „Каменный гость” исключительно в историко-культурном плане или вместе с позднейшим критиком видеть в „Каменном госте” своего рода «историческую ретроспекцию», в которую Пушкин проецирует проблемы своего времени.⁷⁸

Однако наша задача — привлечь внимание к тому плану трагедии, в котором драматический конфликт разворачивается уже не столько между конкретными представителями ренессансного мироощущения и христианской культуры, сколько между воплощенными в них различными фазами духовного развития самого Пушкина. Спор здесь имеет предметом кардинальные проблемы искусства, любви, нравственности и ведется не перед лицом испанского общества XVI—XVII вв. или русского общества начала XIX в., а перед лицом вечности, о чем выразительно напоминает обстановка первой же сцены (напомним, что ни в одной из допушкинских версий легенды о Дон Жуане действие не начиналось на кладбище). И в этом споре, который Пушкин устами своих героев ведет сам с собою, все вещи называются своими настоящими именами, предстают в своем окончательном, в „прощальном значеньи” (Б. Пастернак): убийство есть убийство, прелюбодеяние есть прелюбодеяние.

Если рассматривать трагедию „Каменный гость” в этом аспекте, то, в сущности, не так уж важно, мог ли Дон Гуан, легендарный или исторический, испытывать угрызения совести, — важно, что его создатель (в жизни которого, бесспорно, были обольщения, адюльтеры и дуэли) их испытывал.

Впрочем, то, что происходит затем, в последней части сцены I (строки 88—124), начиная с вопроса: „Так здесь похоронили командора?”, иные истолкователи излагают примерно так: легкомыслию Дон Гуана, восторжествовавшему благодаря Лепорелло, и далее нет удержу — едва увидев Дону Анну, пришедшую на могилу к убитому им мужу, он уже готов волочиться за нею.⁷⁹

⁷⁷ Рассадин С.Б. Драматург Пушкин. С. 233.

⁷⁸ См.: Соловьев В. Одиночество свободы. (О „Каменном госте”) // В мире Пушкина. М., 1974. С. 209.

⁷⁹ См.: Рассадин С.Б. Драматург Пушкин. С. 226—227.

Если, однако, пристально вчитаться в эти тридцать шесть строк, не забывая о том, что им предшествовало, зная, что произойдет далее, а главное, памятуя о пушкинском „головокружительном лаконизме”, — перед нами предстанет не легкомысленный волокита, а мастер „любовного искусства”, который, уже решив вернуться на прежнюю стезю, встречает нечто выходящее за пределы его богатого опыта, — женщину, которая все еще оплакивает покойного мужа, хоть и наделена „красой чудесной”.

Его „проворное воображенье”, разбуженное немногими словами Монаха, мгновенно дорисовывает по ним возвышенный образ этой женщины еще до того — и примерно так же, — как, спустя несколько минут, дорисует ее внешний облик по единственной замеченной детали, „узенькой пятке”.

Решение: „Я с нею познакомлюсь” — возвещает о кристаллизации нового любовного замысла. Этот замысел, не только новый, а и новаторский (еще ни один Дон Жуан не посягал на вдову им убитого), рождается из восхищения силою чувства прекрасной и добродетельной женщины и зависти к предмету такого чувства.

Однако объект нового замысла — в сущности не реальная Дона Анна, а воображаемая, точнее, воображенная Дон Гуаном. А это влечет за собой непредвиденные последствия.

11

Как уже говорилось, сцена II „Каменного гостя” — самая нетрадиционная. А вместе с тем сцена эта уходит корнями в такую древнюю традицию, которая много старше донжуанского мифа, генетически с нею связанного. Ужин у Лауры, нарушающий предусмотренную этим мифом последовательность событий, в сущности, заменяет — и отменяет — тот традиционный ужин, на который приглашают статую командора Дон Хуан у Тирсо де Молины, Дон Жуан у Мольера, Дон Джованни у Модарта.

Приглашение это А.А. Ахматова напрасно считает „нелепым”.⁸⁰ Оно представляет собою рудимент одного из источников мифа о Дон Жуане, а именно средневековой испанской легенды о том, как некий молодой человек (*un galán*), увидав на дороге череп, пнул его ногой и пригласил к себе на ужин, и о наказании, постигшем нечестивца.⁸¹ Легенда же эта отталкивалась от языческой по своему происхождению и характеру традиции пиршественного торжества.

„П и р ш е с т в е н н о е т о р ж е с т в о — у н и в е р с а л ь н о, — пишет М.М. Бахтин, — это — торжество жизни над смертью (...). Характерно, что в народном творчестве смерть никогда не служит завершением. Если она и появляется к концу, то за нею следует т р и з н а (т.е. погребальный пир; так, например, кончается „Илиада”); тризна и есть подлинное завершение”.⁸²

Еще в упомянутой легенде, а затем и в мифе, к ней восходящем, пиршественная традиция была кардинально переосмыслена („вывернута наизнанку”) согласно требованиям христианской религии — пиршество стало завершаться явлением оскорбленного мертвеца и смертью нечестивца или его покаянием.

Но именно эту пиршественную традицию временно восстанавливает в правах сцена II „Каменного гостя”, в которой установленный христианской легендой порядок как бы заново переворачивается. Сцена, как уже сказано, протекает в борьбе двух начал — „языческого” и „христианского”, причем именно „языческое” трижды одерживает победу: впервые, когда беспечное жизнелюбие Лауры торжествует над проповедью Дон Карлоса, вторично, когда Дон Карлос гибнет от руки Дон Гуана (смерть постигает не грешника, а того, кому надлежало его покарать!), и в третий раз, когда чуть ли не рядом с его трупом Дон Гуан и Лаура предаются своего рода любовному пиршеству.

⁸⁰ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 98.

⁸¹ См.: Менендес Пидаль Рамон. Об источниках „Каменного гостя” // Менендес Пидаль Рамон. Избр. произв. М., 1961. С. 742—768.

⁸² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 307.

Впрочем, пиршеством сцена II и открывается. Ужин у Лауры — это, в сущности, симпозиум (пиршественный диалог), развертывающийся в атмосфере вольного фамильярного общения между самыми разными людьми (актриса на равных правах с грандом). Здесь представлены едва ли не все признанные в этом кругу жизненные ценности Ренессанса, понятые как „наслаждение жизни”: еда и питье (ужин!), искусство (музыка), любовь; устами Первого гостя намечена их иерархия:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь мелодия...

(VII, 145)

Такой взгляд на ценности жизни, сводящий их к „наслаждениям”, не однажды выражался и в юношеской лирике Пушкина.⁸³ Но достаточно обратиться к пушкинской лирике, современной становлению и осуществлению замысла „Каменного гостя”, чтобы увидеть, как все реже и сдержанней определяются в ней словом „наслаждение” бесспорные для поэта ценности — любовь и искусство, как, приходя на смену юношескому гедонизму, вырастает и укореняется в ней иное, куда более глубокое и умудренное (хоть и вовсе не аскетическое) отношение к жизни.

В обращенных к Лауре словах Дон Карлоса, оставшегося с нею наедине, это иное отношение к жизни выражено далеко не полностью, с уклоном в „одностороннюю серьезность”. И все же неправы критики, усматривающие в этих словах „мрачность фанатического католицизма”, даже „ханжество”. Мысль, в них высказанная, отнюдь не чужда Пушкину — та же самая мысль содержится в его собственном письме к Каролине Собаньской от 2 февраля 1830 г. (XIV, 63—64, 400—401). А на вопрос Лауры: „Иль у тебя всегда такие мысли?” — Дон Карлос мог бы ответить двумя пушкинскими строками из ранней редакции стихотворения „Брожу ли я вдоль улиц шумных” (1829):

Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной.

(III, 789)

Блистательной отповедью Лауры сказанное Дон Карлосом не опровергнуто, и Лаура его отнюдь не переубеждает. Но как истинная актриса, жрица искусства, она заражает „угрюмого гостя” собственной убежденностью в своем — и его — праве всецело жить данным моментом, не думая о грядущем, и как пленительная женщина, жрица любви, соблазняет его.

А.А. Ахматова убеждена, что „от Лауры автор в восторге — ей все разрешено, вплоть до любовного свидания при трупке убитого из-за нее Дона Карлоса: так и кажется, что сам автор готов тешить ее серенадами и убивать противников на перекрестках. Она — в сиянии бессмертного искусства. Это — юность Пушкина, это — музыка”.⁸⁴

Однако, восхищаясь Лаурой как собственной юностью, автор сохраняет способность трезво, как бы со стороны, взглянуть на предмет своего восхищения. Финал сцены II — любовные ласки „при мертвом” — подвергает наше нравственное чувство известному испытанию. Этот финал не снимает и не сглаживает противоречие между противоположными жизненными позициями, а обнажает и заостряет его.

В художественной системе „Каменного гостя” сцена II занимает особое, точно рассчитанное место, как заложенная в глубину „маленькой трагедии” своего рода „маленькая комедия” на традиционный сюжет — только „вывернутый наизнанку”, с благополучным для протагониста концом.⁸⁵ Дон Жуан выступает

⁸³ См.: Лесскис Г.А. „Каменный гость”. С. 134—136.

⁸⁴ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 164.

⁸⁵ Ростислав Шульд, устанавливающий генетическую связь между трагедией „Каменный гость” и Книдским мифом (так он, вслед за Хр. Клинкабергом, называет культурный миф о разведении мужчины и женщины потусторонними силами), замечает: „2-я сцена — это своеобразный микровариант Книдского мифа, как бы зеркально отражающий всю трагедию — только с обратными знаками” (Шульд Р.Г. Пушкин и Книдский миф. München, 1958. Р. 84).

здесь в двух ипостасях — женской и мужской. Как женщина, он пленяет своего антагониста, как мужчина — убивает его, торжествуя в обеих ипостасях.

Однако последующее обнаруживает иллюзорность этого торжества.

Победа над Дон Карлосом, обременив совесть Дон Гуана еще одним убийством и заставив скрываться, возвращает его в Антоньев монастырь, где Дон Гуан встретится не с одной вдовой Командора, но и со своим прошлым, с самим собой.

12

Первые слова, которые произносит Дон Гуан в сцене III, казалось бы, свидетельствуют, что он все тот же, каким был в предыдущей сцене: „нечаянное убийство” Дон Карлоса для него лишь благоприятное обстоятельство, способствовавшее новой встрече — со вдовой Командора. Впрочем, „все тот же” Дон Гуан, стремительный и нерассуждающий, едва ли стал бы столько раздумывать, как приступить к объяснению:

С чего начну? „Осмелюсь”... или нет:
„Сеньора”... ба! что в голову придет,
То и скажу без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни...

(VII, 153)

Заметим еще, что Дон Гуан и в столь ответственную минуту не может отвлечься от мыслей о Командоре. Об этом свидетельствуют и несколько натянутая шутка: „...Пора бы уж ей приехать. Без нее — Я думаю — скучает командор”, и рассуждения, в которые он пускается, разглядывая памятник.

Сами по себе эти рассуждения весьма важны для понимания последующего. Молниеносный и парадоксальный рывок воображения, которое „проворней живописца” совмещает, как сказали бы теперь, „в одном кадре” и самого Командора, и памятник ему („Здесь став на цыпочки не мог бы руку До своего он носу дотянуть” — VII, 153) сцена поединка, схваченная цепким и жестким взглядом, — все это обнаруживает уверенного и трезвого художника, которому претит наивная идеализация („Каким он здесь представлен исполином? Какие плечи! Что за Геркулес!”). Ведь самому Дон Гуану ни то, что в действительности „покойник мал был и тщедушен”, ни то, что, наткнувшись на шпагу, он „замер как на булавке стрекоза”, не мешает помнить главное в Командоре: „... а был Он горд и смел — и дух имел суровый”.

Обращаем внимание на трезвость, присущую художественному воображению Дон Гуана, именно потому, что здесь она проявляется в последний раз. А с появлением Доны Анны мастер „любовного искусства” перестает быть и таким, каким был в сцене II.

Но между сценой II и сценой III прошло несколько дней, насыщенных содержанием, о котором автор предоставляет лишь догадываться.

Что же произошло за это время?.. На первый взгляд, только то, о чем еще в традиционном ключе, как бы по инерции сцены II, сообщает Дон Гуан: „... и вижу каждый день Мою прелестную вдову, и ею — Мне кажется, замечен...” (VII, 153).

Истинный же смысл случившегося с Дон Гуаном осовнает впервые он сам, отвечая на просьбу Доны Анны молиться вместе с нею:

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!
Я не достоин участи такой.
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда склонившись тихо
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил...

(VII, 154)

Усомниться в искренности этой тирады, усмотреть в ней показное благочестие не позволяют два слова. „Порочными устами” — так никогда не сказал бы

искусный соблазнитель, укрывшийся под рясой отшельника, и не случайно Дон Гуан, спохватившись, подыскивает более приличествующие эпитеты: „недостойный отшельник я”, „грешный голос мой”. Обмолвка далеко не случайная; ее причина — уже совершившийся сдвиг в сознании Дон Гуана, которому открылась целая пропасть между „ангелом”, каким представляется ему вдова Командора, и „демоном”, каким он видит себя.

Уподобление этой женщины ангелу, перерастающее чуть ли не в отождествление (в дальнейшем Дон Гуан назовет ее „Ангел Дона Анца”), — не просто льстивый комплимент, как иногда полагают. Сокровенное его значение проясняется в контексте пушкинской лирики.

Еще в 1827 г. было написано стихотворение „Ангел”, ставшее своего рода вехой в истории взаимоотношений Пушкина с демоническим началом. Здесь в противоположность стихотворению „Демон” (1823) „дух отрицанья, дух сомненья” взирает на „духа чистого”, впервые испытывая „жар невольный умиленья” (III, 59).

Слово „ангел” становится ключевым в стихах 1828 г., вдохновленных А.А. Олениной.⁸⁶ Но если в стихотворении „Ее глаза” поэт еще только сравнивает Оленину с ангелом („... ангел Рафаэля Так соверзает божество” (III, 103), то в стихотворении „Предчувствие”, он, обращаясь к ней, прямо называет ее „ангелом кротким безмятежным” (III, 116), причем и текст стихотворения и хорошо известные обстоятельства его создания решительно исключают употребление здесь этого слова в расхожем, „комплиментарном” смысле. Сошлемся на проникновенное прочтение „Предчувствия” А.А. Ахматовой: „Что может быть пронзительнее и страшнее этих воплей воистину гибнущего человека, который взывает о спасении, взывает к чистоте и невинности. {...} Это настоящее SOS”.⁸⁷

Заметим также, что после 1828 г. слово „ангел” в лирике Пушкина более не встречается — за единственным исключением, по-своему знаменательным: в стихотворении „Мадонна” (1830), говоря о своем желании:

Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель —
Она с величием, он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,

поэт добавляет:

Одни без ангелов...

(III, 224)

Существует определенное сходство между тем, что сумела расслышать в стихотворении „Предчувствие” А.А. Ахматова, и тем, как она же определила отношение Дон Гуана к вдове Командора: „Для Дон Гуана Дона Анна — ангел и спасение”.⁸⁸

Но если Дон Гуан любит в Доне Анне ангела, то как это увязывается с его отношением к Богу? И какого спасения ждет он от нее? Внимательное чтение сцен III и IV убеждает: демонический герой „Каменного гостя”, полюбив „ангела”, отнюдь не стремится отнять его у Бога (на что покусится лермонтовский Демон). Скорее напротив: в речах Дон Гуана чем дальше, тем явственней проступает не высказанная прямо надежда именно этой любовью к ангелу — или любовью ангела — снискать спасение. Но возможно ли спасение без прощения, которое нужно заслужить? Такого вопроса Дон Гуан перед собой не ставит. Надежда на спасение борется в его душе с демонической — и художественной — гордыней. Борьба эта продолжается до конца, с переменным успехом.

Вернемся, однако, назад к ремарке: „Входит Дона Анна”. Она входит, и оказывается, что Дон Гуан вря готовился, соображая, как завязать разговор с

⁸⁶ См.: Цявловская Т.Г. Дневник А.А. Олениной // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 247—292.

⁸⁷ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 221.

⁸⁸ Там же. С. 163.

нею, с чего начать, — Дона Анна первая к нему обращается. Подчеркиваем это обстоятельство, поскольку почти все исследователи, характеризующие любовные объяснения в сценах III и IV, преимущественно вслушиваются — если прибегнуть к оперной терминологии — в партию Дон Гуана, исходя из того, что в объяснениях этих ведущую роль по традиции играет мужчина, который полностью сохраняет за собой инициативу и в зависимости от установки исследователя либо „соблазняет Дону Анну по всем правилам адольфовской светской стратегии”,⁸⁹ либо завоевывает ее сердце, „поднятый и просветленный любовью”.⁹⁰

Между тем, вслушиваясь с непредвзятостью во весь этот любовный дуэт, мы убеждаемся, что, начав его, женщина и в дальнейшем ведет себя отнюдь не пассивно, а чем дальше, тем более целеустремленно. Отдавая дань лишь самым необходимым условностям, она отвечает на признания Дон Гуана такими именно репликами, каждая из которых облегчает ему следующий шаг; подчас Дона Анна даже опережает его притязания. Напомним: ухаживать за Инезой пришлось три месяца, вдова же Командора сама, не дожидаясь просьбы представшего ей на кладбище незнакомца, назначает ему свидание на завтра и только затем спрашивает: „Как вас зовут?”.

По мнению А.А. Ахматовой, высказанному в написанных ею в 1958—1959 гг. дополнениях и заметках к новой редакции статьи „«Каменный гость» Пушкина”, для автора трагедии Дона Анна — „это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа. Типичная католическая дэвотка под стать Каролине Собаньской”.⁹¹

Пристрастные до запальчивости, эти слова, пожалуй, точнее характеризуют собственное отношение А.А. Ахматовой, нежели авторское отношение ко вдове Командора. В тексте „Каменного гостя” ничто не свидетельствует ни об особом малодушии Доны Анны, ни о ее ханжестве. И все же А.А. Ахматовой удалось мимоходом коснуться и пушкинского отношения к Доне Анне — в строках, следующих почти сразу же за процитированными (и столь же пристрастных): „Мы даже не знаем ее судьбу — умерла она или упала в обморок, это совершенно неважно, ведь это не Татьяна, не Русалка, которых надо возвеличить, а нечто вроде Ольги Лариной”.⁹²

„Нечто вроде Ольги Лариной”... Действительно, Дону Анну с сестрою Татьяны объединяет не только тема загробной ревности, но и чисто человеческая обыкновенность, даже заурядность. Но к человеческой заурядности зрелый Пушкин относится вовсе не высокомерно, а подчас и сочувственно — как в „Повестях Белкина”. И здесь напрашивается еще одна параллель.

За две недели до завершения „Каменного гостя”, там же в Болдине, Пушкин закончил повесть „Метель”. Сюжетные схемы этой повести и „Каменного гостя” совпадают в отдельных элементах (это обнаруживается при сопоставлении заключительной части повести со сценой IV трагедии), а действующие лица — Марья Гавриловна и Бурмин — функционально настолько подобны Доне Анне и Дон Гуану, что „Метель” можно было бы считать автопародией на „Каменного гостя”, не будь она написана раньше.⁹³

Марья Гавриловна хранит верность погибшему жениху, соседи дивятся ее постоянству. „В ее замке” появляется гусарский полковник Бурмин („...молва уверяла, что некогда был он ужасным повесою, и это не вредило ему во мнении Марьи Гавриловны, которая (как и все молодые дамы вообще) с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера” — VIII, 84).

Однако Бурмин медлит объясниться в любви Марье Гавриловне (впоследствии он признается, что у него на совести „преступная проказа”), и „молчание молодого гусара более всего подстрекало ее любопытство и воображение {...} Она

⁸⁹ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 100.

⁹⁰ Рассадин С.Б. Драматург Пушкин. С. 241.

⁹¹ Ахматова А.А. О Пушкине. С. 163.

⁹² Там же. С. 164.

⁹³ Впрочем, ко времени создания „Метели” пушкинская трагедия могла уже быть вчерне написана или по крайней мере обдумана.

приготовляла развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения. Тайна, какого рода ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу. Ее военные действия имели желаемый успех" (VIII, 84).

Концовка повести явным образом пародирует соответствующее место сцены IV „Каменного гостя”. Если Дона Анна спрашивает Дон Гуана: „Вы узамы не связаны святыми Ни с кем — неправда ль?” (VII, 165), то Бурмин, как оказывается, связан „узамы святыми”... с самою Марьей Гавриловной. Если Дон Гуан признается Доне Анне в том, что убил ее супруга, то из признания Бурмина Марье Гавриловне явствует, что его „преступная проказа” была по меньшей мере одной из причин гибели ее жениха.

Как известно, пародирующему случается по-своему объяснять пародируемого. Едва ли что объяснит в пушкинском Дон Гуане Бурмин, этот поистине „второклассный Дон Жуан”. Зато Марья Гавриловна способна, пожалуй, кое-что объяснить в Доне Анне. „Обыкновенная барышня” и даже „обыкновенная дамская душа” — так характеризует героиню „Метели” Н.Я. Берковский, добавляя: „В отношениях с Бурминым Марья Гавриловна развернулась во всей своей неромантической обыкновенности”.⁹⁴ Пожалуй, и Доне Анне подошла бы эта характеристика, если б не презрительность, чуждая пушкинскому отношению как к той, так и к другой героине.

„Неромантическая обыкновенность” Доны Анны играет существенную роль в художественной системе пушкинской трагедии. С этой женщиной в красочный и условный мир „Каменного гостя” входит стихия житейской обыденности. Да, в ней нет ни таинственного очарования Инезы, ни победительного артистизма Лауры; она кокетлива и любопытна, единственная цель любви для нее — законный брак. Для очередного шедевра любовного искусства она — материал неблагоприятный, так как творческий диалог с нею, в сущности, невозможен, а женская ее слабость („О Дон Гуан, как сердцем я слаба” — VII, 170) исключает сопротивление материала, необходимое истинному художнику. Блистательному мастерству Дон Гуана она способна противопоставить лишь испытанные уловки, какими издревле пользуется женщина в любовной игре с мужчиной.⁹⁵

Однако, вступая в эту игру, Дона Анна неведомо для себя обретает двух союзников в самом Дон Гуане. Один — его „усталая совесть”. Другой — его воображение, утрачивающее трезвость. Совесть идет пути к спасению, воображение подсказывает этот путь, побуждая увидеть ангела в Доне Анне и спасение в любви к ней.

Вопреки очевидности, ибо каждая реплика Доны Анны свидетельствует, что она во всяком случае не ангел, Дон Гуан упорствует в своем заблуждении, и это, пожалуй, лучше всего доказывает, что он влюблен как еще никогда в жизни. Однако такая влюбленность угрожает его призванию. Отдаваясь искреннему и цельному — „одноплановому” — чувству, художник любви изменяет себе; сохраняя в себе художника, он жертвует непосредственностью и цельностью своего чувства.

Этим в конечном счете и определяется проявляющееся в сценах III и IV противоречие в поведении Дон Гуана, не однажды отмеченное исследователями: „смесь преднамеренности и расчета с искренним увлечением”;⁹⁶ „искреннее чувство смешивается с уловками оболъстителя”.⁹⁷

Мы воспользовались бы последней формулировкой, но, опираясь на вышесказанное, полагаем возможным несколько уточнить ее: и мастер „любовного искусства”, и по-настоящему влюбленный человек, причем оба не смешиваются и не просто сосуществуют в Дон Гуане, а, будучи не только несовместимыми, но и взаимоисключающими, ведут борьбу, в которой то один, то другой берет верх.

Ситуацию этой борьбы несколько осложняет чисто художественное начало, живущее в Дон Гуане. Оно далеко не всегда гармонирует как с чувствами влюбленного человека, так и с „наукой страсти нежной”. Независимость, с

⁹⁴ Берковский Н.Я. „Повести Белкина” (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 300.

⁹⁵ Но эта любовная игра — отнюдь не „игра в любовь”, которой посвятил себя Дон Гуан: в ней нет ни грана искусства, зато есть могучая сила житейской традиции.

⁹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. С. 564.

⁹⁷ Слонимский А.А. Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 489.

какую оно подчас заявляет о себе, обнаруживается в цитированном выше монологе, которым Дон Гуан отвечает на реплику вдовы Командора: „Ну что? чего вы требуете?“. Монолог со знаменитыми строками: „Когда сюда, на этот гордый гроб Пойдете кудри наклонять и плакать“, восхитившими Юрия Олешу, который увидел в них „результат обостренного приглядывания к вещи“, ⁹⁸ являет собой самоценный — и отчасти уже самоцельный — шедевр словесного искусства. В нем наряду с самозабвенным чувством влюбленного ощущается и то самое повелительное чувство, которое некогда позволяло Дон Гуану находить „странную приятность“ в печальном взоре и помертвевших губах Инезы, а теперь побуждает его, именно как художника, мастерски рисовать картину собственно успокоения.⁹⁹

Но вот вдова Командора назначает Дон Гуану свидание, и словно не было в нем ни художника любви, ни просто художника. Лавиной беспорядочных восклицаний, которую обрушивает он на Лепорелло, выражает себя не торжество искушенного мастера, а чистосердечная, по-детски непосредственная („Я счастлив как ребенок!“) радость влюбленного.

Расхолаживающую реплику Лепорелло („Неужто! О вдовы, все вы таковы“) Дон Гуан пропускает мимо ушей, отдавшись безудержному ликованию: „Я счастлив! Я петь готов, я рад весь мир обнять“. Это чувство, какого еще не испытывал ни пушкинский Дон Гуан, ни кто-либо из традиционных Дон Жуанов, — любовь, открывающая путь к единению с людьми, с целым миром. И Лепорелло, встревоженный явной изменой традиции, задает коварный вопрос, призванный отрезвить хозяина: „А командор? что скажет он об этом?“.

По-настоящему влюбленный человек пробует отшутиться — правда, уже уступая слуге, он делает это в цинически-добродушной манере:

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И верно присмирел с тех пор, как умер.

Но Лепорелло настаивает, возвращая хозяина в русло традиции, согласно которой тот непременно должен бросить вызов статуе:

Лепорелло
Нет, посмотрите на его статую.
Дон Гуан
Что ж?
Лепорелло
Кажется, на вас она глядит
И сердится.

И артист подчиняется публике. Однако традиционное приглашение, адресованное статуе:

Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне, —

он, еще не договорив до конца, решительно изменяет, придавая ему новый смысл, традиции незнакомый:

Нет, не ко мне, а к Доне Анне, завтра.

⁹⁸ Олеша Ю.К. Избранное. М., 1974. С. 487.

⁹⁹ Нечто подобное этому шедевр встречаем в стихотворении И.А. Бунина „Художник“ (1913), где Чехов представлен воображающим картину собственных похорон:

Он, улыбаясь, думает о том,
Как будут выносить его — как сизы
На жарком солнце траурные ризы,
Как желт огонь, как бел на синем дом.
(Бунин И. А. Собр. соч. М., 1965. Т. 1. С. 308).

Как бы по инерции следуя канону, слуга возражает хозяину почти такими же словами, какие в подобных обстоятельствах произносили Сганарель у Мольера, Лепорелло в опере Моцарта: „Статую в гости звать! Зачем?“. Но Дон Гуан, отвечая, подчеркивает неканоничность своего приглашения и до конца обнажает его кощунственный смысл:

Уж верно
Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
Прийти поповже вечером и стать
У двери на часах.

(VII. 160—162)

К предусмотренному традицией оскорблению „священства могил“ присоединяется здесь вызывающее оскорбление не только супружеской чести покойного командора, но и его личной чести: ведь стоят „у двери на часах“ во время любовного свидания — обязанность слуги Дон Гуана, который таким образом предлагает статую командора заменить собою... Лепорелло.

Внешняя немотивированность этого внезапного перехода от светского ликования, от готовности „весь мир обнять“ к чудовищному кощунству озадачивала многих. Понять его глубинные мотивы можно, лишь увидев в отвлеченном поступке пушкинского героя подготовленный предыдущим взрыв той внутренней борьбы, о которой сказано выше, — яростный бунт мастера „любовного искусства“ против „по-настоящему влюбленного человека“. Ибо на вершине блаженства Дон Гуан вдруг осознает (не без помощи слуги), что такое блаженство есть, в сущности, капитуляция перед враждебным началом, ведь „ангельский“ мир Доны Анны — это и мир Командора, о чем и напоминает Лепорелло.

То, что, бросая кощунственный вызов Командору, он подвергает себя смертельной опасности, Дон Гуан не останавливает. Скорее, напротив: среди ценных им „наслаждений жизни“ есть еще одно, не перечисленное в сцене II, но, быть может, самое высшее, — о нем споет Председатель в „Пире во время чумы“ (еще одна „стрелка“, указывающая и на эту „маленькую трагедию“):

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

(VII. 180)

В предельной своей безнравственности такой вызов есть вместе с тем высший акт художественного самоутверждения. Обращенный репликами Лепорелло к канонической ситуации, Дон Гуан не довольствуется простым ее воспроизведением, но, как настоящий художник, новаторски преобразует ее, максимально используя все возможности, которые таит в себе любовный замысел, возникший в сцене I. Неслыханный этот замысел он решает увенчать и подавно неслыханной концовкой, не снившейся ни одному Дон Жуану, — сущим перлом „любовного искусства“. Ради этого он не останавливается уже не просто перед попранием нравственных законов (их Дон Гуан попирает и прежде), но и перед поистине дьявольским глумлением над ними.

И все же Дон Гуаном, бросающим свой кощунственный вызов, движет не вдохновение, а скорее восторг (вспомним пушкинское различие этих понятий) — „гибельный восторг“, если воспользоваться одной ремаркой из „Бега“ М.А. Булгакова. Быть может, потому в этом кульминационном пункте трагедии художник любви делает ложный шаг именно как художник. Импровизатор, мастер искусства, которое всецело живет настоящим и в настоящем, он беззаконно вторгается в сферу иного, внеположного ему искусства, властного останавливать и увековечивать быстротекущую жизнь.

Об этом назначении искусства скульптуры размышлял Пушкин в созданном болдинской осенью (1 октября 1830 г.) стихотворении „Царскосельская статуя“:

¹⁰⁰ Тем, кого покоробит этот эпитет, напомним строку из „Воспоминания“: „И с отвращением читая жизнь мою...“.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей, вечно печальна сидит.

(III, 231)

В работе „Статуя в поэтической мифологии Пушкина” Р.О. Якобсон, рассматривая и сопоставляя три произведения Пушкина — „Каменного гостя”, „Медного всадника” и „Сказку о золотом петушке”, устанавливает их сходство, основанное прежде всего на том, что „одинакова роль статуи в действии этих произведений”.¹⁰¹ „И в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ омертвевших людей, идет речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мертвой массой намеренно стирается”.¹⁰²

Вместе с тем между двумя произведениями из трех, названных Р.О. Якобсоном „произведениями о губительных статуях”, существует и частное сходство особого рода. В „Каменном госте” и в „Медном всаднике” статуя оживает и приносит гибель герою после того, как он с оскорблением или угрозой обращается к ней не как к статуе, а как к человеку, которого она изображает: „Я, командор, прошу тебя прийти...”, „Добро строитель чудотворный! (...) Ужо тебе!..” (V, 148).

Обстоятельству этому в „Каменном госте” придается особенное значение. Комментируя слова Дон Гуана, разглядывающего статую: „Каким он здесь представлен исполином? (...) А сам покойник мал был и тщедушен, Здесь, став на дыпочки, не мог бы руку До своего он носу дотянуть” (VII, 153), Р.О. Якобсон замечает: „Вряд ли можно более категорично и явно выразить одновременное различие и торжество изображения и изображаемого объекта. Пушкин прекрасно понимал своеобразие и особенность художественного знака”.¹⁰³ Еще в начале сцены III это прекрасно понимает и Дон Гуан. Но, опьяненный „гибельным восторгом”, утратив трезвость, он разрешает себе непозволительное для художника отождествление изображения с изображаемым объектом.

С помощью убедительных доказательств, привлекая много примеров, Р.О. Якобсон обнаруживает в пушкинской символике „прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством”.¹⁰⁴ В другой его работе, „Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице”, говорится о „зловещей магии ваяния”.¹⁰⁵ По мнению ученого, в символике Пушкина „ожившая статуя в противоположность призрак является орудием злой магии, она несет разрушение”.¹⁰⁶

Рассмотрение „Каменного гостя”, занимающего несколько особое место в этом ряду, позволяет, однако, поставить следующие вопросы.

Орудием чьей злой магии выступает здесь статуя, оживающая и самоотожествляющаяся с воплощенным в ней Командором? Не сам ли Дон Гуан, связь которого с сатанинскими, демоническими силами явственно ощущается (тогда как ни в Командоре, ни в его статуе ничто не указывает на подобную связь), вызывает случившееся магическим в сущности актом отождествления изображения с изображаемым объектом? И не становится ли он в таком случае жертвой собственного демонизма?

13

Сцена IV — комната Доны Анны. „Что ж вы молчите?”, — недоумевает хозяйка. Помнит ли Дон Гуан, что в ответ на приглашение статуя дважды кивнула в знак согласия?

¹⁰¹ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 148.

¹⁰² Там же. С. 150.

¹⁰³ Там же. С. 170.

¹⁰⁴ Там же. С. 173.

¹⁰⁵ Там же. С. 186.

¹⁰⁶ Там же. С. 173.

Популярный ответ: „Дон Гуан Пушкина — человек неверующий. Никогда ему не могла прийти мысль, что его озорная выходка на кладбище могла иметь какие-либо последствия. Об этой выходке он и не вспоминал, находясь у Доны Анны”.¹⁰⁷

В самом деле, на протяжении всей сцены IV Дон Гуан ни словом не вспоминает о своем вызове. Но может ли он позабыть об этом — он, не забывавший Командора на протяжении всей предыдущей сцены, да и теперь в первой же реплике заговаривающий о „мраморном супруге”?

Мы полагаем, напротив, что пушкинский Дон Гуан помнит все, а если ничем это не обнаруживает, то не только в силу присущего ему мужества и не потому, что не верит в чудеса, а как раз потому, что в сцене IV предстает и снова влюбленным по-настоящему, и уверовавшим в чудо, — более того, вовлагающим все свои надежды на чудо. А именно на чудо любви, которая уже доказала ему свое всемогущество.

Разве не чудо, что он, Дон Гуан, развратный и многогрешный, полюбил Дону Анну, а в ее лице — самое добродетель? Разве не чудо, что „ангел Дона Анна” сама назначила ему свидание? Так значит любовь может совершить и последнее чудо: спасти Дон Гуана, сбросить с него бремя грехов (в том числе и совершенного накануне), освободить его из плена традиции!

Но для этого нужно, чтобы и Дона Анна полюбила его, убийцу своего мужа, полюбила таким, каков он есть, — беззаветно влюбленным и ни в чем не раскаявшимся: „Я убил Супруга твоего; и не жалею О том — и нет раскаянья во мне” (VII, 167). Лгать он ей больше не может — по той же самой причине, которую назвал Самозванец, открывшись во всем Марине: „Ты мне была единственной святыней, Пред ней же я притворствовать не смел” (VII, 63).

К этой цели он и идет через все объяснения, которые Дона Анна, преследующая собственную житейскую цель, старается направить в русло невамысловатой любовной игры, то наслаждаясь послышавшейся ей в словах Дон Гуана ревностью, то поощряя его признанием, что вышла замуж не по любви, то пытаясь пробудить в нем дух соперничества („Когда бы знали вы, как Дон Альвар Меня любил!”).

Впрочем, Дон Гуану во всем этом слышится только то, что он жаждет услышать; каждая реплика возлюбленной для него — доказательство ее ангельской чистоты. Влюбленный человек в нем опять восторжествовал над художником, о чем свидетельствуют и его собственные любовные речи, состоящие теперь из сплошных банальностей и общих мест. Взять хотя бы монолог, которым он отвечает на признание Доны Анны — „... мать моя Велела мне дать руку Дон Альвару, Мы были бедны, Дон Альвар богат”:

Счастливец! он сокровища пустые
Принес к ногам богини, вот за что
Вкусил он райское блаженство! Если б
Я прежде вас узнал — с каким восторгом
Мой сан, мои богатства, все бы отдал,
Все, за единый благосклонный взгляд;
Я был бы раб священной вашей воли,
Все ваши прихоти я б изучал,
Чтоб их предупреждать; чтоб ваша жизнь
Была одним блаженством непрерывным.
Увы! — Судьба сулила мне иное.

(VII, 164)

Здесь уже нет ничего подобного великолепному „Пойдете кудри наклонять и плакать”; это расхожий язык безыскусной любви.

Но вот Дон Гуан, перехватив инициативу, объявляет женщине о своей вине перед нею. Дона Анна реагирует совершенно так же, как героиня „Метели” („... с нетерпением ожидала минуты романического объяснения. Тайна, какого рода ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу”). Однако „развяку самую неожиданную” торопит (в отличие от Бурмина) Дон Гуан — вопросом о „несча-

¹⁰⁷ Нусинов И. М. Пушкин и мировая литература. С. 237.

ством” Дон Гуане (характерно, что эпитет „несчастный” не вызывает ни протеста, ни возмущения) и, наконец, буквально поймав Дону Анну на слове („Тогда бы я злодею Кинжал вонзила в сердце”), подставляет грудь удару кинжала.

Многие, начиная с С.П. Шевырева, писали о сходстве этого эпизода со сценой обольщения Леди Анны Глостером в „Ричарде III” Шекспира. Однако Пушкин и здесь не просто воспользовался сюжетной схемой названной сцены, но подверг ее существенной переакцентуации: в его трагедии „обольститель” — сам, в сущности, обольщен, „обманщик” — сам обманут, вернее, обманывается.

У Шекспира — поединок двух сильных натур, в котором победу одерживает более сильная и коварная. У Пушкина поединка, в сущности, нет: ослепленному любовью Дон Гуану не противостоит, а идет навстречу Дона Анна, которая исподволь завоевывает мужчину, предоставляя ему считать завоевателем себя. Глостер покоряет Леди Анну ложью, грубой лестью, но всего более — дьявольским напором, которому она мало-помалу уступает. Дон Гуан не прибегает ни ко лжи, ни к лести; красноречие и острословие Глостера блекнут рядом с жестокой наготой его признания, ставящего Дону Анну лицом к лицу с непосильной для нее правдой: „Я Дон Гуан, и я тебя люблю”. В этот момент „просто художник” как бы приходит на помощь влюбленному человеку; Дон Гуан здесь — снова гений, и клокущая в его словах демоническая энергия, пробудившаяся „смерти на краю” (ведь он слепо верит возлюбленной и готов даже на гибель от ее руки), повергает Дону Анну в смятение.

И женщина выскальзывает из тупика наиболее привычным ей способом, превращая трагическую развязку в едва ли не фарсовую. Вместо удара кинжалом или хотя бы взрыва ненависти следует обморок — испытанное дамское оружие. Но оружием этим Дон Гуан сражен словно громом небесным. В потерявшей сознание вдове Командора он видит поверженного им ангела, взывает отчаяньи к небу (оскорбленному им накануне), наконец, отрекается от сказанного, т.е. от самого себя, только что обретенного. И опять его речь утрачивает обретенную было неистовую выразительность. Теперь он изъясняется так: „Милое созданье! Я всем готов удар мой искупить, У ног твоих жду только приказанья”. Вскоре он скажет еще: „Что значит смерть? За сладкий миг свиданья Безропотно отдам я жизнь” (VII, 169). Лексика этих, глубоко искренних тирад почти пародийна.

Легкость, с какою Дона Анна, оправившись от удара, позволяет Дон Гуану возобновить объяснение, соглашается на новое свидание, да и на поцелуй, открывает в ней неожиданное сходство с... Лаурой, так же мгновенно забывшей Дон Карлоса в объятьях его убийцы. Утверждение, что „Пушкин не прощает ей посмертной измены Командору”,¹⁰⁸ ни на чем не основано. Покойного супруга Дона Анна никогда не любила, незнакомец же, назвавшийся именем Дон Диго, пробудил в ней настоящую страсть. А страсти нет дела и до того, что Дон Диго оказался убийцей Командора.

Иное дело, что заурядный ум этой женщины попросту неспособен вместить открывшуюся ему бездну; „молва о Дон Гуане” ей по-своему даже импонирует (как Марье Гавриловне — репутация повесы Бурмина), и самые слова „искуситель” и „демон”, утрачивая первозаданный масштаб, звучат в ее устах чуть ли не как словечки из светского лексикона.

И, пожалуй, ничто так не знаменует крах Дон Гуана-художника как его добровольное нисхождение на уровень доступных этой женщине понятий. После прямых и гордых слов, которыми он, ни в чем не отступаясь от себя, открылся Доне Анне, его ответ на реплику: „Так это Дон Гуан...” — кажется осторожным, разжиженным уклончивым „быть может” переводом только что сказанного на привычный ей язык:

Не правда ли — он был описан вам
Злодеем, извергом — о Дона Анна —
Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,

¹⁰⁸ Ахмагова А.А. О Пушкине. С. 163.

Но с той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

(VII, 168)

Вернемся теперь к вопросу: переродился ли пушкинский Дон Гуан? Вопрос этот нередко смешивают с другим: правда ли, что Дон Гуан полюбил по-настоящему, можно ли верить его словам?

Вопросы разные. Между тем А.А. Ахматова (а за ней и другие истолкователи „Каменного гостя”) их, в сущности, отождествляет: „Последнее восклицание Дон Гуана, когда о притворстве не могло быть и речи:

Я гибну — кончено — о Дона Анна! —

убеждает нас, что он действительно переродился во время свидания с Доной Анной, и вся трагедия в том и заключается, что в этот миг он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, пришла гибель”.¹⁰⁹

Итак, на взгляд А.А. Ахматовой, искренность и сила любви Дон Гуана — доказательство его перерождения, иначе говоря, нравственного возрождения.

Такой взгляд, как мы полагаем, несколько „смягчает” проблематику „Каменного гостя”, о которой, вместе с другими „маленькими трагедиями”, та же А.А. Ахматова справедливо писала: „Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно”.¹¹⁰

Вот с тою же резкостью и бескомпромиссностью, с какими поставлены в этой трагедии „грозные вопросы морали”, развенчана и опровергнута в ней мысль о том, что любви к женщине — пусть глубокой, самоотверженной и беззаветной любви — достаточно, чтобы нравственно возродить человека, тем более такого человека, как Дон Гуан.

Мысль эту Пушкин мог встретить в новелле Гофмана „Дон Жуан”, которая появилась во французском переводе в „Revue de Paris” в сентябре 1829 г. и должна была привлечь его внимание уже тем, что восходила к опере Моцарта. Как пишет Б.В. Томашевский, „по Гофману, основывающемуся на смысле музыки Моцарта, Дон Жуан — высшая натура. Его трагедия в том, что стремление к идеалу у него обратилось к чувственным наслаждениям, которые породили в нем разочарование и презрение к жизни и к людям. Спасение Дон Жуана — в идеальной любви, и предметом такой любви могла бы стать Дона Анна. Она самим небом предназначена к тому, чтобы ее любовь переродила Дон Жуана, заставив его познать свою божественную природу и преодолеть отчаяние, порожденное ничтожеством прежних стремлений”.¹¹¹

Замечая, что „ничто в тексте «Каменного гостя» не дает оснований так интерпретировать характер Дон Гуана, который никак не формулирует своей пресыщенности и своего отчаяния”, Б.В. Томашевский вместе с тем признает, что „истолкование любви к Доне Анне как освобождающей и преображающей у Пушкина дано и может быть не без зависимости от Гофмана. Характерно то, что именно над сценой объяснения Дон Гуана и Доны Анны Пушкин в Болдине больше всего работал. Стихи 90—102 сцены IV явились в результате двойной переработки. Весь этот монолог Дон Гуана, начинающийся словами

Не правда ли — он был описан вам
Злодеем, извергом — о Дона Анна, —

является последним дополнением к основному тексту. В истории развития художественного замысла он является как бы завершающим моментом, последним

¹⁰⁹ Там же. С. 100.

¹¹⁰ Там же. С. 91.

¹¹¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. С. 573.

звеном. Нет ничего невозможного, если он является результатом поздних впечатлений и в некоторой степени подсказан новеллой Гофмана”.¹¹²

Считаем возможным предположить, что пушкинское истолкование любви Дон Гуана к Доне Анне не только дано „не без зависимости от Гофмана” — в сущности, оно полемично по отношению к гофмановскому. Сопоставление новеллы Гофмана „Дон Жуан” и трагедии „Каменный гость” позволяет выделить по крайней мере два пункта, в которых Пушкин не просто расходится с романтической трактовкой традиционного сюжета, но и противопоставляет ей собственную, вполне самостоятельную трактовку. Во-первых, Дону Анну, „божественную женщину”, какой предстает она у Гофмана, автор „Каменного гостя” изображает женщиной подчеркнута земной. А во-вторых, надеждой, что любовь к ней преобразит и спасет Дон Гуана, он наделяет самого Дон Гуана, демонстрируя иллюзорность этой надежды.

Напомним, что „и в легенде, и во всех ее литературных обработках статуя является усовещать Жуана, чтобы он раскаялся в грехах”, А.А. Ахматова утверждает: „В трагедии Пушкина это бы не имело смысла, потому что Гуан без всякого принуждения только что покался:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.”¹¹³

Но покался ли Дон Гуан? Как приведенные А.А. Ахматовой слова, так и весь цитированный выше монолог, откуда они взяты, при полнейшей их искренности отнюдь не свидетельствуют ни о раскаянии, ни о покаянии — самих этих понятий нет ни в лексиконе, ни в совнании Дон Гуана. Сознываясь: „На совести усталой много зла, Быть может, тяготеет”, он ни в чем не раскаивается, даже не сожалеет о содеянном зле и тем более не помышляет об искуплении, а лишь объявляет, что отныне любит добродетель, олицетворенную для него в Доне Анне, и преклоняется перед нею. Свое же прошлое он просто зачеркивает, полагая, что этого достаточно, чтобы начать новую и, разумеется, счастливую жизнь. И монолог, в котором нет ничего, напоминающего трагические пушкинские строки: „И с отвращением читая жизнь мою, Я трепещу и проклинаю”, с наглядностью обнаруживает, как глубоко заблуждается Дон Гуан, надеясь, что под влиянием любви он „весь переродился”, — полюбив по-настоящему, он остается тем же, кем был.

Вместе с надеждой на возрождение рушится и надежда на спасение. Чуда, ниспровергающего традицию, не происходит. А то, что происходит, — явление статуи Командора — настолько предусмотрено традицией, что уже и не кажется чудом.

Однако в пушкинской трагедии явление это приобретает далеко не традиционный смысл, который никак не укладывается в привычные определения: „наказание”, „возмездие”. Стоявшие в черновой рукописи слова Дон Гуана: „Не здешнего холодное пожатье!” (VII, 308) — Пушкин в окончательном тексте недаром заменил на „Пожатье каменной его десницы!” (VII, 171). Командор, самоотжествившийся со статуей и возвещающий: „Я на зов явился”, здесь, в сущности, не посланец и не орудие потусторонних сил, а все тот же, дважды поверженный (вторично — в лице Дона Карлоса) противник, который выходит на новый поединок.

Не посланец небес или преисподней, а именно этот постоянный противник помогает Дон Гуану преодолеть минутную слабость (вызванную страхом не за себя — за возлюбленную), и помогает насмешкой, исполненной вполне земного злорадства: „Дрожишь ты, Дон Гуан”. А тот, принимая вызов и вновь обретая себя, погибает нераскайным и беззаветно влюбленным — с именем Доны Анны на устах.

В черновой рукописи заключительная ремарка была: „проваливается”. В окончательном тексте стало: „Проваливаются”.¹¹⁴ Исчезновение обоих героев со

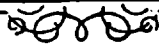
¹¹² Там же.

¹¹³ Ахматова А. А. О Пушкине. С. 106.

¹¹⁴ В комедии Мольера, как и в опере Моцарта, „проваливается” один Дон Жуан.

сцены не подводит никакого итога спору противоборствующих начал. Этот спор до конца трагедии остается неразрешенным. Автор не оставляет за собою последнего слова, и всякие поиски такого слова, как нам представляется, вступают в противоречие с законами, управляющими художественным миром „Каменного гостя”. Диалог, в нем воплощенный, разворачивается не в изжитом и подытоженном прошлом, а в продолжающемся, незавершенном настоящем жизни и творчества Пушкина.





С. А. КИБАЛЬНИК

ТЕМА СЛУЧАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

Размышления над ролью случая в человеческой жизни, соотношением случайности и необходимости в истории занимали Пушкина на протяжении всего зрелого периода его творчества. Обнимающая лишь небольшую часть наследия поэта, тема эта, однако, необыкновенно важна для Пушкина, поскольку характер ее решения определяет существенные черты его художественного и исторического мышления: представления о движущих силах исторического процесса, о роли личности в истории, о власти судьбы или Провидения над человеческой жизнью.

Центральное место тема случая занимает только в одном пушкинском произведении — поэме „Граф Нулин” (1825). После работ М.О. Гершензона, Б.М. Эйхенбаума, Г.А. Гуковского, М.П. Алексеева и Н.А. Вершининой можно уже считать в основном доказанными следующие утверждения. Во-первых, „Граф Нулин” — вовсе не „шалость пера”, а размышление о „всеобщем законе человеческой жизни, личной и исторической”.¹ Во-вторых, „в этой повести есть «пародирование истории» — пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями”.² В-третьих, замысел поэмы определили размышления Пушкина над „проблемой случайности и необходимости”, „о роли личности в истории”, „о роли в ней единичного, индивидуального поступка”.³ В-четвертых, „поэма Шекспира «The Rape of Lucrece» (очевидно, во французском переводе) оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом”.⁴ Наконец, в-пятых, „пушкинские исторические размышления, имевшие итогом «Графа Нулина», могли вести начало в принципе от сочинения любого жанра и сюжета, где, однако же, существовал еще глубинный план — философско-исторический, созвучный поэту”.⁵ Однако поскольку приведенные верные догадки соседствуют в данных работах с менее точными суждениями, которые к тому же повторяются в работах последнего времени, сформулируем кратко наше собственное понимание существа всех этих вопросов.

Прежде всего нельзя не согласиться с тем, что сам текст поэмы „Граф Нулин” не дает оснований полагать ее пародией именно на Шекспира: „... в сущности говоря, и знаем-то мы о ней только с его (Пушкина. — С.К.) собственных слов”,⁶ т.е. из пушкинской „Заметки о «Графе Нулине»”, которая если и замышлялась как предисловие к поэме,⁷ все же в таком качестве не была опубликована. Если отсылка к Шекспиру была для Пушкина необыкновенно важна, то, публикуя „Графа Нулина” без предисловия, он мог бы ввести ее в текст. Между тем в

¹ Гершензон М.О. „Граф Нулин” // Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 45.

² Эйхенбаум Б. О замысле „Графа Нулина” // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.: Л., 1937. Вып. 3. С. 352.

³ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 75—76.

⁴ Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 271—272.

⁵ Вершинина Н.А. К вопросу об источниках поэмы „Граф Нулин” // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981. С. 95.

⁶ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М., 1950. С. 495.

⁷ См.: Гордин А.М. Заметка Пушкина о замысле „Графа Нулина” // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1. С. 235—239.

напечатанном виде поэма содержала лишь явные аллюзии на известный сюжет из древнеримской истории, к которому обращался и Шекспир. Герои „Графа Нулина“ дважды предусмотрительно уравниены с героями исторических повествований Тита Ливия и Плутарха: „К Лукреции Тарквиний новый...“ и „Она Тарквинию с размахом...“ (V, 10—11). Симптоматично, что второе наименование Нулина Тарквинием (V, 172—173) Пушкин вставил уже в беловую рукопись. Очевидно, это было сделано после того, как отпал вариант заглавия — „Новый Тарквиний“, превращавший положенный в основу поэмы „прием вариаций и отражений“ в „прямой полемический умысел“.⁸ В таком виде сопоставление нулинского вояжа в спальню Натальи Павловны с насилием Тарквиния над Лукрецией намечено хотя и тонко, но все же достаточно определенно, чтобы внимательный читатель мог мимо него пройти. Пародийно-исторический план поэмы, в отличие от пародийно-литературного, выражен, следовательно, вполне отчетливо. Что же привносит этот план в общий смысл „Графа Нулина“?

Для того чтобы правильно оценить это, следует представить, что для современного Пушкину читателя сопоставление героев с Тарквинием и Лукрецией в рамках аналогичного сюжета значило гораздо больше, чем для нынешнего. Дело в том, что не только в шекспировской поэме, но и в популярной в пушкинские времена историографической литературе „случай“ с Лукрецией нередко приводился как пример одного из тех незначительных событий, которые определили или якобы определили судьбу мира. Если Ф. Альгаротти, например, утверждал, что причиной государственных изменений в Риме был спор о целомудрии римских женщин между Секстом Тарквинием и Коллатином, то Мабли, напротив, полагал, что „совсем не оскорбление, причиненное Лукреции молодым Тарквинием, вселило в римлян любовь к свободе (...) И без Лукреции и Тарквиния тирания была бы низвергнута и иное происшествие вызвало бы революцию“.⁹ Очевидно, что в спорах о случайности и необходимости в истории пример с насилием над Лукрецией и утверждением республиканского правления в древнем Риме приводился достаточно часто. Во всяком случае даже и без фронтального просмотра всего относящегося сюда материала нам удалось обнаружить еще одну и, быть может, более близкую параллель к пушкинской поэме.

В философском этюде Вольтера „Несведущий философ“, в XXVI главе „О лучшем из миров“, читаем: „Я говорил им о бедствиях и множестве преступлений, наводняющих этот первоклассный мир. Самый уродливый среди них, мой соотечественник, немец по происхождению, сообщил мне, что все это — пустяки.

«Было великим благодеянием неба по отношению к человечеству то, что Тарквиний учинил насилие над Лукрецией, а Лукреция закололась кинжалом: тираны были изгнаны, насилие, самоубийство и война послужили установлению республиканского строя, принесшего счастье покоренным народам». Но мне было трудно признать это счастье. Прежде всего, я не смог понять, в чем состояло блаженство галлов и испанцев, три миллиона которых, как говорят, истребил Цезарь”.¹⁰ Оставляя в стороне отразившуюся в этом пассаже полемику с лейбнизианством, отметим аналогичную пушкинской „Заметке о «Графе Нулине»“ иронию Вольтера по поводу предложенного его собеседником объяснения судеб „покоренных народов“. Нельзя не заметить также, что параллель из Вольтера ближе всего к пушкинской заметке и что к его сочинениям Пушкин обращался неизмеримо чаще, чем к работам Мабли и Альгаротти. Речь, однако, идет не о том, чтобы утвердить приведенный пассаж Вольтера в качестве непосредственного источника пушкинских поэмы и заметки, хотя поэт мог отталкиваться в том числе и от него. Гораздо важнее то, что эпизод с Лукрецией был для современного Пушкину читателя одним из распространенных примеров проявления теории „мелких причин великих событий“ (XI, 431), равно как и ее опровержения.

Пушкинская героиня ведет себя именно таким образом, согласно которому, по мысли некоторых философов, „и мир и история мира были бы не те“ (XI, 431).

⁸ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. Л., 1941. С. 454.

⁹ Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 271; Лотман Ю.М. К эволюции построения характеров в романе „Евгений Онегин“ // Пушкин. Исследования и материалы. М.: Л., 1960. Т. 3. С. 154.

¹⁰ Вольтер. Философские сочинения. М., 1988. С. 347—348.

Что же это меняет хотя бы в художественном мире самой поэмы? Оказывается, что немного. Пошечина Нулину не означает добродетельности Натальи Павловны. Ведь строки о двадцатитрехлетнем Лидине недвусмысленно дают понять, что финальное заключение автора имеет иронический характер:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.

(V, 13)

Имея в виду тот внутренний, рассчитанный на тонкого читателя философско-исторический смысл сопоставления современного сюжета поэмы с эпизодом из древнеримской истории, можно сделать следующее заключение. По мысли Пушкина, конкретные, единичные события не определяют общего хода истории или человеческой жизни. Определенные закономерности проявляются с неизбежностью если не через один, так через другой частный случай. Наивно полагать Наталью Павловну добродетельной на основании ее отказа Нулину. Однако не менее наивно рассчитывать, что подобные мелкие поступки исторических лиц способны определять ход истории. И в то же время не следует полагать, что определенные закономерности проявляются в жизни с железной непреложностью: жизнь, также идущая по некоторым общим законам, способна на самые неожиданные и непредсказуемые проявления.

Как же в таком случае формулируется закономерность, найденная в поэме и спрятавшаяся за, казалось бы, отрицающий ее случай? По тонкому соображению Ю.М. Прозорова, закономерность эта есть закон супружеской измены.¹¹ В поэме, таким образом, обыгрывается мысль, напоминающая какие-нибудь максимы французских моралистов — например, в духе скептицизма Ф. де Ларошфуко: „Строгость нрава у женщин — это белила и румяна, которыми они оттеняют свою красоту”; „Целомудрие женщин — это большей частью просто забота о добром имени и покое”; „На свете мало порядочных женщин, которым не опостылела бы их добродетель”; „Женщина долго хранит верность первому любовнику, если только не берет второго”.¹² Разумеется, содержание одной только любовно-анекдотической стороны поэмы шире и неоднозначнее любого из этих афоризмов. Речь здесь идет только о типологической близости к ним саркастической „морали” поэмы.

Между прочим, воплощение подобного рода закона более чем уместно в рамках шутовой поэмы. Внутренние же импульсы к его художественному обыгрыванию вполне могут быть понятны, если вспомнить, что в 1825 г. Пушкин постоянно общался с таким сердцеедом, как А.Н. Вульф. Если эпизод из дневника последнего и не может быть тем самым „соблазнительным происшествием (...) в Новоржевском уезде”, о котором поэт писал в „Заметке о «Графе Нулине»”,¹³ то он зато свидетельствует о том, что подобные „посещения” были для Вульфа не в новинку.

Итак, художественная философия „Графа Нулина” состоит главным образом в установлении подлинной роли случая в жизни и в истории, в уловлении истинного соотношения его с необходимостью. Между тем до настоящего времени вопрос этот решается самым разноречивым, но одинаково однозначным образом. Если, например, Г.А. Гуковский и Д.Д. Благой усматривали в поэме полное торжество необходимости и закономерности,¹⁴ то Б.В. Томашевский, процитировав „Заметку о «Графе Нулине»”, замечал: „Вот психология, которая приписывала случайности все происходящее в мире”, а А. Штейн свой анализ поэмы резюмировал: „Победа жизненной прозы в окружающей Пушкина действительности подсказала ему форму комической повести, в которой господствуют не-

¹¹ Мысль эта высказана исследователем в его пока еще неопубликованной работе.

¹² Размышления и афоризмы французских моралистов XVI—XVIII веков. М., 1987. С. 141, 163, 166.

¹³ См.: Гордин А.М. Заметка Пушкина о замысле „Графа Нулина”. С. 233—236.

¹⁴ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 76; Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). С. 494.

ожиданность и случайность”.¹⁵ В действительности мысль Пушкина несколько сложнее. В поэме и в самом деле утверждается идея исторической необходимости, однако необходимость эта, по мысли Пушкина, проявляется не в каждом жизненном явлении, но определяет только общий ход событий; сама же конкретная история, как и жизнь, оказывается при этом полна неожиданностей и непредсказуема. Для того чтобы проверить, так ли это в действительности, попытаемся восстановить тот комплекс философско-исторических идей, под влиянием которого Пушкин находился в период создания поэмы.

В самом общем виде этот комплекс идей и отношение к ним Пушкина ранее, анализируя „Заметку о «Графе Нулине»”, верно определил И.М. Тойбин. С одной стороны, он отмечает, что „для Пушкина была уже, конечно, совершенно очевидной несостоятельность и наивность воззрений тех мыслителей, которые, подобно деятелям «философского века», отводили решающую роль в истории случаю, видя в ней не закономерный процесс, а некое нагромождение случайностей”. С другой стороны, заметка, по мнению исследователя, „органически входит в круг пушкинских высказываний, направленных против теорий исторического фатализма, полностью исключавших элемент случайности из истории и придававших идею исторической необходимости фатальный смысл”.¹⁶ Однако эта одновременная полемичность по отношению к двум взаимоисключающим концепциям истории свойственна, на наш взгляд, не только позднейшей „Заметке”, но и самой поэме „Граф Нулин”.

В самом деле, хотя печатные отзывы Пушкина о Ф. Гизо, О. Тьерри, П. Бранте относятся к концу 1820-х—началу 1830-х годов,¹⁷ уже середина 1820-х годов в творческом развитии поэта отмечена знакомством с трудами новой французской школы историков. „Замечания на «Анналы» Тацита” (1825) и „Борис Годунов” (1824—1825) обнаруживают усвоение наиболее общих идей этого направления в историографии.¹⁸ В высшей степени показательно, что, решительно отрицая, а иногда даже — подобно Пушкину — высмеивая теорию „мелких причин”, французская романтическая историография 1810—1820-х годов была в то же время отмечена довольно значительными фаталистическими тенденциями.

Критика этой школой теории „мелких причин” была направлена в адрес предшествующей ей историографии, главным образом историографии XVIII в. В качестве наиболее известных сторонников этой теории обыкновенно назывались Вольтер, Паскаль, а среди писателей Байрон и Шекспир. Так, например, П.-С. Баланш в статье 1829 г., приведя несколько примеров подобного рода предположений, заимствованных из „Опыта о нравах” Вольтера, писал: „Нужно было бы пересказать всю историю, чтобы перечислить все ребяческие предположения, которые она внушила критикам XVIII века (...) Эта излюбленная система характеризуется распространенной поговоркой: великие следствия малых причин”.¹⁹ П. де Барант в рецензии 1830 г. на книгу П.-Э. Лемонте, о которой еще пойдет речь ниже, замечал: „Нет ничего лучшего, если хотят показать, как человеческие дела вверены случаю (...) Вольтер полон вещей подобного рода; Паскаль с противоположным чувством говорил о частице песка в мочеточнике Кромвеля”.²⁰ Аналогичные рассуждения находим в доступных Пушкину в период создания „Графа Нулина” „Мемуарах об изучении человека” (1813) А. Сен-Симона: „Я не могу не заметить по этому случаю, что весьма немногие в состоянии рассуждать о значительных фактах, что многие должны любить чтение труда, озаглавленного «Великие события посредством малых причин»”, и что, однако, этот труд не мог быть, не был чем-то иным, как развитием порочной

¹⁵ Томашевский Б.В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 197; Штейн А. Пушкин и Шекспир // Шекспировские чтения. 1976. М., 1977. С. 169.

¹⁶ Тойбин И.М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820-х и 1830-х годов. Воронеж, 1980. С. 22—23.

¹⁷ Подборку их см.: Чахидзе А. „История Пугачева” А.С. Пушкина. Тбилиси, 1963. С. 19—27.

¹⁸ См.: Реизов Б.Г. Пушкин, Тацит и „Борис Годунов” // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 70—77.

¹⁹ Цит. по кн.: Реизов Б.Г. Французская романтическая историография. Л., 1965. С. 518.

²⁰ Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV // Barante P. Mélanges historiques et littéraires. Bruxelles, 1835. T. 2. P. 238.

в своей основе концепции, поскольку всякое действие необходимо соразмерно с его причиной, с тем, результатом чего оно является, применяя это к настоящему случаю, что наибольший беспорядок, в котором находилось общество, с которого оно поднялось на определенную высоту цивилизации, необходимо вызван более великой моральной силой, которая способна воздействовать на людей”.²¹ Очевидно, что, пародируя теорию „мелких причин великих последствий”, Пушкин тем самым примыкал к целой традиции решительной критики ее, сложившейся во французской романтической историографии.

Если задавать вопрос о том, кто именно из представителей теории „мелких причин великих последствий” был непосредственно в сфере внимания Пушкина, то здесь в первую очередь следует назвать Вольтера, у которого действительно немало высказываний в таком духе. Однако поскольку у Вольтера встречаются и высказывания совсем другого рода, его нельзя считать представителем этой теории в чистом виде. Учитывая это, а также значительный интерес Пушкина к французской афористике, можно считать весьма вероятным его знакомство с паскалевскими „Мыслями”, отдельные из которых весьма напоминают иронически представленное в „Заметке о «Графе Нулине»” историческое предположение самого Пушкина. С полной определенностью это можно, например, сказать об афоризме Паскаля о Кромвеле, помянутом впоследствии Барантом: „Кромвель грозил стереть с лица земли всех истинных христиан; он уничтожил бы королевское семейство и привел бы к власти свое собственное, если бы в его мочеточнике не оказалась крупица песка. Несдобровать бы даже Риму, но вот появилась эта песчинка, Кромвель умер, его семейство вернулось в ничтожество, водворился мир, король снова на троне”. Аналогичный характер имеет другая „мысль” Паскаля: „Чтобы до конца ощутить всю суетность человека, надо уяснить себе причины и следствия любви. Причина ее — «неведомо что» (Корнель), а следствия ужасны. И это «неведомо что», эта малость, которую и определить-то невозможно, сотрясает землю, движет монархами, армиями, всем миром. Нос Клеопатры: будь он чуть покороче — облик земли стал бы иным”.²² Обращение Пушкина к Паскалю в 1825 г. могло быть стимулировано тем, что полемика с ним нередко встречается на страницах исторических сочинений Вольтера, а также в сочинениях представителей новой исторической школы во Франции, которые поэт в то время усиленно изучал. Показательна более поздняя, но зато почти безусловная реминисценция Пушкина из тех же „Мыслей”.²³

Отрицая какое-либо значение случая в истории, французская романтическая историография в свою очередь действительно подчас впадала в противоположную крайность, приписывая любому мельчайшему событию провиденциальный смысл и характер необходимости.²⁴ Представители ее в первые десятилетия своей деятельности явно увлекались, рассматривая любой случай как „провиденциальный”.²⁵ В этом плане симптоматичным представляется слегка ироническое упоминание в пушкинской поэме одного из наиболее известных „доктринеров” — Ф. Гизо: граф Нулин возвращается из Парижа „с ужасной

²¹ *Saint-Simon A. Oeuvres choisies. Paris, 1859. T. 2. P. 123.*

²² Цит. по: Размышления и афоризмы французских моралистов XVI—XVIII веков. С. 244, 242. Аналогичные сопоставления — в другом ряду соображений — были произведены также О.Е. Чебановой в докладе на Пушкинской конференции 1989 г. в Одессе. В библиотеке Пушкина было (правда, более позднее) издание „Мыслей”.

²³ В рецензии „Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико” (1836) Пушкин писал: „Это уж не ново, это было уже сказано — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет: мысли же могут быть разнообразны до бесконечности” (XII, 100). Ср. у Паскаля: „Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново уже само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и тому же мячу, но не с одинаковой меткостью. С тем же успехом меня могут корить и за то, что я употребляю давным-давно придуманные слова. Стоит расположить уже известные мысли в ином порядке — и получится новое сочинение, равно как одни и те же, но по-другому расположенные слова образуют новые мысли” (Размышления и афоризмы французских моралистов XVI—XVIII веков. С. 207).

²⁴ См.: *Реззов Б.Г. Французская романтическая историография. С. 184, 314.*

²⁵ Там же. С. 433.

книжкой Гизота" (V, 6). Эта строка поэмы вызывает самые разноречивые комментарии.²⁶ Однако какое сочинение Гизо имел в виду Пушкин в действительности,²⁷ не так уж важно: все работы историка 1820-х годов отмечены тем культом необходимости, не оставляющим никакого места для случая в истории, который впоследствии вызвал два убийственных памфлета Н.Г.Чернышевского.²⁸ Вот что, например, писал Гизо о случае в „Опытах по истории Франции" (1823), которые, по мнению Б.В. Томашевского,²⁹ и вез с собой Нулин: „События более велики, чем то кажется людям, и даже те, которые как будто вызваны случаем, личностью, частной выгодой или каким-нибудь внешним обстоятельством, имеют гораздо более глубокие причины и значение".³⁰ Очевидно, это доведение Гизо и другими „доктринерами" до *pes plus ultra* (до крайности, до предела) идеи предопределения не могло не вызвать иронии — при одновременном усвоении идеи закономерности исторического процесса — у Пушкина при создании первых глав „Евгения Онегина", уже утверждавших неисчерпаемость и непредсказуемость жизни.

В своем сложном и неоднозначном отношении к проблеме исторической случайности и закономерности Пушкин, по всей видимости, опирался не только на здравый смысл и художественное чутье, но и на некоторые течения в европейской историографии. Есть основания полагать, что особенно близкой поэту в этом отношении была традиция, основоположником которой был Вольтер и развитие которой мы находим у П.-Э. Лемонте. Между тем 5 июля 1824 г. Пушкин в письме к П.А. Вяземскому (?) писал: „Французы ничуть не ниже англичан в истории. Если первенство чего-нибудь да стоит, то вспомните, что Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории (...). 2-е, Лемонте есть гений 19-го столетия — прочти его Обзорение царствования Людовика XIV и ты поставишь его выше Юма и Робертсона" (XIII, 102).

Именно у Вольтера и Лемонте обнаруживается то же двойственное отношение к проблеме случайности и закономерности, с которым мы сталкиваемся в „Графе Нулине". Так, Вольтер, с одной стороны, на чисто философском уровне выступает поборником фатализма: „... все, что происходит, абсолютно необходимо. Между необходимостью и случайностью нет никакой середины; и вы уже знаете, что случайности не существует, значит, все, что происходит, необходимо"; „Итак, я вопреки самому себе прихожу к известной старинной идее, являющейся, как я вижу, основоположением всех систем, к коему присоединяются все философы после тысячи уверток и которое доказано всеми поступками человека и моими собственными, всеми происшествиями, о которых я читал, какие лицемерел и в каких принимал участие; идея эта — фатализм, та необходимость, о которой я вам уже говорил"; „Вечная цепь событий не может быть ни прервана, ни спутана"; „... неизбежность судьбы — всеобщий закон природы".³¹ С другой стороны, в истолковании многих конкретных исторических событий Вольтер отдает дань теории „мелких причин великих последствий". Например, о крестовых походах он пишет: „Один паломник из Амьена поднял крестовые походы. Этот житель Пикардии, отправившись из Амьена на Восток, был причиной того, что Запад вооружился против Востока и что миллионы европейцев

²⁶ См., например: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 3. С. 509 (примеч. С.М. Бонди); Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. С. 421 (примеч. Б.В. Томашевского).

²⁷ Это могла быть, например, книга „О правительстве во Франции после Реставрации и о теперешнем министерстве" (1821), в которой утверждалось, что король должен управлять Францией, учитывая интересы не только аристократии, но всех ее классов (после выхода книги Гизо начали сравнивать с Лувелем), или вышедшая в 1826 г. „История английской революции", о предстоящем появлении которой Пушкин мог заблаговременно знать от А.И. Тургенева (прямо или через посредство П.А. Вяземского), бывшего в 1825 г. постоянным посетителем дома Гизо. Однако скорее в словах „с ужасной книжкой Гизота" вообще выражено некое обобщенное впечатление от деятельности Гизо как историка и публициста в первой половине 1820-х годов. Строка эта, по-видимому, столько же нуждается в конкретном реальном комментарии, как и зарифмованный с ней стих: „С романом новым Вальтер Скотта" (V, 6).

²⁸ См.: Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 7. С. 475—480, 643—668.

²⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. IV. С. 421.

³⁰ Guizot F. Essais sur l'histoire de France. Paris, 1823. P. 49.

³¹ Вольтер. Философские сочинения. С. 332, 486, 517, 518.

погибли в Азии. Так сцепляются между собой мировые события". Начало реформации он объясняет следующим образом: „Когда доминиканцам была отдана на откуп продажа индульгенций в Германии, августинцы, издавна пользовавшиеся этим правом, почувствовали зависть, и этот ничтожный интерес монахов саксонского захолустья дал в результате более ста лет раздора, вражды и бедствий у тридцати наций". Но, как справедливо отмечает Е.А. Косминский, „эта точка зрения не проводится последовательно, а выступает лишь изредка (...) У Вольтера это, возможно, полемический прием, направленный против теологической идеи о божественном плане, не оставляющем в истории места для случайностей, а также средство унижить крайне несимпатичные ему явления, как крестовые походы и реформация, указав на их ничтожные и низменные причины".³²

Аналогичным образом в книге П.-Э. Лемонте „Обозрение монархического установления Людовика XIV" наряду с глубоким и всесторонним анализом тех черт политической и экономической жизни Франции в XVII в., которые привели к революции, содержатся утверждения, на первый взгляд напоминающие теорию „мелких причин великих последствий". Так, например, он пишет о Людовике XIV: „В середине его царствования монарха поразила мокротная болезнь, которая изменила силу его темперамента и течение его идей. Его карьера была разделена на две половины, из которых первая составляла его героическую жизнь, а вторая жизнь порабощенную. Словом, поскольку нужно сказать эту низкую правду, фистула определила судьбу монархии".³³

Однако, как справедливо отмечал в позднейшей рецензии на эту книгу П. де Барант, „не эту второстепенную деталь вознамерился исследовать г. Лемонте; он извлекает с ее помощью из множества второстепенных событий, событий, которые могли быть или могли не быть, общее движение, ход, определяющий события. Правда, он выводит из этого громадного влияния, приписываемого случайной болезни, следующее резонное заключение: «Государство, сведенное до человека, испытывает превратности своей хрупкой организации». Он заключает из этого единственного соображения, что абсолютная власть ввергает государства посторонним случаям".³⁴ Такое сочетание сознания исторической закономерности истории с ощущением значимости единичного поступка, в особенности если это поступок неограниченного главы государства, не могло пройти мимо внимания Пушкина, как раз в эти годы с увлечением читавшего Лемонте. Показательно, что и Барант, к 1830 г., времени написания его рецензии, уже преодолевший фатализм новой школы,³⁵ говоря о Лемонте, вводит идею исторической необходимости в разумные рамки: „Все, что есть неясного, продолжительного, существенного в прогрессе и изменении народов, без сомнения, приближено или отдалено таким или таким обстоятельством; необходимый и фатальный предел может быть достигнут одним способом или другим, согласно какому-то случаю, согласно чьему-то личному влиянию".³⁶

Такая лишенная той или другой доктринерской крайности позиция была, по-видимому, особенно привлекательной в глазах Пушкина в силу того, что значительность воздействия судьбы монарха на его страну и личные судьбы подданных поэт испытал на своем собственном опыте. Так, возникновение за-

³² Косминский Е. А. Вольтер как историк // Вольтер. Статьи и материалы. М.; Л., 1948. С. 165. Заслуживает быть отмеченным то значение, которое Вольтер придавал изобретению пороха. „Подобно тому как существуют мнения, которые совершенно изменили поведение людей, — писал он в „Замечаниях, служащих дополнением к Опыт о нравах...", — существуют искусства, которые все изменили в мире; к таким искусствам относится изобретение пороха" (*Voltaire. Oeuvres complètes. Paris, 1879. T. 24. P. 556*). Эта точка зрения была усвоена Пушкиным и отозвалась в его плане продолжения „Сцен из рыцарских времен" (см.: IV, 347). Ср. развитие мыслей Вольтера у М.П. Погодина: „Теперь нечего бояться таких революций, как переселение народов, нашествие аравитан и т. п. Теперь предстоит роду человеческому революции другого рода: Месмеры, Гали, Ганеманы, Перкинсы будут изменять лице гражданских обществ тихо, без кровопролития. Найди какой-нибудь Смит способ увеличивать обращение денег, изобрети какой-нибудь Деви новый порох, действующий без ружья" (*Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 60*).

³³ *Lemontey P.-E. Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV, précédé de nouveaux mémoires de Dangeau. Paris, 1818. P. 411.*

³⁴ *Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV. P. 238.*

³⁵ См.: *Рейзов Б.Г. Французская романтическая историография. С. 137—138.*

³⁶ *Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV. P. 240.*

мысла „Графа Нулина” с полным основанием связывается С.М. Бонди с известием о неожиданной смерти Александра I в Таганроге: „Непредвиденность этого события, которое, как он был уверен, сулило ему скорое освобождение (Пушкин не знал о близком выступлении декабристов), и радость его по этому поводу и были, видимо, причиной как создания «в два утра» веселой, беззаботной поэмы, так и размышлений о громадной роли случайностей в жизни человека и в истории”.³⁷ Личные обстоятельства поэта делали особенно близкими для него мысли Вольтера и Лемонте об относительном значении случая. История и жизнь соединились в собственной судьбе поэта, и, опираясь на свое чисто эстетическое ощущение безграничности и непредсказуемости жизни, Пушкин в рамках бытового сюжета художественски исследовал и показал то сложное соотношение необходимости и случайности в жизни и в истории, которое на историческом материале только нащупывали Вольтер и Лемонте.

Что касается этого ощущения, то оно в особенности актуализировалось в поэме за счет традиций самого жанра шутильной поэмы³⁸ и основного образца его для Пушкина — поэмы Байрона „Беппо” (1817—1818). Поэт, проклинавший тяготеющий над человеком рок, автор „Каина” и „Дон Жуана”, в большинстве своих произведений показал торжество случая в судьбе человечества и отдельного человека. Обратившись к той же проблеме в „Графе Нулине”, Пушкин не мог оставить без внимания художественную философию своего недавнего безусловного поэтического кумира.

Анализируя эпиграф к „Полтаве”, взятый из байроновского „Мазепы”, в котором изложена „своеобразная, полная горького скептицизма, фаталистическая философия истории Байрона: военные победы и слава так же неверны и изменчивы, как человек; тот, кто сегодня находится на вершине могущества, может завтра погрузиться в бездну”, Г.М. Фридендер показал полемическую направленность по отношению к ней пушкинской философии истории в „Полтаве”:³⁹ „Пушкин в «Полтаве», обращаясь к тем же историческим событиям, утверждает противоположный взгляд: не слепая игра судьбы и случая определяет ход истории, — для понимания причин победы Петра I, поражения Карла XII или Наполеона существуют реальные, исторические или нравственные причины”.³⁹ Точка зрения Пушкина на этот счет в „Графе Нулине” сложнее и неоднозначнее; сложнее поэма соотносится и с художественной философией „Беппо”.

Зависимость „Графа Нулина” от „Беппо”, кстати сказать, до сих пор сильно недооценивается. На наш взгляд, В.М. Жирмунский вообще напрасно полагал „вторую стадию байроновских влияний в творчестве Пушкина”, „влияний нового поэтического жанра «комической поэмы» („Беппо”, „Дон Жуан”) на «Евгения Онегина» или «Домик в Коломне», „несомненно гораздо более слабой”.⁴⁰ По-видимому, момент сознательного переосмысления в этой стадии представлен гораздо сильнее, но сама по себе внешняя ориентация по-прежнему широка и многообразна, и между прочим не только в „Евгении Онегине” и „Домике в Коломне”, но и в „Графе Нулине”. Недаром сам Пушкин называл эту поэму „повестью вроде Верро” (XIII, 266). Отличия пушкинских шутильных поэм от „Беппо”, безусловно существенные, показаны неоднократно,⁴¹ но до настоящего времени недостаточное внимание обращается на сходство между ними.

Например, если говорить о „Графе Нулине”, то это общее имеет не только жанрово-композиционный,⁴² но и сюжетно-образный характер. Не нужно специального анализа, чтобы увидеть: Пушкин в этой поэме проявил то умение, за

³⁷ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 3. С. 509.

³⁸ На примере „Орлеанской девственницы” Вольтера это показала Н.Л. Вершинина (*Вершинина Н.Л. К вопросу об источниках поэмы „Граф Нулин”*. С. 98—100).

³⁹ Фридендер Г.М. „Полтава” Пушкина и „Мазепа” Байрона (к вопросу о философско-исторических и этических взглядах Пушкина 20-х годов) // *Philologica. Исследования по языку и литературе*. Л., 1973. С. 338—339.

⁴⁰ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 218.

⁴¹ См., например: Фридендер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе. (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 116—118.

⁴² Недопустимо обходить „Беппо”, говоря о жанровом генезисе шутильных поэм Пушкина. Ср.: Соколов А.Н. Жанровый генезис шутильных поэм Пушкина // *От „Слова о полку Игореве” до „Тихого Дона”*. Л., 1969. С. 70—78.

которое позднее он хвалил А. Мюссе в заметке о французском поэте: „... схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка” (XI, 176). По всей вероятности, в значительной степени от Байрона идет в „Графе Нулине” сочетание объективного повествования с отступлениями субъективно-авторского характера, иногда даже переключающего его в лично-биографический план.⁴³ Ср., например, пушкинское отступление о том, как „сильно колокольчик дальний порой волнует сердце нам”:

Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе... Сердце бьется...
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой,
(IV, 5)

и LXIV строфу „Беппо”:

They went to Ridotto (it is a place
To which I mean to go myself to-morrow,
Just to divert my thoughts a little space,
Because I'm rather hippish, and may borrow
Some spirits, guessing at what kind of face
May lurk beneath each mask; and as my sorrow,
Slackens its pace sometimes I'll make or find,
Sometimes shall leave it half an hour behind.⁴⁴

От Байрона воспринят Пушкиным и сам тон своего рода „диалога с читателем”, рассказ от лица „мы”, которое составляют автор и читатель.

Как и „Беппо”, „Граф Нулин” — это рассказ о несостоявшемся событии; сюжет развивается так, чтобы создать впечатление обманутого ожидания: ни адюльтера Натальи Павловны с Нулиным, ни ссоры графа с Беппо, которых можно было ожидать, не происходит. Обе поэмы в основе сюжета содержат некое происшествие в отсутствие мужа: у Байрона он отправляется в плавание, у Пушкина — на охоту. Наконец, герой-любовник у Байрона — граф и, „по общему мнению”, „светский хлыщ” („A coxcomb was he by the public voice”), т. е. в известном смысле тот же граф Нулин. При этом некоторые черты для обрисовки характера своего героя Пушкин, по-видимому, позаимствовал также и из первого эпиграфа к „Беппо”:

Р о з а л и н д а. Продайте, господин путешественник, вы пришепечиваете и носите странную одежду. Отвергайте все преимуществва вашей отчивны, превирайте место вашего рождения и чуть ли не гневайтесь на Бога за образ, который он вам дал, или я вряд ли поверю, что вы когда-нибудь плавали в гондоле («Как вам это понравится». Акт IV, сцена 1).⁴⁵

Источник этого эпиграфа, между прочим, отчасти объясняет, почему Байрон соединился в „Графе Нулине” с Шекспиром: ведь говоря несколько упрощенно, поэма представляет собой произведение, выполненное в манере шутовой поэмы Байрона на современный сюжет, перелицованный из серьезной поэмы Шекспира. Но „Беппо” не только предварен эпиграфом из Шекспира, но и пронизан шекспировскими реминисценциями. Так, например, строфы XVII—XVIII варьируют мотивы „Отелло” („Мы знаем добродетель Девдемоны...”), в строфе LXVI находим отсылку к „Макбету” („Как духов Банко, их не перечеть”).⁴⁶ Да и сама атмосфера поэмы — это атмосфера многих шекспировских поэм: Венеция, карнавал.

Впрочем, есть основания говорить не только о формальной, но и об идейно-тематической связи рассматриваемых произведений. Уже отмечалось, что в

⁴³ Заметим попутно, что авторские обещания в „Онегине” больше не отвлекаться от рассказа, несомненно, связаны с „Беппо”, где они проходят рефреном через всю поэму.

⁴⁴ „Они отправились в Ридотто (это место, куда я сам хочу завтра пойти, чтобы немного развлечься от одолевающих меня мыслей. Я приуныл отчасти и, быть может, приободрюсь, угадывая, какие черты скрываются под каждой маской. Моя тоска по временам стихает, и я сделаю или найду что-либо, чтобы усыпить ее на полчаса” (Байрон. Полн. собр. соч. Пер. К. Гумберта, А. Богаевской и Стальки. Киев; СПб.; Харьков, 1904. С. 476—477).

⁴⁵ Байрон. Полн. собр. соч. С. 462.

⁴⁶ Байрон Д.-Г. Собр. соч.: В 4 т./ Пер. В. Левика. М., 1961. Т. 3. С. 190, 203.

„Графе Нулине” Пушкин пародирует не только сюжет „Обесчещенной Лукреции”, но и шекспировскую философию истории, согласно которой миром управляет Случай.⁴⁷ Однако весьма сходно с шекспировской Лукрецией рассуждает и Байрон в „Беппо”:

LX

...all below
Is frail; how easily the world is lost
By love, or war, and now then by frost.⁴⁸

LXI

Crush'd was Napoleon by the nothern Thor,
Who knock'd his army down with icy hammer,
Stopp'd by the elements, like a whaler, or
A blundering novice in his new French grammar;
Good cause had he to doubt the chance of war,
Because, were I to ponder to infinity,
The more I should believe in her divinity

LXII

She rules the present, past, and all to be yet,
She gives that she's done much for me yet.⁴⁹

Характерно, что оба великих поэта именно за этот взгляд нередко становились предметом критики у французских романтических историографов. Так, например, П. де Барант в статье „О Гамлете” (1824) ставил английскому драматургу в упрек то, что в пьесе „случай, а не Провидение, очевидно, вызывает одно событие за другим, не показывая нам никакого направления, никакой моральной цели”.⁵⁰ Аналогичным образом Баланш отзывался о Байроне: деля своих современников на „людей провидения” и „людей судьбы”, он ко вторым, фаталистам и скептикам в духе Просвещения, верящим в торжество случая, относит также и английского поэта.⁵¹ Подобного рода критика в адрес Шекспира и Байрона, нередкая и в работах других представителей новой школы в истории, вполне могла стать одним из поводов к художественной проверке той и другой концепции.

Несомненно, что по отношению к цитированным выше декларациям Байрона в „Беппо” „Граф Нулин” является произведением внутренне полемическим. В

⁴⁷ См.: Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 50—51.

⁴⁸ Попутно отметим, что, по-видимому, эти строки реминисцированы в десятой главе „Онегина”:

Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Б(арклай), зима иль р(усский) б(ог).

(V, 522)

Ср. также с первыми строфами „Домика в Коломне” следующие декларации Байрона в „Беппо”: „And so we'll call her Laura, if you please, Because it slips into my verse with ease” („Если хотите, назовем ее Лаурой, так как это название свободно уместится в размере моего стиха”), „And take from rhyme, to hook my rambling verse on The first that Walker's Lexicon unravels, And when I can't find that, I put worse on; Not caring as I ought for critics' cavils” („И, пользуясь первой попавшейся рифмой из лексикона Вокера, приплетаю ее к моему блуждающему стиху; а за неимением подходящей я не брезгаю и худшей и не обращаю внимания, как бы то следовало, на каверзы критиков”) (строфы XXI и LII).

⁴⁹ „Все непостоянно здесь на земле! Как легко утратить мир из-за любви, войны, а иногда и вследствие мороза! Наполеона сразил северный Тор, равбивший льдыстым молотом его армию, движение которой было задержано стихиями, подобно китоловному судну или новичку, не твердо во французской грамматике. Он имел основательный повод не доверять случайностям войны, а что касается до Фортуны — я не решаюсь осуждать ее, и если бы до бесконечности я вдумывался в его сущность, то все бы явственнее видел бы в ней божество! Оно управляет настоящим, минувшим и грядущим, оно нам покровительствует в лотереях, в любви и браках” (Байрон. Полн. собр. соч.).

⁵⁰ Barante P., de. Mélanges historiques et littéraires. Bruxelles, 1835. Т. 3. P. 229.

⁵¹ Balanche P.-S. Paligénésie sociale (1827) // Balanche P.-S. Oeuvres. Paris; Genève, 1830. Т. 3. P. 36—37.

поэме утверждаются существование определенных закономерностей в жизни и осуществление необходимости в истории. Однако опровергая всем ходом своей поэмы декларативные прославления Байроном случая фортуны, Пушкин одновременно в отличие от „доктринеров” разделяет его позицию как художника. Позиция эта реализуется в принципе обманутого ожидания, выявляющегося в финале „Беппо”. Построенный на протяжении всей поэмы любовный треугольник отнюдь не вызывает конфликта между героями:

Though Laura sometimes put him in a rage,
I've heard the Coubt and he were always friends.⁵²

Тем самым в шутовой поэме Байрона проводится та же мысль о непредсказуемости жизни, которой не чужда и художественная философия „Графа Нулина”. Таким образом, Пушкин опирается на Байрона через посредство самого жанра шутовой поэмы в своем пародировании теории необходимости всего происходящего, представленной во французской романтической историографии. В то же время Пушкин иронически обыгрывает свойственный как Шекспиру, так и Барону культ случая. Пафос „Графа Нулина” имеет принципиально антидоктринерский характер, между тем позиция Байрона оказывается близка к одной из популярных теорий европейской историографии предыдущих веков. Это определяет внутреннюю полемичность „Графа Нулина” и по отношению к жанровому прототипу поэмы — байроновскому „Беппо”.

Любопытный автокомментарий к „Графу Нулину” содержит пушкинская статья „Второй том «Истории русского народа» Полевого” (1830). „Не говорите: иначе нельзя было быть. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные.⁵³ Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может вводить из оногo глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая...” (XI, 122), — писал Пушкин, и он, в сущности, лишь применял к полемике с фаталистами свой взгляд, выработанный им еще в середине 1820-х годов и художественно проверенный в „Графе Нулине”.

И.М. Тойбин справедливо полагал, что полемические высказывания поэта в этой статье относились не только к Полевому — в не меньшей степени она касались и других сторонников исторического фатализма, в том числе, конечно, Погодина, чье понимание исторической необходимости как роковой предопределенности носило особенно обнаженный характер.⁵⁴ К единственному приведенному исследователем примеру нелишне добавить другие, в некоторых отношениях более показательные.

В „Исторических афоризмах”, отдельные из которых сам Погодин читал Пушкину еще в декабре 1826 г.,⁵⁵ читаем: „Итак, христианство введено везде через женщин. Но это, скажут, случай! Да, случай, одинакой. А одинакой случай есть закон. Но если б и были где исключения, видоизменения! — оне могут происходить от других, известных и неизвестных причин, и кажутся нам противоречиями при нашей настоящей близорукости”; „В языке происходят изменения, кажется, случайные, а взгляните на всю его историю — это развитие правильное, по общему закону”; „История должна показать, как и сей так называемый случай бывает рабом судьбы, ответом на вопрос, на потребность”.⁵⁶ Сущность подобных воззрений вполне выразилась в анонимной статье „Московского вестника” „Свобода и необходимость”: „Случая совсем нет, а предопреде-

⁵² „Я слышал, что с графом он всегда был дружен, хотя Лаура его порой приводила в исступление”.

⁵³ Это пушкинское высказывание имеет весьма близкую параллель в предисловии Вальтера Скотта к его роману „Гай Мэннеринг” (1829): „Если бы все совершалось всегда только обычным порядком, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные”. Сопоставление принадлежит О.Е. Чебановой и сделано ею в докладе на Пушкинской конференции в Одессе (1989 г.).

⁵⁴ Тойбин И.М. Пушкин и философско-историческая мысль в России. С. 22—23.

⁵⁵ См.: Барсуков Н. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 64.

⁵⁶ Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 18, 68, 125.

ление находится только в однажды predeterminedом законе причин и последствий. Не потому случилось противное тому, чего мы ожидали, чтобы это было особо predeterminedо, но потому, что мы не видали всех сил, бывших притом в движении”.⁵⁷ Приведенный выше анализ „Графа Нулина” показывает, что к началу личного общения Пушкина с Погодиным и кругом „Московского вестника” его собственные воззрения на проблему свободы и необходимости вполне сформировались и в некоторых отношениях были противоположными. С точки зрения Пушкина, случай не только существует, но и выражает один из существенных законов жизни — ее непредсказуемость: случай у него не только не раб („раб судьбы”, по Погодину), но он даже может быть и богом („бог изобретатель” — III, 464).

Однако же более поздние по сравнению с поэмой высказывания Пушкина о случайности и необходимости и прежде всего статья „Второй том «Истории русского народа» Полевого” показывают некоторую переакцентуацию его прежних представлений. Если раньше, в поэме „Граф Нулин”, да и в заметке о ней (которая все же по духу также принадлежит к более раннему периоду в творческой эволюции Пушкина и скорее всего действительно была написана в 1827 г.),⁵⁸ он отстаивал стихийность истории и жизни, то теперь его в большей степени интересует их провиденциальный смысл. Прямо обнаруживая хорошее знакомство с „Историей цивилизации в Европе” (1828) Ф. Гизо, он отмечает не некоторое увлечение историка категорией необходимости и недооценку случая, а лишь его умение видеть в череде самых разнообразных событий их общий исторический смысл: „Гизо объяснил одно из событий христианской истории: европейское просвещение. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и, наконец, рассветающие века” (XI, 122). Если, как справедливо указывает И.М. Тойбин, „в представлении Пушкина признание исторической необходимости отнюдь не исключает ни значения личной воли, ни роли случая”,⁵⁹ то все же в статье о втором томе „Истории русского народа” он очевидным образом сосредоточен на „провиденциальном случае” (термин Баланша). Ибо случай, представленный в „Графе Нулине”, явно не является случаем такого рода, о котором он пишет в отзыве о Полевом: „мощным, мгновенным орудием Провидения” (XI, 122). Это просто случай, случай как таковой, не только не отражающий закономерность, но, напротив, скрывающий ее.

Эта переакцентуация — отражение глубинных изменений в мироощущении Пушкина. Выражаясь в терминах его собственной эпохи, поэт перешел из разряда „людей судьбы” в разряд „людей Провидения” (вспомним приведенный выше отзыв Баланша о Байроне). Для романтизма байронического толка характерно античное понимание судьбы — как „необходимости, рока, который (...) сам по себе не поддается уразумению и непонятен”.⁶⁰ Для французской романтической историографии, стремившейся проникнуть в скрытый смысл истории человечества, оно совершенно неприемлемо. Недаром попытки „показать, как человеческие дела вверены случаю”, Барант называет „насмешкой, направленной против Провидения, или даже осуждением всей мудрости человеческой”.⁶¹ Заметим попутно, что само по себе признание Провидения отнюдь не свидетельствует о чисто религиозном понимании истории: во французской историографии 1820—1830-х годов понятие это часто употреблялось как синоним высшей необходимости или закономерности. Очевидно, только употребляя его в том же значении, Пушкин мог сказать: „Провидение не алгебра”.

Отнюдь не обязательно удостоенный божественного откровения, но просто глубокий, пронизательный ум может постигнуть ближайшие вехи в общем движении человечества; Провидение же себя являет именно в тех случайных обстоятельствах, через которые человечество приходит к этим вехам и которые никто

⁵⁷ Московский вестник. 1830. Ч. 3. С. 212—213.

⁵⁸ См.: Гордин А.М. Заметка Пушкина о замысле „Графа Нулина”. С. 238.

⁵⁹ Тойбин И.М. Пушкин и философско-историческая мысль в России. С. 22.

⁶⁰ Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3 // Гегель Г.-В.-Ф. Соч. М., 1958. Т. 14. С. 380.

⁶¹ Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV. P. 237.

предсказать не в силах. Таков смысл заключительной фразы пушкинской статьи-рецензии на второй том „Истории русского народа“: „Один из остроумнейших людей XVIII столетия предсказал Камеру французских депутатов и могущественное развитие России, но никто не предсказал ни Наполеона, ни Полиньяка” (XI, 122).⁶²

Именно случай как „мощное, мгновенное орудие Провидения” является одним из сквозных мотивов пушкинского творчества 1830-х годов. Совершенно явственно он различим в „Барышне-крестьянке”, „Пиковой даме”, „Капитанской дочке”. Как один из центральных он звучит в „Метели”.

Еще М.О. Гершензон справедливо усматривал в этой повести „изображение мудрой судьбы, двигающей человеком по своей прихоти, но приводящей к разумным целям”.⁶³ По существу, речь у исследователя идет о Провидении. И действительно, именно утверждение Провидения, а не слепой судьбы, как двигательной силы человеческой жизни, составляет, на наш взгляд, центральную тему „Метели”. В рассказе обо всех трех центральных персонажах повести звучит прозрачный намек на действие какой-то надличной силы: „Метель не утихла, ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу”; „Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел”; „... я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но непонятное беспокойство овладело мною; кавалось, кто-то меня так и толкал” (VIII, 79, 85).

Сила эта имеет все внешние признаки слепой судьбы. Ведь выражается она главным образом в „метели”, т. е., казалось бы, совершенно случайном, лишенном какой-либо логики стихийном явлении, к тому же представляющемся, например, героине „угрозой и печальным предзнаменованием”, а затем и в самом деле безжалостно разъединяющем навсегда Владимира с Марьей Гавриловной и вносящем в ее жизнь, как и в жизнь Бурмина, „ужасную тайну” (VIII, 85).

Пытаясь обосновать мудрость этой силы, Гершензон писал о том, что в действительности Владимир и Марья Гавриловна не любят друг друга, а лишь „пылают” романтической „страстью”.⁶⁴ Приговор исследователя представляется слишком суровым. Правда, что речь в начале повести идет о романтической влюбленности, а не о зрелом чувстве, но, как известно, первое нередко перерастает во второе. Что же касается пушкинской иронии, откровенно звучащей по поводу заемных романтических аксессуаров этого романа, то она присутствует и в рассказе о признании в любви к Марье Гавриловне Бурмина (чего стоит хотя бы ремарка: „Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-preux” — VIII, 85), а уж в повествовании о романе Алексея Берестова и Лизы Муромской из „Барышни-крестьянки” ее ничуть не меньше; однако едва ли мы должны заключить из этого об отсутствии в нем подлинного чувства.

Существенно другое. Метель действует в полном согласии со снами, виден-

⁶² По предположению П.Р. Заборова, Пушкин в этих словах имел в виду А.-С. Мерсье, предсказавшего в своем утопическом романе „Год две тысячи четыреста сороковой”, что в будущей Франции Генеральным штатам будут возвращены их прежние прерогативы, и писавшего о Екатерине II: „Более удачливая и более великая, нежели Петр Великий, ибо в ней было больше человечности, она, вопреки множеству противоположных примеров, усердно старалась сделать народ свой процветающим и счастливым. И он стал им, вопреки всем тем общественным и дворцовым бурям, кои пронесли над ее тронem и пошатнули ее”; „... мудрость законодательницы, ее человеколюбивые установления, непоколебимость трона ее преемников — ибо они были великодушны и любимы народом, — все это способствовало тому, что численность населения соответствует протяженности этой империи, по величине своей превосходящей как Римскую империю, так и империю Александра Великого” (*Мерсье А.-С. Год две тысячи четыреста сороковой. Л., 1977. С. 178*). Однако все это слишком отдаленно соответствует пушкинской ремарке, да и сам Мерсье не очень соответствует приведенной выше характеристике: у него была репутация не остроумца, а чудака (так, В.А. Пушкин в 1803 г. писал Карамзину: „Мерсье не что иное, как сумасшедший”, см.: *Пушкин В.А. Соч. СПб., 1893. С. 147*), вдобавок он пережил XVIII столетие на 14 лет. Более вероятным представляется, что Пушкин подразумевал Вольтера как автора „Истории Российской империи при Петре Великом” и „Истории Парижского парламента”.

⁶³ *Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 47.*

⁶⁴ Там же. Эта точка зрения уже была справедливо оспорена в последней по времени интерпретации „Метели”, принадлежащей О. Поволоцкой (см.: *Поволоцкая О. „Метель”: коллизия и смысл // Москва. 1988. № 6. С. 189*), что не помешало автору дать более произвольное, неопочвенное истолкование всей повести.

ными Марьей Гавриловной „накануне решительного дня”. Ее „ужасные мечты” также не могут быть восприняты иначе, как „печальное предзнаменование” (VIII, 78). Всего через несколько страниц читатель узнает, что второй из этих снов („то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться...” — VIII, 78), — как это часто бывает у Пушкина, веший, по выражению А.М. Ремизова — „правдашный”.⁶⁵ В контексте повести сны могут быть осмыслены только как знаки, поданные Провидением (традиционная для Пушкина 1830-х годов функция сна). Последующее небывалое сочетание неожиданных совпадений открывает действие Провидения как в самих снах, так и в метели.

Мотив случая у зрелого Пушкина вообще, как правило, связан с темой судьбы. Важно, следовательно, уточнить, какие представления о судьбе и Провидении могли быть наиболее хорошо известны и близки Пушкину. Оказавшие несомненное влияние на поэта европейская эстетика и историография подчеркивали, с одной стороны, наличие взаимосвязи человеческого сердца с Провидением, а с другой — наоборот, отсутствие таковой с судьбой или роком. Так, например, Ж. де Сталь в книге „О Германии”, в главе „О поэзии классической и романтической”, безусловно отозвавшейся в одноименном пушкинском наброске 1825 г., писала: „... источники воздействия романтического и античного искусства отличаются во многих отношениях: в античном искусстве царит рок, в то время как в романтическом господствует Провидение. Рок безразличен к человеческим чувствам, Провидение же судит поступки только по лежащему в их основе чувству. Как же поэзии не создать мир совершенно другой природы, когда нужно изобразить творение слепой и глухой судьбы, находящейся в постоянной борьбе со смертными, или этот разумный порядок, которым руководит Высшее Существо, которое наше сердце спрашивает и которое нашему сердцу отвечает!”⁶⁶ С другой стороны, идея Провидения соединялась с представлениями о свободе и нравственной ответственности. У П.-С. Баланша в доступной Пушкину книге „Опыты социальной палингенезии” (1827) читаем: „Только тот, кем владело самое пагубное отчаяние в человеческой доле, мог представить себе эту таинственную и неотвратимую силу, эту Судьбу, которая лишает человека его наследственной духовности и делает его чем-то вроде животного, освобождая от всякой ответственности, эту Судьбу, которая отступает в плачевные глубины, беспрестанно занятая тем, что замышляет разрушения, играет нашими страданиями, питается нашими слезами, одинаково презирая наши добрые и дурные дела, не допуская ни падения, ни обещания, ни искупления (...) Истине относительной и ограниченной я предпочел истину абсолютную и всеобщую, поэзии Судьбы поэзию Провидения (...) Когда хотят составить себе представление о Судьбе, такое, какое существовало в античности, такое, каким его философски формулировали стоики, следует присовокупить к нему представление о печальном и пагубном смирении, о тупом отказе от свободного арбитра. Мужество состоит в этом случае в сопротивлении бесплодному желанию и в покорности деянию. Конечно, в этой борьбе, одновременно активной и бессильной, вполне достает величия. Не должно отнюдь удивляться, что она еще прельщает воображение некоторых меланхоликов. Цель Судьбы состоит из колец, которые входят одно в другое от первого до последнего. И первое же кольцо, самое начало этой громадной цепи, составляла безответственность, отсутствие самосознания; и безответственность магнетически переходит из кольца в кольцо, разделяя и расторгая их. Провидение в общественном устройстве древних должно было часто принимать форму Судьбы: эта форма была постепенно выдвинута распространением религиозного посвящения, и Провидение освобождается от своих покровов. Таким образом, можно сказать, что Судьба постепенно стала Провидением, как солидарная ответственность стала милосердием”.⁶⁷

Нетрудно заметить как то, что эти представления, безусловно, имеют точки соприкосновения с проблематикой „Метели”, так и то, что прямого наложения их на данную проблематику не происходит. Имея в виду, что все эти моменты у

⁶⁵ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонья // Неумный бубен. Кишинев, 1988. С. 356.

⁶⁶ Staël J. De l'Allemagne // Staël J. Oeuvres complètes. Liège, 1830. Т. 12. Р. 195.

⁶⁷ Ballanche P.-S. Oeuvres. Paris, 1830. Т. 3. Р. 226—227.

Пушкина, как всегда, не педалированы и существуют наряду и на равных правах с другими, можно сформулировать лишь следующие пересечения художественной мысли повести с господствующими мировоззренческими представлениями эпохи.

Герои „Метели” упорно не слышат настойчивых предупреждений Провидения и оказываются ввергнутыми в суровое испытание, которое сами они преодолеть не властны. Провидение же в свою очередь, как это ему неотъемлемо свойственно, пристально следит за ними и вознаграждает лишь тогда, когда к ним приходит полное осознание ответственности за их непоправимые, необдуманные поступки. Невольно возникает вопрос: а как же бедный Владимир, которому не дано никакой возможности „исправиться”, и тут в смысловой ауре повести начинают вырисовываться смутные контуры проблемы теодицеи. Однако в проблему они так и не складываются. Пылливому читателю предоставляется отвечать для себя на вопрос о Владимире, что ему назначена иная судьба — хотя и трагическая, но славная.

Французские романтические историографы не раз писали о задаче истинного историка вскрывать действие Провидения в движении человечества.⁶⁸ Пушкин в „Метели” прослеживает такое действие в частной человеческой жизни. Сюжет повести разворачивается по принципу все более и более несомненного обнаружения его, и единственная коллизия, которая движется в этом сюжете, это коллизия романтического легкомыслия и нравственной ответственности, да и она проводится настолько исподволь, насколько это вообще свойственно зрелому Пушкину. Развязка „Метели”⁶⁹ обнаруживает всю благостность и дальновидность Провидения, столь сложным и запутанным путем соединяющего предназначенных друг для друга людей. То, что иногда представляется нам действием слепой Судьбы, есть на самом деле проявление мудрого замысла Провидения. Это единственный смысл, который заявлен достаточно определенно. Все же остальное существует на уровне таких полутонов, что выше приведенные формулировки неизбежно в силу их рационалистической однозначности могут показаться некоторым пережимом. Однако при переводе художественной мысли на язык литературоведения можно, по-видимому, только за счет точной интерпретации свести такое впечатление до минимума — вовсе же избавиться от него, вероятно, невозможно.

Случай в „Метели” неизменно оказывался орудием Провидения. Это характерно и для пушкинского творчества 1830-х годов вообще. „Странное сцепление обстоятельств” представлено в „Капитанской дочке”: „детский тулуп, подаренный бродяге” (VIII, 329) избавлял Гринева от петли, и совершенно сходным со снами Марьи Гавриловны образом сон Гринева в день первой его встречи с Пугачевым намекал на ее провиденциальный смысл. Такое решение темы случая напоминает трактовку ее Вальтер Скоттом, также испытавшим сильное влияние французской романтической историографии.⁷⁰ Однако функционально сходное использование наполняется разным содержанием за счет различного решения связанных с темой случайных мотивов.

„Провиденциальный случай” решает и судьбы героев „Барышни-крестьянки” и „Пиковой дамы”. Обречены на неудачу попытки подчинить себе фортуна, „проверить алгеброй” Провидение, и, казалось, бы все рассчитавший Германн, которому само оно открывает заветную тайну, трагически ошибается в решающую минуту. Зато любящие сердца Лизы Муромской и Алексея Берестова соединяются благодаря непредвиденному случаю — причем такому (падение с

⁶⁸ См., например, подобные высказывания П. де Баранта (*Реизов Б.Г. Французская романтическая историография*. С. 136—137.).

⁶⁹ Вопреки утверждению В.Э. Вацура, что „повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины” (*Вацура В.Э. „Повести Белкина” // Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1981. С. 38*), в финале „Метели”, как всегда у зрелого Пушкина, сложное переплетение нескольких мотивов, в которых присутствуют, безусловно, оба из названных исследователем, а также мотив радостного удивления перед путями Провидения.

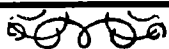
⁷⁰ Ср. обобщенную характеристику позиции английского писателя в трактовке этой темы, данную Б.Г. Реизовым: „То, что могло бы показаться случайностью, есть лишь проявление закономерности — именно так разрешается эта проблема в романах Скотта” (*Реизов Б.Г. История и вымысел в романах Вальтер Скотта // История и теория литературы. Л., 1986. С. 124*).

коня одного из героев), который в предшествующей литературной традиции обыкновенно предвещал трагическую развязку. Мотив „провиденциального случая” в пушкинском творчестве 1830-х годов оказывается, таким образом, связан с одной из существенных особенностей художественной философии зрелого Пушкина, впервые сформулированной Д.С. Мережковским: „Душа поэта, как море, любит смиренных детей природы, ненавидит самодовольных, мечтающих укротить ее дикую стихию”.⁷¹ Однако особенность эта, в противоположность утверждению Мережковского, не имеет универсального характера, ибо она, например, не распространяется на „Медного всадника”, героя которого трудно заподозрить в демонических попользованиях.⁷² Неуместны здесь и слова „любит” — „ненавидит”: ведь разве не отдает поэт должное Дон Гуану и Пугачеву из „Капитанской дочки”, разве не считает он оправданным обстоятельствами дерзкий вызов Вальсингама и Евгения? Верно другое: Провидение у Пушкина с помощью своего „мощного, мгновенного орудия” устраивает судьбы простых натур, но наказывает героев, пытающихся поставить его себе на службу (Германн), не желающих отказываться от своей нравственной безответственности (Дон Гуан) или вступающих на путь преступления против человечности (Пугачев). Причем философия эта мыслится Пушкиным как имманентная самой жизни, она не плод личностной установки, а „ума холодных наблюдений и сердца горестных замет” (VI, 3).

Целостный, хотя и не претендующий на исчерпывающую полноту, анализ темы случая в творчестве Пушкина обнаруживает некоторые изменения в ее решении при обращении от „Графа Нулина” к пушкинскому творчеству 1830-х годов. Случай становится уже проявлением не просто закономерности, а Провидения, и поэт, как кажется, в меньшей степени сосредоточен теперь на утверждении его самостоятельного значения и непредсказуемости. Однако в действительности и в творчестве 1830-х годов он опирается на диалектику случайного и закономерного, обретенную в ходе создания „Графа Нулина”. Недаром „странное стечение обстоятельств” в нем оборачивается для одних героев злом (Владимир), а для других в конечном счете благом. Недаром случай, имеющий все признаки дурного предзнаменования, на самом деле приносит счастье („Барышня-крестьянка”). Наконец, недаром легкомысленное решение продолжать путь, несмотря на „ужасную метель” или предвещание бурана и на благоразумные советы переждать, ввергает жизнь Бурмина („Метель”) в мучительные противоречия, а Гриневу, напротив, дарит встречу, которой он впоследствии оказывается обязан жизнью.

⁷¹ Мережковский Д.С. Вечные спутники. Пушкин: 3-е изд. СПб., 1906. С. 54.

⁷² На фоне счастливых судеб большинства других героев подобного типа судьба „бедного Евгения” кажется тем более несправедливой, что делает тем более обоснованным рассмотрение его как „петербургского Иова” (Тархов А.И. Повесть о петербургском Иове // Наука и религия. 1977. № 2. С. 62—64). Таким образом, в „Медном всаднике” поднимается именно та проблема теодицеи, мимо которой Пушкин прошел в „Метели”: „бедный Евгений” в некотором смысле „произрастает” из пушкинского Владимира.





Е. М. ТАБОРИССКАЯ

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА ПУШКИНА 1826—1836 ГОДОВ

Онтологическая лирика последнего десятилетия творчества поэта предстает и как самостоятельная область, объединяющая ряд внутренних тем, сосредоточенная на комплексе вопросов, на которые Пушкин не торопится дать всеразрешающий ответ, и как составная часть более широкого общелитературного контекста 1826—1836 гг. В онтологической лирике Пушкина, как и во всем его творчестве, можно проследить определенную закономерность: одно и то же жизненное явление, одна и та же проблема вызывают в авторе потребность рассмотрения их в разных рядах и связях по отношению к самой действительности и, следовательно, необходимость воплотить их в разных жанрах, эмоционально-стилевых ключах и т. д. Любое явление обретает под пером Пушкина многогранность, объемность. Разные грани могут реализоваться в произведениях, внешне абсолютно самостоятельных, не связанных между собой, которые выявляют внутреннюю динамику, диалектичность объекта. Возможно, что возникающая при таком подходе „подвижность”, „неравнозначность” объекта самому себе воспринималась современниками поэта как размытость, отсутствие четкого отношения к жизни, в конечном счете как слабость мысли, теряющейся в противоречиях и не способной охватить явление разом и сполна, закрепить его в однозначном рисунке.

Для нас же в пушкинской лирике последних лет видна мощная познающая мысль поэта, которая улавливает и воплощает то одни проявления бытия, то другие, подвижно отражая грани единого объекта в ряде произведений, подходя к одному и тому же явлению все с новых и новых сторон, убеждая читателя в неисчерпаемости смыслов каждого жизненного явления и их совокупности.

Другой закономерностью пушкинской онтологической лирики — впрочем, как и всего его творчества — становится своеобразное „схождение”, „фокусирование” второстепенных моментов поэтики в разных произведениях. Переключки периферийных микрообразов, тем, мотивов, сближают ведцы, принадлежащие к разным жанрам, написанные с разными задачами, в разных эмоциональных тональностях. Эти переключки образуют по-своему мощное поле, которое не позволяет чрезвычайно экстенсивному, широчайшему по охвату действительности творчеству Пушкина превратиться в россыпь отдельных произведений.

Закономерности эти дополняют друг друга. Первая из них определяет бездну жизненного пространства, энциклопедизм созданий Пушкина и его творчества в целом. Это явление образует, так сказать, центробежную ось его поэтической и, шире, литературной деятельности. Вторая, напротив, сближает, срачивает различные тексты в единства, которые частично могут взаимоналагаться, взаимопересекаться, образовывать контексты иных, более высоких уровней, венцом которых становится творчество Пушкина в целом.

Обращаясь к рассмотрению онтологической лирики Пушкина послемихайловского периода, можно представить ее как некий семантически единый пласт. Попытка уяснить некоторые закономерности художественного строя лирических произведений Пушкина помогает подойти к постижению глубинных свойств его художнического мышления. Предлагаемая статья, разумеется, исключает стремление дать полный анализ всего круга онтологических стихов

поэта, хотя именно анализ отдельных произведений и их соотношенности между собой должен стать главным средством к достижению поставленной цели.

В центре онтологической лирики Пушкина оказывается несколько взаимосвязанных тем. Жизнь и ее законы, существование и судьба единичного человека и закономерности бытия, неразрывность и противостояние жизни, смерти и бессмертия, память как связь поколений и связь с историей — вот круг явлений, предлагаемый в данной статье для более пристального внимания.

В послемихайловский период пушкинское понимание жизни строится на сопряжении двух линий, двух аспектов. С одной стороны, поэт бесконечно ценит многообразие проявлений непосредственной, конкретной жизни, земное существование отдельного человека, преломленное в тысяче осколков будней и праздников, мыслей, чувств, впечатлений, реальных связей с людьми, человечеством, природой, культурой. С другой — он осмысляет законы бытия, онтологическую сущность мира и человеческой экзистенции. Оба эти аспекта — жизнь как реальность и жизнь как онтологическая категория — сливаются воедино в его стихотворениях и в последнее десятилетие занимают Пушкина не меньше, чем его постоянные раздумья над сутью творчества и призванием творца, которые были одной из магистралей его поэтической деятельности.

Лирические стихи, посвященные комплексу онтологических тем, появляются у Пушкина довольно поздно. Первое стихотворение с четко выраженной философской ориентацией, пожалуй, „Три ключа” (1827). В нем ощутимо тяготение к поэтике онтологической лирики, прозрачна связь образности с понятиями-аллегориями, улавливается оттенок урока жизни, в жизни же почерпнутого. В 1828 г. появилось „Воспоминание”, „Дар напрасный, дар случайный” и „Предчувствие”. Стихотворение „Дар напрасный, дар случайный” имеет редкую у Пушкина точную авторскую датировку — „26 мая 1828 год”; оно было написано в день, когда поэту исполнилось 29 лет. 1829 год — время создания стихотворений „Брожу ли я вдоль улиц шумных” и „Дорожные жалобы”; год спустя Пушкин пишет элегию „Минувших лет угасшее веселье” и „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”. В 1835 г. создан отрывок „Вновь я посетил”, а в 1836 г. — „Когда за городом, задумчив, я брожу”. Список можно дополнить еще двумя стихотворениями, написанными в жанре отрывка: „Зима. Что делать нам в деревне?” (1829) и „Осень” (1833), в которых тема бытия как бы исподволь вырастает из описания каждодневной человеческой жизни и приобретает масштабность за счет вплетающегося в текст обоих отрывков мотива творчества. Но о двух последних произведениях разговор должен быть особый.

В стихотворении „Три ключа” (1827) Пушкин создает условную, обобщенную и вместе с тем насыщенную пластичной картиной бытия. Господствующим в ней оказывается образ мирской степи, близкий одновременно образу пустыни (стихотворение „Пророк”) и образу моря жизненного („Близ мест, где царствует Венеция златая”). Если мирская степь — олицетворение бессмысленности и бесплодности бытия, то ключи воспринимаются как нечто осмысленное и отрадное.

Казалось бы, могучему образу жизненной пустыни противостоит если не единство, то хотя бы общность явлений иного, положительного порядка, но Пушкин строит свою триаду вопреки принципу сходства или дополнительности. Ему важна разнородность источников, способных утолить духовные потребности человека, даровать минуту удовлетворения среди бесплодной суеты. Только это и объединяет „ключ юности”, „Кастальский ключ” и „ключ забвенья”.

Ключ юности — дар самой жизни, ее вечного обновления; он стремителен и ярок, в его динамической характеристике даже эпитеты полны энергии и напора:

Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.

(III, 57)

И вместе с тем описание источника молодости, как и описание Кастальского ключа, вполне традиционно.¹

¹ Ср.: „... мои стихи, сливаясь и журча, текут, ручьи любви, текут полны тобою...” („Ночь”, 1823) (II, 281). Или уподобление музыки Россини потоку в „Путешествии Онегина”: „Он звуки льет — они кипят, Они текут, они горят...” (VI, 204).

Поэзия в стихотворении поименована общераспространенным в пушкинское время перифразом — „Кастальский ключ”. Традиционный поэтический образ обретает некую первозданность именно в контексте данного стихотворения, так как его развернутый образ получает двойную и разнонаправленную ориентацию — перифрастически-метафорическую (вдохновение, утоляющее духовную жажду изгнанников мирской степи) и наглядно пластическую (источник, воды которого можно пить). Подчиненный образ изгнанников получает дополнительные смыслы, идущие от широкого контекста пушкинской лирики, в первую очередь от стихов о поэзии.

Наиболее нетрадиционным и неожиданным в стихотворении 1827 г. оказывается „холодный ключ забвенья”. Представление о забвении, утрате памяти со времен античной мифологии связывалось с водным потоком. В поэтике пушкинского времени часто возникал образ Леты — реки забвения. Но у Пушкина забвенье дарует не река (появление такого образа разрушило бы господство метафорической мирской степи), а ключ — источник меньшего масштаба, но большей динамики. Ключ забвения — это уже не живая вода юности и не спасительный глоток поэтического вдохновения, а своеобразное „обезболивающее средство”: „Он слаще всех жар сердца утолит”.

В последнем стихе пушкинской миниатюры возникает крутой смысловой поворот. Если первоначально в стихотворении главным было сопоставление „печальной и безбрежной” мирской степи и трех ключей, как живого и безжизненного, как малого, но отрадного, и беспредельного, но мучительного, то в последней строке появляется иное противопоставление: мирская степь и жар сердца. И здесь главенствует сопоставление безжизненного и живого, и здесь безбрежность пустыни соизмеряется с силой („жаром”) одного-единственного сердца. Но ключи внеличностны, они — данность объективной действительности, а сердце принадлежит человеку, субстанции иного порядка, чем окружающий мир.

„Жар сердца” — словосочетание, на первый взгляд, того же перифрастического ряда, что и „ключ юности”, но языковая и стилистическая однотипность не покрывает всех оттенков этого малого образа. „Жар сердца” — состояние психологически более конкретное, требующее реального действия, нуждающееся в утолении. Холод забвения способен уравновесить непомерность пыла человеческого сердца, такого одинокого в печали и безбрежности мирской степи.

В пушкинском стихотворении появляется призыв трагической безысходности, как бы предвестие лермонтовского образа („жар души, растрченный в пустыне” — „Благодарность”), но все же драматичность концовки „Трех ключей” отчасти смягчается присутствием рядом с „ключом забвенья” двух других источников, противостоящих пустыне, нарушающих ее мертвящую беспредельность. Юность неуничтожима, изгнанники могут утолить жажду „волною вдохновенья”, а жар сердца — неотъемлемое свойство и молодости, и творческой личности — вечно будет жаждать забвенья и вечно противостоять мирской степи.

Стихи 1828 г. „Дар напрасный, дар случайный” и „Предчувствие” в отличие от аллегорически обобщенных „Трех ключей” несут в себе напряженность личного переживания. Здесь главенствует тема столкновения человека с внеличными силами, управляющими его жизнью, — роком, судьбою, тема, разрешенная, как это обычно бывает у зрелого Пушкина, в одном случае в более гармонической тональности, в другом — значительно более драматично.

Жизнь, судьба в стихотворении „Дар напрасный, дар случайный” — силы, непознанные и не сулящие человеку радости. Пушкин вовсе не хочет сказать, что человек, призванный в жизнь, ничтожен, безволен, душевно несостоятелен. Но страсть, ум, силы бесплодны, потому что человеку не дано самого главного — знания первооснов и целей бытия. Два начальных четверостишия — это целая серия вопросов, обращенных к неведомым силам мироздания:

Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,

Душу мне наполнил страстью,
Ум сомнением взволновал?

(III, 104)

В картине мира, встающей в стихотворении „Дар напрасный...”, все подвижно и полно грозной опасности. Человек как бы всматривается в глубину жизненных явлений, но его вопросы, свидетельствуя о громадной потребности знать истину, постигнуть скрытый смысл вещей, остаются безответными.

Это своеобразный нравственный поединок человеческого сознания и всевластных сил, которые Пушкин, и называя, как бы оставляет неназванными, потому что на вопросы о внутреннем смысле жизни и смерти ответа не будет. Поэт скажет о „тайной судьбе”, обрекающей жизнь на неотвратимый и страшный не только уничтожением, но и позором конец — „казнь”, однако „тайная судьба” — лишь орудие тех сил, которые способны ответить на пушкинские „зачем?”. Человек и некто или нечто, безликое, могущественное и враждебное по отношению к нему, — такова расстановка сил в миниатюре 1828 г.

Без знания цели дары „враждебной власти” бессмысленны и безотрадны. Жизнь без назначения, сомнения без выхода, страсть без приложения напрасны. Мир, противостоящий человеку, не только не познан и грозен, но и случаен, бессвязен, и человек вынужден искать эти связи и не находить их. Его собственное состояние отягощено внутренней раздвоенностью. С одной стороны, предельное напряжение всех духовных и умственных сил, с другой — ощущение гнетущей пустоты:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

(III, 104)

Давящее ощущение тяжелой тоски, стирающей все краски жизни, превращающей ее живое многообразие в утомительную помеху, в „однозвучный шум”, нечасто появляется в лирике Пушкина. Близкие настроения можно обнаружить в стихотворениях „Зимний вечер” (1825), „Воспоминание” и „Предчувствие” (1828), „Бесы” и „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы” (1830). Но, пожалуй, ни в одном из этих произведений нет более безотрадного настроения, чем в стихах, которые Пушкин написал в свой 29-й день рождения.

В „Бесах” душевное одиночество, тоске и надрыву героя сопутствует такое же неустойчивое и тревожно-мрачное состояние мира: вьюга, бездорожье, подсвеченные луной-невидимкой (все то, что так гениально передано рефреном: „Мутно небо, ночь мутна”), и фантастическое видение мчащихся неведомо куда бесов, их бесконечных и безобразных роев, звук их надрывающего сердце жалобного визга и воя. Картина в „Бесах” при всем безысходном колорите внутренне цельна: человек и мир в ней слиты, а не противопоставлены друг другу. Кроме того, в самой глубине смятения в пушкинском человеке прорывается не только отчаяние: „Сбились мы. Что делать нам?”, но и почти сострадание к темным нечеловеческим силам, которые предстают гонимыми („куда их гонят?”) и несчастными („Что так жалобно поют?”). Пушкинский человек, даже сбившись с пути, слышит в визге и вое вечных врагов человечества не угрозу, а жалобу, надрывающую сердце.

В „Зимнем вечере” велика сила противостояния, противодействия человека и душевной подавленности, и разгулу стихии — снежной бури, заметающей „ветхую лачужку”, пытающейся ворваться в жилье. Традиционные атрибуты веселья — вино и песни, присутствуя в тексте „Зимнего вечера”, выступают в нем в несколько необычной роли. Тут они не спутники веселья, многократно апробированные поэзией знаки полноты бытия, а средство достижения этого желанного состояния: недаром и песня, и вино появляются в стихотворении вместе с глаголами будущего времени и повелительного наклонения: „Спой мне песню”, „Выпьем с горя”, „Сердцу будет веселей”.

Пушкинский человек не мирится с мрачными проявлениями жизни; его душевная активность, прорываясь через печаль и тревогу, вносит в „Зимний вечер” известную просветленность, подобно тому как упоминание о двух плясо-

вых песнях² перераспределяет начальное соотношение светлого и мрачного, мажорного и минорного в этом произведении.³

Ближе всего к стихотворению „Дар напрасный, дар случайный” в пушкинской лирике стоят „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы” и „Предчувствие”, хотя сами эти произведения между собой не соприкасаются. „Предчувствие” и „Дар напрасный...” роднит тема судьбы, ощущение неблагоприятия, которое особенно остро звучит в первом восьмистишии „Предчувствия”. „Стихи, сочиненные ночью...” с „Даром напрасным...” сближает напряженность раздумий над самыми сложными и глубинными процессами и смыслами бытия человека и мира.

Как и в стихотворении „Дар напрасный...”, в „Предчувствии” с самого начала вырисовывается столкновение личности и внеличных сил, влияющих на существование человека, сил могущественных, грозных, практически неотвратимых:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...

(III, 116)

Беда, несчастье, еще не свершившиеся, а потому особенно угнетающие, под пером Пушкина обретают видимость традиционной „грозовой” метафоры. Сходные образы грозы, вихря, бури как катастрофы или жизненного несчастья находим в стихотворении „Арион” („Вдруг лоно волн Измял с налету вихорь черный” и „Лишь я, таинственный певец, На берег выброшен грозою” — III, 66) и „Близ мест, где царствует Венеция златая” („На море жизненном, где бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокий...” — III, 58). Модификация того же грозного образа появится и во второй строфе „Предчувствия” — там приближающаяся беда названа бурей.

Человек у Пушкина во вражде с роком уже потому, что он — личность и компромиссы ему чужды. Обманчивая тишина, обещающая грозу, не в новинку пушкинскому герою. Он не первый раз вступает в поединок с судьбою и не слишком высоко ценит своего могущественного и давнего врага: рок определен как „завистливый”, а судьба вызывает у пушкинского человека не трепет, а презрение („Сохраню ль к судьбе презренье?”).

Уже в начальной строфе в „Предчувствии” происходит как бы подмена предмета изображения. Предстоящий поединок с роком отодвигается на второй план и как будто перестает занимать героя. Ему важнее проверить себя, чем раздумывать о злобе и мощи рока:

Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

(III, 116)

Оружием в предстоящем противоборстве с судьбою (вызов принят с готовностью) оказываются уже испытанные в юности непреклонность и терпение, и основа у них одна и та же — гордость,⁴ душевное достоинство, которым Пушкин дорожил всю жизнь.

Герой „Предчувствия” — человек, не раз встречавший удары судьбы, закаленный в жизненных испытаниях, трезво оценивающий свои не слишком большие шансы уцелеть в борьбе с судьбою, но не позволяющий себе утратить надежду:

² Упоминаемые Пушкиными песни — „За морем синица непышно жила...” и „По улице-мостовой шла девица за водой...” — носят живой, мажорный, плясовой характер.

³ См. анализ названного стихотворения во второй главе диссертации Ю. Н. Чумакова „Поэтика Пушкина” (дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Саратов, 1970).

⁴ Ср. с посланием 1827 г. в Сибирь, где Пушкин обращается к сосланным декабристам, призывая их „хранить гордое терпенье”. И там, и здесь пушкинский стилевой прием оксюморона предстает не как воплощение логического парадокса, а как реализация психологического единства противоречий.

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный
Снова пристань я найду...

(III, 116)

Начало второй строфы продолжает тему первого восьмистишья — тему противостояния — и вместе с тем раскрывает новые смыслы: откуда проистекает это равнодушие к новой буре? Что за ним — опыт пловца „на море жизненном” или утомленность, вызванная чередой невзгод, из которых складывалась „бурная жизнь”? Стихи допускают обе трактовки: в первом случае акцентируется момент активности, несомненности пушкинского персонажа, во втором — возникают связи с темами и интонациями пушкинской лирики 1820-х годов, например, с элегией „Погасло дневное светило”, где центральное место занимает воспоминание об утратах — „желаний и надежд томительный обман”. Но если в южной лирике Пушкина занимает опыт разочарования, то в стихах второй половины 1820-х—1830-х годов первенствует противоположная тема неуничтожимости надежды. См., например, послание в Сибирь, где надежда неразрывно связана с несчастьем („Несчастьем верная сестра Надежда”), или „Элегию” („Безумных лет угасшее веселье”), с характерно пушкинской просветленной концовкой:

И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(III, 228)

В „Предчувствии” надежда на пристань, на спасение не столь уж велика: появляется типичная для пушкинской поэтики вероятностная оговорка — „Может быть, еще спасенный, Снова пристань я найду”, тогда как возможность иного, трагического исхода герой стихотворения ощущает как нечто гораздо более определенное:

Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

(III, 116)

Это четверостишие готовит новый тематический и интонационный поворот в лирическом сюжете „Предчувствия”, но тема любви и нежности появляется здесь не как нечто производное от светлой темы надежды на спасение, а как своеобразная контртема крушения и гибели. Слово „смерть” в тексте „Предчувствия” отсутствует. Пушкин прибегает к эвфимизмам и умолчаниям, столь уместным в устах того, кто любит и оберегает любимую от тягостных впечатлений, но не скрывает от нее горькой правды. Тогда и появляется косвенное обозначение гибели, которую предугадывает герой, не думать о которой он не может.

Ключевое слово этой части стихотворения — „разлука”, слово, горький смысл которого усиливает все последующее движение фразы: не просто разлука, а „неизбежный, грозный час”. Час этот неотвратим и близок, именно этим и продиктована поспешность прощального жеста героя: „Сжать твою, мой ангел, руку Я спешу в последний раз”. Так, в стихотворении продолжается столкновение противоборствующих сил: судьбы и личности, надежды на спасение и предчувствия роковой, смертной разлуки. Обращение к любимой становится своего рода предсмертным прощанием, бесконечно нежным и бережным,⁵ что лишний раз свидетельствует о душевной силе героя.

Любимая в „Предчувствии” почти неощутима как земная женщина; главное в стихотворении не она сама, а чувства, которые испытывает к ней герой; это уже не страсть, хотя страстность земного, сильного и мужественного человека

⁵ Таким образом, „Предчувствие” вписывается в своеобразную линию любовных стихов Пушкина, объединенных темой разлуки и прощания. Среди последних — „Прощание” и „Для берегов отчизны дальней”.

прорывается в прощальном рукопожатии, а, скорее, восхищение и любовное преклонение перед кротостью и нежностью избранницы. Он готов довольствоваться самыми малыми проявлениями ее сочувствия:

Тихо молви мне: *прости,*
Опечалься: *ввор твой нежный*
Подыми иль опусти.⁶

(III, 116)

Но вместе с тем образ женщины, при всей воздушности, акварельности ее облика, не превращается в абстракцию, потому что он оттенен напряженным и энергичным образом героя. Лирический персонаж, как пружина, „взведен и сжат” противоречивыми чувствованиями: сознанием обреченности и готовности к борьбе, предвидением утрат и надеждами на спасение. Главное же в героине — внутренняя цельность: кротость и безмятежность, вызывающие к ней возвышенно-почтительное и по-земному страстное отношение героя.

Женщина, даже одно воспоминание о ней, теперь сосредоточивает в себе все ценности героя „Предчувствия”. Они — источник его мужества в борьбе с судьбою. Любовь в этом стихотворении предстает как могучее и зрелое чувство, вбирающее в себя все лучшее в человеке, претворяя в себе те качества, которые в юности позволяли герою выходить победителем над „завистливым роком”.

Если дочитать стихотворение до конца и вернуться к начальной строфе, то окажется, что в борьбе с враждебной судьбой у пушкинского человека появилось новое оружие — любовь, делающая его одновременно и уязвимым, и недоступным для ударов рока.

„Предчувствие” — в какой-то степени переход в пушкинской лирике от стихов, где главенствует, условно говоря, онтологическое начало, к собственно любовной лирике. Если же рассматривать место этого стихотворения в эмоциональной гамме пушкинских произведений послемихайловского периода, то динамика переживания в „Предчувствии” ближе всего к эмоциональному развитию в „Элегии” („Безумных лет угасшее веселье”). И здесь, и там — трагические напряженные раздумья о будущем в начале произведения, которые разрешаются гармонически просветленным финалом.

Если в „Предчувствии” лирический сюжет строится на противодействии личности внеличностным началам бытия и Пушкин делает акцент на активности жизненной позиции героя, готового сразиться с роком, противопоставляет любовь бурям судьбы, то в „Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы” соотношение могущественной и таинственной сферы бытия и единичного человека решается по-иному.

В „Предчувствии” главное — готовность героя вступить в поединок с враждебной судьбой. Это миг до встречи, когда ясна ее неизбежность, но противоборство еще не началось. В „Стихах, сочиненных ночью...” в центре ситуация, когда человек один на один остается не с привычными формами знакомого „дневного” существования, а с таинственными проявлениями и нераскрытыми смыслами бытия, в которые он напряженно стремится проникнуть. Это произведение сближается с „Предчувствием” благодаря коллизии противоборства человека и жизни, но если в раннем стихотворении преобладает настроение, так сказать, духовной обороны человека против ударов рока, то в „Стихах, сочиненных ночью...” позиция героя активна, наступательна. Пушкин наделяет его беспокойной работой ума, который стремится получить ответ о самых глубинных тайнах бытия. В тревожных, безответных вопросах-предположениях ощутимо бьется мысль, бесстрашная и неотступная:

Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?

(III, 250)

⁶ Пластика женского образа в „Предчувствии” в известной мере перекликается с описанием ангела в стихотворении „Ангел” (1827): „В дверях Эдема ангел нежный Главой поникшею сиял”.

„Стихи, сочиненные ночью...” принадлежат к особой „ночной” линии пушкинской лирики, в которую входят такие произведения, как „Воспоминание” (1828), „Бесы”, „Заклинание” (оба 1830). Хотя во всех названных стихотворениях содержится упоминание о ночи, ночь в них не объект художественного изображения, а, скорее, фон, условие возникновения лирической ситуации. Эти произведения, помимо второплановой темы ночи, объединяет общая эмоциональная атмосфера тоски—тревоги, душевной бесприютности, перенапряженности чувств и мысли, одиночества. Весь этот комплекс переживаний связывается с представлением о бессоннице, о неотступных и неразрешимых думах, настаивающих истомленный мозг на грани сна и яви. Это ощущение тоски, тревоги, мучительной неразрешенности равно присутствует и в стихах, которые включают, условно говоря, темы и образы инобытия („Бесы”, „Заклинание”), и в произведениях, где автор остается, так сказать, в границах жизнеподобия („Воспоминание”, „Стихи, сочиненные ночью...”).

„Стихи, сочиненные ночью...” открываются своеобразной лирической экспозицией, в которой уже задано тревожное настроение бессонницы:

Мне не спится, нет огня:
 Всюду мрак и сон докучный.
 Ход часов лишь однозвучный
 Раздается близ меня.

(III, 250)

Картина, воссозданная в первом четверостишии, предельно конкретна (здесь всего лишь одно слово „докучный” (сон) может быть осмыслено как оценочный эпитет), объективна, но это короткое описание несет в себе огромное эмоциональное напряжение. Мрак и сон, окружающие героя, — не столько признаки ночи, когда жизнь затихает, сколько вестники небытия, вплотную приблизившиеся к человеку, заместившие собой весь многозвучный и яркий мир („Всюду мрак и сон докучный”). Ход часов в контексте первых четырех строк „Стихов, сочиненных ночью...” тоже воспринимается, скорее, не как проявление стихии жизни, а как мерило безвозвратно уходящего времени;⁷ стоит обратить внимание на специфически пушкинскую эмоциональную окрашенность слова „однозвучный”, появляющегося в стихах о времени: „Ход часов лишь однозвучный Раздается близ меня” (ср. в „Зимней дороге”: „Колокольчик однозвучен. О туманен лунный лик”; в стихотворении „Дар напрасный...”: „Однозвучный жизни шум”). Во всех трех случаях с эпитетом „однозвучный” устойчиво связывается представление о негативных душевных состояниях пушкинского героя: усталости, разочаровании, тоске. И вместе с тем определение „однозвучный” — вполне объективная характеристика монотонного тиканья часового механизма.

Следующие три стиха переводят уже обозначенную ситуацию в иной смысловой, а следовательно, и интонационный регистр. Картина ночи предстает здесь не как объективно запечатленная, внятная чувствам данность, а как некая умопостигаемая тайна, как загадка, требующая разрешения. Мрак, сон, ход часов превращаются в своеобразные языки, коды жизни:

Парки бабье лепетанье,
 Спящей ночи трепетанье,
 Жизни мышья беготня...

(III, 250)

Практически все три стиха говорят об одном и том же состоянии внеположенной человеку объективной действительности, но интерпретируется это состояние по-разному: то более конкретно, трезво, вопреки „позитическому” словарю средней строки анализируемого трехстишия („Спящей ночи трепетанье”), то более обобщенно, когда то же самое явление трактуется в одном случае в соотношении с мифологемами жизни, смерти, судьбы (появляется образ парки), а в другом —

⁷ Аналогичные мотивы можно найти у Державина в „Оде на смерть князя Мещерского”: „Глагол времен! металла звон! Твой страшный глас меня смущает: Зовет меня, зовет твой стон, Зовет и к гробу приближает”, а также в „Бессоннице” Тютчева: „Лишь изредка, обряд печальный Свершая в полуночный час, Металла голос погребальный Порой оплакивает нас”.

нарочито сниженно: „Парки бабье лепетанье”, „Жизни мышья беготня”. В стихотворении стирается граница между значительным и ничтожным, между основными категориями существования (жизнь, смерть) и суетностью, мелочностью, пустотой.

Создается впечатление, что пушкинского человека более всего тревожит неразграниченность противоречивых проявлений жизни, а не только необходимость разбираться в глубинных смыслах бытия и небытия. Сама непроясненность проявлений жизни рождает тревогу в душе героя пушкинского стихотворения: „Что ты значишь, скучный шепот?”.

Ночная жизнь в „Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы” предстает обесцвеченной, тоскливой, „смазанной”: сон „докучный”, ход часов „однозвучный”, „скучный” шепот. Звуки приглушены, движения мелки и как-то жалко суетливы: „трепетанье” спящей ночи, „мышья беготня” жизни, но за незначительностью внешних проявлений кроется масштаб глобальных бытийных субстанций: лепечет богиня судьбы, трепещет ночь, а за „мышьей беготней” стоит сама жизнь.

Человек пытается постичь, расшифровать загадочный и многозначный язык жизни, разгадать ее веления, обращаясь к ней и к самому себе:

Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
(III, 250)

В альтернативном характере вопросов: „укоризна или ропот”, „зовешь или пророчишь” — тоже сказывается сугубо пушкинское отношение к жизни. Любое из проявлений жизни поэт не мыслит исчерпанным, имеющим лишь одно толкование, но вместе с тем он не отказывается от поисков глубинных, сущностных смыслов, пусть не постижимых до конца, но постигаемых вечным движением бессонной мысли:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу.
(III, 250)

Пушкинский человек почти никогда не признает себя побежденным даже перед лицом тех сил, что неотвратимо приближают час смерти. Ход времени, смена поколений, конечность единичного существования — непреложные законы бытия, и Пушкин принимает их без страха и без бравады, не взыскую жизни вечной и не воспринимая опыта прожитого лишь в плане утраты даров минувшей юности.

Его онтологическая лирика конца 1820-х годов на первый план выдвигает тему личного противостояния разрушительным законам бытия. Человек Пушкина ничем не защищен от вторжения губительных сил, от враждебности рока, но ему дана сила самостояния, которая воплощается в энергичных устремлениях мысли к познанию, в готовности к волевому сопротивлению ударам судьбы, в открытости тому позитивному, доброму началу, какое поэт видит в самой природе, в самой сущности жизни. Герой пушкинской онтологической лирики менее всего сверхчеловек; романтический „небес избранник”, богоборец, демон или Фауст, но он — „человек в полном смысле слова”, и в этом его жизненная сила, убедительность и привлекательность.

Раздумья об опыте, в чем-то непременно перестраивающем не только поведение, привычки, весь жизненный уклад, но и сознание человека, в первую очередь ценностную ориентацию, осмысливание отношений быта и бытия, жизни и смерти, законов природы, общих для всех живущих, и воли единичного существа, которое умом и сердцем постигает все, что ни есть в мире, определили появление таких шедевров пушкинской лирики, как элегии „Брожу ли я вдоль улиц шумных” и „Безумных лет угасшее веселье”, они обусловили содержание и звучание стихотворений „Дорожные жалобы”, „Пора, мой друг, пора”, отрывков „Вновь я посетил...” и „Когда за городом, задумчив, я брожу”. Во всех этих

произведениях присутствует тема времени, тема настоящего и будущего, их объективной взаимосвязи и их осознания поэтом. В них неотступна дума о законах, по которым протекает собственная жизнь пушкинского „я” и жизненный путь человека вообще.

„Элегия” („Безумных лет угасшее веселье”) написана в первую болдинскую осень. В стихотворении 14 стихов, как в сонете, но это, пожалуй, единственный признак, роднящий пушкинскую элегию и сонет, так как в «Элегии» нет ни традиционной строфики, ни характерного для сонета развертывания лирического сюжета, ни сонетной рифмовки. В этом произведении всего две строфы: в первой из них шесть, во второй восемь стихов. Пятистопный ямб с парной рифмовкой никак не согласуется с сонетной формой, да и для элегий пушкинской поры нехарактерен. Строфическое построение в произведении с парной рифмовкой формально, казалось бы, не несет особой нагрузки: деление стихотворения на две строфы — момент, связанный не с разбивкой стихового потока на катрены или более сложные строфические единства, а со смысловым и эмоциональным поворотом в развитии основной темы.

Начальное шестистишие представляет собой разработку традиционного эгегического мотива утраченной молодости, к которому неоднократно обращались и современники Пушкина, и он сам, начиная с лицевой лирики. В первой строфе сталкиваются две темы — прошлое и будущее, преломленные в восприятии пушкинского человека. И прошлое, и будущее воспринимаются им как нечто горестное и не сулящее радости. Для него, сегодняшнего, позади „безумные” года юности, а впереди „грядущего волнуемое море”, обещающее горе и труд.

Эмоциональный строй первой строфы внутренне монолитен, горечь нарастает от стиха к стиху: в первом появляется слово „угасшее”, во втором — „тяжело”, в третьем — „печаль”. Пятая, предпоследняя строка становится своеобразным эмоциональным пиком, так как в ней говорится о пути героя, связующем вчера и сегодня, и этот путь „уныл” и „сулит труд и горе”. Тема горестного пути и образ, завершающий начальную строфу элегии („грядущего волнуемое море”), характерны для пушкинской онтологической лирики конца 1820-х годов. Сходный мотив был отмечен в „Предчувствии”, но на год раньше он появляется в переводе одной из буколик Андре Шенье — „Близ мест, где царствует Венеция златая” (1827), причем образ „моря жизненного” — собственно пушкинский образ, во французском же оригинале стояло: „на жизненном пути”.

В первой же строфе появляется образ вина, охватывающий четыре начальных стиха, вплетающийся в тему времени, в тему ушедшей молодости. Тема эта контрастно варьируется в первом и втором двустишиях: печаль набирает силу, как и вино, со временем, веселье оборачивается своей противоположностью — горечью похмелья, „послевкусием” заблуждений.

Вино юности выпито, безумные годы позади — в настоящем горькое сознание их невозвратимости. Но последняя строка первой части стихотворения не только завершает и углубляет атмосферу печали и мрачных предчувствий, но и открывает необозримое и исполненное движения пространство будущего. „Грядущего волнуемое море” несет в себе не только угрозу, но и возможность иных исходов уже потому, что море велико и чревато неожиданностями.

Вторая строфа открывается энергическим, „взрывным” двустишием, знаменующим резкий эмоциональный поворот:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.
(III, 228)

Это своеобразная смысловая и интонационная кульминация стихотворения, приходящаяся на его композиционный центр. Именно в этих двух стихах сосредоточена вся мощь пушкинского жизнелюбия, его безбоязненное приятие жизни во всей ее сложности, во всех проявлениях, в том числе и грозящих человеку бедами и невзгодами.

Жизнь, какой она предстает в элегии 1830 г., многогранна и привлекательна и тогда, когда молодость в прошлом, а печаль все сильнее владеет душою. Герой Пушкина не склонен вздыхать о миновавшей беззаботной поре, он ясно представляет себе, что будущее богато заботами и треволениями, что „труд и

горе” — неотъемлемые спутники зрелости. И мужественное приятие жизни, готовность постигать ее законы и выдерживать испытания звучат в стихе: „Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать”. Герой готов к страданиям, хотя менее всего жаждет их как искупления: просто они — неперемнная часть жизни, которую он продолжает любить и принимать такой, какова она есть. Мыслить — по Пушкину — не только осознать утраты и отдавать отчет, что именно утрачено и что еще предстоит потерять, но и ведать:

... мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволенья.

Заключительные четыре стиха — удивительно цельное и светлое разрешение темы жизни. В них — главные пушкинские ценности, в них — те наслаждения, которые, так же как труд и горе, принесет грядущее:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(III, 228)

Творчество и его создания — неотъемлемая часть жизни. В элегии „Безумных лет...” творчество присутствует не только как процесс, не только как врожденный дар героя, но и как нечто равно свойственное и человеку, и действительности; гармония, которой упивается человек, может толковаться и как только что завершённый труд, которым наедине с собой любителю, „выскательный художник”, и как что-то созданное другими или не созданное никем, а принадлежащее природе; „вымысел” в той же мере может быть „своим”, как и „чужим”. Здесь важно иное — вымысел как нечто внеположенное действительности столь же реален, как она сама. Без него жизнь стала бы беднее, восприятие утратило остроту, человек потерял бы одно из наиболее бескорыстных наслаждений.

Гармония и вымысел в равной мере принадлежат и объективной сфере жизни, и личности самого человека. Пушкину, видимо, нужна была эта неразделенность объективного и субъективного. Любовь, названная в последней строке элегии, позволяет двойное толкование. Прощальная улыбка любви — это и последнее чувство, которое суждено пережить человеку, и чувство, которое он мечтает найти в другом, — надежда на последний чудесный подарок самой жизни. И в том, и в другом случае любовь призвана осветить „печальный закат” пушкинского героя. Характерно, что о наслаждениях, которые несет в себе творчество, поэт говорит без всяких оговорок, тогда как прощальная улыбка любви проявляется лишь как возможность, как нечаянная радость, особенно дорогая потому, что это последний и щедрый дар жизни.

Последние четыре стиха возвращают пушкинское стихотворение в русло элегии. Ключевые для концовки образы — слезы, закат, прощальная улыбка — сообщают финалу несомненный отпечаток традиционной поэтичности. Но в словесных формах (почти формулах), выработанных школой гармонической точности, свободно осуществляется пушкинская безмерность, которая не бросается в глаза только потому, что мерой ей может быть только сама жизнь: если слезы, так без удержу, без скидок на возраст и опыт; если гармония, то до краев, до упоения, и даже самая печальная пора — пора заката — не лишает пушкинского человека надежды на блеск улыбки и любви.

У Пушкина человек и подчинен времени, и в какой-то мере свободен от его отрицательных воздействий. Жизнь несет ему не только разочарования, горести, утраты, но и надежду, любовь, сопричастность творчеству, как в юные дни, так и в зрелости. Герой пушкинской лирики, говоря словами Лермонтова, „не устает и не хладеет” под бременем бытия. Опыт делает его глубже, а не обедняет, поэтому так важна, так властна в поздних стихах Пушкина тема будущего, тема раздумий над сущностью бытия, в котором конечность индивидуального существования не заслоняет ни радостей земной жизни в ее повседневных, пусть даже мелочных проявлениях, ни мощи и красоты общих процессов природы.

Впервые размышления о законах, которым подчинено человеческое существование, появились у Пушкина в стихотворении 1822 г. „Телега жизни”. Шут-

ливая аллегория, построенная на разворачивании языкового тропа „жизненный путь”, демонстрирует неотвратимость движения времени и меняющееся с возрастом самочувствие седоков „телеги жизни”. Источником сюжетно-смыслового развития в этом произведении становятся антиномии конечного и бесконечного, бытийного и личностного, преходящего и неизменного. Но шуточный, „панибратский” тон, в котором написано очень молодое пушкинское стихотворение, придает философской притче, какой по существу является смысловая основа „Телеги жизни”, характер нарочито сниженный. В „Телеге жизни” легкомысленная игра серьезнейшими категориями составляет важнейшую часть общедуховственной семантики, но эта же игра позволяет причислить названное стихотворение к бытийной лирике Пушкина с большими оговорками.

„Телега жизни” — своеобразная юношеская прелюдия к „Дорожным жалобам”, стихотворению, написанному на грани 1820—1830-х годов. Их не только объединяет тема и общий мотив жизни-пути, но и роднит насмешливая интонация, благодаря которой „Дорожные жалобы” превращаются в своеобразную ироническую элегию, варьирующую в комическом ключе многие мотивы элегии 1829 г. „Брожу ли я вдоль улиц шумных”.

Раздумья о неизбежности собственной смерти и о месте смерти человека в вечном круговороте бытия — центр философской элегии 1829 г., не раз привлекавшей внимание исследователей.⁸ Лирический сюжет этого произведения, как и в „Телеге жизни”, построен на противопоставлении подспудных мотивов „постоянного” и „меняющегося”. В „Брожу ли я...” присутствуют два смысловых пласта, с которыми связано представление о постоянстве.

Один из них принадлежит объективному бытию — это вечные законы обновления и умирания, лежащие в основе жизни. Их воплощением становятся образы вечной красоты природы и игры жизненных сил, по-разному сказывающиеся в „младенце милом” и в могучем дереве, которым противостоит неизбежность „вечных сводов” для каждого из смертных. Другая константа в элегии 1829 г. иного, субъективного порядка: это дума о смерти, с которой свыкса, сроднился герой.

Дума о неизбежности смерти усугубляет „объективный” ряд образов, объединенных мотивом небытия. Благодаря этому в стихотворении появляется еще одна диалектическая взаимосвязь: объективные законы бытия и постигающее их сознание.

Неотвязность, главенство мысли о смерти подчеркнуто композиционным решением стихотворения. Первая строфа акцентирует внутреннюю сосредоточенность героя на раздумьях о смерти. Разнородность обстановки (объединяющей чертой здесь становится многолюдье) подчеркивает поглощенность героя важной думой. Вторая и пятая строфы становятся смысловыми и композиционными пиками элегии. Второй катрен утверждает мысль о конечности любого бытия, и смерть предстает здесь как универсальный закон:

И сколько здесь не видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды.
(III, 194)

В пятой строфе происходит поворот лирической темы. В тот момент, когда дума о смерти целиком захватывает человека („День каждый, каждую годину Прывык я думой провождать”), в силу вступает не констатация, а гадательность. Неизвестность как бы перевешивает уже известное, наполняет новым смыслом общее, и смерть как явление покрывается новой тайной:

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
(III, 195)

Законы частных проявлений бытия неподвластны даже самой пристальной и пронизательной мысли. В элегию 1829 г. входит тема судьбы, тема высших сил, уже знакомая по стихам „Дар напрасный, дар случайный” и „Предчувствие”. Но мотив индивидуальной активности, центральный в стихотворениях

⁸ См., например: Степанов Н.С. Лирика Пушкина. М., 1959.

1820-х годов, в элегии проявляется отраженно. И бой, и странствие, и волны подразумевают деятельную позицию человека, но гибель в бою или в волнах — это смерть вдали от дома, смерть в одиночестве, насильственная смерть. Ей противостоит иное решение темы — последнее успокоение, мирная кончина на родине, когда „соседняя долина” „примет охладелый прах”.

Элегия „Брожу ли я вдоль улиц шумных”, главной темой которой, бесспорно, является тема смерти, строится на удивительно широком охвате многообразных и разноплановых жизненных явлений, образующих своего рода смысловой фон в строфах первой, третьей, четвертой, шестой, седьмой, восьмой. Смерть в стихотворении Пушкина предстает как некий умопостигаемый закон, а не как конкретное явление. Не гибель человека, а дума о неизбежности конца — вот центр элегии, а в ее ткань вплетены пластически явленные картины и образы, связанные с представлениями о жизни.

Человек у Пушкина постоянно соотнесен с жизнью — явлением редкостно полновесным, объемным. Частью объективного бытия становятся и универсальный закон перехода всего живущего в небытие, и личная смерть. Возможно, именно поэтому раздумья о смерти при всей их масштабности, глубине и напряженности у Пушкина остаются сферой самой жизни, а самая грустная из пушкинских элегий оставляет у читателя впечатление не подавленности и уныния, а мудрой и бесстрашной просветленности.

„Дорожные жалобы” — стихотворение в чем-то очень близкое к элегии „Брожу ли я...” — строится и живет по иным законам. Если в элегии — главное ее слитный „мелодический ход”, то в „Дорожных жалобах” — контрапункт, тематический и эмоциональный. Шутливая тональность, особенно осязаемая во второй части стихотворения, роднит „Дорожные жалобы” с дружескими посланиями 1820-х годов. Та же раскованность интонаций, та же манера говорить о вещах сугубо серьезных в иронической, сниженной манере, не достаивая важные предметы должной почтительности, наслаждаясь независимостью мышления и поведении от традиционных предписаний и неписанных норм. На этот раз темой насмешек становится раздумье о краткосрочности и превратностях собственной жизни и о неминувости смерти:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

(III, 177)

Тема, заданная в начальном четверостишии, напрямую соотносится с центральной темой „Брожу ли я вдоль улиц шумных”. Но там мысль о смерти — неотвязная дума героя, которая определяет масштаб его личности, мудрость и красоту его душевного склада. В „Дорожных жалобах” раздумья о гибели — своего рода аккомпанемент, скрашивающий однообразие движения в пространстве, да и во времени.

Тема дома еще более сближает названные стихотворения. „Милый предел”, сень отеческого кладбища — желанное пристанище героя элегии — для героя „Дорожных жалоб” вещь почти немислимая: это удел домоседов, счастливцев, обладающих домашним очагом. Участь вынужденного гуляки, странствующего, иная: смерть подстерегает его повсюду. Дорожные невзгоды и беды, грозящие жизни путешественника, вполне реальны, но их многообразие и сама густота упоминаний о них дают эффект комической избыточности, поддержанный лексической игрой на использовании противоречий. Смертельно опасно само движение, не менее страшны встречи с людьми — „непроворный инвалид” со своим шлагбаумом, пожалуй, более зловец, чем лесной злодей с ножом, и остановка в пути столь же губительна, как и движение (смерть под копытом или колесом, может быть, менее мучительна, чем карантинная скука).

И за всем этим великолепием перечня дорожных угроз стоит всегдашняя пушкинская безбоязненность. Ведь дорога — это жизнь, и „гулять на свете” — счастье, безоблачность которого подпорчена горечью бесприютности, но пушкинский герой не дает ей власти, иронизируя и над дорожными невзгодами, и над собственной усталостью.

„Дорожные жалобы” имеют характерную для лирических произведений Пушкина асимметричную композицию. Первые пять строф объединены образом пути, сопрягающим в себе непосредственный, прямой смысл — езда в пространстве, и расширительно-иносказательный — жизненный путь. Благодаря такому сопряжению в стихотворении открывается второй, глубинный пласт.

Композиционно шестую строфу можно истолковать как своего рода дистанцированную анафору первой. В обоих случаях все четыре стиха образуют вопрос, и там и здесь строфа начинается словами „долго ль мне?”:

Долго ль мне гулять на свете?
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Долго ль мне в тоске голодной
Пост невольный соблюдать
И телятиной холодной
Трюфли Яра помянуть?

(III, 178)

Но вместе с тем соотношение между первой и шестой строфами нетрудно интерпретировать как контраст. Вопреки шутилой форме, речь в первом катрене идет о вещах серьезных и даже драматических. В шестой строфе второго плана нет. Жалоба на вынужденное дорожное постничество равна самой себе. Пушкину, видимо, важна сама возможность перехода от вещей, традиционно толкуемых как общезначимые, к бытовым мелочам, к обыденности. Так, в „Дорожных жалобах” на равных существуют размышления о смерти и обиды на некомфортность езды по российским дорогам, лишаящей злосчастного путника удовольствия вкусно поесть.

Дорога в первой строфе — это еще и многообразие жизненных проявлений, пусть в одной довольно узкой и специфической области. Карета и телега — не просто разновидности конных экипажей, а знаки двух разных общественных сфер, разных образов жизни. Пушкинский человек равно уместен и в аристократической карете, и в крестьянской телеге: езда в кибитке, рассчитанная на длительное время, ему знакома так же, как и верховые или пешие прогулки. Дорога — это не только понятие, легко вбирающее в себя иносказательные и знаковые смыслы, это и реальная бесконечная и утомительная езда от одной почтовой станции до другой по российским шляхам и проселкам, езда, связанная не столько со смертельными опасностями, сколько с прозаичнейшими неудобствами, вроде необходимости „пост невольный соблюдать”.

В „Дорожных жалобах” остро ощутим особый пушкинский обобщенный и вместе с тем безупречно точный психологизм, в основе которого лежит не проникновение в неповторимость душевных движений индивидуума, а постижение состояний и реакций человека в определенных жизненных обстоятельствах: в дороге особенно начинаешь ценить то, что само собой разумеется при оседлой жизни в „наследственной берлоге”. „Рюмка рому”, „ночью сон, поутру чай”, досуг, разъезды по Мясницкой — вся эта проза быта, перечеркнутая необходимостью куда-то ехать, вдруг обретает в контексте стихотворения особую ценность, связанную с понятием „дом” и той аксиологической переориентацией, которую поэт афористически определил в „Евгении Онегине”: „Запретный плод нам подавай, А без него нам рай не в рай” (VI, 177).

„Дорожные жалобы” стоят на перекрестке двух больших сквозных тем в пушкинской лирике: темы пути и темы осмысления жизни. В первую группу стихов войдут такие, как „Зимняя дорога”, „Бесы”, в ином, аллегорическом повороте „Телега жизни”. Вторая группа представлена произведениями, онтологическими по преимуществу. Среди последних можно выделить своеобразную подгруппу стихов, внутренней темой которых являются, если так можно сказать, раздумья о жизни, подсвеченные мыслью о смерти, неизбежной для всех живущих „в подлунном мире”, и о своей собственной.

Помимо уже рассмотренных элегий „Брожу ли я...” и „Дорожных жалоб”, к этой подгруппе можно отнести два отрывка — „Вновь я посетил” (1835) и „Когда за городом, задумчив, я брожу” (1836). Есть нечто, роднящее два отрывка: их общность делается особенно ощутимой, если сопоставить некоторые черты поэтики в этих произведениях с особенностями художественного строя стихов, написанных на грани 1820—1830-х годов.

В элегии „Брожу ли я вдоль улиц шумных” и в „Дорожных жалобах” господ-

ствуется внутренний монолог. В обоих произведениях смысловая и эмоциональная доминантой является открытая субъективность, в них мысль и переживание преобладают над пластикой изображения жизни. Это вовсе не значит, что в названных стихотворениях отсутствует вещный мир, объективные картины действительности, но упомянутые Пушкиным предметы конкретного бытия в том и другом стихотворении интересны не сами по себе, а как часть сознания, приметы духовного мира пушкинского человека. В элегии реалии тяготеют к философским обобщениям, почти символам, „младенец малый” — не только образ собирательный, любое дитя, но и символ начинающейся жизни, которой еще предстоит воплотиться; „Дуб уединенный” — не только отдельно стоящее старое дерево, но и знак долговечности и могущества природы. Но прежде всего это объекты, к которым обращены мысли пушкинского героя. И ров, и шлагбаум „неповоротного инвалида” при всей конкретности воспринимаются как образы, рожденные воображением путника из „Дорожных жалоб”, а не как предметы, увиденные им из кибитки.

В отрывках 1835 и 1836 гг. очевидно внешнее преобладание объективного, вещного плана над интенсивностью переживания. И там, и там большое место занимают описания. Во „Вновь я посетил” им отведена большая часть стихотворения (29 стихов из 55), причем они находятся композиционно в середине произведения: это панорама, открывающаяся с „холма лесистого”, и данный крупным планом пейзаж с тремя соснами. В стихотворении 1836 г. „Когда за городом...” — это контрастные картины публичного кладбища и „кладбища родового”. Мысль рождается от созерцания, она следствие увиденного, объективный мир обуславливает характер переживаний и раздумий пушкинского человека, и в этом соотношении объективного и субъективного начал, возможно, состоит образно-смысловое различие между стихами 1829—1830 и 1835—1836 гг.

В отрывке „Вновь я посетил” центральной темой является тема протекающего времени, тема вечного движения жизни, неминуемых перемен и души человека, и всего, что его окружает. Она задана в начальной строфе отрывка. Пушкин ненавязчиво ведет счет времени: „Вновь я посетил”, „я провел изгнанником *два года незаметных*”, „*уж десять лет ушло с тех пор*”. Время движется необратимо — это закон, и пушкинский человек живо отмечает перемены, свидетельствующие о ходе времени:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам покорный общему закону,
Переменился я...

(III, 399)

Но в сознании пушкинского человека память — способность в воспоминаниях преодолевать разрыв между настоящим и прошлым — успешно противостоит всем переменам бытия. В отрывке 1835 г. память как бы подчиняется внешним впечатлениям, охотно возвращается к минувшему, хранимому предметным миром, простирающемуся сквозь пелену перемен:

Минувшее меня объемлет живо;
И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах.

(III, 399)

В первой части стихотворения господствуют две временные категории — тогда и теперь, двойное переживание времени: большие сроки, разделяющие прошлое и настоящее героя, существуют в его сознании, но будто не влияют на него. Граница десятилетия истончается под властью впечатлений минувшего.

Характер воспоминаний в отрывке „Вновь я посетил” существенно отличается от изображения впечатлений, вызванных соприкосновением прошлого и настоящего в стихотворении „Воспоминания в Царском Селе” (1829). Стихи 1829 г. отчетливо ориентированы на юношескую лицейскую оду и имеют то же название. В них ощутимы дух истории и характерное для Пушкина чувство сопричастности историческим делам и прошлого, и настоящего. „Воспоминания

в Царском Селе” — это свидание с лицейской юностью („Воображаю день счастливый, Когда средь нас возник лицей”), это воспоминание о рождении себя как поэта — тема, прозвучавшая в лирическом стихотворении, подчиненном торжественному и велеречивому строю „воспоминаний об оде”:

Вновь нежным отроком, то пылким, то ленивым,
Мечтанья смутные в груди моей тая,
Скитаясь по лугам, по родам молчаливым,
Поэтом забываюсь я.

(III, 189)

Но главное в царскосельских воспоминаниях — не личные, индивидуальные впечатления, а острое восприятие славы родины, „дней прошлых гордые следы”, запечатленные в монументальном убранстве садов „великия жены”. Реалии царскосельских парков воспринимаются в двойном освещении: они — знаки непреходящего величия прошлого, они же — источники и свидетели поэтических видений, некогда рождавшихся в душе юного стихотворца („Сядутся призраки героев У посвященных им столпов”). И близкая история — события 1812 года — на этом фоне воспринимаются в слиянности немеркнувшего значения народного подвига и в конкретике живых впечатлений, оставшихся у юного лицеиста:

Россия двинулась, и мимо нас летят
И тучи конные, брадатая пехота.

(III, 90)

В стихотворении 1829 г. ведущая тема — свидание с историей и славой России, встреча через годы с юностью, с истоками и началом творчества. В отрывке 1835 г. — встреча с собою, с законами жизни, с вечностью. Общей в обоих произведениях остается лишь пушкинская тема соприкосновения, слияния прошлого и настоящего.

Развительно не схож художественный строй этих стихотворений. „Воспоминания...” 1829 г. — не ода, а некий парафраз жанра оды, отчетливо лиризованный присутствием и активностью пушкинского „я”. Во „Вновь я посетил” всем владеет раскованность монолога-раздумья; движение лирического сюжета диктуется то случайной сменой предметов, которые попадают на глаза лирическому персонажу, то игрой возникающих и уходящих ассоциаций. В „Воспоминаниях в Царском Селе” главенствует образ рукотворных лицейских садов, вобравших и хранящих памятники минувших битв, величие государства, печать истории и культуры. В отрывке 1835 г. эмоционально-семантическое ядро составляет природа, то первозданная: лесистый холм, озеро, три сосны, то подчиненная насущным нуждам человека: „нивы златые”, „зеленые пажити”, „дорога, изрытая дождями”, старая мельница. Пейзажные реалии во „Вновь я посетил”, как не раз отмечали исследователи,⁹ производят не только достоверное, но как бы прозаизированное впечатление, что особенно наглядно выступает при сопоставлении описаний Михайловского в „Деревне” и в анализируемом отрывке. Но, несмотря на видимый отказ Пушкина от традиционных поэтических приемов, пейзаж во „Вновь я посетил” сохраняет глубокую поэтичность. Этому способствует не только точность пушкинского видения, но и присутствие в тексте отрывка многочисленных автоотсылок к более ранним текстам и особая „микромпозиционная” динамика некоторых образов.

„Вновь я посетил” благодаря прямым и косвенным автореминисценциям наполняется не только словесно закрепленным содержанием, но и содержанием широких жизненных и творческих контекстов. Жизненные, биографические факты теснейшим образом переплетаются с их отражением и осмысливанием в пушкинской поэзии: возникает некий „перспективный эффект” взаимоотражения жизни в творчестве и творчества, которое становится для поэта естественной и важнейшей частью его жизни.

Вторая строфа, воскрешающая образ няни, вызывает представление не толь-

⁹ См., например: Скатов Н.Н. Праздник Пушкина // Скатов Н.Н. Русские поэты. М., 1977.

ко о годах михайловской ссылки, скрашенных привязанностью поэта к Арине Родионовне, но и о стихах, связанных с нею („Зимний вечер”, 1825, „Няне”, 1826).

Картина озера, открывающегося с лесистого холма, вызывает прежде всего ассоциацию с аналогичным по содержанию, но выполненным в ином стилевом ключе описанием в стихотворении „Деревня”. Но Пушкину, видимо, важны и иные впечатления. Он как бы переносится в прошлое, восстанавливая свои настроения десятилетней давности, когда

Я сиживал недвижим — и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны.

(III, 399)

Упоминание об „иных берегах” влечет вереницу образов южных стихов, от элегии „Редает облаков летучая гряда” до послания „К морю” и отрывка „Ненастный день потух”, написанного уже в Михайловском и построенного на остром контрасте воспоминаний о юге и любви и впечатлений северной осени и одиночества.

Пушкин косвенно вводит в реальный и реалистически изображенный мир своего „сегодня” романтический мир своей поэзии периода южной ссылки и его более поздние отзвуки в лирике михайловского периода, бывшей частью его биографии той поры.

За строками: „Плывет рыбак и тянет за собой Убогий невод” — встает не только достоверный жизненный образ, но и несколько стихов из вступления к „Медному всаднику”, в которых „ветхий невод” „печального пасынка природы” стал знаком навек ушедшего прошлого, отмененного осуществлением петровской мечты и петровской воли. Однако поэтический масштаб в отрывке 1835 г. рождается не только благодаря широким контекстам, привносимым осведомленным читателем. В самом тексте есть место и точным жизненным реалиям, и поэтической условности, которая тесно переплетается с иными стилистическими пластами и вместе с ними образует целостность и выразительность, характерные для поздней пушкинской лирики.

Разумеется, мера поэтической условности в отрывке 1835 г. иная, чем в „Деревне”, но реализм Пушкина строится на своеобразном контрапункте традиционного поэтического описания:

Меж нив влзатых и пажитей зеленых
Оно, синяя, стелется широко;
Через его неведомые волны¹⁰
Плывет рыбак...

и безупречно достоверной жизненной реалии:

Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре.
(III, 399—400)

Пушкинский пейзаж живет напряжением поэтических контрастов и связей, в том числе связей и контрастов времени.

Вторая половина стихотворения — описание трех сосен (сейчас и тогда) и размышления о будущем — наиболее непосредственно воплощает пушкинскую концепцию времени. В этой удивительно динамичной картине шум, шорох сосен создает стержневой образ, пронизывающий и объединяющий все три времени — тогда, теперь, в будущем. Десять лет назад „знакомым шумом шорох их вершин меня приветствовал”, сейчас „они все те же, все тот же их, знакомый уху шорох”, в будущем: „но пусть мой внук услышит ваш приветный шум”. Шум сосен становится лейтмотивом длящейся жизни, меняющейся и бесконечной.

Эта часть стихотворения отчетливо переключается со многими мотивами

¹⁰ К „неведомым волнам” не приложимы мерки жизненной достоверности. Это — поэтическая формула, и иное толкование приводит к заведомому нонсенсу: местный крестьянин-рыбак впервые плывет по неизвестным водам!

элегии „Брожу ли я...”, но переключка идет не столько по прямому сходству, сколько по контрасту и взаимодополнительности. В элегии смерть, точнее, мысль о ее неотвратимости была эмоциональной и смысловой доминантой. Долговечность дерева оттеняла краткость бытия человека, младенец вызывал мысль о прощании. Во „Вновь я посетил” торжествует жизнь, закон преемственности поколений, не позволяющий рваться нити, связующей прошлое, настоящее и будущее. Долговечность дерева знаменует здесь жизненную связь между дедом и внуком, которые слышат приветный шум сосен на границе „дедовских владений”. Пушкин устанавливает единство не трех даже, а пяти поколений, средним звеном которых является его лирический двойник. „Дедовские владения” уводят на два поколения в прошлое, внук, возвращающийся с „приятельской беседы”, — на два поколения в будущее. Время в стихотворении удивительно открыто, его единство оттенено быстротечностью: „Уж десять лет ушло”, „Уже старушки нет”. Пушкинский человек воспринимает это вечное движение, но мысль о собственной недолговечности не мешает ему радоваться тому, что появится в будущем, даже если ему не суждено увидеть „могучий поздний возраст” молодой поросли.

В „Брожу ли я вдоль улиц шумных” образ нераздельности „гробового входа” и играющей рядом с ним „младой жизни” удивительно емко и глубоко диалектичен. Заключительный катрен стихотворения не только становится словословием неуничтожимым соиздательным силам бытия, но и содержит в себе еще один, возможно не всегда воспринимаемый, оттенок. Мир объективной жизни не знает драматизма — сознание человека пробивается к гармонии через осмысление и преодоление драматичности единичного бытия. И этот преодоленный, но неизжитый драматизм дает особую значительность личности пушкинского человека. Во „Вновь я посетил” есть тот же мотив преодоленного драматизма, но воплощается он по-другому. В элегии 1829 г. человек находил выход, опираясь на всех и все распространяющийся закон бытия. Выход коренился в постижении универсальных закономерностей. Во „Вновь я посетил” решение сходной темы носит более личный, интимный характер. Там, где в элегии господствовали обобщенные образы вечной красоты природы и молодой игры жизни, в отрывке возникают менее масштабные, но более наглядные образы разросшихся, достигших „могучего возраста” деревьев. Под их сенью должна произойти встреча нового поколения „зеленой семьи” с „моим внуком”. Пушкин предельно конкретизирует обстоятельства этой встречи, в которой господствует светлая, гармоническая тональность: шум „приветный”, внук „веселых и приятных мыслей полон”; эту гармонию не нарушает, а лишь оттеняет упоминание о „мраке ночи”, делающем невидимыми сосны, но не скрывающем знакомого „приветного шума”. И как итог этого свидания, которое как бы проецирует в будущее состояние, переживаемое лирическим субъектом стихотворения, возникает воспоминание внука о деде. Время обретает своеобразную обратимость, мысль о связи поколений — завершенную пластичность. „Сейчас” и „потом” у Пушкина соединяются удивительно лично: внук вспомнит о деде, который уже предугадал, вообразил даже само это воспоминание.

Отрывок 1836 г. „Когда за городом, задумчив, я брожу”¹¹ еще раз возвращает Пушкина к раздумьям о жизни и смерти, и вновь эта тема приобретает неповторимое наполнение и вместе с тем сохраняет ощутимую связь с более ранними произведениями. В отрывке 1836 г. как бы продолжены исходные ситуации элегии „Брожу ли я...” и михайловского отрывка. Исходная ситуация элегии как бы подхвачена через семь лет, схоже и душевное состояние пушкинского „я”: в элегии — „Я предаюсь моим мечтам”, в отрывке — „задумчив, я брожу”. Бесконечная, бесцельная ходьба поглощенного „важною думой” человека выводит его из „улиц шумных” за город и направляет к публичному кладбищу. Но мысль о смерти, не покидавшая пушкинского человека в многолюдстве и кипении жизни, отступает перед картиной, казалась бы, впрямую связанной с раздумьями героя. Кладбище, традиционно осмысляемое в поэзии XVIII—XIX вв., да и позднее, как место, вызывающее мысли о бренности бытия,

¹¹ Глубокий анализ этого стихотворения см. в книге Ю.М. Лотмана „Анализ поэтического текста” (М., 1972).

о соотношении жизни и смерти и т. д., неожиданно разрушает задумчивость пушкинского героя, точнее, перестраивает тональность его размышлений. Неблагообразная панорама последнего приюта граждан столицы приводит его к смутным мыслям и злему унынию: „хоть плюнуть да бежать”. Такое кощунственное по отношению к принятому на кладбище поведению состояние достаточно неожиданно для человека, который „день каждый” привык сопровождать думой о смерти. И вместе с тем это состояние оправдано картиной убожества, фальши и притязаний: картиной суетности „публичного кладбища”, которая своей мелочностью и пошлостью противоречит важности самого явления смерти. Пушкин выражает свое отношение к столичному кладбищу двояко: передавая собственное настроение — уныние, ведущее к эмоциональному взрыву („плюнуть да бежать”), и рисуя несуразный, отталкивающий частностями и целым вид места захоронения жителей столицы. Болото — вот реальная почва-основа кладбища, да и вставшие поверх него надгробия не изменяют его отталкивающей сути. Все гадко: скученность могил, стесненных, „как гости жадные за нищенским столом”, „могилы склизкие, которые так же тут, Зеваючи, жильцов к себе наутро ждут”;¹² жалкие потуги людей увековечить память своих мертвецов нелепыми надгробиями с фальшивыми эпитафиями в прозе и в стихах; наконец, несовместимые с уважением к мертвым „отвинченные урны”, ставшие поживою воров. Столичное кладбище в восприятии Пушкина — более всего проявление человеческого лицемерия, тщеславия и вольного или невольного неуважения к жизни и смерти. Оно предстает чем-то диким и противоестественным по отношению к важности самих явлений бытия и небытия.

„Смутные мысли” и „злое уныние” вызваны не страхом смерти, а невозможностью уважать человека, превратившего место последнего успокоения в выставку собственных пороков и притязаний, в знамение своей мелочности и пустоты.

Важное содержание должно найти соответствующее выражение: гармония „неукрашенных могил”, которым есть простор на сельском кладбище, молитва и вздох селянина, проходящего „близ камней вековых, покрытых желтым мхом”, не только контрастирует с пестрой, дробной и непривлекательной картиной „публичного кладбища”, но и удовлетворяет пушкинскому отношению к смерти как к важнейшему явлению бытия человека и его нравственного сознания.

Во второй половине отрывка „Когда за городом...” подспудно проходят образы, традиционные в произведениях предромантизма и романтизма. Таковы „важные гробы”, „вечерняя тишина”, аналоги которых есть уже в „Сельском кладбище” Жуковского; но самым отчетливым знаком вхождения в мир пушкинского стихотворения романтико-элегической традиции становится слово „селянин”, заместившее нейтральное „крестьянин”. Оно стало средоточием открыто поэтического начала в произведении, которое, переплетаясь с разговорной стилевой тенденцией, создает впечатление емкости и гибкости пушкинского взгляда на жизнь.

Элементы ранней романтической элегии во вкусе Грея не становятся чем-то самодовлеющим, а растворяются в контексте пушкинского отрывка, делаясь частью точной зарисовкой внешнего мира, который вызывает определенное настроение в душе пушкинского человека.

Казалось бы, пустынное сельское кладбище в осенний вечер должно вызывать в человеке тоску, уныние и даже страх, но ничего этого нет в состоянии пушкинского „я”. Напротив, господствующим настроением второй части отрывка становится какой-то глубокий и, хочется сказать, умиротворенный покой погружения в отрешенный от всякой суеты мир, где

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит,
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелясь и шумя

¹² Образ „зевающего” гроба появляется в „Сцене из Фауста” (1825), но там он связан с насмешкой Мефистофеля над человеческим родом. В „Осени” (1833) „могильный зев” — образ грозный и высокий. В контексте „Когда за городом...” могила как бы приобретает социопсихологическую характерность (неопрятность, жадность, уверенность, что жертва не пройдет мимо), весьма далекую от ассоциаций, окружающих этот образ в поэзии пушкинской поры.

Этот мир вовсе не знаменует отказа от жизни. Напротив, картина сельского кладбища была бы неполной без реалий, говорящих именно о жизни. Первое место здесь безусловно принадлежит образу дуба, широко раскинувшегося над могилами. Дерево — единственная вертикаль в ощущении раздвинутом, развернутом по горизонтали пушкинском пейзаже сельского кладбища. Автор, создавая образ могучего и долговечного дерева, уже ставший устойчивым знаком жизненной мощи, олицетворением природных сил (см. „дуб уединенный” в „Брожу ли я...” или сосны во „Вновь я посетил”), избегает пространственного притягивания. Дуб над кладбищем „не возносится высоко”, а как бы укрывает собою могилы, он буквально образует „таинственную сень”. Он так же устойчив и вечен, как „торжественный покой” мертвых, и вместе с тем дуб остается символом вечной, дрящейся, живой жизни. Могущество дуба — это не только его устойчивая монументальность („стоит широко дуб”), но и вечное движение, образ которого становится последним штрихом, последней нотой стихотворения — „колеблясь и шумя”. Шум деревьев, приветный шорох сосновой рощи был лейтмотивом дрящейся жизни и связи поколений в отрывке 1835 г. Теперь сходный образ венчает другое стихотворение, вызывая представление о постоянном движении, неумолчном шуме жизни, не уничтожимом даже на месте вечного покоя человека.

В отрывке 1836 г. образ дуба как знака жизни, вплетающейся в картину сельского кладбища, поддержан и другими образами. Здесь и селянин, проходящий „с молитвой и со вздохом”, здесь и упоминание о том, что кладбище „родовое” — характерный пушкинский мотив сопричастности к прошлому, к истории через связь поколений; здесь, наконец, сжатая и точная характеристика внутреннего состояния лирического субъекта, которому „любо... посещать кладбище родовое”.

Отрывок „Когда за городом...” отличается от других стихотворений, несущих тему раздумий о жизни и смерти, тем, что в нем нет прямо выраженного мотива смерти — ни как общего закона существования, ни в плане размышлений о судьбе человека вообще или о личной, собственной участи. Смерть здесь проявляется не как объект художественного исследования, не как импульс к лирическому переживанию, а скорее, как широкий бытовой и философский фон, на котором идут размышления героя о двух типах отношения человека к смерти, памяти, времени, вечности и, в конечном счете, к проблеме смерти и бессмертия. В отрывке 1836 г. ситуация посещения кладбища не выливается в прямую медитацию о жизни и смерти. Она становится поводом к переживанию и оценке лирическим „я” двух типов отношения к смерти: суетно-тщеславного и мудроспокойного. Пушкинское отношение к смерти как к закону бытия как бы прорастает сквозь оценки, выраженные не в логических умозаключениях, а в эмоциональных состояниях человека.

Смерть, память, вечность, неуничтожимость жизни — вот слагаемые пушкинского представления о жизни, смерти и бессмертия. Эти понятия никогда не существовали для поэта как умозрительные построения. Они входили в мир его творчества во всем многообразии, во всей неоднозначности нравственных оценок, во всей гамме человеческих переживаний. Но при всем богатстве решений онтологической темы в лирике послемихайловского периода можно сказать, что в стихах поэта, посвященных существеннейшим проблемам и законам бытия, нет места духовной пассивности, страху перед неизбежным концом, неверию в жизнь и человека.

Современники Пушкина прошли мимо мощной и напряженной философской лирики поэта, которая не вписывалась в выдвинутое 1830-ми годами требование „поэзии мысли”.¹³ Это направление по-разному представлено в творчестве Любомудров и Тютчева, Лермонтова и Баратынского. Философскую мысль люди

¹³ „В русской лирике 1820—1830-х годов новые методы суммарно определяются понятием — поэзия мысли. Поэзию мысли отстаивали и декабристы, но иначе — еще в пределах просветительно-рационалистических представлений, отчасти традиций старой поэзии размышлений, дидактической, медитативной. Теперь же предстояло заново найти отношение между поэзией и философской мыслью, между поэтической мыслью и действительностью”, — писала Л. Я. Гинзбург в своей книге „О лирике” (Л., 1974, С. 51).

1830-х годов усматривали даже в гремучей музе Бенедиктова. Зрелой лирике Пушкина при жизни поэта отказали в глубине мысли даже такие близкие поэту современники, как Вяземский, отдавший пальму первенства автору „Утеса” и „Кудрей”, и Баратынский, который как об открывшейся неожиданности писал в 1840 г. жене о „силе и глубине” ненапечатанных пушкинских стихотворений.

Почему умных, тонких и симпатизировавших Пушкину друзей-поэтов постигла странная, на взгляд современного читателя, не говоря уже об исследователях, слепота? В чем причина подобного непонимания наиболее совершенных лирических созданий поэта, которые и полтора века спустя поражают смелостью, глубиной и поэтической мощью раздумий о важнейших сторонах человеческого бытия и сознания? Объяснить это явление можно по-разному. Прорыв поэта к новому реалистически объемному постижению действительности не мог не наложить отпечатка на его лирику. Поклонники элегий, вероятно, не находили в поздних стихах Пушкина должной, с их точки зрения, меры туманности и вздохов, поклонники новой немецкой философии — переключек с идеями своих кумиров, натурфилософских тем и мотивов, а те и другие — повышенной образной экспрессивности.

Мерой пушкинского постижения бытия, способом познания его, ценностным ориентиром оставался человек, предельно далекий от романтической концепции личности. Именно такой концепции требовало время, именно ей по-разному отвечали лирика Тютчева с ее всечеловеком, противопоставленным природе и миру в целом, и поэзия Лермонтова, в центре которой находится романтически-универсальное „я”, обреченное на гордую вражду с обществом и мирозданием и в своей отторженности, воспринимаемой как избранность, черпающее силы для вечной борьбы.

Пушкинский человек (нельзя не согласиться с глубоким заключением Л.Я. Гинабург, что это прежде всего отражение личности самого поэта) не выделен и не противопоставлен миру природы и людей в той мере, в какой это было у Тютчева и Лермонтова. Напротив, он впаян, погружен во все многообразие жизненных проявлений. Это касается и той части поэтического наследия Пушкина, которую можно назвать онтологической лирикой, однако это качество пушкинского видения мира и человека могло раскрыться и было воспринято лишь с течением времени, лишь в связи с накоплением исторического и культурного опыта.





С. А. ФОМИЧЕВ

„БОРИС ГОДУНОВ” КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Может быть, ни в чем так остро не проявляется процесс разобщения деятелей нашей культуры, как в вопросе о театре Пушкина. Проблема театра Пушкина осознается как острая и практически не решенная литературоведами, режиссерами и актерами, театральными критиками и историками театра, но в каждом случае попытки ее решения носят строго цеховой характер, не говоря уж о нередких весьма едких выпадах в адрес пушкинистов. Еще в 1915 г., предпринимая замысел создания пушкинского спектакля в Московском Художественном театре, Александр Бенуа высмеивал приказание „так (как постановили ученые люди) и не иначе” понимать Пушкина.¹

„Сценическая судьба Пушкина, — писал в наше время Ст. Рассадин, — самая крупная театральная неудача в русской драматургии. Пушкин — единственный великий драматург России, все еще не нашедший пути на сцену (...) Во всяком случае, пока что мы стоим над пропастью, по одну сторону которой уверенность большинства исследователей в истинно сценической природе пушкинских драм, а по другую — реальная история постановок, список неудач”.²

Справедливости ради следует сказать, что вопрос о сценической природе драматургии Пушкина, несмотря на множество маститых приверженцев такой точки зрения, и в самом пушкиноведении по сию пору отнюдь не решен однозначно.³ Безусловно одно: сам Пушкин — по крайней мере крупнейшее свое драматическое произведение, трагедию „Борис Годунов” — предназначал прежде всего для театра, для сцены. „Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы” (XI, 383), — писал он, сомневаясь не в своем мастерстве как драматурга, а в способности театрального искусства своего времени.

Конечно, и Пушкин мог самообольщаться, и все же необходимо во всяком случае понять, на чем зиждились его уверенность (в сценичности своей пьесы) и его сомнения (в готовности театра ее понять).

Казалось бы, об этом написано так много, что удел современного пушкиниста — лишь разложить по-новому пасьянс все из тех же пушкинских цитат и общеизвестных фактов.

И все же ...

Начнем с очевидного. Пушкинское время было эпохой ниспровержения обветшалых драматургических форм, прежде всего классицистических, в полной мере освоенных театром. Эта чисто историко-литературная сторона развития европейской драматургии несколько затемняет театроведческий аспект той же проблемы: новая драматургия, подрывавшая косные, но крепко державшие спектакль каноны, по сути дела предполагала поворот от традиционного актерского театра к театру режиссерскому. Скажем, стремительное перемещение

¹ См.: Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 280.

² Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 6—7.

³ См., например: Рогачевский А. Б. К вопросу о сценичности „Бориса Годунова” А. С. Пушкина (проблема жанра) // Филологические науки. 1989. № 1. С. 14—19.

действия в пушкинской трагедии, требовавшее неоднократных перемен декораций, для русского театра 1820-х годов было исполнимо, как и сценические сражения, балы, шествия и т. п. И балеты Дидло, и волшебные-комические оперы, и сценические феерии князя Шаховского давно эти театральные эффекты освоили и приучили к ним зрителей. Но яркая зрелищность, сама по себе обеспечивающая успех спектакля, вела к важным потерям: к ослаблению общего, собственно драматургического действия, к выхолащиванию психологизма драматических характеров и, как следствие этого, к снижению общественного значения театра, сведению его функции лишь к развлечению.⁴

Поэтому драматург-новатор, выступающий с общественно-значимой пьесой (с „трагедией политической“, как определял свое детище Пушкин), необходимо должен был размышлять о новых средствах и приемах сценического воплощения его произведения, принимать на себя обязанности, по сути дела, режиссера. Обычно это выражалось в неприменном трактате о новых горизонтах театрального искусства, предпосылаемом пьесе при ее публикации. Как известно, в течение многих лет и Пушкин обдумывал свое предисловие к „Борису Годунову“, но в конце концов отказался от него. Вероятно, здесь сыграли роль даже не цензурные затруднения, а прежде всего нежелание объяснять и растолковывать то, что имелось в самом тексте трагедии. Но гораздо важнее отметить, что, публикуя ее в 1831 г., Пушкин уже отчетливо понимал, что на сцену она не будет допущена, в то время как в 1825 г., когда пьеса была написана, она предназначалась прежде всего для театра. Это само по себе, как мне представляется, имеет принципиальное значение, так как текст пушкинской пьесы — по современным изданиям — предстает отличным от обеих пушкинских редакций.

Так чем же различались они?

Ранняя редакция имела иное название, а именно „Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве“, насчитывала 25 сцен (в дополнение к общеизвестным были еще две — „Ограда монастырская“ и „Уборная Марины“) и кончалась не ремаркой „Народ безмолвствует“, а возгласом народа: „Да здравствует царь Димитрий Иванович!“ — и заключительной пометой: „Конец комедии, в ней же первая персона царь Борис Годунов. Слава отцу и сыну и святому духу. Аминь“ (XII, 302).

В печатной редакции наряду с новыми заглавием („Борис Годунов“) и концовкой появилось посвящение: „Драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает Александр Пушкин“ (VII, 4), но зато были опущены три сцены (две вышеназванные — как полагают, во имя большей динамичности действия, и еще одна — „Девичье поле. Новодевичий монастырь“, как считается, по цензурным причинам).

Особенно значимо при этом изменение названия.

То название, которое сохранилось в беловом автографе и обычно употреблялось в авторских упоминаниях о пьесе вплоть до конца 1820-х годов, было уже некоторой уступкой Пушкина ожидаемым цензурным придиркам. Мы знаем из двух источников более полное и несомненно более выразительное название — „Комедия о настоящей⁵ беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб божий Алекс(ашка) сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Ворониче“ (VII, 290) — оно в свою очередь перекликалось с указанной выше заключительной пометой, сохранившейся в беловом автографе.

⁴ До сих пор довольно устойчиво наивное мнение о том, что распад пушкинской пьесы на двадцать с лишним коротких и ультракоротких сцен, требующих особых ухищрений режиссера для поддержания непрерывного действия, уже само по себе обуславливает несценичность „Бориса Годунова“. Накопленный современным театром опыт показывает, что имеющиеся ныне постановочные средства (концентрические вращающиеся круги, система занавесов, световые средства и проч.) позволяют весьма эффектно решить эту техническую проблему. Если же говорить по существу, то требует практической сценической апробации неоднократно высказанный уже тезис, что „монтаж — основа ассоциативного поля трагедии“. „По законам монтажа драма Пушкина распадается на цепь микродрам, фрагментов исторической действительности (...) Эйзенштейн был прав, когда говорил о кинематографии у Пушкина“ (Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 144).

⁵ Заметим, что слово „настоящая“ в данном случае значило не просто „подлинная, истинная“, но и „сиюминутная, на наших глазах протекающая, нас касающаяся“.

Среди „режиссерских” указаний Пушкина, как мне представляется, первоначальное название пьесы было принципиально важным. Здесь содержалась уместная стилизация „под старину”, намечался подлинный масштаб всего действия („о настоящей беде Московскому государству”) и, наконец, акцентировалось смеховое начало произведения — не только в первом слове, „комедия” (его можно было воспринимать и как родовое обозначение любого драматического представления), но и во всей огласовке первоначального названия.

При публикации пьесы (а в 1831 г., подчеркну опять, Пушкин не думал уже о сценическом ее воплощении) все это было опущено. „Борис Годунов” благодаря новому — с точки зрения Пушкина, вполне условному — названию стал ощущаться главным героем, а „настоящая беда Московскому государству” — лишь фоном, едва ли не производным от этого героя. Тем самым пьеса по первому, но, как увидим, весьма стойкому впечатлению стала восприниматься как трагедия заглавного героя, обусловленная муками его нечистой совести. Уже И.В. Киреевский, давший по выходе пьесы из печати наиболее сочувственный отклик о ней, замечал, однако: „Большая часть трагедий, особенно новейших, имеет предметом совершающееся или должное совершиться. Трагедия Пушкина развивает последствия уже совершенного, и преступление Бориса является не как действие, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнении народном, то, наконец, в громком ниспровержении несправедно царствовавшего дома”.⁶

Здесь, как мы видим, отрицается наличие действия, что не может не восприниматься как отрицание сценичности произведения Пушкина, ибо без этого драмы быть не может. В истории сценического воплощения трагедии Пушкина подобное истолкование ее сюжета традиционно играло роковую роль, заставляя постановщиков или заменять действие внешними сценическими эффектами, или — что гораздо чаще было — смотреть на литературный текст этого произведения как на материал, из которого режиссер волен кроить свой спектакль, привнося в него и новое, якобы отсутствующее в должной степени у Пушкина действие. Например, главную идею пьесы (якобы затушеванную у писателя его классовыми пристрастиями) видели в исторически прогрессивной борьбе царя-реформатора с косным боярством, как это случилось в спектаклях Ленинградского академического театра драмы (1934) и Малого театра (1937).

Особо следует заметить о системе действующих лиц в пушкинской пьесе. В свое время, оценивая „Горе от ума”, П.А. Вяземский заметил: „Самые странности комедии Грибоедова достойны внимания: расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он, без сомнения, расширял и границы самого искусства”.⁷

Классицистический театр, как известно, обходился ограниченным ансамблем актеров — все массовые, исторические события поэтому излагались в монологах. Это и обуславливало, между прочим, необязательность режиссерского плана спектакля. Характерно в этом отношении воспоминание Катенина о былых спорах с Грибоедовым: „Всякое многолюдное собрание, например, всегда неловко и редко не смешно (...) Человек умный, теперь покойник, с которым я бывал весьма короток, но чьи понятия о театре с моими весьма несходны, предлагал (...) поправку в «Британике» Расина: «Какая была бы сцена, когда Британик отравленный упадет на ложе, Нерон хладнокровно уверяет, что это ничего, и все собрание в волнении!». В натуре — весьма ужасная; в хорошем рассказе, прозой Тацита либо стихами Расина, — весьма разительная, в сценическом подражании — весьма негодная (...) Что же выйдет из крика и толкотни гостей на сцене? Кто будет их представлять? Последнего разряда актеры? Насмешат нас первые сановники Рима, государевы застольники; хорошие? где их набрать? возьмутся ли за немые роли? и хоть бы взялись, что они могут выработать? хорошо ли каждый крикнет и убежит либо опомнится и как ни в чем не бывало примется опять кушать? Головой ручаюсь, хоть бы двадцать Каратыги-

⁶ Европеец. 1831. № 1. С. 149—150.

⁷ Современник. 1837. Т. 5. С. 70.

ных создать и пустить на эту проделку, ничего не выйдет хорошего, а может быть, еще хуже справятся они, чем двадцать статистов”.⁸

Развивая сценические законы театра, Пушкин (как и Грибоедов) вслед за Шекспиром и Гете,⁹ но еще более настойчиво и последовательно заменял рассказ действием, и это явилось препятствием для сценического воплощения „Бориса Годунова” в собственно актерском театре, да и до сих пор служит препятствием для адекватного сценического воплощения пьесы, требуя конгениального режиссера и, конечно же, прекрасных актерских работ в эпизодах. „Режиссерские” указания Пушкина на этот счет нередко содержатся в его ремарках, за многими из которых не просто живые картины, а действие, выраженное не в слове, а в мизансцене. Например его ремарка: „(Общее смущение. В продолжение сей речи Борис несколько раз оттирает лицо платком)” (VII, 71) — вызвала замечание Катенина: „Патриарх рассказывает чудо, сотворенное новым угодником углицким, и курсивом напечатано: Годунов несколько раз утирается платком; немецкая глупость, мы должны видеть смуту государя-преступника из его слов или из слов свидетелей, коли сам он молчит, а не из пантомимы в скобках печатной книги”.¹⁰

В театре Пушкина, как мы видим, предвещался театр будущего. Не случайно, по свидетельству А. Gladкова, работавшего вместе с Мейерхольдом над постановкой пушкинской драмы в 1936 г., „перед началом репетиции «Бориса» Мейерхольд заявил, что ему надоели упреки в том, что он переделывает классиков, и он будет ставить трагедию Пушкина без каких-то ни было купюр и вставок. Разработав одну из сложнейших по режиссерскому решению пушкинских сцен, Всеволод Эмильевич говорил: «А я ничего не выдумал(...), это же все написано у Пушкина, я только инсценировал скрытую ремарку»”.

И еще одно высказывание Мейерхольда следует вспомнить: „В этой пьесе важно исполнение каждой роли. Здесь нет маленьких ролей. Я утверждаю, что для того, чтобы сыграть «Бориса Годунова», нужны не только хорошие актеры на роли Бориса, Шуйского, Григория, Марины. Гораздо важнее замечательный ансамбль на остальные роли, ибо количественно они заполняют собой всю пьесу...”¹¹

Конечно, как и каждый гениальный режиссер, В.Э. Мейерхольд, „угадывая” скрытые ремарки у Пушкина, творил свой спектакль, но то режиссерское начало в самом пушкинском тексте, которое он прозревал, действительно в пушкинских пьесах присутствует.¹²

Собственно, оно воплощено уже в пушкинском стихе. Большинство сцен пьесы написано нерифмованным пятистопным ямбом с обявительной цезурой после второй стопы. Это уже определяет почти однозначно — во всяком случае достаточно жестко — и логические ударения, и саму мелодику каждой фразы. „Живая драматическая речь, — замечает Б.В. Томашевский, — рождается от столкновения двух рядов движения слова: 1) по законам стиха, 2) по законам логического

⁸ Литературная газета. 1830. 22 декабря, № 72. С. 291.

⁹ Ср. в „Прологе в театре” к „Фаусту” Гете:

Побольше действия! — Что зрителей манит?
Им видеть хочется — ну, живо .
Представить им дела на вид!
Как хочешь, жар души излей красноречиво;
Иной уловкою успех себе упрочь;
Побольше действия, сплетений и развитий!
Лишь силой можно силу превозмочь,
Число людей — числом событий,
Где приключений тьма — никто не перечтет
На каждого по несколько придется;
Народ доволен разойдется,
И всякий что-нибудь с собою понесет.
Слияние частей измучит нас смертельно;
Давайте нам подробности отдельно...
(Перевод Грибоедова, см.: Грибоедов А.С.
Соч. М., 1988. С. 338).

¹⁰ Фельдман О.М. Судьба драматургии Пушкина. С. 75.

¹¹ Gladков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 197, 198, 199.

¹² См.: Мейерхольд В.Э. Пушкин — режиссер // Звезда. 1936. № 9. С. 205—211.

и синтаксического развития (...) Стих, так сказать, обогащает речь новыми знаками препинания, так как он членит речь ритмически, и это дает возможность оживлять те формы интонации, которые малодоступны прозе".¹³

Это сказано о стихе „Горя от ума”. Но так обстоит дело и в „Борисе Годунове”. Пятистопный ямб с цезурой обуславливает, между прочим, одну любопытную особенность текста пьесы: первое слово в строке (или группа из двух-трех слов в четыре слога) всегда выделено, находится под ударением, в том числе и логическим. Приведу лишь один пример на этот счет — из монолога Марины:

Он из любви | со мною проболтался!
Дивлюся: как | перед моим отцом
Из дружбы ты | доселе не открылся,
От радости | пред нашим королем,
Или еще | пред паном Вишневецким
Из верного | усердия слуги

(VII, 63)

Стих Пушкина не позволяет не соблюдать заложенные здесь паузы. Ср., например, как изменяется ритм строк с неверно расположенными цезурами: „Дивлюся: | как перед моим отцом” или „Из верного усердия слуги”.

Как известно, впоследствии Пушкин считал излишней обязательную цезуру в пятистопном ямбе и в „маленьких трагедиях” уже обходился без нее. Но для „Бориса Годунова” — это закон, который обязателен для актера; в соответствии с этим законом была выверена и продумана Пушкиным каждая стихотворная фраза. Это требует культуры произнесения стихотворного текста, которой современные актеры плохо владеют. Тем более недопустимы столь любимые многими исполнителями перерывы речи, ухмылки, произвольные паузы и т. п., нарушающие заданный Пушкиным ритм. На первый взгляд, это кажется неоправданным посягательством на свободу актерской работы (аналогичном „диктату” режиссера), на самом же деле, при органичном овладении культурой драматического стиха, становится не тормозом, а опорой в создании образа.

С общим стихотворным строением драмы Пушкина связана и, может быть, еще более важная ее особенность — тоже своеобразное режиссерское указание драматурга. Пять сцен пьесы целиком написаны прозой. Это „Палаты патриарха”, „Корчма на Литовской границе”, „Граница близ Новгорода-Северского”, „Площадь перед собором в Москве”, „Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца”.

Нельзя не заметить, что, выпадая из мерной, несколько торжественной речи, прозаические сцены уже этим самым несколько снижены, опрощены, предполагают наличие комического начала. Так оно и есть: недалекий патриарх,¹⁴ Варлаам и Мисаил, Маржерет и Розен, юродивый Николка — все это несомненно комические персонажи, определяющие общую комическую инструментовку указанных сцен (хотя и не плоско комическую, ср., например, сцену с юродивым). Но, если такая закономерность верна, мы обязаны и последнюю сцену драмы, также написанную прозой, представить в том же ключе. На первый взгляд, это кажется невероятным. Но вспомним, что в первоначальном виде (именно потому сцена и писалась прозой!) она, а с ней и вся пьеса в целом, заканчивалась народным кличем: „Да здравствует царь Димитрий Иванович!”, а после того в тексте следовала заключительная помета „Конец комидии...” и проч. Мог ли Пушкин трактовать такую сцену всерьез? Конечно, нет. Но ведь окончательная концовка иная: „Народ безмолвствует”. Огромная, с каждым годом все множащаяся литература по истолкованию этой реплики все более и более нагружает ее глубокомысленным значением. В общей концепции спектакля — это чрезвычайно важный момент: на какой ноте обрывается пьеса?

И здесь мы подходим к чрезвычайно важному вопросу, без которого пьеса

¹³ *Томашевский Б.В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 166.

¹⁴ Пушкин впоследствии замечал: „Грибоедов критиковал мое изображение Иова, — патриарх действительно был человек большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака” (XIV, 48, 39б; подлинник по-французски). „По рассеянности” здесь — обычная уловка Пушкина. В его пьесе патриарх по своему простодушию, непосредственности близок к людям из народа. Если он и „дурак”, то из породы сказочных Иванов-дураков.

Пушкина не может быть понята по-пушкински: к вопросу о трактовке в ней народа, главного персонажа, изображение которого в сценическом исполнении представляет наибольшую трудность.

Обратимся прежде всего к рассуждениям о народе в репликах и монологах действующих лиц.

Народ здесь постоянно предстает силой антигосударственной, направленной на низвержение миропорядка:

Когда Борис хитрить не перестанет,
Давай народ искусно волновать,
Пускай они оставят Годунова...

(VII, 8)

Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых —
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше...

(VII, 26)

Сомнения нет, что это самованец,
Но, признаюсь, опасность не мала.
Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

(VII, 40)

Именчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
И баснями питается она...

(VII, 46)

Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, ни польскою подмогой,
А мнением; да! мнением народным.

(VII, 93)

Последняя реплика особенно любима пушкинистами, но, если ее не вырывать из контекста, она аналогична со всеми приведенными выше.

Та же, в сущности, мысль развита в действии, в непосредственном изображении народа в ряде эпизодов пьесы. Но как развита?

С некоторым удивлением мы обнаруживает, что массовые сцены пьесы, где народ обозначен как особое собирательное действующее лицо, в большинстве своем имеют комическую огласовку. Сколько раз в сценических интерпретациях пушкинской пьесы, исходящих из „самоочевидного“ тезиса, что Пушкин впервые в русской драматургии показал народ в качестве основной движущей силы истории, режиссеры-постановщики сталкивались с непреодолимыми трудностями воплощения этой мысли на сцене. Если быть в данном отношении точными, мы должны говорить не о комизме, собственно, а о смеховом мире средневековья, который Пушкин воспроизводит удивительно точно и последовательно.

Определяя природу смеховой культуры, академик Д.С. Лихачев пишет: „Смех нарушает существующие в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения и жизни общества. Смех «оглуляет», «вскрывает», «разоблачает», «обнажает». Он как бы возвращает миру его изначальную хаотичность”¹⁵

Вот этот „хаос”, смуту, инстинктивное сопротивление системе и воплощает в себе народ в пушкинской драме. В том же случае, когда он вынужден подчиняться этой системе, он обращает свой смех на себя. „Одной из самых характерных особенностей средневекового смеха является его направленность на самого смеющегося (...). В скрытой и в открытой форме в этом «валянии дурака» присутст-

¹⁵ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 3.

вует критика существующего мира, равоблачаютя существующие социальные отношения, социальная справедливость. Поэтому в каком-то отношении «дурак» умен: он знает о мире больше, чем его современники”.¹⁶

Вот эта смеховая культура, по мысли Пушкина, проявляется не только в отдельных народных сценах пьесы (эпизод с фарсовыми слезами в третьей сцене, вся сцена в корчме, передравнивание русским воином Маржерета), но создает постоянный смеховой фон изображенных здесь событий. Подчеркнуть это обстоятельство необходимо, так как в сценической интерпретации народ героизируется („движущая сила истории”). Единственным спектаклем по пьесе Пушкина, где смеховое начало выходит на первый план, является, пожалуй, спектакль в Театре на Таганке режиссера Ю. Любимова, но этот смех, как правило, имеет иную культурную ориентацию: он возникает как пародия на сценические штампы, на традиционную (выспреннюю) трактовку пушкинской пьесы.

Между тем Пушкин очень чутко уловил и ту особенность народной смеховой культуры, которая нередко опрокидывалась в ужасное, трагическое, что особенно ярко проявилось в сцене с Николкой-юродивым. Именно потому Пушкин писал о „смешении комического и трагического” (а не просто о чередовании того и другого) или замечал: „Сцена тени в «Гамлете» вся писана шутивным слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток” (XI, 73).

История постановок на сцене пушкинского „Бориса Годунова”, имеющая в своем активе немало великолепных актерских работ и несколько интересных режиссерских замыслов, тем не менее не содержит ни одного классического решения, не в смысле бесспорности и общепризнанности, а в смысле единства стиля всех театральных средств, всего ансамбля актеров, художественной целостности спектакля. И камнем преткновения здесь всегда служила трактовка народной массы в пьесе. В дореволюционных постановках народная масса выступала, в общем, как деталь декорации, некий даже не оперный, а опереточный фон. В советское время режиссеры действительно обдумывали и разрабатывали народную тему, но как? Вполне очевидно, что официальный тезис о народе как движущей силе истории можно привести в драму Пушкина, только искавив, разрушив ее художественную ткань. Неубедительной, противоречащей пушкинскому тексту, а потому фатально деформирующей спектакль была и попытка изобразить нарастающую силу народного мятежа. Где у Пушкина — эта нарастающая сила? Ее нет — в сквовном действии. И если предпоследняя сцена заключается страшным всплеском:

Мужик на амвоне

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! ввать Борисова щенка!

Н а р о д (несется толпою)

Ввать! топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова! —

(VII, 96)

то в последней, заключительной сцене никакого нарастания нет — наоборот, ожесточение к „племени Бориса” готово перейти в сочувствие к жертвам, а вся пьеса в первой редакции кончалась отнюдь не бунтарским криком, да и в классической ремарке „Народ безмолвствует” — отнюдь не нарастание.

Столь же бесперспективна и попытка исчерпать народную тему (Малый театр, 1937 г.) в „Борисе Годунове” лишь трагедией бесправного народа-раба. Покорный раб может, конечно, вызывать жалость, но высокий трагизм сопутствует лишь рабу, предпочитавшему гибель в борьбе за освобождение. Разве таков народ в пьесе Пушкина?

Так какой же видел Пушкин роль этого центрального собирательного образа?

Прежде чем предложить ответ на этот вопрос, обратимся к другим центральным персонажам пушкинской драмы.

¹⁶ Там же. С. 4.

Наиболее ясна из них роль Бориса — недаром она позволила блеснуть многим великим русским актерам. Характер истинно трагический, сильный, волевой, посягнувший на высшую власть, но нарушивший нравственный закон, он в пушкинской пьесе представлен одолеваемым муками совести, трагической вины, и в этом состоит очищающий катарсис Борисова начала в драме.

Но Григорий, Отрепьев, Самозванец, Гришка, Димитрий, Лжедмитрий, царь Димитрий Иванович — он кто? В отличие от Бориса он предстает на наших глазах в различных модификациях и никак не слагается в единый образ — недаром и не имеет единого имени. За эту роль также брались многие великие актеры, но, кажется, ни один из них не был удовлетворен своей работой. Гришка Отрепьев у Пушкина очерчен неясно, и это при том, что участвует в самом большом количестве сцен по сравнению с другими персонажами (Борис — в шести, Самозванец же — в девяти, а в ранней редакции — даже в десяти), причем в каких сценах! И сцена „Келья в Чудовом монастыре”, и „Сцена у фонтана”, и „Сцена в корчме” недаром нередко игрались по отдельности, так как обладают внутренней драматургией и ярко очерченными характерами. Достаточно вспомнить Пимена, Варлаама с Мисаилом, Марину Мнишек — все они полнокровны и ясны, а ведь каждый из них появляется лишь в одной из сцен. Если бы Пушкин не справился с характером Григория-Димитрия, не было бы самостоятельных выше названных драматических характеров, так как они созданы несомненно по законам драматургического жанра литературы — в действии, в столкновении с Григорием. Так кто же он? Низкий честолюбец, милый авантюрист, неудачливый любовник, узурпатор, рыцарь, ренессансный герой? Он изменчив как Протей, что особенно подчеркнуто в сцене „Краков. Дом Вишневецкого”.

Любопытно, что, рисуя судьбу этого персонажа, Пушкин сознательно и взвешенно отступает от исторической канвы, на которую готов сослаться как на „план” своей драмы, — от „Истории государства Российского”.

Давно замечено, что в пушкинской пьесе всего четыре датированных сцены, три из которых (что подчеркнуто точным указанием дня и месяца, а не только года) точно соответствуют историческим источникам. Но вот дата „1603 года” у сцены „Ночь. Келья в Чудовом монастыре” заведомо неверна. У Карамзина это событие — в соответствии с документальными источниками — отнесено к февралю 1602 г.¹⁷ Пушкин же в рукописи, приступая к работе над пьесой и начиная ее с конспекта из Карамзина, тут же вычисляет, спустя сколько лет после убийства царевича Димитрия должны развернуться основные события его пьесы: он прибавляет к 1591 году сначала 11, потом 12 и наконец 13 лет и получает год 1604.¹⁸ Следы такого расчета отзовутся в тексте пьесы, см.:

Григорий

Каких был лет царевич убиенный?

Пимен

Да лет семи; ему бы нынче было —
(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник...

(VII, 22)

И ниже:

Царь

Так вот зачем тринадцать лет мне сряду
Все снилось убитое дитя!

(VII, 49)

Более того — согласно сценическому действию, Григорий сразу же бежит в Польшу, и вскоре уже объявлен там царевичем Димитрием, чтобы 16 октября 1604 г. (сцена „Граница Литовская”) перейти с полками русскую границу. Это

¹⁷ См.: Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 11. С. 126.

¹⁸ См. рабочую тетрадь ПД, № 835, л. 43 об. (расшифровка расчета Т.И. Краснобородько).

в свою очередь приводит к сбою обратного времени в драме; дважды самозванец вспомнит о своем пребывании на Дону:

Под клобуком, свой замысле отважный
Обдумал я, готовил миру чудо —
И наконец из келии бежал
К украинцам, в их буйные курени,
Владеть конем и саблей научился;
Явился к вам; Дмитрием назвался...

(VII, 61)

Повторю, в сценическом действии у Пушкина все иначе: и бежал Отрепьев внезапно (не „наконец“, не „обдумав“ „заветного замысла“), да и на Дону побывать (тем более там научиться владеть конем и саблей) просто не успел.

Казалось бы, в данном случае Пушкин прибегает к условности, хорошо знакомой по шекспировскому театру, — к так называемому „двойному времени“, то сокращающемуся, то растягивающемуся в соответствии с динамикой действия.

Но, может быть, у Пушкина, который любил выверять время действия в своих произведениях „по календарю“, в данном хронологическом сбое был иной смысл?

И здесь нужно снова напомнить о том, что в первоначальной редакции драмы (в отличие от первопечатного текста 1831 г.) была еще одна сцена с участием Григория, „Ограда монастырская“, где появилась несколько фантастическая фигура Злого чернеца. Следует заметить, что в сценическом исполнении эта сцена очень часто, причем самыми выдающимися режиссерами, включалась в спектакль, в противовес пресловутой „окончательной“ авторской воле, причем здесь обычно воссоздавался фантастический колорит (по замыслу Мейерхольда, эта сцена происходила во сне Григория).

Вообще говоря, для театра Пушкина (творившего по заветам „отца нашего Шекспира“) фантастика не противопоказана (вспомним „Каменного гостя“ и „Русалку“). Общеизвестно, однако, что в „Борисе Годунове“ ее совершенно нет. Но так ли это?

Вспомним, что — следуя канону жития святого — о чуде повествуется в рассказе Патриарха, когда он предлагает перенести мощи убиенного младенца Дмитрия в Кремль. Вспомним фантастическое навязчивое видение, порожденное большой совестью Бориса:

Пустое имя; тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй — и нет его...

(VII, 49)

И мальчики кровавые в глазах...

(VII, 27)

И еще, пожалуй, более разительное обстоятельство, давно отмеченное пушкинистами. Не фантастично ли на самом деле то, что народ, одновременно почитая как святого невинно убиенного Дмитрия (здесь важно вспомнить знаменитую реплику юродивого о царе Ироде), в то же время верит в реальное право Самозванца (ожившего что ли в народном представлении, но как же тогда животворящие мощи?) на московский престол.¹⁹

И вот здесь, как мне кажется, содержится ключ к истолкованию роли Григория-Дмитрия. Чернец в келье Чудова монастыря, дерзкий юноша в корчме, Самозванец в польских замках, Дмитрий, ведущий полки против Бориса, — все это одно ли лицо? Казалось бы, вздорный вопрос! Но вспомним исторического Лжедмитрия, возрождавшегося в истории трижды. Да и в самой пьесе Пушкина не потому ли он столь изменчив, неотчетлив? Даже если это одно и то же лицо (хотя наименования его и различны) — каким он видится окружающим его? И

¹⁹ См.: Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 133.

почему включенный в трагедийный строй драмы он не несет в себе трагедийного катарсиса? Не потому ли, что он из некоего антимира, мира опрокинутого, кромешного, смыкающегося со смеховым (постоянно колеблющимся на грани комического и трагического) народным миром. Он — тень Бориса Годунова, исторический фантом, ряженный, Самозванец.

Сказанное вовсе не ставит под сомнение реализм пушкинской пьесы. Но недаром же Достоевский прозревал фантастический реализм в „Пиковой даме”. И разве „Борис Годунов” не столь же, как эта пушкинская повесть, близок художественному миру Достоевского?

Во всяком случае, как мне кажется, сценическая практика в истолковании образа Самозванца неопровержимо свидетельствует, что попытки столь же реалистически полнокровно, как и прочих лиц, истолковать Самозванца фатально не удаются. Не потому ли, что и здесь режиссер вступает в противоборство с пушкинской пьесой?

И вот теперь мы можем опять вернуться к народу как центральному образу пушкинской пьесы. Он противопоставлен царю-преступнику Борису. Он верит чуду, фантастической материализации своей святой убежденности в справедливой каре преступнику. Но святое оборачивается кромешным миром.

Не надо думать, что такая трактовка пушкинской пьесы снижает ее политический и философский смысл. Вину в трагедии несет в себе не только Борис, преступник, но и его подлинный антагонист — народ. Это столь же огромная, трагическая вина. Вина, порожденная смутой, распадением связи исторического времени, крутого перелома, который пока еще не открывает никаких светлых далей (как их желают обычно увидеть в сценических интерпретациях пушкинской трагедии!). Это вина неверного выбора, когда ясно, кто неправ, а потому кажется, что прав уже тот, кто вступил в оппозицию к неправому. А ему тоже до права дела нет. И силы, стоящие за ним, так же корыстны. Будь то правая оппозиция — боярство, будь то прямые интервенты (нельзя не заметить в связи с этим, что в военных сценах похода на Русь в поле зрения из войска Самозванца попадают исключительно ляхи).

Можно было бы привести много прямых указаний в тексте пьесы на эту трагическую вину народа. Остановлюсь на одном.

„Нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит”, — бесхитростно выражает „мнение народное” юродивый. Но молился же народ — не только когда с „хоругвями святыми” призывал Бориса на царство. Но и прямо: в сцене „Москва. Дом Шуйского” мы слышим эту молитву из уст Мальчика.

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы Бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли, —

(VII, 21)

в начале пьесы кается Пимен.

Покаяние — это переворот понятий, искупление греха. Но пьеса Пушкина кончается на пронзительной, высоко трагической ноте. „Народ безмолвствует” — эта ремарка, появившаяся в окончательной редакции, в соответствии со всем смыслом пушкинской пьесы, означает не только молчаливое осуждение неправедной новой власти, не только предвестие падения Лжедмитрия, но и ужасную немоту собственной вины, когда грех уже осознан, а покаяние еще не наступило.

На этом можно было бы и кончить разговор о театре Пушкина, принципы которого были открыты в „Борисе Годунове”. Но коль скоро поставлена проблема сценичности пьес Пушкина, необходимо сказать и еще несколько слов, выходящих за рамки литературоведческого анализа драматургии пушкинской пьесы.

Сценическая история „Бориса Годунова”, несмотря на настойчивые искания многих выдающихся режиссеров, казалось бы, сама собою свидетельствует о том, что как бы ни защищали драматургическое мастерство Пушкина литературоведы-пушкинисты, все это лишь теоретические (а можно сказать и грубее — схоластические) споры. В конце концов практика — подлинный критерий истины. Проверку же литературоведческих истин, касающихся драматургии, осуществляет театр.

Возражать на это трудно.

Однако нельзя не учитывать, что над нами властвует практика обращения театра к „Борису Годунову” в самые мрачные сталинские годы, в 1937 и 1949 гг., на которые по странной иронии судьбы падали главные и с большой помпой в качестве политических кампаний отмечавшиеся пушкинские юбилеи. Здесь было огромное количество бесцветных постановок, потому что театрам в приказном порядке предписывалось „ставить Пушкина”. Были, конечно, и поиски. Как правило, поиски в шорах.

Одна удивительная по фарисейству деталь, характеризующая установленный в 1937 г. государственный культ Пушкина. Как известно, на постаменте открытого в 1880 г. памятника Пушкину работы Опекушина, были выбиты только две пары строк из пророческого стихотворения поэта:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой
И назовет меня всяк сущий в ней язык...

и

И долго буду тем народу я любевен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

Остальное не позволила царская цензура.

Так вот, в 1937 г. текст четверостиший был на постаменте восстановлен, в том числе и этот:

И долго буду тем любевен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Это в 1937 г. — о „жестоком веке” и о „милости к падшим”!

О каких муках совести деспота могла идти в ту пору речь? Всякая даже не откровенная, а лишь намекающая на истину попытка раскрыть смысл политической трагедии Пушкина о народе и деспотической власти была невозможна, даже если такая мысль и возникла. И таланты актеров и режиссеров тратились на иное. Сравнивая исполнение роли Бориса Н.К. Симоновым в спектаклях 1937 и 1949 гг., Г.А. Лапкина отмечает: „Борис — изворотливый и лукавый политик, за спиной у которого темный, преступный путь к престолу, отошел в тень. Он уступил место другому персонажу — величественному, почти надменному, умом и опытом во много раз превосходящему окружающих его царедворцев, благородному, но замученному роковым стечением обстоятельств.

Во многих исторических пьесах и спектаклях той поры образы крупных государственных деятелей идеализировались. Эта тенденция косвенно отразилась и в ленинградской постановке «Бориса Годунова». Годунов «подтягивался» Симоновым к Петру I и Ивану Грозному».²⁰

Станным образом к такому же истолкованию иными путями подходит и Ю. Любимов в спектакле Театра на Таганке.

Однако говоря о неудаче сценического воплощения трагедии Пушкина, было бы несправедливо не вспомнить о двух спектаклях 1937 г., которые так и не появились тогда на сцене, хотя готовились необычайно вдумчиво и тщательно. Я имею в виду несостоявшиеся спектакли в театре Мейерхольда и во МХАТе. Долг историков театра восстановить по сохранившимся архивным материалам их сценографию. Возможно, там и обнаружатся наиболее перспективные опыты сценического воплощения Пушкина, один из которых предопределил трагическую гибель великого режиссера, единственного, который попытался полностью довериться режиссерскому наитию Пушкина и не хотел изменить в пушкинской пьесе ни одного слова.

Это не значит, конечно, что в современном исполнении „Бориса Годунова” следует выявить „аллюзии” сталинского режима, как и какие-либо другие аллюзии. Хотя, по-видимому, и этот исторический опыт не может не наслоиться

²⁰ Лапкина Г. На афише — Пушкин. М.; Л., 1965. С. 135.

на современное восприятие пушкинской трагедии, без которого не может быть подлинного театра. Любопытно, что в пьесе В. Коркия „Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили” главный герой постоянно вещает цитатами из Пушкина — из „Бориса Годунова” и „маленьких трагедий”, под саркастический смех зрительного зала.²¹

Политическая трагедия Пушкина обнаженно актуальна и в наше время, время исторического выбора и ответственности всего народа за этот выбор.

²¹ См.: Мерлин В. Пушкин и Сталин // Простор. 1989. № 4. С. 147—148.





Н. В. БЕЛЯК, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН

„МОЦАРТ И САЛЬЕРИ”: СТРУКТУРА И СЮЖЕТ

1

Двумя именами озаглавлена трагедия, двое формируют разворачивающийся в ней трагический конфликт, надвое расщеплен изображенный в трагедии мир. И в строгом соответствии с природой этой раздвоенности главнейшим формообразующим принципом „Моцарта и Сальери” становится принцип инверсии, последовательно реализованный как на структурном, так и на сюжетном уровне драмы.¹ Своей заданностью, предьявленностью он обращает на себя внимание в словесном оформлении уже самых первых строк:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня...

(VII, 123)

„Все говорят” — „нет правды” — „на земле”. Это первое „трезвучие”, открывающее трагедию, полностью инверсировано вторым „трезвучием”, отделенным от него противительным „Но”:

„Все говорят” — „Для меня”,
„нет правды” — „правды нет”,
„на земле” — „и выше”.

Формальная синтаксическая инверсия „нет правды — правды нет” сразу и настойчиво указывает на ключ к восприятию поэтики текста. Не случайно далее, уже устами Моцарта, уже в другой модальности и в измененном рисунке („правда ли” — „не правда ли?”) эта инверсия повторится вновь:

Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

...гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ли?

(VII, 132)

¹ Под инверсией мы понимаем форму, фиксирующую диалектику отношений противоположных полюсов мира. Инверсия выражает единство противоположностей и любые виды их взаимодействия — от механической перемены мест до полной качественной трансформации. Фигура инверсии позволяет совмещать диалектическое и антиномическое построение. В отличие от диалектического движения гегелевского типа процесс перехода, осуществляемый в пределах инверсии, не снимает исходного качества, а фиксирует его в паре с его противоположностью. В отличие же от антиномической формулы инверсия, не снижая напряженности противостояния полюсов, не разделяет их бездной, а указывает на закон их взаимоувязанности. Можно сказать, что инверсия — это совмещение диалектики с метафизикой. И если диахрония текста разворачивает инверсивный ход как движение, как процесс, то синхронное восприятие целостности всего текста побуждает видеть в инверсии ставшую и пребывающую форму. Законы художественного текста всегда апеллируют к единству восприятия синхронного и диахронного рядов. В „Моцарте и Сальери” это требование оказывается особенно настойчивым: динамика драматического действия становится вятой лишь при повышенном внимании к диахроническому разворачиванию событийного ряда, а краткость текста позволяет удерживать его в памяти как целое, как синхронное единство всех деталей. Пульсация переходов и пребывание полюсов, метафизически схваченная диалектика и диалектически взорванная метафизика в их одновременности — таков предзаданный законом инверсии „магический кристалл” поэтики „Моцарта и Сальери”. Говоря языком архетипических универсалий, можно сказать, что поэтика этого произведения организована как классическая структура „близнечного” мифа.

Формула этой инверсии экспозиционирует главный идейный конфликт трагедии, развивающийся в противопоставлении правды и неправды,² и в тех же двух начальных строках трагедии указывает на главные оппозиции, формирующие этот конфликт: закон земной („на земле“) и небесный („и выше“), всеобщее („Все говорят“) и индивидуальное („Для меня“). Взаимодействие двух этих „трезвучий“ и есть „простая гамма“, ясная для Сальери в момент завязки трагедии. Инверсия обнаруживает здесь себя структурно: на поверхности словесного выражения в отчетливо заданных оппозициях, но затем она становится внутренней формой, организуемой драматическую динамику сюжета. И исходное противопоставление Сальери себя всем оказывается полностью инверсировано в финале трагедии: „Или это сказка Тупой, бессмысленной толпы...“ (VII, 134). Действие начинается с горделивого противопоставления: все говорят — а я не верю. Кончается же признанием: сказка толпы — а я поверил. И в этом открытии, потрясающем душу Сальери, заключено не только низведение его с пьедестала — в нем содержится и предпосылка катарсиса, ибо это момент, когда герой-антагонист, выделявший себя из мира и на этом основании нарушивший общую норму, опознал в себе лицо из хора. Синхронное восприятие текста, позволяющее видеть конец и начало в их взаимосоотнесенности, вскрывает сюжетный смысл структурной инверсии.

Логическая и формальная строгость, присущая инверсии как таковой, компенсируется в поэтике „Моцарта и Сальери“ чрезвычайно прихотливым многообразием инверсивных ходов.

Инверсия, в целом следующая законам симметрии, может проявляться и асимметрично. Так, формула Моцарта:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? —
(VII, 133)

собирает в себя и инверсирует смысл сразу трех высказываний Сальери, указывающих на то, как он понимает природу „жрецов, служителей музыки“ (VII, 128). Первое из них — „я избран, чтоб его остановить“ (VII, 128), где избранность понимается в совершенно ином смысле, чем тот, о котором говорит Моцарт: Моцарт имеет в виду избранность создателей, Сальери — избранность убийцы, и эти два смысла закономерно сталкиваются в заключительном вопросе Сальери: „и не был Убийцею создатель...“ (VII, 134). Второе — „гуляка праздный“ (VII, 125), где праздность понимается как качество чисто негативное для художника. Третье — „Что пользы в нем?“ (VII, 128), где не только нет пренебрежения принципом пользы, но, напротив, этот принцип трактуется как верховный в решении вопросов жизни и смерти.³

Не случайно это высказывание Моцарта насквозь проаллигировано. Скопление трудносочетаемых согласных крепит весь узел инверсий, собирая вместе и оркеструя слова, рассыпанные по всему пространству речи Сальери: правда, праздность, избранность, жрецы, презренность, польза... И, как и в начале трагедии, закон инверсии подчеркнут сразу же на формальном (на сей раз — звуковом) уровне: избран — праздн.⁴

Другой вариант сочетания симметрии и асимметрии связан с тем, что фигуры инверсии могут равномерно распределяться в тексте, подчас оформляя равно-

² Развитие этого конфликта фиксируется в трагедии на словесном уровне: 9 раз повторяются в разных модификациях слова „прав“, „правда“, „правота“, „неправда“, содержащие то скрытое, то явное противопоставление.

³ Этот фрагмент текста проанализирован в работах С.А. Джанумова и В.А. Викторovichа, см.: Джанумов С.А. Речевая характеристика персонажей в трагедиях А.С. Пушкина „Моцарт и Сальери“ и „Пир во время чумы“ // Проблемы метода и стиля в русской литературе XVIII—XIX вв. М., 1979. С. 58; Викторovich В.А. К поэтике сюжетного эксперимента. Пушкин и Достоевский // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 176.

⁴ Характерно, что аллитерация, сопровождающаяся звуковой инверсией, присутствует и в прозаической заметке „(О Сальери)“: „Завистник, который мог освидетельствовать Д.(он) Ж.(уана), мог отравить его творца“ (XI, 218). Только на сей раз инверсия завершает высказывание, венчая выстроенное доказательство.

весную соотнесенность его частей, но иногда инверсивный ход оказывается свернут в одной-единственной точке, в которой происходит вследствие этого взрывание смысла. „Постой, постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?“ (VII, 132). Это троекратное „Постой!“ обнаруживает в себе два взаимонаправленных, противоположных друг другу смысла: первый, буквальный, указывает на стремление Сальери не дать Моцарту выпить или, во всяком случае, не дать ему допить. Второй, ему противоположный, возникает из сопряжения поэтических значений. „Я избран, чтоб его *остановить*“ — в соотнесении с этой формулой, произнесенной в первой сцене, троекратное „Постой!“ звучит как „Остановись! остановись!“, как заклятие, цель которого — навсегда остановить Моцарта, пресечь его жизненный и творческий путь. И это диаметрально противоположно тому, на что указывает смысл буквальный.⁵

Как уже было сказано, функция словесных инверсий никак не сводится к формальной декоративности. Принцип изоморфности элементов произведения его целому, свойственный творчеству Пушкина вообще и „маленьким трагедиям“ в особенности, как нигде проявился в „Моцарте и Сальери“. Заданное на уровне слова простирается глубже, захватывая тему, идеологию, конфликт, картину борьбы, природу противостояния характеров.

Вернемся к первому примеру и добавим к нему несколько подробностей.

Начальная ключевая инверсия „нет правды“ — „правды нет“ задает чрезвычайно важную для содержания трагедии и всесторонне в ней разрабатываемую тему правды, права и правоты. В первом своем монологе Сальери вопрошает:

О небо!,
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А оваряет голову бевумца,
Гуляки праздного?..

(VII, 124—125)

Правоты неба, т. е. высшей *правды*, в этом нет — все, произошедшее за время встречи с Моцартом, укрепляет Сальери в таком убеждении. Но его решение будет принято лишь после того, как совершатся внутренние события, о которых будет засвидетельствовано во втором монологе.

Графически отделенные друг от друга, две части второго монолога Сальери содержат в себе две различные и тоже взаимоинверсированные системы внутренней аргументации. Первая апеллирует к общественной пользе, к обстоятельству объективным и рационализируемым. Вторая — к субъективному и иррациональному, к тому потаенному, что связано с даром Изоры, к той судьбе, исполнение которой Сальери откладывал „осмнадцать лет“. „Нет! не могу противиться я доле Судьбе моей“ (VII, 128) — именно эти слова часто воспринимают как указание на то, что Сальери уже давно принял решение отравить Моцарта. Но такое прочтение не только обедняет событийное, драматическое развитие действия: оно ослабляет внимание ко второй части второго монолога, где Сальери с полной внятностью сообщает о том, что, собственно, он собирается совершить в трактуре Золотого Льва. Та судьба, которой он противился „осмнадцать лет“, судьба, предопределенная последним даром Изоры — она таила в себе две возможности: самоубийства и убийства. О первой из них Сальери говорит трижды, в конце концов называя ее прямым и полным тестом как „жажду смерти“. Но самоубийство откладывалось из чаяния испытать новый „восторг“ или встретить „нового Гайдна“;⁶ убийство откладывалось из опасения

⁵ В результате такая внутренняя инверсия, заключенная в рамках одного и того же слова, получает по своей поэтике соответствие заговорно-магическим актам, которые часто предполагают произнесение слов, прямо противоположных действиям, в тот же самый момент совершаемым. И в пределах того жреческого акта, который в первой сцене задумывает, а во второй исполняет Сальери, возникновение инверсии, окрашенной таким обертонном, естественно и закономерно.

⁶ См.:

Как жажда смерти мучила меня —
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;

встретить „злейшего врага”, уже утратив „заветный дар”. Теперь наконец все сошлось:

И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
(VII, 129)

„Злейший враг” и „новый Гайден” соединились в одном лице, в Моцарте, благодаря которому Сальери-композитор испытал высший в своей жизни восторг. Самоубийство и убийство теперь наконец могут соединиться в едином акте — и судьба, завещанная Изорой, будет наконец исполнена. Двойная смерть — вот что должно совершиться в трактуре Золотого Льва. „Заветный дар любви”, смерть, завещанная возлюбленной, теперь перейдет в „чашу дружбы” — в чашу, которую пьют вместе.⁷ (Это обстоятельство важно будет помнить при анализе второй сцены, ибо в нем заключено принципиальное понимание событийной природы и психологических мотивировок происходящего в ней.)⁸

В первой части этого монолога Сальери его система доказательств утверждает почти юридическое *право* на устранение Моцарта. Система доказательств второй части монолога утверждает его индивидуальную *правоту*. Есть право и правота, третьего — высшей *правды* — не дано. Этот итог, к которому герой приходит в конце I сцены, является, как видим, не чем иным, как результатом сюжетного развития и идейной разработки заданных в самом ее начале оппозиций, инверсированных относительно друг друга.

Итак, мы убедились в том, что структура инверсии имеет в „Моцарте и Сальери” сюжетобразующий характер. Продемонстрируем теперь, что в ней же заложен и основной формообразующий принцип организации произведения, подчиняющий себе на самых разных уровнях его элементы.

Для первого примера возьмем хотя бы только что проанализированную позицию Сальери (отрицание какой бы то ни было правды как высшей истины и утверждение права и правоты как начал юридически-объективного и личностно-субъективного) — она оказывается математически противоположной позиции Моцарта, т. е. опять же инверсированной относительно нее. Ибо, утверждая некоторую правду как высшую и несомненную истину, Моцарт постоянно сомневается и в собственном праве на утверждение, и в собственной субъективной правоте, а потому постоянно стремится найти поддержку в другом, в собеседнике, в мире.⁹ Вспомним, что оба его программных, беспартийных, афористичных высказываний — о несовместности гения и злодейства и о природе единого прекрасного жрецов — каждый раз (хотя и по-разному) завершаются одним и тем же трепетным вопросом: „Не правда ли?”, вызывающим к согласию собеседника.¹⁰

Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...

(VII, 128)

⁷ См.: Чумаков Ю. Н. Реплика и сюжет. (К истолкованию „Моцарта и Сальери”) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 64—65; Вацуро В. Э. „Моцарт и Сальери” в „Маскараде” Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1. С. 82—88.

⁸ Что же касается самой формулы, завершающей первую сцену („...заветный дар любви, Переходи сегодня в чашу дружбы” — VII, 129), не лишне будет отметить, что эта финальная реприза Сальери тоже содержит кристалл инверсии, метаморфозы, качественной трансформации сюжета.

⁹ Ср.: «Моцарт и Сальери» есть трагедия о дружбе (...) Что же есть дружба, не в психологии ее, но в онтологии? Не есть ли она выход из себя в другого (друга) и обретение себя в нем, некоторая актуализация двуипостастности и, следовательно, преодоление самоограниченности самоотречением? В друге не зрится ли то, что желанно и любимо выше своего я, и не есть ли это — совершение себя через Друга в Боге?» (Булгаков С. „Моцарт и Сальери” // Русская мысль. 1915. Кн. 5. С. 18.).

¹⁰ Но ценой собственной жизни платит Моцарт за отсутствие сомнений в тот момент диалога, когда ответом на вопрос может стать только однозначное утверждение, в тот момент, когда решается судьба этой истины в нем самом и в мире. Таков его не допускающий даже тени сомнения тост, утверждающий дружбу и союз сыновей гармонии.

Эта принципиальная вопросительность Моцарта, предопределяющая диалогизм его отношений с миром, контрастно противоположна монологизму Сальери.¹¹ На протяжении первой сцены Сальери девять раз задает вопросы. Два из них имеют чисто функциональный характер: „Ты здесь! Давно ль?“ (VII, 125) и „Что ты мне принес?“ (VII, 126). Остальные же семь суть вопросы риторические, они не нуждаются в ответах, ибо сами содержат их в себе.¹²

Это качество Сальери обращается в свою противоположность во второй сцене. Здесь в каждом его вопросе сквозит зависимость от собеседника, потребность в ответе: „Что ты сегодня пасмурен?“ (VII, 130); „Ты верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?“ (VII, 128); „А! Ты сочинишь Requiem? Давно ли?“ (VII, 130). Вопросы Сальери постепенно становятся сращенными единым дыханием с репликами Моцарта, подхватывают речь собеседника и вызывают к ее продолжению.¹³

Именно на фоне этой зависимости, сцепленности, сращенности двоих звучит роковой вопрос: „Ты думаешь? (*Бросает яд в стакан Моцарта*)“ (VII, 132), заданный в ответ на утверждение о несовместности гения и злодейства. Взятый в отдельности, вопрос этот, конечно, можно было бы трактовать как простое уклонение от ответа или даже как незначительное словесное заполнение паузы. Но такая трактовка полностью выпадает из общего закона поэтики второй сцены (противопоставленного поэтике первой): из закона, в соответствии с которым находится то напряжение, то возрастающее нетерпение, с каким Сальери ждет ответов Моцарта на обращаемые к нему вопросы.

Здесь мы имеем дело с еще одним фрагментом текста, представляющим собой инверсированную структуру. Вот она:

Моцарт	Моцарт
...Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?	Он же гений, Как ты, да я. А гений и злодейство, Две вещи несовместные. <i>Не правда ль?</i>
Сальери	Сальери
<i>Не думаю: он слишком был смешон Для ремесла такого.</i>	<i>Ты думаешь? (Бросает яд в стакан Моцарта.) Ну, пей же. (VII, 132)</i>

Формальная инверсия (перестановка слов, перемена лица, модальности) сопровождается, как всегда, инверсией смысловой. Вопрос „правда ли?“ рас-

¹¹ „В первой сцене из 107 стихов, сказанных Сальери в монологической форме, приходится всего 16 стихов в форме диалога“ (*Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 158*).

¹² „Кто скажет, чтоб Сальери гордый был Когда-нибудь завистником превренным (...) ? Никто!“ (VII, 124); „О небо! Где ж правота, когда ...“ (VII, 124) — подразумевается: нет правоты; „И ты смеяться можешь?“ (VII, 125), т. е. как ты можешь смеяться? Этого нельзя!; „Ах, Моцарт, Моцарт! Когда же мне не до тебя?“ (VII, 126), т. е. мне всегда до тебя; „Что пользы, если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет? Подымет ли он тем искусство? Нет.“ (VII, 128); „Что пользы в нем?“ (VII, 128) — подразумевается: нет пользы; „Что умирать? я мнил: быть может, жизнь Мне принесет незапные дары (...) И я был прав!“ (VII, 128—129).

¹³ См.:

Моцарт
Но между тем я
Сальери
Что?
Моцарт
Мне совестно признаться в этом...
Сальери
В чем же? (VII, 131)

крыт, ибо он требует ответа: правда или не правда, отравил или не отравил. Вопрос же „Не правда ль?“ требует не выбора из двух вариантов, а окончательного подтверждения, что именно это и есть правда. „Не думаю“ Сальери говорит, стремясь закрыть тему. „Ты думаешь?“ — в этот момент, после слов о гении и злодействе, он не только вновь открывает ее, но и переводит в чисто экзистенциальную плоскость: от слов — к действию, которое он совершает сам (бросает яд) и побуждает совершить Моцарта („Ну, пей же“).

А чтобы окончательно убедиться в значимости вопросов Сальери, обратим внимание на характер финала трагедии. В финале звучит целая обойма отнюдь не риторических вопросов, на которые уже нет иного ответа, кроме молчания и тишины оборвавшегося здесь текста.¹⁴ Трагедия кончается вопрошением того самого человека, который открывал ее утверждением, „ясным, как простая гамма“. От безусловного утверждения к полной раскрытости вопрошения — эта интонационная инверсия выражает полную перемену отношения героя с миром и тем самым тоже готовит возможность катарсиса, вынесенного за пределы звучащего текста. Действие завершается интонацией, архетипической для трагического жанра.¹⁵

Анализируя характер вопросов Сальери, мы указали на то, что природа их радикально меняется во второй сцене сравнительно с первой. Однако две сцены трагедии противопоставлены друг другу не только в этом отношении, которое представляет собой лишь частность: они в принципе инверсированы одна относительно другой.

Словесные инверсии оформляют едва ли не все перипетии трагедии таким образом, что теза, заданная в первой сцене, оборачивается антитезой во второй:

Сцена I

Пей за мое *здоровье* (VII, 126).
Но божество мое *проголодалось* (VII, 127).
Бессонница моя меня томила (VII, 126).

Сцена II

...я нынче *нездоров* (VII, 133).
Довольно, *сыт* я (VII, 133).
...пойду, *засну* (VII, 133).

Но эти примеры, как и начальная синтаксическая инверсия „нет правды — правды нет“, лишь сигнализируют о некоем фундаментальном законе устройства текста, в данном случае — о законе взаимосоотнесенности двух сцен.

В основе первой сцены лежит структура геометрически строгая и геометрически ясная. Ее обрамляют два монолога, в просвете между которыми проходит быстрая череда событий: появление и уход Моцарта, появление и уход Скрыпача, исполнение музыки Скрыпачем, исполнение музыки Моцартом, две реакции Сальери на два музыкальных номера и, наконец, приглашение на обед. Внутренние пространства, в которых пребывают в этой сцене герои трагедии, не взаимодействуют между собой, хранят собственную целостность и отдельность. Хотя музыка, с которой Моцарт идет к Сальери (и та, что исполняет Скрыпач, и та, что исполняет он сам), по замыслу ее сочинителя должна послужить объяснением, притчей, комментирующей происходящее и провоцирующей на ответ, Сальери воспринимает ее как самостоятельный, отдельный феномен, заслуживающий в одном случае порицания, в другом — восхищения; он не слышит в ней высказывания, обращенного к нему. Оба собеседника оказываются в изоляции, ибо один игнорирует факт адресации к нему, а другой не может добиться обратной связи. В первой сцене перед нами два внутренних мира, так и не вступившие ни в подлинное взаимодействие, ни во взаимопроникновение. Это — ньютоново пространство механических соударений, пространство дискретных величин.

Во второй сцене дискретность сменяется континуальностью, частицы начи-

¹⁴ „На этих безответных вопросах главного действующего в пьесе лица она и кончается — финал, если, может быть, и не единственный, то во всяком случае нечастый в драматургии“ (*Благий Д. Мастерство Пушкина*. С. 162).

¹⁵ „Мелодическая схема вопрошения, заключающаяся в противоборстве движений, проявляется через противоречие“; „Интонационные универсали вопрошения хранят в «снятом виде» (термин Гегеля) устойчивую, «вечную» информацию о человеческом поиске, что проявляется в великих трагедийных произведениях искусства в виде вечных философских вопрошений о смысле жизни“ (*Борев Ю.Б., Радионова Т.Я.* Интонация как средство художественного общения // *Контекст*. 1982. М., 1983. С. 238).

нают вести себя по законам волны. Эта сцена целиком построена на глубинном взаимодействии: на взаимных реакциях, встречных импульсах, на чередовании обращенности и отстраненности, доверчивости и недоверия. В ней множество полутонов и переходов, сменяющих строгую геометрию первой сцены. В первой сцене Сальери был занят только собой — во второй он занят Моцартом. Внимательность к Моцарту проявляется в первых же словах Сальери во второй сцене: „Что ты сегодня пасмурен?“. Моцарт замкнут, но Сальери продолжает допытываться, и Моцарт идет на признание. Раскрывая историю „Реквиема“, он то погружен в свои мысли, то обращен к Сальери. „Но странный случай...“ — за многоточием в конце строки — сосредоточенность в себе, сугубо внутреннее переживание произошедшего, и очень важно, что после этого многоточия Моцарт не сразу переходит к рассказу — сначала в пределах одной строки происходит как бы обмен связями между ним и Сальери:

Моцарт

Не сказывал тебе я?

Сальери

Нет.

Моцарт

Так слушай.

(VII, 130—131)

Так нарастает теснота внутреннего сцепления, обоюдной зависимости двух внутренних миров, и наступает момент, когда стихотворная строка речи Моцарта не может ни закончиться, ни начаться без восполняющих ее ритм вопросов Сальери.

Противопоставленность первой и второй сцены можно было бы разобрать до мельчайших подробностей,¹⁶ но сейчас нам важно одно: все строение „Моцарта и Сальери“ подчинено принципу инверсии, который реализуется то на чисто словесном уровне, путем зеркальной перестановки слов, то на сюжетном, идейном, знаковом, семантическом и наконец общекомпозиционном уровне организации драмы как целого. Так или иначе этому принципу оказывается подчинен едва ли не каждый атом драматической ткани, и это указывает на то, что в основе поэтики трагедии лежит некая двоичная структура, имеющая более глубинную природу, чем обычное для драматического жанра противостояние двух конфликтующих сторон.

Другой фундаментальный принцип поэтики „Моцарта и Сальери“ — принцип трагической двусмысленности, оксюморонности — связан с этой же двоичной структурой и заложены в ней принципом инверсии.

Взаимосвязь инверсии и оксюморонности сама по себе естественна. Во-первых, инверсия всегда порождает двусмысленность в точке перехода одного качества в другое, когда превращение еще не завершено. Во-вторых, инверсия порождает ее и как целостная структура, ибо суть выражена ею не в одном из составляющих ее полюсов и не в том привычном для нас взаимодействии противоположностей, которое мы называем синтезом. Инверсию нельзя схватить в однозначности, ибо как целое она принципиально двойственна.

Но закономерно возникающее в инверсированной структуре оксюморонное поле обеспечено в трагедии еще одним принципом: принципом трагической

¹⁶ Так, о противопоставлении двух сцен по принципам словесного — музыкального, классического — романтического, симметричного — асимметричного, замкнутого — разомкнутого, подчиненного законам Сальери — подчиненного законам Моцарта см.: *Беляк Н.В., Виролойнен М.Н. „Маленькие трагедии“ как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 82—83.* Напомним также, что первая сцена композиционно завершена (имеет отчетливо выраженные начало и конец), вторая имеет композицию фрагмента (начинается с середины разговора и кончается многоточием). Внешняя линия первой сцены тяготеет к однозначности и определенности, внешняя линия второй дана как мерцание определенности и неопределенности.

неопределенности. Причем главным носителем этого принципа, порождающего двусмысленность, оказывается не кто иной, как Моцарт, который не может себе позволить трактовать мир с той же однозначностью, с какой трактует его Сальери. Речь Моцарта как бы нарочито убогает от определенностей, то специально оставляя контур незавершенным, то не зная, как его завершить.

„Кое-что“, „что-нибудь“, „кого бы?“, „что-нибудь такое...“, „может быть“, „Отчего — не знаю“, „кто бы это был?“, „Мне кажется“, „правда ли“, „кого-то“, „что-то“ (VII, 125, 126, 127, 131, 132, 133) — на малом пространстве текста трагедии, две трети которого к тому же отведены Сальери, обилие подобных словесных фигур особенно ощутимо. Неопределенность и двусмысленность оказываются принципами, которыми проникнуты с самого начала слова и поступки Моцарта: и то обращенное к Сальери высказывание, которое он пытается организовать с помощью появления слепого Скрыпача, и то высказывание, которое он вкладывает в свою „безделицу“. Лишь к концу второй сцены Моцарт начинает приходить к декларативным формулировкам. Но чуть сформулировав декларацию, он тут же, как мы уже отмечали, завершает ее вопросом: „Не правда ли?“ — меняя таким образом модальность высказывания.

В ореоле этой неопределенности, размывающей всякую однозначность, в словах Моцарта, как будто бы простых и не имеющих второго плана, начинают проступать зловещие каламбурные значения.

„Довольно, сыт я“ — эта реплика Моцарта, произнесенная после состоявшегося на пиру отравления превращает в трагический каламбур другие слова, сказанные им в первой сцене и казавшиеся тогда простой шуткой: „Но божество мое проголодалось“, а между тем именно в ответ на эти слова Сальери совершит первый поступок, влекущий действие к развязке: в ответ на них он пригласит Моцарта на обед.

Моцарт первый приносит тему пира: „... а мне хотелось Тебя нежданной шуткой *угостить*“ — и вскоре еще раз, как будто настойчиво повторяет то же слово: „...привел я Скрыпача, Чтоб *угостить* тебя его искусством“. Только происходящее во второй сцене дружеское угощение ядом и музыкой придает этому слову трагически-каламбурное значение: кто кого и чем *угощает* в этой трагедии?

Обратим внимание, что принцип трагической двусмысленности начинает действовать именно с появлением Моцарта. Первый монолог Сальери прерывается патетическим восклицанием: „О Моцарт, Моцарт!“ — ибо в этот момент, по ремарке, „*Входит Моцарт*“. Такое появление можно трактовать двояко: и как едва ли не магическое воплощение в ответ на название имени, и как чисто бытовое случайное совпадение. Два героя интерпретируют его совершенно по-разному. Для Сальери это и мистическое явление в формах низкого жанра, и раздражающее вторжение чужеродной фактуры в пространство высокой трагедии. Тем не менее он трактует произошедшее в высоком жанре. Моцарт, наоборот, трактует патетическое восклицание Сальери в бытовом плане (как будто оно означает лишь то, что Сальери заметил его и окликнул). Происходит эффект одновременного повышения и понижения жанровой природы события, возникает двойная жанровая призма, и эта двойственность начинает активно формировать поведение обоих героев, каждый из которых, существуя в своем жанре, вынужден переинтерпретировать поступки другого на языке своего пространства. В результате за время их совместного пребывания на сцене все здесь начинает двоиться — вплоть до решительного расхождения сюжета и фабулы.

Фабула, идущая по бытовому плану, рисует историю прихода не вовремя, неудавшейся шутки, вызвавшей ссору, взаимную обиду. Но ссора заканчивается примирением, исполнением музыки, приглашением на обед. Больше в этом фрагменте фабулы нет ничего. Сюжет, идущий по высокому плану, заключается в том, что Моцарт всем, им совершаемым (и поведением, и музыкой) провоцирует то решение, которое и обнаружит себя далее, во втором монологе Сальери.

Подытожим сказанное. Структура инверсии и порождаемое ею поле двусмысленности составляют фундаментальный закон поэтики „Моцарта и Сальери“ — закон, имеющий как ф о р м о о б р а з у ю щ и й, так и с ю ж е т о о б р а з у ю щ и й характер. Из этого следует, что адекватное прочтение самого сюжета

трагедии невозможно иначе как сквозь призму его структурного закона. К такому прочтению мы теперь и перейдем.

2

Прежде всего обратим внимание на то, что в первой сцене нам предьявлена внутренняя жизнь Сальери, во второй — внутренняя жизнь Моцарта. В первой сцене Моцарт закрыт, о нем можно судить только по внешнему поведению, у него все в подтексте, тогда как Сальери обнаруживает себя со всей откровенностью. Во второй сцене откровенен Моцарт, Сальери же закрыт, замаскирован, все главное, происходящее с ним, утоплено в подтексте (только исповедальность Сальери в первой сцене связана с одиночеством, исповедальность же Моцарта во второй — с диалогом, общением, взаимодействием).

В этом отношении взаимоинверсированность двух сцен трагедии связана с переструктурированием фигуры и фона. В первой сцене Сальери выступает в качестве фигуры, а Моцарт — в качестве обстоятельства, фона, до некоторой степени в качестве драматической функции. Во второй сцене все наоборот. Здесь Сальери с его замыслом становится фоном и обстоятельством, Моцарт же становится именно фигурой.

Без учета этого структурного закона восприятие сюжета оказывается искаженным: при прочтении второй сцены действует инерция читательского восприятия ее по законам первой. Сальери продолжает казаться главным лицом, ведущим действие, его поступки кажутся движущими сюжет, между тем как во второй сцене им отводится уже только фабульное значение. Фабула подменяет собой сюжет — таков результат прочтения текста без учета закона инверсии.

Между тем инверсия фигуры и фона, произошедшая во второй сцене, требует также и переинтерпретации сцены первой. Ведь без знания того, что открывается лишь в трактате Золотого Льва, мы воспринимали первую сцену только как фабулу, ибо не знали, что „легкомысленный” Моцарт уже целиком погружен в мысли о Реквиеме, что шутка со слепым Скрыпачем была репликой на появление черного человека, т. е. не спонтанным, а преследующим определенную цель действием, и т. д. и т. п.

Таким образом, версия, согласно которой на протяжении всего действия ведущей и активной фигурой является Сальери, а Моцарт суть лишь лицо страдательное, простодушный гений, павший жертвой интриги, о которой он ничего не подозревает, — эта версия, не учитывающая структурного закона драмы, основана не на ее сюжете, а на ее фабуле.

Обратим внимание на то важнейшее обстоятельство, что тему смерти приносит в трагедию именно Моцарт. В первом монологе Сальери нет ни малейшего намека на замышляемое убийство. Здесь лишь метафизически предьявлен его внутренний конфликт, порожденный уверенностью в отсутствии высшей правды. Имплицитно, потенциально, этот конфликт безусловно содержит в себе то, что случится дальше. Но чтобы оно действительно случилось, и случилось именно так, а не иначе, Моцарт должен был совершить те поступки, которые он совершает в первой сцене, придя к Сальери, и во второй, во взаимодействии с ним.

Для восприятия событийного содержания трагедии, для понимания того, насколько велико участие Моцарта в формировании действия, очень важно учесть, что момент создания, описания и исполнения „безделицы” задан Пушкиным как целый набор „повторных положений”. „Я весел... Вдруг: виденье гробовое”. Впервые эта ситуация возникает в жизни Моцарта как реальная и бытовая, как биографический факт.¹⁷ Затем он осваивает ее как композитор, находя ей музыкальное выражение („...в голову пришли мне две, три мысли”), затем превращает в нотную запись („Сегодня их я набросал”). Придя к Сальери,

¹⁷ Этот факт будет предьявлен только во второй сцене: „...играл я на полу С моим мальчишкой. Кликнули меня; Я вышел. Человек, одетый в черном, Учтиво поклонившись, заказал Мне Requiem и скрылся...” (VII, 131). (Здесь тоже — поэтика „повторных положений”, почти сказочных: черный человек застает Моцарта лишь „на третий день”, но уже первое его появление с еще неизвестной целью вызвало страх и бессонницу.)

Моцарт предваряет музыку словесным описанием и наконец после всего этого „показывает” свое произведение Сальери, что снова требует от него, теперь уже как музыканта-исполнителя, полного погружения в тему, очередного „проживания” ее. Недоброе предчувствие, связанное с закауом Реквиема, превращается в музыкальную тему, а тема воплощается то эмоционально, то мысленно, то графически, то в звуках, — и это уже нечто большее, чем пятикратный повтор. Это указание на экспансию темы, на ее бесконечное умножение. В самом деле, она не сосредотачивается в одном эпизоде трагедии — она охватывает другие отдельные ее фрагменты (только что разразившийся гнев Сальери в ответ на шутку со Скрыпачем¹⁸), и то, что лежит за пределами текста, хотя в нем и поименовано (моцартовскую оперу „Дон Жуан”), и весь сюжет отношений Сальери с Моцартом как целое. Можно сказать, что эта тема выражает все содержание трагедии, как в плане бытовом и буквальном, так и в плане мистическом, ибо здесь мы имеем дело с прозрением Моцарта.

„Я весел... Вдруг: виденье гробовое” (VII, 127) — структурно эта тема задана как инверсия, которая выражает не что иное, как классический переход от счастья к несчастью, т. е. перипетии. Именно с перипетийным характером действия, с перипетией как основным строительным атомом драматического жанра, с „переходом от счастья к несчастью” как главнейшим предметом исследования Пушкина в „маленьких трагедиях” и связан закон инверсии, воссоединяющий не только целое, но и каждый мельчайший фрагмент „Моцарта и Сальери” с самыми глубинными жанровыми основами трагедии и одновременно — с одной из самых глубинных тайн мира. Эта перипетия, сохраняя форму инверсии, в то же время несет в себе смысл, единый для всей трагедии. Ее однозначный смысл — соединенность музыки и смерти, из музыки возникающий и музыкально разработанный мотив смерти, впервые здесь явственно обозначенный и отсюда распространяющийся на всю трагедию.¹⁹

Музыкально воплощенная тема смерти — трудно представить себе лучший способ заразить ею Сальери, восприимчивого к музыке более чем к чему бы то ни было на свете. Мысль об отравлении Моцарта не предзадана началу трагедии, она возникает лишь по мере стягивания драматического узла, в чем активно участвует сам Моцарт.

Именно поэтому сочиненная и исполненная в первой сцене „безделица” становится одной из главных ключевых точек произведения. И инверсия как его структурный закон обнаруживает здесь свое сюжетное содержание. Музыка и смерть, созидание и истребление — эти две ипостаси космоса, эти две составляющие „космической перипетии” схвачены здесь в момент их трагической нерасторжимости, составляющей сюжетную основу взаимодействия Моцарта и Сальери и содержательную основу финального вопрошания об убийце-создателе. Парадоксальное обретение единства смысла в законе двусмысленности происходит при онтологическом переживании его космического масштаба.

Если же говорить о поэтике „Моцарта и Сальери” в целом, то в этой двойственной инверсированной структуре единство смысла возникает благодаря тому, что ее элементы организованы по закону взаимоинтерпретации. Как было показано выше, названное, упомянутое, произшедшее в одной из сцен постоянным эхом отзывается в другой, и смысловое целое складывается только из соединения первоначального звука с идущим ему навстречу отзвуком. Подчеркнем, что это происходит не по обычному для художественного произведения закону приращения смысла, а именно через соположение парных моментов.

На одном из примеров такого взаимного комментирования двух сцен необходимо остановиться подробнее. „А! Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?” — это восклицание Сальери во второй сцене словесно и интонационно повторяет услышанное Моцартом в первой: „Ты здесь! — Давно ль?”. Именно это позволяет Моцарту убедиться, что во втором случае, как и в первом, удивление Сальери не притворное, а истинное, что факт сочинения Реквиема для него — новость и неожиданность, что, стало быть, заказ Реквиема никак не связан с Сальери. Для

¹⁸ Т. е. еще одно, предваряющее исполнение безделицы, проживание той же ситуации.

¹⁹ Еще раз этот смысл проявится в своем абсолютном единстве во второй сцене, в момент исполнения Реквиема.

Сальери это обнаружение обстоятельства, которое не может не потрясти его душу: в сюжете, который он выстроил и собирается осуществить единолично, присутствует некая третья сила, стоящая и над Моцартом, и над ним самим, — третья сила, по отношению к которой он оказывается не более чем шахматной фигурой, осуществляющей нужный ход. Она неведома и может быть истолкована в очень широком диапазоне: от реального участия в сюжете неких третьих заинтересованных лиц до вмешательства сил мистических.²⁰ Но какова бы она ни была, все дальнейшее поведение Сальери и мотивацию его поступков можно рассматривать лишь в связи с этим сделанным им открытием. А в такой связи его реакция на признание Моцарта: „И, полно! что за страх ребячий? Рассей пустую думу” (VII, 131) — может быть понята не как притворная, а как искренняя. Ибо в этот момент открыв, что он — не вершитель судьбы, не жрец, принявший решение принести в жертву свою и чужую жизнь, а лишь исполнитель неведомого ему замысла, ведущего к взаимоаннигиляции их обоих, Сальери отказывается от задуманного им убийства и самоубийства. И Моцарт сразу же откликается на эту перемену его настроения, радостно вспоминает о Бомарше и о „счастливым” мотиве из „Тарара”. Но тема „Я весел... Вдруг: виденье гробовое” снова вступает в свои права. „Я все твержу его, когда я счастлив... Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?” (VII, 132). Здесь с точностью повторяется музыкальный рисунок безделицы,²¹ и эта новая провокация тут же влечет за собой следующую, роковую. В ответ на следующее „Не правда ль?”, звучащее после утверждения о гениальности их обоих и о несовместности гения и злодейства, Сальери задает вопрос „Ты думаешь?” и бросает яд в стакан Моцарта, чтобы испытать истинность его слов.

К настоящему времени достаточно широкое распространение получила версия открытого отравления. Она вызвала волну споров и несогласий, доходящих порой до полного возмущения.²² Впервые же она была высказана в статье Ю.Н. Чумакова „Ремарка и сюжет. (К истолкованию „Моцарта и Сальери)” со ссылкой на „ленинградского режиссера Н.В. Беляка”, предложившего понимание кульминационного момента трагедии как „откровенно демонстративного, открытого акта”.²³ Хотелось бы еще раз в диалоге с Ю.Н. Чумаковым обсудить эту, оказавшуюся столь провокационной, проблему.

В статье „Ремарка и сюжет” разработка нетрадиционной сюжетной версии основана прежде всего на ремарке „Бросает яд в стакан Моцарта” (VII, 132), в которой отсутствуют слова типа „незаметно”, „украдкой”. Тайный характер отравления „в пьесе (...) ниоткуда не следует, кроме стереотипной установки читателя, что отравители действуют тайно”.²⁴ От ремарки — к сюжету, к содержанию, к обновлению и расширению смысла трагедии. Таков путь, совершаемый Ю.Н. Чумаковым. Мы же считаем, что, желая понять содержание этого сюжетного хода, двигаться нужно в другом направлении: от поэтики драмы как целого к постижению природы действия, совершаемого в данный момент.

Прежде всего подчеркнем: взятое само по себе наблюдение, касающееся ремарки, содержит всего-навсего констатацию того факта, что данная ремарка никак не интерпретирует действия, а вследствие этого сцена поддается принципиально двусмысленному прочтению. На нее распространяется один из господствующих законов поэтики „Моцарта и Сальери”: закон трагической двусмысленности. Либо Моцарт не замечает жеста Сальери и в наивном воодушевлении произносит здравицу, либо перед нами — *experimentum ad maximum*: Сальери бросает яд на виду у Моцарта и требует от него, чтобы тот на деле доказал и признание Сальери гением и утверждение о несовместности гения и злодейства.

²⁰ Лермонтовым в „Маскараде” (где, как установил В.Э. Вацууро, содержится реплика на „Моцарта и Сальери”, см.: Вацууро В.Э. „Моцарт и Сальери” в „Маскараде” Лермонтова) эта сила интерпретируется именно как соединение нигилистической воли, злобы и клеветы с тем, что зовется роком.

²¹ Характер и содержание этой перипетии подробно проанализированы в статье: Беляк Н.В., Виролойнен М.Н. „Там есть один мотив...” („Тарар” Бомарше в „Моцарте и Сальери” Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып. 23. С. 32—46.

²² См.: Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. М., 1987.

²³ Чумаков Ю.Н. Ремарка и сюжет. С. 51.

²⁴ Там же.

„Ты думаешь?” — „Ну, пей же” — как было показано выше, Сальери в этот момент должен с огромным напряжением ждать ответа. Если Моцарт дрогнет и побоится выпить — значит сам он не до конца уверен, что последняя и высшая правда действительно заключена в его словах. И Моцарт отвечает Сальери, действуя по закону категорического императива, доказывая невозможность очевидного (в чем не было бы ничего немислимого для эпохи в ее культурно-элитарном выражении: вспомним хотя бы шиллеровских героев).²⁵

Но все это пока не выводит за рамки двусмысленности. Однозначно же в этом кульминационном моменте трагедии одно: открытым или тайным было отравление Моцарта, сюжет поведения Моцарта от этого не меняется. Вспомним: он терзается мыслями о смерти, причем развитие его предчувствий, страхов и подозрений демонстрирует чрезвычайную последовательность и настойчивость все возрастающей конкретизации переживания образа смерти. Вначале он задан обобщенно, как „виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое...” (правда, уже здесь этот образ как-то связан с Сальери: „или с другом — хоть с тобой”). Во второй сцене возникает первая конкретизация: „Мой Requiem меня тревожит”. Затем пересказываются обстоятельства заказа Реквиема. „Человек, одетый в черном” сначала возникает как фигура реальная, потом как символическая и наконец как мистическая. Рассказ сопровождается эскалацией страха, вызванного ощущением близости „черного человека”, который, возникнув во временной перспективе трехнедельной давности, затем резко приближается: „За мною всюду Как тень он гонится”, и в конце концов оказывается в чудовищной, непосредственной близости: „он с нами сам-третей сидит”. Несколько мгновений спустя этот мистический образ смерти обретает совсем конкретные очертания: ассоциативная цепь уже связала в сознании Моцарта „шампанского бутылку”, которую предлагает откупорить Сальери, ссылаясь на Бомарше, с Бомарше-отравителем. Именно в этот момент, мучимый уже совершенно конкретными подозрениями, в ответ на свои слова: „гений и злодейство, Две вещи несовместные. Не правда ль?” — Моцарт слышит: „Ты думаешь?(...) Ну, пей же” (VII, 132). И отвечая на испытующий вопрос Сальери, он поднимает стакан, произносит здравицу и пьет.

Видел ли Моцарт жест Сальери или не видел — все равно его поведение строит тот же самый сюжет. Скрытым было отравление или тайным — от этого меняются лишь варианты модальности, лишь степень предьявленности сюжета, но не его суть. Голос ли сознания или подсознания говорит в Моцарте — этот голос точен, он адекватен происходящему и, независимо от своей природы, диктует тот же самый поступок: когда все предчувствия и подозрения наконец попадают в цель, полностью совпадают с действительностью, Моцарт опрокидывает эту действительность, он совершает то, что в корне трансформирует ее. Он совершает поступок, направленный против самого себя, идущего путем страха и подозрений, заставляет торжествовать императив доверия и пьет яд не из смирения перед неизбежностью смерти, но вопреки ее очевидности.

В отличие от Ю.Н. Чумакова, который полагает, что две версии (открытого и тайного отравления) влекут за собой два разных, но равновероятных прочтения всего текста, мы настаиваем на том, что сюжет трагедии единственен и неизменен — вне зависимости от истолкования кульминационного момента. Двойному истолкованию подлежит лишь данный фрагмент текста, но в этом отношении он вполне соответствует закону поэтики трагедии, ее насыщенности всякого рода двойными значениями, примеры которых мы приводили выше. Под открытым отравлением мы понимаем открытую и прямую реакцию Сальери на слова Моцарта, его молниеносно принятое решение использовать дар Изоры для совершенно другой, чем изначально положенной, цели: для выяснения вопроса о правде. Видит ли Моцарт его жест — это можно оставить под вопросом. В любом случае, вне зависимости от этого, здравицу он произносит не как наивное и страдательное лицо, но как трагический герой, совершающий в выс-

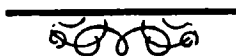
²⁵ Между прочим, даже в том случае, если Моцарт видит жест Сальери, двусмысленность остается: слово „яд” могут прочесть читатели, а Моцарт не может знать, сыплет ли Сальери яд или просто испытывает его. Вполне можно предположить, что он, видя жест Сальери, идет не на верную смерть, а на страшный риск.

шей мере сознательный поступок. (Что, кстати, никак не противоречит представлению о простодушии гения: ведь простодушие не предполагает ни глупости, ни неспособности строить собственную судьбу.)

Версия открытого отравления, ничего не меняя в существе дела, лишь с большей рельефностью предьявляет происходящее, лишь с большей очевидностью выявляет причины того, что произойдет затем с оставшимся в одиночестве Сальери. Для тех, кто воспринимает „Моцарта и Сальери” как Lesedrame, эта версия не должна иметь особого преимущества перед традиционной. Для сценического же прочтения трагедии версия открытого отравления несомненно является предпочтительной.

Попробуем подвести итоги сказанному. Внимание к структурным особенностям „Моцарта и Сальери” позволяет прочесть сюжет трагедии как подлинный драматический сюжет, в котором полноценно участвуют не один, а два героя, и действие не сводится к реализации изначально задуманного убийства, а строится по законам перипетии.

И последнее замечание. Предпринятый анализ, не исчерпав, разумеется, всех аспектов поэтики „Моцарта и Сальери”, позволяет утверждать: по крайней мере две особенности этого произведения полностью совпадают с законами построения классических сакральных текстов. Это, во-первых, изоморфность атомов и частей целому и, во-вторых, способность формальных элементов не просто соответствовать содержательному уровню, но непосредственно выражать его. Впрочем, последняя особенность является также характеристикой музыкального текста. Здесь реализуется присущее пушкинскому методу соответствие предмета способу: о музыке повествуется музыкальным способом.





В.Э. ВАЦУРО

„СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ”

(ОПЫТ АНАЛИЗА СЮЖЕТНОЙ СЕМАНТИКИ)

В истории изучения пушкинского наследия „Сказке о золотом петушке” принадлежит своеобразное место. Долгое время она вообще не привлекала к себе внимания, и лишь фольклористы отмечали, что подобного сюжета нет в репертуаре русского сказочного фольклора. Наконец, в 1933 г. А.А. Ахматова установила ее прямой источник — „Легенду об арабском звездочете” из „Альгамбры” (1832) Вашингтона Ирвинга. Появление ее статьи на эту тему во многом предопределило пути дальнейшего изучения сказки, как сравнительно-исторического, так и монографического, ибо статья заключала в себе и толкование: центральный мотив сказки Ахматова видела в ссоре звездочета с вероломным царем, нарушившим данное им слово. В историческом контексте 1834 г. этот мотив мог быть прочитан как политический памфлет с элементами личной сатиры. К подобному толкованию склонялись уже и другие исследователи, например А.Л. Слонимский, который почти через тридцать лет дал этой мысли более подробное обоснование в своей книге о мастерстве Пушкина.¹ Следует заметить, что такое понимание встречало и возражения; так, С.М. Бонди, скептически относившийся к интерпретации Ахматовой, писал: „Шутливая форма рассказа, иронический тон в описании царя Дадона и его действий, крайняя лаконичность повествования, отсутствие авторских разъяснений — все это часто приводило критиков к неправильному пониманию простого смысла сказки о золотом петушке: в ней искали политической темы, намеков на личные отношения Пушкина к Николаю и т. д. На самом деле Пушкин написал шутливую сказку на тему об опасности, губительности женских чар”.² Именно так объяснял Бонди и лукавый намек заключительного двустипшия. Как мы постараемся показать далее, в его объяснениях была значительная доля истины; тем не менее толкование „Сказки о золотом петушке” как политической сатиры принято и сейчас большинством исследователей. В одной из последних работ, принадлежащей американскому слависту А. Коджаку, она ставится в ряд историко-философских произведений типа „Бориса Годунова”. Гибель Дадона, как считает исследователь, символизирует обреченность непросвещенной деспотической власти и, более конкретно, правящей династии, — гибель, морально санкционированную народом, присутствующим в последней сцене.³ В работе А. Коджака концепция „сказки — политического памфлета” предстала, пожалуй, в наиболее заостренном виде; для аргументации своего вывода ему пришлось прибегнуть к выявлению вовсе не очевидных имплицированных тем, улавливаемых к

¹ Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. 2-е изд., дополн. Горький, 1984. С. 28; Пушкин А. Сказки / Ред., вступит. статья и объяснения А. Слонимского. М.; Л., 1930. С. 25—29; Слонимский А. Мастерство Пушкина: 2-е изд., испр. М., 1963. С. 424—429.

² См. комментарий С.М. Бонди: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. III. Поэмы. Сказки. С. 529—530.

³ Коджак Андрей. Сказка Пушкина „Золотой петушок” // American Contributions to the VIII International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3—9, 1978. Columbus; Ohio, 1978. Vol. 2: Literature. P. 332—374.

тому же почти исключительно путем стилистического анализа лексики, что никак нельзя признать достаточным.

В.С. Непомнящий был едва ли не единственным из исследователей последних лет, кто усомнился в правомерности „политического” истолкования сказки, но не отверг его полностью, отведя ему роль лишь одного „слоя смысла”. „Первопричина беды Дадона — вовсе не неисполнение слова; неисполнение слова — лишь частный и последний случай того способа жизни, который показан в самых первых строках этой сказки о человеке, считающем себя хозяином в мире”. В.С. Непомнящий предлагал читать сказку как изображение своего рода „перевернутого”, механизированного мира, с выхолощенным позитивным содержанием. Дадон — герой иллюзорный, мнимый, мнимы его поступки и самое существование; все, окружающие его, — звездочет, Петушок, Шамаханская царица — „не «персонажи», а лишь зеркало, лишь эхо, которое издает мир в ответ на поведение и желания героя”.⁴ Субъективность такой трактовки вызвала возражения Г.П. Макогоненко, который вернулся к толкованию сказки как притчи о нарушенном царском слове.⁵ Круг интерпретаций замкнулся.

Если бы рассмотренные нами — по неизбежности суммарно и огрубленно — толкования „Сказки о золотом петушке” были бы просто плодом исследовательских заблуждений, о них не стоило бы говорить специально. Но это не так. При всей разноречивости трактовок каждая из них вносит свой вклад в общее понимание семантики текста и опирается на наблюдения весьма плодотворные, которыми нам не раз придется пользоваться в дальнейшем. Но здесь необходимо определить общий угол зрения на самый текст. Если мы имеем дело со сказкой, а не со стихотворной поэмой символического или аллегорического содержания, к чему как будто склоняется В.С. Непомнящий, то в ней должны действовать те же законы построения сюжета и обозначаться та же структура конфликта, что и в других сказках Пушкина, — иными словами, должны действовать жанровые законы литературной сказки, ориентированной на свой фольклорный первоисточник, а в нашем случае и сохраняющей определенную связь с первоисточником литературным.

Скажем сразу же, что сказочная природа „Сказки о золотом петушке” представляется нам несомненной. То обстоятельство, что в основе ее лежит сюжет западного происхождения, причем не сказочный, а легендарный, ничуть не противоречит такому утверждению. Хорошо известно, что Пушкин ощущал общий, типовой характер сказочных сюжетов, представляющих в разных национальных вариантах. Так, для „Сказки о рыбаке и рыбке” он воспользовался сюжетом гриммовской сказки, вложив в него и этические представления, свойственные русскому народному сознанию, и бытовые аксессуары с явственной национальной окраской. Из шести сказок, написанных им, по разысканиям М.К. Азадовского, только „Сказка о попе и работнике его Балде” восходит непосредственно к устному творчеству.⁶

Есть прямые сведения, что Пушкин интересовался генезисом сюжетов, прочно вошедших в русскую фольклорную традицию. А.С. Хомяков вспоминал, как они беседовали о происхождении повести о Бове; Пушкин полагал, что сюжет пришел из Италии, и был крайне заинтересован сообщением своего собеседника, что родина повести — Англия. При всем том он продолжал ссылаться на „Бову” как на образец русской простонародной сказки.⁷ Здесь сказывался высокий уровень и художественного, и филологического сознания поэта. Конечно, к середине 1830-х годов русская литература имела уже длительный опыт русифи-

⁴ Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина: 2-е изд., доп. М., 1987. С. 244, 249—250.

⁵ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982. С. 184—197.

⁶ См.: Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина // Азадовский М. Литература и фольклор. Л., 1938. С. 65—105.

⁷ См.: Фомичев С.А. Пушкин и древнерусская литература // Русская литература. 1987. № 1. С. 24—27.

кации заимствованных сюжетов (достаточно напомнить хотя бы о баснях Крылова), но в данном случае мы имеем дело не просто с русификацией, а именно с фольклоризацией, с освоением типовой, международной сюжетной схемы. Заметим, что принцип этот распространяется не только на сказочные, но и, например, на балладные сюжеты. Сошлемся хотя бы на стихотворение „Ворон к ворону летит” (1828) — очевидную попытку создать русскую народную балладу на материале шотландского фольклора.

Художественный мир произведения русского народного творчества воссоздается Пушкиным из источников самых разнообразных; это было известно уже ранним исследователям пушкинской поэзии и проиллюстрировано на обширном числе примеров в упоминавшейся статье М.К. Азадовского. В последние годы были названы новые источники и для „Сказки о золотом петушке”.

В специальной работе М.П. Алексеев показал, что волшебнo-сатирическая сказка Ф.М. Клингера „История о золотом петухе” была преждевременно объявлена не имеющей никакого отношения к источникам пушкинского сюжета, а в заметках А.К. Бойко были приведены аналогии к отдельным мотивам сказки, восходящие к средневековой арабской литературе.⁸ Вероятно, внимательное обследование позволит обнаружить и не замеченные еще аналогии тем или иным мотивам, как это происходит и с другими пушкинскими сказками.⁹ Эти параллели далеко не всегда претендуют на установление источника и нередко лишь косвенно соотносятся с собственно пушкинскими сказками, но они дают материал для углубленного исследования как генезиса, так и семантики пушкинских сюжетов. Вместе с тем они, конечно, не отменяют открытия А.А. Ахматовой: ближайшим источником сказки остается новелла из „Альгамбры”, переработанная и подчиненная жанровой системе русской народной сказки.

А.А. Ахматова произвела сопоставление основных сюжетных мотивов легенды Ирвинга и пушкинской сказки, сократив для удобства изложения пересказ легенды. При сокращении выпали важные мотивы, опущенные или видоизмененные Пушкиным. Нам придется поэтому заново построить схему исходного текста: угол зрения Пушкина на источник и система новых, вложенных в сказку идей уясняются лишь из соотношения отброшенного, оставленного и переосмысленного.

„Легенда об арабском звездочете” (как отметила и Ахматова) предваряется описанием здания, с которым она якобы связана. Отсутствие сколько-нибудь подробного историко-литературного и реального комментария к „Альгамбре” не дает возможности ясно представить себе удельный вес индивидуального художественного вымысла; из подробной биографии Ирвинга, написанной его племянником, следует как будто, что он записывал устные рассказы; в описании замка, о котором идет речь, он ссылается на помощь „мудрого и всезнающего Матео Хименеса” — своего постоянного собеседника-крестьянина, помогавшего ему осматривать труднодоступное здание. А.А. Ахматова обратила внимание на „Письмо из Испании” В.П. Боткина, где приведен один из подобных рассказов: согласно ему, некий арабский астролог произнес предсказание, что Альгамбра будет стоять до тех пор, пока не оживут два изображения на ее главных воротах — руки и ключа; когда рука вытянется и схватит ключ, „крепость провалится, и откроются несметные сокровища мавританских царей, счоронен-

⁸ Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 502—541; Бойко А. К. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 113—119.

⁹ Ср., например, исследование И.М. Оранского о среднеазиатской параллели к „Сказке о царе Салтане” (*Oranskiĭ I. M. A Folk-Tale in the Indo-Aryan Parya Dialect (A Central Asia Variant of the Tale of Csar Saltan)* // East and West. New Series. 1970. Vol. 20, № 1—2. March—June. P. 169—178). В машинописных „Addenda” к отписке этой работы покойный исследователь указал на появившиеся одновременно публикации сказок с близким сюжетом в фольклоре курдов и среднеазиатских арабов, см.: *Вышников И. Н. Язык и фольклор бухарских арабов*. М., 1969. С. 43—52, 91—101; *Курдские народные сказки / Запись текстов, перевод, предисловие и примеч.* М.Б. Руденко. М., 1970. С. 147—155.

ные под стенами”. „Вашингтон Ирвинг сделал из этого одну из сказок своей Альгамбры”, — добавлял Боткин. Это один из существенных мотивов „Легенды об арабском звездочете”.¹⁰

То обстоятельство, что оба эти мотива — здания и магического знака — были нужны Ирвингу и не нужны Пушкину, гораздо значительнее, чем кажется на первый взгляд. Эти мотивы — существенный компонент легенды, составляющей мифологическую историю реальных памятников или, во всяком случае, подаваемых как реальные. Б.А. Кржевский сообщил А.А. Ахматовой, что в Гренаде нет описанного Ирвингом мавританского дворца и все якобы исторические сведения, связанные с ним, — скорее всего мистификация. Но это не столь уж важно: важно, что рассказывается именно легенда, со специфическими чертами ее поэтики. К.А. Бойко удалось обнаружить, по-видимому, прямой источник рассказа ирвинговского астролога о талисмани в сказочном городе Борса — фигурах барана и петуха, возвещающих об опасности; источник этот содержится в анонимном сборнике „Рассказы времен и диковинки стран”, известном в Европе по французскому переводу П. Ватье 1666 г.¹¹ Вариантом того же мотива является мотив „талисмана” на крыше дома (Флюгера, букв. „ветряного петуха” — „Weathercock”, „Gallo de Viento”, по Ирвингу), представляющего собою всадника со щитом и копьем (а именно эта фигура функционально соответствует у Ирвинга пушкинскому „золотому петушку”). Оба мотива принадлежат легенде, а не сказке. На подобного рода легенды о статуях, хранящих город и магически гарантирующих самое его существование, в связи с „Золотым петушком” обращал внимание уже К.Н. Державин;¹² в последнее десятилетие о его наблюдениях напомнил М.П. Алексеев, расширивший сопоставительный материал. Легенды средневековой Европы (в том числе византийские; некоторые из них отразились и в русской романтической прозе)¹³ контаминировались, очевидно, и с близкими преданиями мусульманского мира, в особенности в арабо-мавританской Испании. Еще академик И.Ю. Крачковский указал А.А. Ахматовой на „магического всадника из меди” в сказках „1001 ночи”, но в иной функции, нежели у Ирвинга.¹⁴ К этому мотиву стоит, однако, присмотреться внимательнее.

В сказке о Медном городе заблудившимся путникам предстает конная статуя с подписью, обращенной к потерявшим дорогу; им предлагается потерять руку статуи, и она повернется в нужную сторону. Функции статуй в арабской сказке и у Ирвинга не тождественны, но близки; близко и самое изображение магического средства. Но, может быть, еще важнее контекст, в котором оно появляется. Сказка о Медном городе начинается с эпизода беседы у халифа Абд ал-Малика ибн Марвана (реальное лицо, пятый халиф из династии Омейядов, 685—705), которому один из придворных рассказывает о своем деде, видевшем кувшин с демоном, запечатанный печатью царя Соломона. Халиф дает приказание добыть для него такой кувшин, за которым и отправляется в Медный город эмир Муса (современник Абд ал-Малика Муса ибн-Нусайр). Именно так, вставной новеллой, вводится у Ирвинга мотив талисмана, оберегающего город от врагов: астролог Ибрагим ибн-Абу Аюб рассказывает халифу Абен Абусу о своем путешествии за волшебной книгой царя Соломона. В легенду вплетаются сказочные мотивы, осложняющие ее; книга Соломона позволяет астрологу сделать охраняющую статую (идентичную той, которая указывала путь к Медному городу), а затем и построить очарованный город (отдаленный аналог Медного

¹⁰ См.: *The Life and Letters of Washington Irving*. By his nephew Pierre M. Irving: In 4 vol. London, 1864 (по указателю на „Alhambra” в т. IV); *Ахматова А. О Пушкине*. С. 14—15; *Боткин В.П. Письма из Испании*. Л., 1976. С. 178—179; *Williams S.T. The Spanish Background of American Literature*. New Haven, 1955. Т. 2. Р. 3—45.

¹¹ *Бойко К.А. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина*. С. 113—120.

¹² *Державин К.Н. Виргилий и пермская сказка*. Пермь, 1944; *Алексеев М.П. Пушкин и повесть Ф.М. Клингера „История о золотом петухе” // Временник Пушкинской комиссии*. 1979. Л., 1981. С. 61 и след.

¹³ См.: *Вацуро В.Э. Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820—1840-х годов. (Этюды и разыскания) // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи*. Л., 1976. Т. 1. С. 269—270.

¹⁴ *Ахматова А.А. О Пушкине*. С. 16. А.А. Ахматова ссылается в этой связи на „Рассказ о носильщике и трех деушках”. Это несомненно описка: речь, конечно, идет о „Повести о Медном городе” (см.: *Белкин Л. Пушкин и сказки „1001 ночи” // Звезда Востока*. 1979. № 6. С. 159).

города) с мистическими знаками ключа и руки. В вариантах арабской сказки на горе над Медным городом прикреплены таблички с надписями о тьме всего земного (или надписи находятся на стенах дворца). Этот мотив (своего рода аналог сакральным изображениям на воротах Альгамбры) считается исследователями чисто литературным и, вероятно, пришедшим именно из мавританской Испании: всю сказку М. Герхардт склонна даже рассматривать как повествование легендарного типа.¹⁵ Наконец, отметим еще один чисто легендарный (и эпический) мотив, упомянутый Ахматовой: в новелле Ирвинга скрывшийся астролог вместе со своей добычей — христианской принцессой заточен в роскошных подземных дворцах под стенами города и проводит там время в полусне, усыпленный звуками волшебной лютни, — „развязка типа «Барбароссы»”, как с полным основанием замечает исследовательница.¹⁶

Ни одного из этих эпизодов и мотивов Пушкин не сохраняет, и понятно почему: они „легендарны”, они не вменяются в репертуар сказочных сюжетов русского фольклора. Мы увидим далее, что Пушкин вовсе не стремится к буквальному воспроизведению сказочной схемы, но он избегает резких противоречий. Здесь важно и другое: постоянное настороженное отношение Пушкина к резко выраженным образцам ориентального стиля, порождению, как он считал, „безобразного восточного воображения” (XIII, 34). Хорошо известно отрицательное отношение его к „чересчур уж восточному” Т. Муру, который „подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета”. Европейец, замечает он, „и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца” (письмо к П.А. Вяземскому от конца марта — начала апреля 1825 г. — XIII, 160), пример чего он видит в ориентальных стихах Мицкевича.¹⁷ Двойное задание — „европеизация” и „фольклоризация” сюжета в духе русской „простонародной” сказки — побуждает его отказаться и от экзотического эпизода с фигурками на шахматной доске, смешав которые, можно по принципу симильной магии поселять раздоры во враждебном войске. Пушкин начал перевести этот эпизод легенды Ирвинга („Царь увидел пред собой...”, 1833), но ватем оставил над ним работу и не ввел в текст своей сказки.¹⁸ Любопытно, что уже в новейшее время появились специальные исследования о восточном происхождении этого мотива у Ирвинга.¹⁹

Исключая осложняющие мотивы, стирая восточный колорит, Пушкин упрощал сюжет. А.А. Ахматова справедливо заметила, что он „снижал” и характеры действующих лиц. Они теряли индивидуальные черты и приобретали черты типовые. То, что было принципиально важно в легенде — индивидуальная логика поведения героев, а в ряде случаев и единичные ситуации, — в фольклорной волшебной (или, скорее, в волшебно-бытовой) сказке должно было исчезнуть: здесь вступали в действие законы и логика сказочного сюжета, накладывающие явственный отпечаток на поведение персонажей, перенесенных в совершенно особый, сказочный мир. В этом смысле наблюдение В.С. Непомнящего, согласно которому все герои пушкинской сказки мнимы, иллюзорны, механистичны, в высшей степени пронизательно, но только из него не следует тот вывод, который делает исследователь. В сказке с сатирически-новеллистической основой и волшебным сюжетом иначе и не может быть; искать в ней индивидуально-психологическое начало как доминанты повествования совершенно непродуктивно. Ни царь Салтан, ни Гвидон, ни старик и старуха в „Сказке о рыбаке и рыбке” не суть индивидуальности: это сказочные типы —

¹⁵ См.: Герхардт М. Искусство повествования. Литературное исследование „1001 ночи”. М., 1984. С. 172—208.

¹⁶ Ахматова А. О Пушкине. С. 16. В данном случае нам важно отметить самое наличие мотива, присутствующего в целом ряде эпических сказаний. Ср., например, аналогичную легенду о Мгере Младшем в армянском эпосе „Давид Сасунский”. При этом легенда часто приурочивается к конкретным реалиям: так, „Мгери дур” — „дверь Мгера”, в 4 км от Ванской цитадели, была объектом паломничества. См.: Орбели И.А. Армянский героический эпос. Ереван, 1956. С. 55—56, 134—135. Очевидно, что семантика мотива, равно как и герои, в легенде Ирвинга и приведенных источниках не совпадают и даже противоположны друг другу.

¹⁷ Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 162—164.

¹⁸ Ахматова А. О Пушкине. С. 41—50.

¹⁹ См.: Бойко К. Древнеегипетские истоки одного из мотивов „Сказки о золотом петушке” // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 131—136.

старого царя, молодого героя, злой жены и т. п. Этим типам соответствует и тип „простодушного рассказчика”, для которого условный мир сказки существует как особая реальность, далеко не тождественная с реальностью бытовой, а лишь преломляющая ее. Царь Салтан, „во все время разговора” трех девиц „стоящий позадь забора”, или бояре, сажающие в бочку царицу и наследника, непредставимы с точки зрения социального и психологического правдоподобия, но вполне органичны для сказки. По этим причинам и царя Дадона невозможно судить, отвлекаясь от законов сказочного мира и обращаясь к системе ценностей, утвердившейся в письменной литературе. Его упрекают за нарушение царского слова, но никто не упрекает Балду за изощренную жестокость в последней сцене с попом или за непорядочность в договоре с бесами; равно как и рыбак не навлекает на себя обвинений в корыстолюбии по отношению к золотой рыбке. И мораль, и поведение героев сказки predeterminedены сказочной традицией и логикой сказочного сюжета, во многом объясняемой лишь генетически. Все это относится и к пушкинским сказкам, в том числе и к сказке о золотом петушке; в них сохранены общие принципы построения мира сказки, в который внесено внефольклорное, индивидуально пушкинское начало. Анализ ее вынужден учитывать поэтому пограничный характер образной системы, и первый вопрос, который возникает в этой связи: что представляет собою главный герой пушкинского сказочного повествования?

Вопрос о том, кто является героем „Сказки о золотом петушке”, иногда дебатруется.

Р.О. Яковсон, возражая А.А. Ахматовой, замечал, что царь Дадон „вовсе не центральный персонаж; носителем действия сказки является золотая птица”.²⁰ В пользу такой точки зрения есть достаточно веские аргументы, но только не законы сказочной структуры и развития сюжета. С их точки зрения носитель действия — только Дадон; именно с ним связаны все сюжетные константы сказки — от получения волшебного дара до пространственного перемещения и завоевания невесты. Но этот герой — и здесь заключается основной художественный парадокс — совершенно невозможен в сказке.

Волшебная сказка знает два основных типа героя — „высокого” (Иван-царевич) и „низкого” (Иванушка-дурачок). Последний на протяжении сказки реализует себя как герой „высокий” и обычно занимает царский престол.²¹ Царь не может быть героем сказки именно потому, что воцарение — конечный результат сказочных испытаний, имеющих сакральные корни; и вдвойне невозможен в качестве героя старый царь: по непреложному закону сказки он должен уступить свое место молодому герою. Старый царь обречен на гибель; иногда он выступает как прямой антагонист героя.

Исторические основы этих представлений хорошо известны: еще Дж. Фрэзер собрал обширный этнографический материал о ритуальных убийствах одряхлевших царей у первобытных народов; считалось, что вместе с физической силой царь теряет и мистическую силу, лежащую в основании его власти. Сказка — поздний реликт верований, она не знает исключений в распределении ролей.²²

Дадон, таким образом, в общем смысле слова пародия по отношению к традиционному герою сказки, и, как мы попытаемся показать далее, черты пародийности будут сказываться в нем на всем протяжении повествования. При этом пародийность здесь особого рода: она не несет в себе обычной полемической функции и проясняется лишь при сопоставлении с типовой моделью сказки. Такое соотношение возникает, однако, как результат не филологического анализа, а непосредственного читательского восприятия, о чем речь уже шла выше.

Но поставив Дадона на место центрального героя сказки, как бы подменив его, Пушкин меняет всю ценностную шкалу повествования. Сознание читателя

²⁰ Яковсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987. С. 148.

²¹ Исследование типов „низкого”, демократического героя см.: Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.

²² См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 309—319.

и слушателя сказки привыкло к четкому распределению ролей. Центральный герой должен вызывать сочувствие. „Сказка о золотом петушке” — единственная среди сказок Пушкина — обманывает в этом отношении его ожидание. Это сказка без положительных героев (фигура самого золотого петушка должна быть рассмотрена особо), и отсюда отмеченное В.С. Непомятым ощущение иллюзорности, призрачности всего ее художественного мира.

Это ощущение, однако, не безусловно. Если бы „подмененный герой” вовсе не вызывал бы читательского сочувствия, сказка была бы невозможна. Представление о Дадоне как о „тиране”, типичном злом царе народной сказки, утвердившееся в нашем литературоведении (единственным, кажется, кто возражал против него, был С.М. Бонди в цитированном выше комментарии), страдает крайней упрощенностью. Обычно ссылаются на лицейскую поэму Пушкина о Бове, где царь Дадон — узурпатор, деспот. Однако сходство здесь весьма проблематично. Если уж искать его, то Дадон „Золотого петушка” окажется ближе к свергнутому с престола Бендокиру Слабоумному, нежели к своему соименнику. Во всяком случае, в предыстории его нет преступления; считать таковым „обиды”, которые Дадон некогда смело наносил соседям, было бы натяжкой. В начале сказки он появляется как лицо страдающее:

Тут соседи беспокоить
Стали старого царя,
Страшный вред ему творя...

и далее:

Со власти
Инда плакал царь Дадон,
Инда забывал и сон.
Что и жизнь в такой тревоге!
(III, 557—558)

Есть некоторые основания вспомнить здесь царя Вакулу из отлично известного Пушкину с лицейских лет крыловского „Триумфа”. Их сближают и своеобразный физиологизм характеристик (подчеркнутый у Крылова, ослабленный у Пушкина), и сфера грубоватого просторечия, прикрепленная к образу (любопытно обращение Дадона к придворным — „господа”, выпадающее из сказочного стиля, но обычное в устах крыловского Вакулы, как и слово „беда”, также употребленное Дадонем), и, наконец, сходство самих ситуаций: как и Дадон, Вакула обращается к стороннему лицу в поисках спасения от завоевателя. Этот возможный побочный круг ассоциаций подчеркивает пародийность, сниженность фигуры царя; подобно Вакуле, он лишен подлинных черт правителя, слаб и немощен, но именно поэтому не тиран и не деспот²³ и совершенно так же, как Вакула, он не лишен полностью авторского сочувствия. Здесь Пушкин совершенно сознательно отступает от того типа „отставного завоевателя”, который был предложен новеллой Ирвинга.

Несколько иначе функционирует у Пушкина и мотив получения „волшебного помощника” — золотого петушка.

„Сказка о золотом петушке” начинается как все волшебные сказки — с исходной ситуации. За ней — также традиционно — следует „беда”.

Анализируя фольклорные тексты, В.Я. Пропп выделял мотивы „отлучки”, „запрета”. У Пушкина они заменены мотивом „безвыходной ситуации” в той же функции. В ней-то и появляется звездочет-даритель, „мудрец” и скопец, к которому Дадон обращается „с просьбой о помощи”:

²³ К этому кругу ассоциаций несомненно примыкают и другие, функционально однородные: так, в формуле „царствуй лежа на боку” просматривается отсылка к запискам С.А. Порошина, рассказывающего подобный эпизод из биографии Павла I (см.: Степанов В.П. Литературные реминисценции у Пушкина. 1. „Записки” С.А. Порошина и „Сказка о золотом петушке” // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 109—112).

Шлет за ним гонца с поклоном.
Вот мудрец перед Дадоном
Стал и вынул из мешка
Золотого петушка.

(III, 558)

Даритель волшебного средства, выручающего из беды, в фольклоре далеко не всегда положительная фигура. В новелле Ирвинга, за которой следует Пушкин, выстраивая сюжет, астролог Ибрагим ибн-Абу Аюб — персонаж зловещий, он наделен inferнальными чертами, несколько сниженными иронической интонацией повествования. Он хищник, а халиф — его жертва, не осознающая своей роли, и благодетельный дар — талисман служит своекорыстие дарителя. В этой связи и вводится известный фольклорный мотив „отдай то, чего дома не знаешь”: в награду за построенный дворец, оказывающийся иллюзорным „испанским замком” (М. Герхардт указывает на этот мотив и в сказках „1001 ночи”),²⁴ астролог требует первое животное с поклажей, которое войдет в ворота дворца; им оказывается лошадь с паланкином, везущая невесту халифа.

И в эпизоде с дарением талисмана, и в эпизоде обретения невесты мы имеем дело, таким образом, с мотивом „обманного договора”, где согласие вынуждено затруднительным положением героя. „Иногда это затруднительное положение нарочно вызывается противником (медведь берет царя за бороду (...)). Этот элемент может быть определен как *предварительная беда*”²⁵

Мотив „обманного договора” был отлично известен Пушкину по русскому фольклору. Одна из записанных им в Михайловском сказок начинается именно с этого мотива. „Некоторый царь ехал на войну, он оставил жену свою беременную — Едучи домой дорогою, захотелось ему пить — видит он прорубь и в прорубе плавает золотой ковшик — но только хочет он испить воды, кто-то его хватить за бороду и не выпускает. Царь взмолился — нет; подари мне чего ты не знаешь; задумался бедный Царь, как чего я не знаю, я все знаю — ну так и быть дарю — приезжает домой, к нему выносят молодого Ивана Царевича без него родившегося — Царь догадался, что его-то он и подарил и весьма опечалился”²⁶

Вариант этого мотива („запроданный черту”), очень распространенный в мировом сюжетном репертуаре,²⁷ затем был использован Жуковским в „Сказке о царе Берендее” с учетом пушкинской записи.²⁸ Семантика его, хотя и в скрытом до поры до времени виде, но все же достаточно отчетливо ощущается и в „Сказке о золотом петушке” и окрашивает собой фигуру дарителя-звездочета. Этот персонаж рассматривается как безусловно положительный („Звездочет — таинственный, и Пушкин говорит о нем с нежностью: «Весь, как лебедь, поседельный»”, — писала А.А. Ахматова²⁹); но есть некоторые акценты, которые диссонировали с такой оценкой. Самое важное обстоятельство то, что его чудесное средство дается не даром, а на некоторых условиях, которые вступают в силу позднее. Пока эти условия не прояснены, они в самом деле „таинственны”, неопределенны и, может быть, зловещи, причем Дадон предлагает их сам, не думая о возможных последствиях:

Волю первую твою
Я исполню, как мою.

(III, 558)

Появление скрытого мотива, „неосторожного обещания” здесь очевидно, и не

²⁴ См.: Герхардт М. Искусство повествования. С. 368. Ср.: Thompson S. Motiv-index of folk-literature. Copenhagen, 1955—1958. № I. P. 2060, 2061.

²⁵ Пропт В.Я. Морфология сказки: 2-е изд. М., 1969. С. 33.

²⁶ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 407.

²⁷ Ср.: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Баран, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979. № 313 А, В, С; 811*; 756 В.

²⁸ См.: Березкина С.В. Пушкинская фольклорная запись и „Сказка о царе Берендее” В.А. Жуковского // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 267—278.

²⁹ Ахматова А. О Пушкине. С. 26.

раз отмечалось исследователями. А. Коджак не без основания заметил, что оно — „западня”, которая с первых же шагов обрекает Дадона на гибель.³⁰

Но здесь и проясняется особенность пушкинского образа по сравнению со своими фольклорными и литературными первоисточниками. В отличие от них договор царя со звездочетом возникает спонтанно и не является сознательно построенной ловушкой: звездочет не знает, чего он хочет или может захотеть. Дальнейшее движение событий им не предопределяется; он исчезает со сцены, чтобы вновь вернуться в критический момент. Как увидим далее, он в отличие от ирвинговского астролога не злодей, а жертва, — такая же, как и сам царь Дадон.

То, что мотив „неосторожного обещания” не прояснен при своем появлении и (в отличие от сказки) не влечет за собою немедленных следствий, для поэтики „Сказки о золотом петушке” принципиально важно. Он выступает в функции суггестирующего мотива; он — отдаленное предвестие грядущей катастрофы, неясный намек на нее. Такая функция не свойственна волшебной сказке, по крайней мере русской, но в высшей степени свойственна пушкинской поэтике. На суггестирующих мотивах построены „Пиковая дама”, „Выстрел” и ряд других произведений, где выстраивается жестко предопределенная цепь следствий того или иного морального акта. Суггестивность повествования увеличивается таинственным предупреждением петушка о совершенно особой, по-видимому самой грозной, опасности:

Воевода говорит:
„Петушок опять кричит,
Страх и шум по всей столице”.
Царь к окошку, — ан на спице.
Видит, бьется петушок,
Обратившись на восток.

(III, 559)

Пока что Пушкин сохраняет общую схему сюжетного развития ирвинговской легенды, но концентрирует ее и повышает сюжетное напряжение. Далее он от нее отступает. В „Легенде об арабском звездочете” посланные по тревоге воины приводят христианскую царевну неслыханной красоты. У Пушкина все последующее развитие событий — блестящий образец трагестивности сказочных мотивов.

Пространственное перемещение героя — путешествие в „тридевятое царство”, откуда он привозит добытую с помощью волшебных средств невесту, — основа волшебного-сказочного сюжета. При этом, как правило, соблюдается закон троичности: вначале отправляется старший брат, за ним средний, оба не выдерживают испытаний, и лишь младший брат, истинный герой, возвращается победителем. Именно так строит повествование Пушкин, но вновь подменяет героя: оба брата гибнут, а с невестой возвращается старик-отец. Трагестивированность здесь перерастает в гротеск: старый царь привозит с собой молодую невесту, которую притом не завоевал, а сам был ею завоеван. Вся ситуация приобрела бы прямо пародийный оттенок, если бы ей не предшествовала страшная сцена — отец над трупами сыновей, убивших друг друга в братоубийственной схватке. Здесь вновь авторское и читательское сочувствие отдано Дадону:

Царь завыл: „Ох дети, дети!
Горе мне! попались в сети
Оба наши сокола!
Горе! Смерть моя пришла!”
Все завыли за Дадонем,
Застонала тяжким стоном
Глубь долин, и сердце гор
Потряслося.

(III, 560)

³⁰ Ср.: Волков Р.М. Народные истоки творчества А.С. Пушкина (баллады и сказки). Черновиды, 1960. С. 204 (см. там же указание на наличие этого мотива в пушкинской записи народной сказки). Ср. также: Коджак А. Сказка Пушкина „Золотой петушок”. С. 354. Р.М. Волков, как затем и А. Коджак, стоял на традиционной точке зрения в толковании общего смысла сказки как антимионархического памфлета и потому не анализировал сюжетную семантику мотива, ограничившись констатацией его фольклорного характера.

В описание поля, покрытого мертвыми телами воинов, вторгается балладный мотив — коней, бродящих над убитым хозяином.

Все эти мотивы сводятся в единый фокус в образе шамаханской царицы.

Генеалогия этого образа не вполне ясна, и мы сейчас не будем искать ему аналоги. Нам важен ближайший из них — готская принцесса из легенды Ирвинга. Именно она является предметом раздора между халифом и астрологом, и она же силой чар нейтрализует любовные домогательства последнего. Но у Пушкина этот образ развит и фольклоризирован; он стилизован под сказочную царь-девицу, сияющую „как заря”, с чертами традиционного „вежества” в поведении („с поклоном его за руку взяла” и т. д.). Явление ее в распахнувшемся шатре и последующая сцена обольщения царя:

Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи... —

возникают на фоне картины разрушения, преступлений и гибели как резкий контраст. Шамаханская царица прекрасна, но по путям ее тянется кровавый след. Такую концепцию образа Пушкин не мог заимствовать из русского фольклора: хотя завоевание царь-девицы нередко сопряжено для героя со смертельной опасностью, он всегда выходит победителем.³¹ В пушкинской сказке победы все. Идиллический эпизод в сказке — момент апофеоза, в „Сказке о золотом петушке” это очередная фаза развития драматического сюжета. Он уже предварен цепью зловещих предзнаменований („бьется петушок...”) трагедий и преступлений; теперь приходит черед моральному падению царя:

И забыл он перед ней
Смерть обоих сыновей.
(III, 560—561)

Действие идет к трагической развязке. Травестированное изображение обратного пути царя переходит в прямой гротеск в заключительном эпизоде с мудрецом.

Именно этот эпизод — звездочет требует от царя обещанной награды и не получает ее — считается обычно ключевым в концепции сказки о нарушенном царском слове. Сейчас мы должны отвергнуть такое понимание. „Нарушение слова” — закономерное звено в фатально развивающейся цепи событий, и оно есть типичный сказочный мотив с закрепленной семантикой. В сказках, где есть „неосторожное обещание”, „нарушение слова” — норма, а не аномалия (исключение — сказки об „ученике чародея”, где запроданный получает знание или могущество). Самое исходное условие — акт обмана (хитрости); поэтому отмена его (также путем хитрости) есть возвращение к некоему естественному порядку вещей. Таковы логика и этика сказки, в которой обман (хитрость) не дискредитирует, а возвышает героя, утверждая его правомочность в борьбе с превосходящим противником. Функционально близкие мотивы мы находим и в эпосе, и в балладе, и в исторической песне (таков, например, весьма распространенный мотив „нечестного боя”). Здесь логика и этика сказки приходят в противоречие с современным сознанием. В современной литературе существует очень выразительный пример переинтерпретации близкого сказочного сюжета — это стихотворение А. А. Тарковского „Румпельштильцхен” на тему гриммовской сказки: гном, пользуясь „неосторожным обещанием”, требует у королевы ее ребенка, но готов разрешить ее от клятвы, если она узнает его имя; королева подслушивает имя и гном разрываёт себя на части. В стихотворении Тарковского деформирована этическая шкала сказки: сочувствие поэта вызывает именно гном, тоскующий без детей, а не королева, которая „обманула” „и не выдала сына ему”, и

³¹ См. анализ типа „невесты”: Пропт В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 277—328. Эта концепция дала Р. Шульцу известные основания сопоставлять шамаханскую царицу с „демонами любви” Книдского мифа (см.: Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. Wilhelm Funk Verlag. [München], 1985. С. 123).

тем более не дети, которые смеются и не жалеют страдающего карлика.³² Концепция стихотворения сознательно противопоставлена фольклорной; последнюю ощущают как раз дети, носители „естественного” сознания, адекватно воспринимающие специфические отношения сказочного мира: обман карлика — это восстановление справедливости, ибо сами требования его суть результат обмана и находятся за пределами этических законов. Именно так распределяются роли и в ирвинговской легенде: астролог получает готскую принцессу, предложив халифу обманный договор, основанный на „неосторожном обещании”.

То же самое происходит в пушкинской сказке: „неосторожное обещание” влечет за собой невыполнимое требование. Звездочет требует у Дадона то, чего он ни при каких обстоятельствах отдать ему не может: невесту, в которую он влюблен. В обоих случаях — и у Пушкина, и у Ирвинга — властитель пытается восстановить реальные условия договора. Халиф предлагает астрологу нагрузить вьючное животное любимыми сокровищами его царства и взять их в награду; царь Дадон готов вознаградить звездочета в еще большей мере:

Попроси ты от меня
Хоть казну, хоть чин боярский,
Хоть коня с конюшни царской,
Хоть полцарства моего...

(III, 562)

Звездочет отказывается: он требует шамаханскую царицу.

В этой сцене гротеск достигает своей высшей точки и вскрывается характер переработки первоисточника. Ирвинговский астролог — лицемер и сластолюбец, обладающий подлинно магической властью. Пушкинский звездочет, „весь, как лебедь, поседелый”, стар и немощен еще более, чем царь Дадон, и к тому же скопец, о чем царь не преминет ему напомнить („и к чему тебе девица?”). Борьба за „девицу” приобретает характер абсурда, фантазмагории; ее движущей силой оказывается ослепляющая, неконтролируемая страсть, порождающая преступление.³³

Не „нарушение царского слова” является центральным эпизодом сцены, а убийство, из него проистекающее. Оно случайно, но в художественной концепции Пушкина случайность всегда обнаруживается как проявление почти фатальной закономерности:

Царь хватил его жезлом
По лбу — тот упал ничком,
Да и дух вон...

(III, 562)

Гротеск здесь сгущен до предела. Уже замечено, что это описание трагедизирует исторический эпизод убийства Грозным своего сына, — убийства столь же случайного, в припадке бешенства. „Иоанн, — рассказывает Карамзин, — в волнении гнева закричал: «мятежник! ты вместе с боярами хочешь свергнуть меня с престола!» — и поднял руку. Борис Годунов хотел удержать ее; царь дал ему несколько ран острым жезлом своим и сильно ударил им царевича в голову. Сей несчастный упал, обливаясь кровию”.³⁴

³² См.: *Тарковский А.* Земле — земное. Вторая книга стихов. М., 1966. С. 134—135.

³³ Пародийный характер сцены отмечался в литературе. См.: *Зуева Т. В.* Народная волшебная сказка в творческом развитии А. С. Пушкина // *Фольклорные традиции в русской и советской литературе.* М., 1987. С. 68. Однако убежденность автора, что смысл сказки Пушкина в „разоблачении” Дадона, в „изображении глубоко порочного старика” (здесь автор следует за трактовкой И. П. Лупановой в ее книге „Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века” (Петрозаводск, 1959. С. 159 и след.)), превращает сюжет сказки в тривиальную дидактическую историю о неизбежном наказании „кощунствующих” (что распространяется также на „Каменного гостя”, „Скупого рыцаря”, „Пиковую даму”). При таком понимании говорить о какой-либо „философии” Пушкина, конечно, не приходится.

³⁴ *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1821. Т. 9. С. 353. Ср.: *Зуева Т. В.* Народная волшебная сказка в творческом развитии А. С. Пушкина. С. 82.

Цепь фатальных следствий появления шамаханской царицы теперь замкнулась. Последняя ее акция — веселый смех по поводу происшествия (ужаснувшего столицу и встревожившего царя); последняя ее жертва — царь Дадон, пораженный клювом золотого петушка. Петушок осуществляет возмездие, играющее роль катарсиса; свободно варьируя фольклорные мотивы, Пушкин делает „волшебного помощника” автономной фигурой и едва ли не подлинным героем своего сказочного повествования. Со смертью царя чары рассеиваются; лихорадка любовной страсти сожгла всех, кто был втянут в ее сферу.

Сказка — ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

(III, 563)

Цензурные препятствия, которые встретили эти стихи, вызвали, как известно, раздражение Пушкина и реплику в дневнике: „Времена Красовского возвратились. Никитенко глупее Бирукова” (ХП, 337). Весь характер этой записи, вплоть до имен Красовского и Бирукова, — и здесь совершенно прав С.М. Бонди, — говорит с полной очевидностью, что Пушкин не вкладывал в концовку своей сказки никаких политических аллюзий; возмущение его было вызвано именно бесосновательной подозрительностью, „глупостью” цензора. Вряд ли, однако, можно согласиться с исследователем, когда он говорит о шуточном характере всей сказки. Травестирование и даже пародирование у Пушкина не всегда связаны с шуткой; кроме того, пародийный сам по себе мотив может изменить свое значение в контексте целого. Многочисленные примеры тому дает пушкинская проза, от „Повестей Белкина” до „Капитанской дочки”. В „Сказке о золотом петушке” деформированы не только отдельные мотивы, но и сказка в целом, и это очень ясно показывает концовка, где зло наказано, но добро не торжествует, — единственная из пушкинских сказок, оканчивающаяся всеобщей гибелью действующих лиц, исключая чудесного помощника.

Так предстает нам проблематика сказки после анализа семантики ее сюжетных мотивов.





С. В. БЕРЕЗКИНА

СКАЗКИ ПУШКИНА И СОВРЕМЕННАЯ ИМ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Сказки Пушкина были встречены современниками сдержанно. Характерное для нынешнего читателя отношение к ним как к образцовым, вершинным произведениям такого рода не было характерно для русского образованного человека, впервые познакомившегося с этими произведениями в начале 1830-х годов. Более того, оценки были порой и откровенно нигилистическими, полностью перечеркивающими взятое Пушкиным направление в разработке этого жанра. Столь своеобразная историко-литературная ситуация требует своего скрупулезного анализа, причем здесь необходимо привлечение по возможности исчерпывающего круга высказываний русской критики о сказках самых различных авторов 1830-х годов. Лишь на этом фоне может быть объяснен историко-литературный феномен, связанный с восприятием пушкинских сказок современной поэту критикой, а также прояснится и самая позиция их автора, во многом опередившего свое время.

Представления о литературной сказке, которыми руководствовались в 1830-х годах авторы рецензий на вновь появлявшиеся произведения в этом жанре, несомненно были иными, нежели те, на которые опирается наука о литературе, выстраивая ныне „иерархию” „сказочников” тех лет: Пушкин, Жуковский, Ершов. Именно этим обстоятельством можно объяснить тот факт, что Н.М. Языков и Н.В. Станкевич, например, в своих отзывах на сказки Пушкина и Жуковского отдавали предпочтение последнему, по-своему это аргументируя. Языков в апреле 1832 г. писал относительно пушкинских сказок „О попе и работнике его Балде” (у Языкова был список этого, тогда еще не опубликованного произведения) и „О царе Салтане”: „Сказки Пушкина (...) не в пример хуже всего, что писано в сем роде Жуковским”.¹ В октябре 1834 г. в письме к Я.М. Неверову Станкевич писал: „Пушкин изобрел этот ложный род, когда начал угасать поэтический огонь в душе его. Но первая его сказка в этом роде еще имеет нечто поэтическое,² другие же, в которых он стал просто рассказывать, не предаваясь никакому чувству, дрянь просто. Жуковский еще умеет ладить с такими пустяками — но что за утешение для такого поэта быть сносным?”³ Отзыв Станкевича являлся своего рода крайностью в отношении критики 1830-х годов к сказкам Пушкина, которые остались ею непоняты, и вместе с тем показывает, что произведения того же рода Жуковского были как будто более созвучны эпохе, породившей этот жанр.

Необходимо, однако, отметить, что и сказки Жуковского нашли весьма сдержанный прием у своих современников. Открытую враждебность, впрочем, проявил лишь Н.А. Полевой, писавший в 1833 г.: „«Сказка о царе Берендее...»(...) привела нас в изумление! По всему видно, что автор хотел подделаться в ней под

¹ Из неизданной переписки Н.М. Языкова. I. Н.М. Языков и В.Д. Комовский. Переписка 1831—1833 гг. // Литературное наследство. М., 1935. Т. 19—21. С. 76; см. также с. 79—80.

² Первой в печати в 1832 г. появилась пушкинская „Сказка о царе Салтане”.

³ Станкевич Н.В. Переписка. 1830—1840. М., 1914. С. 296.

русские сказки; но его гекзаметры, его дух, его выражения слишком далеки от истинно русского. Переменивши имена, можете уверить всякого, что «Сказка о царе Берендее» взята из Гебеля, из Перро, из кого угодно, только не из русских преданий (...) Мы давно уверены, что В.А. Жуковский не рожден быть поэтом народным, но удивляемся, что он сам не уверяется в этом неудачными попытками”.⁴ Известно также, что и В.Г. Белинский причислял сказки Жуковского к его „особенно слабым пьесам”,⁵ не давая, впрочем, столь уничижительной, как у Н.А. Полевого, оценки.

К сожалению, мнение о полном неприятии русской критикой литературных сказок Жуковского получило широкое распространение, а между тем оно является несомненным преувеличением, так как в откликах на эти произведения отмечались не только недостатки, но и их достоинства. Например, Н.И. Надеждин писал в 1833 г.: „Сказка Жуковского «О царе Берендее» (...) представляет в себе прекрасный образец гибкости и сладковзвучности русского языка (...) Содержание сей сказки взято из русских народных сказок; самое изложение ее, очевидно, подделано под русский народный рассказ. Но она не шевелит сердца, потому что в ней нет того детского простодушия, той младенческой искренности, которая составляет существенную прелесть народных преданий”.⁶ Этот отзыв типичен для критики 1830-х годов в ее отношении к сказкам Жуковского: неизменно отличая легкость и прелесть их стиха, рецензенты вместе с тем указывали на недостаточную народность поэта, разнообразно трактуя, почему ему не удалось приблизиться к подлинной фольклорной сказке.⁷

К откликам на сказки Жуковского близки рецензии, затрагивавшие пушкинские произведения в этом жанре. Наряду с общей похвалой пушкинскому стиху в них, как правило, выдвигались претензии к способам трансформации фольклорного материала, причем основным здесь вновь было обвинение в „подделке” под старину. „... Эти сказки, — писал в 1838 г. В.Г. Белинский, — были неудачными опытами подделаться под русскую народность; но, несмотря на то, и в них был виден Пушкин”.⁸ Несомненно, что сказки Пушкина и Жуковского осмыслялись современниками в одном ряду,⁹ а отсюда и общность требований, предъявлявшихся критикой к произведениям такого рода.

1830-е годы отмечены необычайной интенсивностью работы художников в жанре литературной сказки: в конце 1820-х—начале 1830-х годов публикует свои сказки О.М. Сомов, в январе 1832 г. появляется „Спящая царевна” Жуковского, вслед за ней в составе 3-й части „Стихотворений А. Пушкина” — „Сказка о царе Салтане”, в 1832 г. — „первый пяток” сказок В.И. Даля, в 1833 г. — „Сказка о царе Берендее” Жуковского, в 1834 г. — „Конек-горбунок” П.П. Ершова. И позднее на страницах журналов вновь и вновь вспыхивает спор о сказках в фольклорном стиле, связанный с изданиями сочинений Жуковского (сказки в пятом томе четвертого издания сочинений поэта — 1835 г.), Пушкина (в посмертном собрании, в четвертом (1838) и девятом (1841) томах которого были опубликованы сказки поэта, в том числе и „О купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде”), с новыми и повторными изданиями произведений в этом жанре Даля (1833—1839) и др. Кроме того, опыт ведущих литераторов — „сказочников” повлек за собой многочисленные подражания,¹⁰ о которых с горечью и негодованием писали авторы „библиографических хроник”. Обсуждался вопрос о литературных сказках и в связи с появлением фольклористических изданий,

⁴ Московский телеграф. 1833. Ч. 50, № 5. С. 105—106. Мнение, что поэту был несвойствен народный дух, впервые высказано Н. Полевым в статье „О сочинениях Жуковского” (Московский телеграф. 1832. Ч. 47, № 20. С. 526—527).

⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 214—215.

⁶ Телескоп. 1833. Ч. 14, № 5. С. 99—100.

⁷ См., например: Отечественные записки. 1839. Т. 2, № 2—3. С. 149; Сын отечества. 1839. Т. 9. С. 136—137.

⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 347.

⁹ Так, статья К.А. Полевого „О новом направлении в русской словесности” была в равной степени направлена против произведений обоих авторов литературных сказок — и Пушкина, и Жуковского (Московский телеграф. 1834. Ч. 56, № 5. С. 118—136).

¹⁰ О „третьесортной” лубочной и полулубочной сказочной продукции 1830—1840-х годов см.: Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петроваводск, 1959. С. 271—279 и 422—432.

например „Сказаний русского народа о семейной жизни своих предков” И.П. Сахарова (1-е издание — 1836—1837 гг.). Таким образом, с полным правом можно утверждать, что сказка в фольклорном стиле была в самом центре литературной борьбы 1830-х годов, о ней высказывались острые и порой противоречивые суждения, связанные с проблемой народности литературы в ее отношении к поэтическому наследию русского народа. Вопрос о том, как и в какой степени художественное богатство фольклора должно способствовать развитию подлинно народной литературы, ощущался в это время как один из важнейших.

М.К. Азадовский писал: „Знаменитое состязание Пушкина и Жуковского в 1831 г., когда тот и другой дали опыты сказок, разделило читателей и критиков на два резко противоположных лагеря. Широкими кругами сказки Пушкина встречаются восторженно, но у руководителей литературной критики опыт Пушкина принимается сдержанно, порой враждебно. Отрицательное отношение к сказкам Пушкина объединило разные фланги русской журналистики и литературы: здесь сошлись Полевой, Надеждин, Баратынский, несколько позже Станкевич, Белинский”.¹¹ По предположению Азадовского, своего рода разделом между двумя лагерями было отношение критики к методам двух авторов литературных сказок: так, Языков и Станкевич, ставившие сказки Жуковского выше пушкинских произведений в этом жанре, высказывались тем самым, по мнению исследователя, за облагораживание фольклора, в то время как Пушкин шел принципиально иным путем, не понятым ими. „Два художественных метода, — пишет Азадовский, — метод Пушкина и Жуковского — обозначали в данном случае два мировоззрения, две различные социально-политические позиции, отчетливо проявившиеся в их отношении к (...) фольклору”.¹² Восприятие их сказок и определяет, как считает исследователь, отношение к проблеме „литература и фольклор” и, как следствие этого, принадлежность к одному из лагерей. Однако к какому же из них в таком случае отнести Белинского и Н. Полевого, не принявших ни сказок Пушкина,¹³ ни сказок Жуковского? На наш взгляд, предложенная М.К. Азадовским классификация не дает решения проблемы, связанной с восприятием современниками литературных сказок 1830-х годов.

Учитывая все разнообразие откликов этого периода на произведения литераторов-„сказочников”, мы должны признать, что в целом жанр литературной сказки не был принят ведущими критиками эпохи. И дело было не в отрицании художественной ценности поэзии „простолюдинов” — это определяло лишь откровенно реакционные по своему характеру рецензии на литературные сказки. Например, анонимный критик сказок В.И. Даля считал этот жанр „нелитературным, противоязвным, грубым, лапотным, озаменованным печатью самого дурного вкуса и крайней пошлости, до которого изыщная словесность никогда (...) не должна унижаться, из уважения к достоинству искусства и к образованным привычкам читателей”.¹⁴ Не эти настроения, однако, определили настороженность критики по отношению к активной деятельности литераторов-„сказочников”. Для осмысления этой своеобразной историко-литературной ситуации необходимо вычлениить те критерии, которыми руководствовались современники при оценке произведений такого рода. Что же, по их мнению, было основным в литературной сказке?

В центре критических выступлений, вызванных произведениями в этом жанре, стоял вопрос о взаимоотношениях литературной сказки с подлинным миром русского сказочного фольклора. Выдвигалась следующая альтернатива: с одной стороны, обсуждалась сама возможность максимального приближения сказки литературной к народной, а с другой — проводилась мысль о должном преобразении фольклорной сказки в литературную. Эти представления о жанре явно

¹¹ Литературное наследство. М., 1935. Т. 19—21. С. 76—78.

¹² Там же. С. 78. См. также: Азадовский М.К. 1) Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938. С. 118—120; 2) П.П. Ершов // Ершов П.П. Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1961. С. 17—19.

¹³ Известно, что Белинский делал исключение только для одной пушкинской сказки — „О рыбаке и рыбке”. См.: Белинский В.Г. Собр. соч. Т. 2. С. 82, 347; Т. 4. С. 88.

¹⁴ Библиотека для чтения. 1839. Т. 35. Раздел VI. С. 13. См. также рецензию на „Святочные вечера” В.И. Даля, написанную явно тем же автором. Там же. 1839. Т. 33. Раздел VI. С. 35—37.

противостоят друг другу: если первая точка зрения предполагает целеустремленное движение к фольклорной сказке, то вторая утверждает принципиальную трансформацию фольклорной сказки в литературную.

Мысль о повторении в литературной сказке народного образца вела к нигилистическому отрицанию жанра вообще. В самом деле, рассуждали критики, свидетели рождения сказок Пушкина, Жуковского, Ершова, Дала, возможно ли воспроизведение в литературе нового времени памятника древности во всей его целостности (а именно таким представлялся в ту эпоху фольклор)? Нет, ибо „каков бы ни был предмет, — писал К. Полевой, — хотя бы то была сама Россия XIII или XV века, восставшая из непробудного прошедшего, она будет отражаться в нас, которые смотрим, чувствуем и понимаем иначе, нежели предки наши”.¹⁵ Проникнуться сознанием Древней Руси (а именно это, по мысли К. Полевого, необходимо для творчества в народном духе) невозможно, подражание же, по мнению того же критика, лишено эстетического достоинства. В его статье „О новом направлении в русской словесности” (1834) впервые была заявлена целостная концепция жанра литературной сказки как немого подражания народному образу: „Писатели (имеются в виду Пушкин и Жуковский. — С.Б.) (...) хотят не только подражать старинным сочинениям, но и пересказывать их почти теми же словами, в тех же выражениях, какие находятся в подлиннике. Я не думаю, чтобы люди, столь превосходные дарованиями, как Жуковский и Пушкин, могли иметь странную мысль *переделывать* старинные наши сказки. Никакая переделка не может быть поэтическим созданием, а искусство требует создания, не дозволяя вынимать душу или отрубать члены у творения, которое хотите вы переделать. Пусть живет своею жизнью (...), какая есть в нем; пусть умирает, если нет в нем жизни”.¹⁶ Более того, К. Полевой считал исключительно вредным „новое направление в русской словесности”, заявившее о себе появлением сказок Пушкина и Жуковского, так как они „могут повести к новому забвению истинных сил русского ума, русской души и для этого — странное положение! — почти надобно желать неуспеха нашим поэтам”.¹⁷ Эти опасения К. Полевого оправдались тем потоком сказочной продукции, которая хлынула на книжные рынки и которая во многом определила негативное отношение Белинского к литературным сказкам.

К. Полевой в своей статье косвенно сослался на уже знакомые ему „Литературные мечтания” В.Г. Белинского (1834), где впервые прозвучала оценка пушкинских сказок, данная критиком: „мертвые, безжизненные сказки”.¹⁸ Отношение Белинского к сказкам Пушкина, а также к жанру в целом не было столь однозначным на протяжении всего его творческого пути: оно эволюционировало, усложнялось, что находило свое выражение в некоторой противоречивости позднейших его высказываний по отношению к более ранним. В 1835 г., обращаясь к литераторам-„сказочникам”, Белинский писал: „Вы никогда не сочините своей народной сказки, ибо для этого вам надо б было, так сказать, омужичиться... Как бы внимательно ни прислушивались вы к эху русских сказок, как бы тщательно ни подделывались под их тон и лад и как бы звучны ни были ваши стихи, подделка всегда останется подделкою, из-за зипуна всегда будет виднеться ваш фрак. В вашей сказке будут русские слова, но не будет русского духа”.¹⁹ Здесь мы вновь сталкиваемся со знакомым представлением о невозможности проникновения в сознание древних создателей русского фольклора и — как следствие этого — с отрицанием художественной значимости подражания народной сказке. Эти выступления сопровождались призывами к собиранию подлинных фольклорных текстов, что составляет заслугу Белинского.

Итак, в критике 1830-х годов довольно прочно утвердилась мысль о невозможности постичь сущность народной сказки (своего рода „вещь в себе”). Белинский в своих работах значительно конкретизировал это положение. С его точки зрения, „образованные литераторы прошлого столетия” в своем стремлении

¹⁵ Московский телеграф. 1834. Ч. 56, № 5. С. 124.

¹⁶ Там же. С. 130.

¹⁷ Там же. С. 131.

¹⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 21.

¹⁹ Там же. С. 150—151.

обработать народную сказку не понимали в ней главного: „...они гонялись за сюжетом сказок и ни во что ставили их форму, которую и позволяли себе переделывать, — тогда как в форме-то этих сказок и заключается весь их интерес, все их достоинство” (1842—1844).²⁰ Казалось бы, опыты литераторов-„сказочников” 1830-х годов со всей ясностью продемонстрировали внимание именно к форме народных сказок, однако „форма”, в том значении, которое имел в виду критик, означала для него нечто иное.

Форма как философская категория осмыслялась Белинским в духе учения Гегеля: это „выражение {...} сказки, склад и тон рассказа”, которые „так наивны, так оригинальны, так проникнуты понятиями и взглядом на вещи той эпохи, в которую она сложена”.²¹ Таким образом, форма для Белинского — это некое общее проявление народного духа, не воспроизводимое в поэзии „искусственной”, которая решительно противопоставляется им „естественному лепету” „младенствующего” народа. Однако постижима ли разумом столь недостижимая для литераторов „форма” народных сказаний? Такого рода сомнения у критика не возникали, а потому смело выносились суждения в адрес „подделок” Пушкина и вместе с тем столь же решительно подчеркивались достоинства фольклористических фальсификаций типа „рукописи Бельского” (И.П. Сахарова).²² Таким образом, основанием для критической оценки произведений в фольклористическом стиле становится „непостижимый”, а потому неверный эталон соответствия некоему народному духу.

Вместе с тем позиция Белинского в отношении литературных сказок не была столь нигилистической, как та, что нашла выражение в статье К. Полевого. Последний писал: „Самая старина русская ждет и требует не переделываний и подражаний, а только взгляда, взгляда поэтического, одушевления истинного, глубокого. Обрабатывайте ее не так, как обрабатывали предки наши, а как люди настоящего времени. Откройте в ней поэзию новую, а не ту, которая уже открыта”.²³ По мысли К. Полевого, проникновение фольклорного материала в русскую литературу возможно лишь вне конкретных жанровых форм, что, в сущности, является отрицанием не только литературной сказки, но и других жанров, ориентированных на фольклор. Белинский же, критикуя современных ему литераторов-„сказочников”, дает и позитивную программу работы в этом жанре. „Или собирайте русские сказки и передавайте нам их такими, какими вы подслушали их из уст народа, — писал он в 1838 г., — или пишите свои сказки, где бы и вымысел и краски принадлежали вам самим, но где бы все было в духе нашей народности или простонародности”.²⁴

Это высказывание, на первый взгляд парадоксальное, казалось бы, приложимо и к пушкинским сказкам, и к произведениям в этом жанре Ершова, Жуковского: в них присутствует и „дух нашей народности”, и развитое авторское начало. Однако по терминологии 1830-х годов эти произведения к таковым не относятся: это „подражания”, т. е. произведения, выполненные при минимальном участии авторского начала. Свободное творчество в народном духе Белинский видел в сказках Даля, „Вечерах на хуторе близ Диканьки” Гоголя, но не усматривал в пушкинских сказках, и это не случайно: анализ сказок Пушкина в этом аспекте — достижение критической мысли более поздней эпохи, хотя недовольство или, напротив, удовлетворение по поводу их народности выражалось как критиками, так и исследователями достаточно активно на протяжении всего XIX века. Для того чтобы постичь волю художника в „простонародных” сказках Пушкина, необходим иной аспект анализа, нежели исследование этих произведений в их взаимосвязях с фольклором. Критике 1830-х годов это оказалось не под силу, а отсюда и общая настроенность выступлений современников по поводу литературных сказок: народная сказка, т. е. „подражание” ей, налицо, но где же авторская стихия? Неумение отделить авторское от фольклорного определило и неясность общих претензий, которые выносились критикой в адрес

²⁰ Там же. Т. 5. С. 667.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 181.

²³ Московский телеграф. 1834. Ч. 56, № 5. С. 132.

²⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 509.

литераторов-„сказочников“: что-то в них не удовлетворяет, сказка должна быть иной, но какой? — и все сводится к недостатку „народного духа“.

„С одной стороны, — писал Н.И. Надеждин в 1832 г. о „Сказке о царе Салтане“, — нельзя не согласиться, что сия новая попытка Пушкина обнаруживает теснейшее знакомство с наружными формами старинной русской народности; но смысл и дух ее остался все еще тайною, не разгаданною поэтом. Отсюда все произведение носит печать механической подделки под старину, а не живой поэтической ее картины“.²⁵ И несколько далее: „Какое различие между «Русланом и Людмилой» и «Сказкой о царе Салтане»! Там, конечно, меньше истины, меньше верности и сходства с русской стариной в наружных формах, но зато какой огонь, какое одушевление! (...) Здесь, напротив, одна сухая мертвая работа — старинная пыль, из которой с особенным попечением выведены искусные узоры!“.²⁶

Жесткая жанровая форма сказки представляется критикам тесной для авторского начала, и вот уже предлагается следующий путь к освоению художественных богатств фольклора, напоминающий приемы творчества в народном духе конца XVIII—начала XIX в.: „...надобно проникнуться, так сказать, духом старины (мы сказали бы: *совооссоздаться* в ней (...)), узнать и русскую сказку, и русскую летопись, узнать остатки старинной Руси в живых памятниках, каковы: суеверия, поверья, мнения, поговорки, пословицы народные, а потом обратиться на все это свой самобытный взгляд и творить по законам собственной фантазии“.²⁷

Вместе с тем возражения критики вызывала не только ограниченность проявлений авторского начала в современной ей литературной сказке. Самые способы введения „чисто“ литературных элементов в структуру произведений, обращенных к фольклору, получали в критике порой весьма противоречивую оценку. В этом отношении показательны отклики Белинского на „Сказку о рыбаке и рыбке“ Пушкина, которая особо выделялась критиком как художественная удача поэта. В 1838 г. Белинский писал об ее авторе: „...в «Сказке о рыбаке и рыбке» он даже возвысился до совершенной объективности и сумел взглянуть на народную фантазию орлиным взором Гете“.²⁸ Что понималось критиком под словом „объективность“, было несколько прояснено им в другой рецензии того же года: „...лучшая (...) сказка — это «Сказка о рыбаке и рыбке», но ее достоинство состоит в объективности: фантазия народа, которая творит субъективно, не так бы рассказала эту сказку“.²⁹

По мысли Белинского, Пушкину глубже, чем кому бы то ни было, удалось проникнуть в жанровые законы сказки (в ее внутреннюю структуру) и, отрешившись от собственной индивидуальности, создать некий „экстракт“ русской народной сказки. В этой схематичности „Сказки о рыбаке и рыбке“ критик усматривал и достоинство и недостаток произведения Пушкина. А вот что писал о том же самом сочинении Белинский в 1846 г.: „Это не народная сказка; народу принадлежит только ее мысль, но выражение, рассказ, стих, самый колорит — все принадлежит поэту“.³⁰ Мнение о произведении изменилось коренным образом, однако тут же Белинский вновь пишет: „Народные сказки хороши и интересны так, как создала их фантазия народа, без перемен, украшений и переделок“.³¹ Из этого ряда критик выделяет пушкинское произведение на основании того, что эта сказка — не подражание народной: фольклорный материал в ней преобразен поэтическим гением Пушкина. Сдержанная похвала „объективности“ автора обернулась признанием „сказочника“ Пушкина, причем главным для Белинского было открытие в его сказках активного авторского начала по отношению к народной сказке.

Итак, основным требованием критики 1830-х годов к литературной сказке было творческое отношение к фольклорному материалу. Причина общего недо-

²⁵ Телескоп. 1832. № 9. С. 114—115.

²⁶ Там же. С. 115.

²⁷ Сын отечества. 1839. Т. 9. С. 135.

²⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 347.

²⁹ Там же. С. 508—509.

³⁰ Там же. Т. 7. С. 576.

³¹ Там же.

вольства сочинениями литераторов-„сказочников” той эпохи в основном таилась в неумении открыть авторское начало в „подражании” народной сказке. В то же время в сочувственных отзывах на такие произведения отмечалось как достоинство отличие литературной сказки от фольклорной. Такова, например, рецензия в „Русском инвалиде” на третью часть „Стихотворений А. Пушкина” (1832): „Здесь (...) мы находим прекрасную русскую сказку «О царе Салтане...», рассказанную с тою свободою и прелестью стиха, с тем знанием русского сказочного тона, с тем счастливым даром применяться к вымыслам, поверьям и быту наших рассказов, коими читатели русские любовались в эпиллоге к «Руслану и Людмиле» и во многих местах самой сей поэмы”.³² Для рецензента главным в произведении является свобода литератора-„сказочника”, опиравшегося на знание русской народной сказки, умение художника „применяться” к ее вымыслу.

Однако на пути понимания критикой своеобразия фольклоризма произведений в жанре литературной сказки вставали серьезные сложности. В этом отношении показателен следующий пример. В 1832 г. Е.А. Баратынский писал И.В. Киреевскому относительно пушкинской „Сказки о царе Салтане”: „Это совершенно русская сказка, и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия — слово в слово привести в рифму Еруслана Лазаревича или Жар-птицу?”. И несколько далее о том же произведении Пушкина: „Его сказка равна достоинством одной из наших старых сказок — и только”.³³ Интересно сравнить с этим высказыванием мнение барона Розена о той же самой пушкинской сказке: „Отделенная от сора, нечистоты и сохранившая только свое золото, русская сказка у него золотозвучными стихами извивается по чудесной области народно-романтического”.³⁴ Таким образом, если по мнению Баратынского произведение Пушкина лишь „слово в слово” воспроизводит народную сказку, то Розен, напротив, видит в нем трансформированную поэтом („очищенную”) фольклорную сказку. По-видимому, в сознании того и другого критика произведение соотносилось с разными моделями народной сказки, а отсюда и расхождение в оценке авторского участия в изложении ее.

Два столь различных мнения об одном и том же произведении, высказанные одновременно, указывают на расплывчатость представлений о собственно народной сказке. Еще нет эталона, выработанного усилиями фольклористов, по которому можно было бы выверить степень подлинности народной традиции, легшей в основу произведения, поэтому пушкинское сочинение представлялось современникам и как „натуральная” и как литературная сказка. При этом нечеткость представлений о народной сказке проявлялась не только в противостоящих друг другу высказываниях о тех или иных произведениях в этом жанре, но и в противоречиях, которые мы подчас обнаруживаем в суждениях одного критика.

Так, анонимный рецензент „Отечественных записок” писал в 1840 г.: „В Пушкине был жив дух народный (...) вот отчего вымысел в его сказке грациозен и вместе народен, а не ряд нелепостей, из которых иногда нельзя составить себе представления”.³⁵ „Грациозный” вымысел Пушкина противопоставлен в статье „нелепостям” П.П. Ершова: рецензента возмутили и кони, которые „пляшут трепака”, и горбунок, летающий по небу, — все это, по его мнению, преступает всякие границы вероятия.³⁶ Здесь нашло свое выражение разработанной немецкой эстетикой на рубеже XVIII—XIX вв. представление о необходимости границ возможного в области чудесного, которое было весьма популярно в России первых десятилетий XIX в. и применялось в качестве критерия даже в отношении литературных сказок, хотя художественная природа жанра, казалось бы, иск-

³² Русский инвалид. 1832. 2 апреля. № 86. С. 343.

³³ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма / Вступит. статья К. Пигарева. Подг. текста и примеч. О. Муратовой и К. Пигарева. М., 1951. С. 519.

³⁴ Северная пчела. 1832. 7 апреля. № 81.

³⁵ Отечественные записки. 1840. Т. 8, № 1—2. С. 58.

³⁶ На нелепые претензии к чудесному в „Коньке-горбунке”, сделанные в указанной рецензии, впервые обратил внимание А.К. Ярославцов в кн.: *Ярославцов А.К. П.П. Ершов, автор сказки „Конек-горбунок”*. Биографические воспоминания университетского товарища его. СПб., 1872. С. VI—X (приложение).

лючала подобный подход: о каком вероятии может идти речь в сказке? Противопоставление вымысла Пушкина и Ершова как „вероятного” и „невероятного” совершенно лишено основания и, более того, дискредитирует сам отзыв о пушкинских сказках: автор статьи их явно не понял, ибо чудесное, например, в „Сказке о царе Салтане”, столь же выступает за рамки жизненного вероятия, как и вымысел „Конька-горбунка”. В литературной сказке, ориентированной на народный образец, чудесное почти исключительно определяется художественной системой фольклора, поэтому критерий „вероятности” и неприменим к произведениям этого жанра.

Какой же представлялась народная сказка, на которую ориентировались создатели и критики литературных сказок 1830-х годов? Н.В. Новиков так определяет настроения собирателей и публикаторов русского сказочного фольклора, характерные для рассматриваемого периода: „По мнению, широко распространенному в 30—40-х годах, она (сказка. — С. Б.) должна быть мерно певучей и чрезвычайно красочной по языку изложения, сохраняя при этом простоту композиции и формы. В сказке непременно должен присутствовать какой-то общий «сказочный» стиль”.³⁷ В таком случае сказки В.И. Даля являют собой своеобразный и, пожалуй, ярчайший памятник фольклористике той эпохи, находившейся еще в самом начале своего развития. Однако отметим, что и цветистость „балагура” казака Луганского довольно часто не удовлетворяла современную ему критику: „Рассказ его, — писал Н.И. Надеждин, — слишком заброшенный пословицами и прибаутками, (...) не проникаемый одною цельною мыслию, большею частью скучен и утомителен”.³⁸ Таким образом, не только мысль о должной „красочности” народной сказки определяла сопоставление современниками литературной сказки с ее фольклорной моделью, каковой она в то время представлялась. Открытие народной сказки еще только начиналось, и нечеткость общих представлений об этом жанре фольклора во многом была причиной противоречивости подхода критики 1830-х годов к современной ей литературной сказке.

На обрисованном нами фоне становится понятна причина непонятости в это время сказок Пушкина. Их новаторский характер был почти недоступен фольклористической и эстетической мысли эпохи, которая еще не созрела до понимания фольклоризма пушкинских сказок. Тем не менее обсуждение на страницах русских журналов таких вопросов, как литературная сказка в народном духе и — шире — взаимоотношения литературы и фольклора, имели важное значение для всего историко-литературного процесса. Устремленность литературы этого периода к русскому фольклору, и в частности к народной сказке, очевидна. Эта особенность отличала развитие интересующего нас жанра в России (десятилетия, предшествовавшие 1830-м годам) от аналогичных процессов в иных литературах. Проблема национальных истоков не стояла настолько остро при формировании французской (конец XVII—начало XVIII в.), немецкой (вторая половина XVIII—начало XIX в.) или скандинавской (первая половина XIX в.) литературных сказок. Для русской литературы движение к фольклорному образцу имело принципиальное значение, ибо возможность создания подлинно самобытной жанровой модели литературной сказки ставилась в это время в непосредственную зависимость от освоения на практике народной сказки. Подобная направленность интереса русских литераторов-„сказочников” объясняется спецификой того периода, на который приходится в России формирование литературной сказки. Эпоха романтизма, характеризующаяся обостренным интересом к народному творчеству, определила генеральную линию формирования русской литературной сказки.

Ключевым моментом в истории этого жанра в России были 1830-е годы, в которые творили „сказочники” Пушкин, Жуковский, Ершов. Благодаря их усилиям в русской литературе сложилась модель, обладающая ярким национальным своеобразием. Прежде всего это было обусловлено характером источника, питавшего вдохновение этих поэтов. Сюжетика, композиционный строй, система

³⁷ Новиков Н.В. Русская сказка в записи первой половины XIX века // Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. М.; Л., 1961. С. 51.

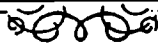
³⁸ Телескоп. 1833. Ч. 14, № 5. С. 105.

художественных средств, наконец, стилистика русской народной сказки определили структуру литературного жанра, принявшего на себя задачу трансформации фольклорного образца в его неповторимой целостности. Задача, выдвинутая романтической эстетикой декабристского периода, — освоение в художественной практике русского национального богатства — была блестяще разрешена на примере одного из фольклорных жанров.

Вместе с тем воистину долгожданная сказка в народном духе буквально не была узнана читателями 1830-х годов. Эта эстетическая глухота особенно поражает при обращении к историко-функциональному изучению сказок Пушкина. Поэт дал свой ответ на запросы времени, однако новаторский характер пушкинских сказок остался непонят современной ему критикой. Прекрасное знание народной поэзии, обретенное Пушкиным благодаря непосредственному общению с ее носителями, как правило, глубоко симпатичными и интересными ему людьми, глубокое художественное чутье, позволившее гению верно „примениться“ к самым важным законам, слагающим народную сказку, наконец, понимание нравственно-этических идеалов, живущих в русском народе, — все это в совокупности дало эффект мощного вторжения авторской воли. Так под пером Пушкина народная сказка стала литературным произведением, отмеченным печатью некоего „народного духа“, столь неуловимого для определения и столь высоко ценимого последующими поколениями. В период обострения интереса к народным основам русской культуры обращение с присущей художнику серьезностью к одному из фольклорных жанров имело большое значение как проявление того внимания к народу, которое определило впоследствии своеобразие всего русского искусства.

Вместе с тем анализ литературно-критической ситуации 1830-х годов, позволивший нам обозначить причины своеобразного приема современниками сказок Пушкина, не исчерпывает всего историко-литературного феномена, связанного с дальнейшей жизнью и функционированием в русской литературе этих произведений великого поэта. Когда, на каком историческом этапе была осознана их исключительная историко-литературная ценность и значимость? В какой момент пришло признание их подлинной народности? Наконец, когда эти произведения, создававшиеся отнюдь не в расчете на детское восприятие, вошли в круг детского чтения, тем самым совершив новый акт признания их ценности в глазах русского читателя? Ответы на эти вопросы важны и интересны не только как показатель того, насколько „сказочник“ Пушкин опередил свое время, но и как свидетельство определенных изменений в русском общественном сознании. Однако ответы на них — предмет нашего будущего исследования.





В. А. МИЛЬЧИНА

ПУШКИН И „ОПЫТ ОБ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ” ШАТОБРИАНА

Вопрос об отношении Пушкина к книге Ф.Р. де Шатобриана „Опыт об английской литературе” (1836), которой поэт посвятил оставшуюся недописанной и опубликованную посмертно в V томе „Современника” статью, уже рассматривался на страницах издания „Пушкин. Исследования и материалы”.¹ М.И. Гиллельсон, дав вначале краткий очерк истории вопроса „Пушкин и Шатобриан”, предложил свой опыт „реконструкции недописанной части статьи” и попытался наметить, „какие именно главы труда Шатобриана могли вызвать наибольшее внимание Пушкина-читателя”.² Однако, как нам представляется, исследователь не исчерпал тему. Поставив задачу прочесть „Опыт об английской литературе” „глазами Пушкина”, он остановился преимущественно на историко-политических моментах (положение третьего сословия в Англии и во Франции, портреты деятелей английской и французской революции и проч.). Мы попытаемся продолжить начатую М.И. Гиллельсоном реконструкцию, выделяя литературно-эстетические моменты, которые так или иначе перекликаются с идеями и проблемами, волновавшими Пушкина в 1830-е годы.

На то, что в написанной части статьи Пушкин не исчерпал всех тем, заинтересовавших его у Шатобриана, указывает прежде всего наличие закладки во втором томе принадлежавшего поэту издания „Опыта об английской литературе”. Закладка эта вложена между страницами 218 и 219 второго тома.³ М.И. Гиллельсон упоминает этот факт. Но никак его не комментирует. Между тем на указанных страницах речь идет о несчастной судьбе английского поэта и драматурга Драйдена, подвергавшегося преследованиям герцога Букингемского. „Неужели опечалить гения и похитить у него часть славы, приобретенной ценою стольких трудов, тягот и жертв, — такое большое удовольствие?”, — восклицает Шатобриан.⁴ В 1836 г. эта тема, тема поэта, не понимаемого и гонимого властью имущими, безусловно должна была привлечь к себе внимание Пушкина. Закладка, возможно, свидетельствует о том, что, продолжая работу над статьей, Пушкин в той или иной форме коснулся бы этой темы (кстати, возникающей на страницах „Опыта об английской литературе” не один раз), подобно тому как коснулся он взаимоотношений поэта и власти в опубликованной в III томе „Современника” статье „Вольтер”.

Других закладок и заметок в пушкинском экземпляре „Опыта” не осталось, но можно с уверенностью предположить, что тема гонимого поэта — не единственная из тех, что заинтересовали Пушкина.

¹ См.: Гиллельсон М.И. Статья Пушкина „О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»” // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 231—240.

² Там же. С. 235.

³ См.: Модзалевский Б.А. Библиотека А.С. Пушкина // Пушкин и его современники. СПб., 1910. Вып. 9—10. № 732.

⁴ Chateaubriand F.R., de. Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions. Paris, 1836. Т. 2. Р. 219. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы.)

Прежде всего отметим, что Пушкину не могло не импонировать внимательное и любовное отношение Шатобриана к преданиям и легендам европейской средневековой старины. Пушкин не однажды повторял в статьях и заметках, что „неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности” (VIII, 42). В России он постоянно замечал проявление этой „дикости” и отсутствие исторической памяти. Наоборот, „образованный француз или англичанин”, по его словам, „дорожит строкою старого летописца, в которой упомянуто имя его предка, честного рыцаря, павшего в такой-то битве или в таком-то году возвратившегося из Палестины” (XI, 162). Шатобриан был именно таким „образованным французом”, судя и по описаниям средневековой жизни на страницах „Опыта об английской литературе”, и по некоторым чертам его биографии.⁵ Пушкин испытывал своеобразную „зависть” к исследователям средневековой западноевропейской словесности, наводненной „неимоверным множеством поэм, легенд, сатир, романсов, мистерий и проч.”; напротив, отмечал он, „старинные наши архивы и вивлиофики, кроме летописей, не представляют никакой пицци любопытству изыскателей” (XI, 268). Шатобриан же в полной мере пользовался возможностью включать в создаваемую им картину „множество поэм, легенд, сатир, романсов”; сам он сравнивал потомков, которые не уважают гениев прошлого, с библейским Хамом, оскорбившим своего отца (т. 1, с. 324), и постоянно с восхищением подчеркивал разнообразие и богатство средневековой культуры: „Роскошь одежд и празднеств превосходила все мыслимые границы; мы — лишь жалкие бедняки по сравнению с этими варварами XIII и XIV веков”. И далее: „...это было время, когда чудесное царило повсюду: паломник, рыцарь, трубадур в любую минуту готовы были воспеть в стихах или в прозе свои приключения (...) жития святых блистали не меньшею силою воображения, чем светские повествования” (т. 1, с. 41, 49—50).⁶

Однако интерес Шатобриана к культуре средних веков и к тому моменту, когда на смену средневековью пришли Возрождение и Реформация, должен был импонировать Пушкину не только как проявление исторического „любопытства” и внимания к прошлому. Эпоха рубежа средних веков и нового времени с ее изобретениями (книгопечатание, порох), с ее изменениями в социальной психике очень интересовала Пушкина. Из нее он брал сюжеты оконченных и неоконченных произведений („Сцены из рыцарских времен”, „Папесса Иоанна” и др.). В связи с этим он, вероятно, обратил внимание на страницы, посвященные Шатобрианом сопоставлению западноевропейского общества в канун эпохи Возрождения и в конце XVI в.: „Данте появился на свет в эпоху, которую можно назвать темной: моряки с трудом находили путь по компасу в знакомых водах Средиземного моря; не были открыты ни Америка, ни путь в Индию мимо мыса Доброй Надежды; порох еще не изменил оружия, а книгопечатание — мира;⁷ мрак феодального строя окутывал поработленную Европу”; „Но в 1564 году, когда мать Шекспира родила ничем еще не славного ребенка, уже истекли две трети великого века Возрождения и Реформации, века, когда были совершены важнейшие открытия нового времени, познано истинное строение вселенной, изучено звездное небо, исследован земной шар; века, когда

⁵ К концу 1835 г. относится эпизод, наверняка известный Пушкину: И.И. Козлов послал Шатобриану в переводе на французский свое стихотворение „Возвращение крестоносца”, в котором шла речь о далеком предке Шатобриана. Шатобриан ответил Козлову благодарственным письмом (см.: Литературное наследство. М., 1939. Т. 33—34. С. 666—667). Письмо Козлова упомянуто А.И. Тургеневым во фрагменте „Хроники русского”, опубликованном в IV томе „Современника”.

⁶ Ср. в рецензии Пушкина 1835 г. на „Словарь о святых”: „...книга (...) имеет и общую занимательность: есть люди, не имеющие никакого понятия о житии того св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно. Не дозволяя себе никакой укоризны, не можем, по крайней мере, не дивиться крайнему их нелюбопытству” (XII, 102—103).

⁷ Ср. восходящий к Ривароло афоризм „книгопечатание — вторая артиллерия”, приводимый Пушкиным в набросках окончания „Сцен из рыцарских времен” (VII, 348). Ю.М. Лотман пишет по этому поводу: „Парадокс Ривароля превратился под пером Пушкина в глубокое размышление о том, что средневековые палы под совокупными ударами технического прогресса, изобретения пороха и артиллерии, подорвавшей материальные основы рыцарского господства, (...) и свободной мысли, просвещения, поэзии (...) разрушившей его духовную власть” (Лотман Ю.М. Историко-литературные заметки // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1960. Вып. 3. С. 314).

наступил расцвет наук, а искусства достигли непревзойденного совершенства” (т. 1, с. 294).

Любопытно здесь не только сопоставление двух веков и культур, безусловно не являющееся открытием Шатобриана, — любопытен сам метод шатобриановских описаний. Пушкин назвал его „быстрым и широким изображением” (XII, 145). В самом деле, излюбленная форма Шатобриана — как можно более длинное перечисление тем и событий, почерпнутых из самых разных областей жизни и культуры, так чтобы одной фразой была объята целая эпоха. Таков, например, второй из переведенных Пушкиным фрагментов: „Все формы свободы и рабства сталкивались между собою: монархическая свобода короля, аристократическая свобода благороднорожденного, личная свобода священника, общая свобода волостей, исключительная свобода городов, судилищ, сословий ремесленных и купечества, представительная свобода народа, рабство римское, повинность варварских племен, крепость приземельная” (XII, 146). Каждая из перечисленных тем заслуживает отдельной главы или даже отдельного исследования; Шатобриан же дает лишь „пунктирное” обозначение основных вех. Сходным образом описывает он средневековье как эпоху контрастов: „Монахи, странствуя пешком или на мулах, обличали разврат; их сжигали на кострах по приказу пап, которых они упрекали в распутстве, и топили в реках по приказу князей, которых они упрекали в тирании (...) горожане, поделенные на цеха и справляющие в честь своих патронов торжества, где христианские святые перемешаны с языческими божествами; театральные представления, миракли и мистерии, разыгрывающиеся в храмах; праздники дураков и рогоносцев; черные мессы; скромные пиршества близ алтаря...” — перечисление на этом далеко не кончается, и лишь через полстраницы наступает его финал: „вот средневековье” (т. 1, с. 53—54).

Шатобриан использует подобное сцепление разнородных фактов не только тогда, когда нужно сделать синхронный срез эпохи. Перечисление помогает вставить в одну фразу огромные временные отрезки: так, за триста лет, отделяющие царствование Вильгельма Завоевателя от царствования Эдуарда III, „феодальный дух и феодальные одежды постепенно поблекли; крестовые походы расширили круг идей и образов; поэзия последовала за нравами; орган, арфа и гармоника зазвучали по-новому, попав в аббатства, замки и горные селения” (т. 1, с. 97).

Шатобриан дает в своей книге и теоретическое обоснование подобного взгляда на эпоху „с птичьего полета”, ведущего к фрагментарности изображения: „Попытка привести в систему запутанные средневековые нравы не имеет смысла и обречена на неудачу. Лучше нагромождать множество отдельных сцен, то сменяющихся в беспорядке, то складывающихся на какой-то миг в цельную картину; в ту пору единым было лишь общее движение, которое, согласно естественному закону человеческого существования, увлекало общество по пути совершенствования” (т. 1, с. 53). В данном случае особенность объекта изображения — средневекового общества, крайне разнородного и разнообразного, совпала с собственной литературной манерой позднего Шатобриана.⁸ Сочувственный отзыв Пушкина о шатобриановском „быстром и широком изложении” показывает, что эта „перечислительная”, „пунктирная” манера Шатобриана выглядела в его глазах привлекательно, и это не случайно. Десятью годами раньше, в конце мая—начале июня 1825 г., Пушкин писал А.А. Бестужеву: „...да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все начисто” (XIII, 180). Здесь употреблен тот же эпитет — „быстрый”. Однако в 1825 г. он предстает характеристикой скорее отрицательной, чем положительной. В период создания „Евгения Онегина”, „свободного романа”, построенного на „переключении из плана в план, из одного тона в другой”,⁹ главным была именно „болтовня”, возможность говорить много и подробно о разных предметах, а не „быстрое” перечисление событий и мыслей. Соответственно основными, „доминантными” в этот период были стихи, и роман писался в стихах.

⁸ О фрагментарности как стилиобразующей черте его последних книг см.: Mourrot J. Le génie d'un style. Chateaubriand. Rythmes et sonorités dans les „Mémoires d'outre-tombe”. Paris, 1960. P. 252.

⁹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 156.

В 1830-е же годы на первый план выходит проза. По предположению Ю.Н. Тынянова, она возникла из прозаических программ к стихам. Это обуславливало присутствие вне текста, за текстом „огромных пространств, оставленных для свободного развития в стиховой речи”.¹⁰ В этой „быстрой”, лаконичной прозе для „болтовни” места уже не оставалось: „действия и события перечисляются, а не рассказываются; они не педализированы”.¹¹ По мнению Тынянова, такой нейтральный, „сценарный” стиль способствовал включению в литературу подлинных документов, сближению ее с историей, этнографией, овладению „вне-литературными материалами” (записки, анекдоты); заметим, что и Шатобриан в „Опыте об английской литературе” охотно работает с подобным материалом: широко цитирует подлинные памфлеты и брошюры времен французской революции, рассказывает исторические анекдоты, в том числе и те, свидетелем которых был он сам. В пушкинских статьях целая историческая эпоха вмещается в несколько коротких фраз, которые следуют одна за другой без каких бы то ни было соединительных или противительных союзов (фразы или части фраз разделяются лишь „нейтральными” точкой или точкой с запятой): „Западная империя клонилась быстро к падению, а с нею науки, словесность и художества. Наконец, она пала; просвещение погасло. Невежество омрачило окровавленную Европу. Едва спаслась латинская грамота; в пылы книгохранилищ монастырских монахи соскребали с пергамента стихи Лукреция и Вергилия и вместо их писали на нем свои хроники и легенды” (XI, 36).

Пушкин освоил эту манеру до Шатобриана и независимо от него и, по всей вероятности, одобрительно отметил ее в „Опыте об английской литературе” именно как близкую и знакомую; особенно же привлекательной она должна была казаться Пушкину на фоне жеманной и многословной французской литературы 1830-х годов (прежде всего поэзии), которая, как известно, вызывала его крайнее неодобрение.

Следующая важная тема шатобриановского „Опыта об английской литературе”, которая не могла пройти мимо внимания Пушкина, — это тема связей великого поэта с той эпохой, когда он жил и творил.

Гнев Пушкина вызвали молодые французские писатели (Гюго, Виньи), „оклеветавшие” великого Мильтона: в их произведениях Мильтон ведет себя так, как угодно фантазии авторов, а не так, как держал бы себя подлинный, исторический Мильтон.¹² Пушкин за то и был благодарен Шатобриану, что тот своим переводом загладил „до некоторой степени прегрешения молодых французских писателей, так невинно, но так жестоко оскорбивших великую тень” (XII, 134). Однако Шатобриан ответил тем, кто изображает великих людей в противоречии с историей, не только переводом. Poleмики по поводу изображения Мильтона в „Опыте об английской литературе” нет, но спор с „нелепыми вымыслами” авторов, не понимающих, что поэта питает его эпоха, имеется. Пушкин заццидал исторического Мильтона, Шатобриан вступает за исторического Шекспира: „Чтобы лучше понять особенности великого гения, чтобы показать, чем он обязан прошлому, что почерпнул в настоящем, что завещал будущему, необходимо присмотреться ко времени, когда он появился на свет. Фантастическое изображение нашей эпохи, болезненное, порождающее призраки, пренебрегающее действительностью, совдало своего собственного Шекспира: сын стратфордского мясника превратился в гиганта, который, упав с Пелиона и Оссы, очутился в обществе невежественных дикарей, уступающих ему во всем; да мало ли что еще можно придумать! Находятся люди, которые считают, что Шекспир, как и Данте, одинокой кометой пронесся мимо созвездий старого небосклона...” (т. 1, с. 293). Такой Шекспир, по мнению Шатобриана, — достояние „куплетов и романа”, но не подлинной истории. С помощью той сравнительной характеристики эпох Данте и Шекспира, которую мы цитировали выше, Шатобриан „возвращает” Шекспира его времени, и можно думать, что

¹⁰ Там же. С. 162.

¹¹ Там же. С. 163.

¹² Подробный анализ этого эпизода см.: Гиллельсон М.И. Статья Пушкина „О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»”. С. 235—237.

эта проповедь изучения „исторического фона” в пику вымыслам болезненного воображения была воспринята Пушкиным весьма сочувственно.

Проблема „Гений и его эпоха” рассматривается на страницах „Опыта об английской литературе” и в несколько ином ракурсе. Размышляя о сущности гения (созидающего начала) и вкуса (начала, которое дает созданиям гения жизнеспособность, устойчивость), Шатобриан пишет: „...все века равно наделены ими, однако в каждую эпоху только один народ, а каждый народ только в определенный момент являет миру вкус во всей его чистоте; и до и после этого повсюду либо чего-то недостает, либо что-то оказывается в избытке. Вот почему так мало творений совершенных: ведь они должны быть рождены на свет в счастливое время, когда вкус и гений слиты воедино. А эта великая встреча, подобно встрече двух светил, происходит, судя по всему, лишь раз в несколько столетий и длится всего одно мгновение” (т. 1, с. 291). Вообще сосуществование в один и тот же сравнительно небольшой период нескольких величайших поэтов постоянно волновало Шатобриана; он сопоставляет даты рождения и смерти гениев прошлого, размещает их на оси времени и поражается щедрости природы: „Смерть Рабле наступила всего лишь на пятнадцать лет раньше рождения Шекспира: буффон мог бы померяться силами с трагиком. Этому последнему шел тридцать первый год, когда несчастный Тасс и героический Эрсилья покинули наш мир” (т. 1, с. 305).

Для Шатобриана все эти совпадения были исполнены глубоко личного значения: он полагал, что его судьба сходна с судьбой Мильтона, который был уверен, что опоздал родиться на целое столетие. Шатобриан также считал самого себя близким не к современникам, а к людям прошлого (он решительно отдавал писателям XVII в. предпочтение перед романтиками). Однако мысль о том, что в жизни каждой нации наступает момент, когда она выходит на историческую и литературную мировую арену, дарует миру величайших талантов, величайшие творения, а после сходит со сцены, уступает первенство другим нациям, — эта мысль шире того личного смысла, который вкладывал в нее Шатобриан. Пушкина в связи с размышлениями о взаимоотношениях русской литературы с ее подчас чересчур властной и назойливой наставницей — литературой французской — этот подход к истории литературы наверняка должен был заинтересовать.

„Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание” (XI, 272). Но всегда ли была велика французская литература и всегда ли она была достойна преклонения? „Рассмотря бесчисленное множество мелких стихотворений, баллад, рондо, вирле, сонетов и поэм аллегорических, сатирических, рыцарских романов, сказок, фавлио, мистерий etc, коими наводнена была Франция в начале 17 столетия, нельзя не сознаться в бесплодной ничтожности сего мнимого изобилия”, — пишет Пушкин (XI, 269). И вот эта эпоха ничтожества и пустоты неожиданно сменяется „великим веком”, подарившим Франции и миру сразу несколько великих писателей. „Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное [ли] покровительство Людовика XIV были причиною такого феномена? или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блещит и исчезает?” (XI, 270).

Мысль о том, что на долю каждого народа приходятся „звездные эпохи”, вообще связана с романтической философией истории, согласно которой культура каждого народа самоценна и представляет интерес сама по себе, а не постольку, поскольку она близка к неизменному идеалу античности. Для Пушкина же, по всей вероятности, мысль эта вписывалась в контекст споров о роли России в развитии мировой культуры, о ее предназначении. Если свой „звездный час” бывает у всякой нации, то должен он быть и у России. „...разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка?”, — писал Пушкин Чаадаеву 19 октября 1836 г. (XVI, 172, 393), выражая свое несогласие с содержанием первого „Философического письма”.

В „Опыте об английской литературе” Пушкин мог найти не только подтверждение общего тезиса о том, что у всякой национальной литературы бывают периоды упадка и периоды расцвета, но и конкретные суждения о том, каким

образом должна развиваться самобытная, оригинальная словесность. Шатобриан подробно останавливается на роли национального языка в становлении литературы, причем косвенно упоминает и русскую литературу, еще не в достаточной мере освободившуюся от иноземных влияний: „Народы Севера, пишущие на всевозможных языках, лишены какого бы то ни было стиля. Слова разных языков, загромаждая память, спутывают понятия: вы не знаете, каким покровом одеть зародившуюся у вас мысль, каким наречием воспользоваться, дабы лучше передать ее (...) Чтобы стать плохим писателем, достаточно научить свою память, как попугая, словам нескольких наречий: многоязычный ум может привести в восхищение разве что глухонемых. Тем, кто посвятил себя изящной словесности, очень полезно учить живые языки, исследовать их, читать на них; опасно говорить на них, опаснее же всего — писать” (т. 2, с. 251—252).¹³

Известно, какое значение придавал Пушкин созданию в России языка „учебности, политики и философии”; одним из главных пороков современной русской культуры он считал „общее употребление французского языка и пренебрежение русского”: „Все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке” (XI, 21). Именно об этой опасности и предупреждал Шатобриан.

Более того, в решении вопроса о языке национальной литературы Шатобриан отличался своеобразным максимализмом. Он настаивал на принципиальной закрытости литературы одной страны для читателей другой: „Судить произведения, написанные на живом языке, способен лишь тот, для кого этот язык родной. Напрасно вы полагаете, что свободно владеете иностранным языком: вам недостает молока кормилицы и тех первых слов, что человек слышит от нее, будучи еще в пеленках (...) Англичане и немцы имеют о наших литераторах представления самые диковинные; они обожают то, что мы презираем; они презирают то, что мы обожаем (...) Чем неповторимее, самобытнее, национальнее талант, тем непостижимее его тайны для ума, не являющегося, так сказать, соотечественником этого таланта” (т. 2, с. 250—251).

Казалось бы, что в таком случае перевод „Потерянного рая”, за который взялся Шатобриан („Опыт об английской литературе” был написан как „предисловие” к этому переводу), — дело принципиально невозможное. Выходом из положения казался Шатобриану дословный перевод. Пушкин отдавал должное „труду тяжелому и неблагодарному”, незаметному для большинства читателей, — переводу сочинения Мильтона „почти слово в слово, так близко, как только то мог позволить синтаксис французского языка” (XII, 143), но сам апологетом дословного перевода не был.¹⁴ Тем не менее, даже споря с Шатобрианом по поводу его перевода, Пушкин высказывает некоторые положения, близкие шатобриановским: „Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами. Возьмем первые фразы: *Comment vous portez-vous; How do you do.* Попробуйте перевести их слово в слово на русский язык” (XII, 144). По сути дела, это утверждение той же самой „закрытости” одного национального языка для носителя другого, о которой идет речь в „Опыте об английской литературе”. Разумеется, не чтение Шатобриана впервые натолкнуло Пушкина на подобные мысли. Еще в 1825 г. в заметке „О народности в литературе” поэт писал: „Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно не существует или даже может показаться пороком” (XI, 40). Вообще проблема народности, понимаемой как выражение национального духа, была связана для русских литераторов в 1820-е годы прежде всего с книгой госпожи де Сталь „О Германии” (1813) и статьей Ф. Ансильона „Анализ понятия нацио-

¹³ В упоминании „народов Севера” можно видеть отзвук разговоров Шатобриана с А. И. Тургеневым, который, подолгу живя в Париже, был постоянным собеседником французского писателя.

¹⁴ Теоретиком и практиком „подчиненного”, т. е. близкого к буквальному, перевода был в 1830-е годы П. А. Вяземский. См.: *Вольперт Л. И.* 1) „Адольф” Бенжамена Констан в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 161—178; 2) Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980. С. 104—110.

нальной литературы” (1817).¹⁵ Шатобриан не был здесь первооткрывателем, но мог быть вероятным „союзником” Пушкину.

Отметим в связи с проблемой национального духа еще одно — мелкое — совпадение взглядов. Пушкин в статье „О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова” писал: „Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа” (XI, 34). Как установил Б.В. Томашевский, „некто” — это Ансильон; в его упомянутой выше статье есть сходная мысль, которую, впрочем, Томашевский справедливо именуется „общим местом”.¹⁶ Это „общее место” присутствует и в „Опыте об английской литературе”: „Народные песни и баллады XIV и XV веков, как шотландские, так и английские и ирландские, просты, но не простодушны: простодушие — галльское свойство. Простота идет от сердца, а простодушие — от ума; простодушный человек не всегда добр, и тем не менее простодушие всегда естественно, тогда как простота зачастую достигается искусственно” (т. 1, с. 131). Поскольку Пушкин назвал простодушие одним из свойств новой книги самого Шатобриана (XII, 145), „общее место” о простодушии как галльском свойстве вполне могло броситься ему в глаза в тексте этой книги.

Мы уже говорили о том, что в „Опыте об английской литературе” огромное место отведено проблеме „Искусство и история”. С нею связан целый круг вопросов о театре.

В разделе, посвященном Шекспиру, Шатобриан пишет, в частности, о разных „диких”, с его точки зрения, сценических эффектах шекспировского театра. „Собственно говоря, — размышляет он, — правдоподобие (vérité) в театре и точность костюма не так необходимы искусству, как обычно полагают. Гений Расина ничего не приобретает и ничего не теряет от изменения покроя костюма” (т. 1, с. 256). Шатобриан здесь в первую очередь полемизирует с новациями романтических драматургов, пропагандистов „местного колорита”, защищая Расина от их критики. Рассуждения Пушкина „о правдоподобии и истине” в статье „О народной драме и драме «Марфа Посадница»” имеют много общего с этими мыслями Шатобриана: „Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драм.(атические) пис.(атели) не повиновались сему правилу (...) У Расина полускиф Ипполит говорит языком благовоспитанного маркиза (...) Со всем тем Кальдерон, Шексп.(ир) и Расин стоят на высоте недостигаемой — и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов” (XI, 177).

Конечно, Шатобриан относился к „условности” расиновского театра иначе, нежели Пушкин. Для него она была единственно возможной и наилучшей условностью, отступления от которой неминуемо приводят к варварскому натурализму. Пушкин же видел в расиновской условности и в „странном, не человеческом образе изъяснения” (XI, 179) героев французского драматурга лишь одну, притом далеко не самую лучшую, из форм театральной условности, призванную доказать, что „самая сущность др.(аматического) иск.(усства) именно исключает правдоподобие” (XI, 177). И все же ему должно было быть близко убеждение Шатобриана, что на сцене первостепенно важен вовсе не „точный” костюм, равно как и общие выводы Шатобриана: „Точность в изображении неодушевленных предметов — основание литературы и изобразительных искусств нашего времени; она грозит гибелью высокой поэзии и истинной драме (...) те, кто не способен изобразить лицо человека, удовлетворяются точными до обмана зрения копиями кресла, в котором он сидит, и бархата, которым обтянуто это кресло” (т. 1, с. 257). Шатобриан ведет здесь полемику с французской „неистойвой” словесностью, которая представляется ему чрезмерно натуралистической, погрязшей в мелочных наблюдениях. В оценке французской литературы 1830-х годов вкусы Шатобриана и Пушкина совпадали далеко не во всем: так, Шатобриан в конце жизни очень тепло относился к Беранже, которого Пушкин терпеть не мог. Однако в отношении живописателей „неодушевленных предметов” Пушкин, пожалуй, мог согласиться с Шатобрианом.

¹⁵ См.: Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 33—36, 245—247.

¹⁶ Там же. С. 248.

Б.В. Томашевский, проанализировав фразу из письма Пушкина к Е.М. Хитрово от августа—первой половины сентября или конца октября—декабря 1832 г. о романе А. Карра „Под липами”: „Son roman a du génie et vaut bien le marivaudage de votre Balzac” („В его романе чувствуется талант, и он стоит мариводажа вашего Бальзака”) (XV, 38), показал, что на языке тогдашних критиков понятие „мариводаж” означало преувеличенное внимание к мелким деталям, или, выражаясь словами из другой пушкинской статьи, „близорукую мелочность нынешних французских романистов” (XII, 9). Именно эту „близорукую мелочность” решительно не желал принимать Шатобриан, и это — еще один пункт, по которому Пушкин мог увидеть в нем своего единомышленника.

С анализом пьес Расина связаны у Шатобриана размышления о зависимости театра от умонастроения общества. Вот остроумный „социологический” анализ общества, породившего трагедии французского классицизма: „При властном Людовике XIV и сонном Людовике XV по Франции царил мир; отечество не давало пищи чувствам поэтов; они заимствовали трагические события из истории Рима и Греции, дабы исторгнуть слезы у зрителей, имевших несчастье всюду встречать одно лишь смешное” (т. 1, с. 269). Пушкин в статье „О народной драме...” тоже размышляет о творце трагедии и придворном обществе: „При дворе (...) поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость...” (XI, 178—179). Придворное общество у Шатобриана и Пушкина описано по-разному, но в основе обоих описаний — ощущение несоответствия запросов этого общества истинным возможностям поэта, стоящего гораздо выше на „лестнице” чувствований и страстей.

Шатобриан постоянно старается сопоставлять дух общества и дух литературы, однако он отнюдь не считает, что литература безоговорочно подчиняется истории, во всем соответствует ее движению; в утверждении своеобразного „самодвижения литературы”, имеющей собственную, независимую историю, Пушкин обрел в Шатобриане последовательного союзника.

В статье „Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной”, опубликованной в III томе „Современника”, Пушкин писал: „В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV. В самое мрачное время революции литература производила притворные, сентиментальные, нравоучительные книжки” (XII, 70). Это утверждение безусловно восходит к академической речи Скриба, перевод которой вошел в пушкинскую статью „Французская Академия”, опубликованную на несколько месяцев раньше статьи „О мнении М.Е. Лобанова”, во II томе „Современника”: „Во время самых жестоких периодов революции, когда трагедия, как говорили, рыскала по улицам, что представлял театр? Сцены человеколюбивые и чувствительные, как например: «Женщины», «Сыновняя любовь», а в январе 93 года, во время суда над Людовиком XVI, давали «Прекрасную мызницу», комедию пастушескую и чувствительную” (XII, 53). В „Опыте об английской литературе” Пушкин нашел и, вероятно, отметил для себя еще один, по-шатобриановски красноречивый, пример на ту же тему: „Во Франции, в 1793 году (...) нашлись поэты, воспевавшие пасторального Тирсиса (...) театры представляли добрых поселян, сцену заняли пастушки — а тем временем трагедия рыскала по улицам” (т. 2, с. 35).

Однако общий тезис, с которого начинается книга Шатобриана, даже важнее этого частного совпадения. Мы имеем в виду утверждение Шатобрианом независимости творческой, совидательной, культурной деятельности от политической злобы дня. Об этой независимости идет речь в первом из переведенных Пушкиным фрагментов: „Во всяком народе, во время величайших бедствий и важнейших событий, священник молится, стихотворец поет, ученый мыслит, живописец, ваятель, водчий творят и виждут, ремесленник работает. Смотря только на них, вы видите мир настоящий, истинный, неподвижный, основание человечества, однако, по-видимому, чуждый обществу политическо-

му.¹⁷ Но священник в своей молитве; поэт, художник, ученый в своих творениях; ремесленник в своем труде — открывают от времени до времени, в какую эпоху они живут, в них отзываются удары событий, от которых сильнее и обильнее текли их жалобы, их пот и дары вдохновения...” (XII, 145—146). Шатобриан не отрицает связей творцов с той эпохой, в какую они живут, но соотношение это мыслится не как механическое, прямое, ставящее творчество в непосредственную зависимость от политики. Пушкин читал эти слова Шатобриана, наверняка соотнося их со своими собственными размышлениями 1830-х годов о творческой независимости поэта от государства, от политиков и светского общества; возможно, именно близостью взглядов обоих авторов и объясняется выбор отрывка для перевода.

Еще один важный, хотя и более частный вопрос, встающий на страницах „Опыта об английской литературе”, — смех и его роль в развитии театра.

Шатобриан относился к смеху в литературе отрицательно. Может быть, сказывалась его многолетняя обида на критиков и журналистов, много и часто незаслуженно, но всегда зло бранивших и пародировавших его (хотя и сам Шатобриан-публицист мог быть — и был — весьма колким и язвительным противником). Как бы то ни было, смех всегда выступает в рассуждениях Шатобриана об искусстве как начало ущербное. По Шатобриану, смеховая реакция на действительность несправедлива, пристрастна, неистинна. Смеховое произведение сиюминутно; в отличие от подлинного шедевра оно принадлежит не вечности, а сегодняшнему дню и на завтра умирает. Таковы памфлеты, пародии. К высокой комедии Шатобриан был благосклоннее, но и она, с его точки зрения, не может сравниться с трагедией: „Все народы смеются по-разному (<...>) но плачут они одинаково. Трагическим поэтам случается порой написать комедию, между тем как комические поэты редко возвышаются до трагедии: очевидно, гений Мельпомены более равноситен, нежели талант Талии” (т. 1, с. 261). В своем неприятии комического Шатобриан зашел так далеко, что даже Мольера поставил в ряд величайших гениев лишь потому, что „комическое в «Тартюфе» и «Мизантропе» по своей необыкновенной глубине и, осмелюсь сказать, печали приближается к суровости трагедии” (т. 1, с. 261). Сопоставление комического и трагического способов воздействия на зрителя занимало и Пушкина. В статье „О народной драме...” он, в частности, писал: „Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драм.(атическим) волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматич.(еского) действия (<...>) Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко (<она>) близко подходит к трагедии” (XI, 178). Сходство с суждением Шатобриана о Мольере — разительное.¹⁸

Пушкинские суждения о смехе и комическом немногочисленны и, как правило, отнюдь не безоговорочно положительны. В рецензии на „Вечера на хуторе близ Диканьки” к „Старосветским помещикам” применена формула „смеяться сквозь слезы грусти и умиления”, в которой чисто смеховая атмосфера как бы „нейтрализована” оттенком милосердия, сочувствия к героям. Смех же, не знающий этой жалости, Пушкин называет демоническим. Он пишет о Вольтере: „...весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву Демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих Заветов обругана” (XI, 272).

Заметим, что мысль о разрушающем воздействии вольтеровского смеха восходит, вероятно, ни к кому иному, как к Шатобриану, писавшему об этом в книге „Гений христианства” (1802): „Здравомыслящие критики заметили, что в Воль-

¹⁷ Пушкин опустил в своем переводе идущие далее у Шатобриана слова „обществу традиционному” — очевидно, потому, что для него прежде всего важна была тема соотношения культуры и политики. О трактовке этой темы в поздних стихотворениях Пушкина см.: *Годдес Е. А.* К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 26—44.

¹⁸ Точности ради следует отметить, что свой взгляд на Мольера как на серьезного и даже трагического писателя Шатобриан впервые изложил за много лет до выхода „Опыта об английской литературе” в статье „Шекспир”, опубликованной в апреле 1801 г. в журнале „Меркюр де Франс”. Однако никакими сведениями о знакомстве Пушкина с этой статьей мы не располагаем.

тере два человека (...) Двойственный гений, вызывающий одновременно и восхищение и ненависть, делает его достойным жалости. Он создает и разрушает (...) Во всех своих произведениях, за исключением нескольких шедевров, он отмечает лишь комическую сторону вещей и нравов и выставляет человека в отвратительно смешном свете”.¹⁹

Смех как начало пристрастное и бесчеловечное — тема, актуальная для Пушкина 1830-х годов, много размышляющего о милосердии и умении прощать²⁰ и неприемлемости шутовства. „Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам), — гласит известная запись в пушкинском дневнике. — Великий князь намедни поздравил меня в театре: — Покорнейше благодарю, ваше высочество; до сих пор все надо мною смеялись, вы первый меня поздравили” (XII, 318, 319). В стихотворении „Не дай мне бог сойти с ума...” слова „страшен” и „дразнить” стоят рядом:

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверка
Дразнить тебя придут.

(III, 322)

Заметим, что и число эпиграмм, т. е. произведений, вся суть которых состоит в обидном для адресата осмеивании, у Пушкина в последние годы резко сокращается. В связи с этими „антисмеховыми” тенденциями позиция Шатобриана должна была представлять для Пушкина определенный интерес.

Размышляя о судьбе и своеобразии прозы, художественной и документальной, Пушкин, вероятно, обратил внимание на главу „Опыта об английской литературе”, посвященную эпистолярному стилю (сам Шатобриан настолько ценил эти страницы, что позднее включил их в свою последнюю книгу „Жизнь Рансе”): „Действие и персонажи романов в письмах ограничены узким пространством, и потому романы эти не пробуждают ни грусти, ни сострадания и не содержат философской истины. Иное дело — подлинная переписка. Возьмите, например, собрание сочинений Вольтера; прочтите первое письмо, адресованное в 1715 году маркизе де Мимюр, и последнюю записку, посланную 26 мая 1778 года, за четыре дня до смерти, графу де Лалли Толлендалю; задумайтесь обо всем, что произошло за разделяющие эти два послания шестьдесят три года. Взгляните на длинное шествие усопших (...)”²¹ Рано или поздно, перевернув страницу этой переписки, вы не находите на обороте одного из привычных имен; новый Женовиль, новая Дю Шатле всплывают, чтобы через двадцать писем уйти навсегда: одна дружба сменяет другую, старая любовь уступает место новой” (т. 2, с. 323—325).

Эти строки наверняка представляли интерес для Пушкина хотя бы потому, что он только что (в 1836 г., до сентября) закончил работу над статьей „Вольтер” (опубликована в III томе „Современника”), написанной на основе тома вольтеровской переписки: „...кажется, одному Вольтеру предоставлено было составить из деловой переписки о покупке земли книгу, на каждой странице заставляющую вас смеяться, и передать сделкам и купчим всю заманчивость остроумного памфлета” (XII, 75). Пушкин, как и Шатобриан, показывает, каким разным предстает Вольтер в его письмах, как увлекательно следить за этими изменениями: „Вообще переписка Вольтера с де Броссом представляет нам творца Меропы и Кандида с его милой стороны. Его притязания, его слабости, его детская раздражительность — все это не вредит ему в нашем воображении. Мы охотно извиняем его, и готовы следовать за всеми движениями пылкой его души и

¹⁹ *Chateaubriand F.R., de. Oeuvres complètes.* Bruxelles, 1828. Т. 12. Р. 40, 42 (цитируем по изданию, имевшемуся в библиотеке Пушкина, см.: *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. № 731). Этот фрагмент из „Гения христианства” под названием „Суд о Вольтере” был переведен в „Вестнике Европы” в 1813 г. (ч. 68, № 5—6. С. 54).

²⁰ См.: *Логман Ю.М.* Идейная структура поэмы „Анджело” // Пушкинский сборник. Псков, 1973. С. 3—23.

²¹ Здесь следует список скончавшихся адресатов Вольтера.

беспокойной чувствительности. Но не такое чувство рождается при чтении писем, приложенных издателем к концу книги, нами разбираемой” (XII, 79).

Вопрос о письмах можно рассмотреть и в более широком плане. Шатобриан, сопоставляя выдуманные (эпистолярный роман) и подлинные письма, отдает предпочтение последним. Подлинное письмо — это „чужой” голос, мнение другого человека. Шатобриан, как уже было сказано, охотно цитировал в своих книгах „чужие” высказывания: статьи и памфлеты, договоры и трактаты. Однако с этими документами личность другого человека входила в произведение не так властно, как вошла бы с подлинным „чужим” письмом. В главе об эпистолярном стиле звучит своеобразная зависть писателя, который не способен сочинить от лица других людей такие письма, какие оставляет на память о себе сама жизнь. Для Шатобриана эта проблема создания „других” людей (персонажей, отличных от автора) была весьма животрепещущей. Характерно, что собственно художественных произведений он написал всего три, причем по объему они значительно уступают остальным его книгам. Французские исследователи объясняют этот факт особенностями фантазии писателя, не способного создать героя, который не повторял бы всех черт характера и отчасти биографии автора, неумением Шатобриана „подарить жизнь и свободу существам, которые были бы независимы от него”.²² К Шатобриану можно применить слова, сказанные Пушкиным о Байроне: „В конце (концов) он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...” (XI, 51).

Пушкина же, судя по всему, в отличие от Шатобриана „навязывание” персонажам собственной точки зрения, собственного видения мира не устраивало. „Роман в письмах”, где герою и героине отданы многие заветные пушкинские мысли, не был окончен, возможно, не в последнюю очередь именно по этой причине.²³ С другой стороны, и в „Евгении Онегине”, и в зрелой пушкинской прозе гораздо более употребителен другой тип письма, написанного персонажами, — письма как подчеркнута чужого голоса, документа, повествующего о чужой (для автора) жизни. Так вводит Пушкин в роман в стихах письмо Татьяны („остраненное” французским языком, „удивительное” для самого автора). Письмо всякий раз воспринимается как средство погружения в чужой мир: например, письмо Савельича к старшему Гриневу намеренно „простодушно” и неуклюже; письма матери погружают Дубровского в „мир семейственного счастья”, и он не замечает, „как прошло время” (VIII, 182).

Пушкин ценил письмо как элемент повествования, поскольку видел в нем эффективное средство создания объективной, разноголосой прозы; Шатобриан же мог лишь завидовать недостижимой для него многоголосице переписки. Однако, несмотря на всю разницу подходов, самый предмет размышлений (письмо как литература, письмо в литературе) сближает здесь двух писателей.

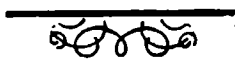
Мы намеренно отмечали в „Опыте об английской литературе” лишь те места, которые могли вызвать сочувственный интерес Пушкина. Разумеется, Пушкину нравилось в книге Шатобриана далеко не все. Но положительный и даже восхищенный тон его рецензии дает возможность утверждать, что достоинства книги были для него важнее ее недостатков. В нашу задачу не входило отыскание в „Опыте об английской литературе” моментов, с которыми Пушкин полемизи-

²² *Chateaubriand. Le Livre le centenaire.* Paris, 1949. P. 73. С этой неспособностью Шатобриана создавать героев, могущих действовать по собственному побуждению, соотносимо его пристрастие к введению в повествование сверхъестественных сил („Мученики”, „Начезы”). Разумеется, у христианского и языческого „чудесного” были и другие истоки, как литературные, так и религиозные, но для Шатобриана, очевидно, важно было и то, что введение „чудесных” сил давало возможность земным персонажам пребывать в пассивном бездействии и решаться на тот или иной поступок лишь по воле божества (о пассивности героев эпопеи Шатобриана „Мученики” см.: *Лотман Ю. М. Пути развития русской прозы 1800—1810-х годов // Труды по русской и славянской филологии.* Тарту, 1961. Вып. 4. С. 47—48).

²³ См.: *Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы.* Л., 1969. Т. 6. С. 154; *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки.* М., 1974. С. 124—125.

ровал; о влиянии же этой книги на Пушкина говорить не приходится по причинам чисто хронологического свойства. Мы попытались определить „точки согласия”, „точки притяжения” (что именно Пушкин мог одобрить). Такие отношения между двумя писателями представляют собою форму контакта не менее интересную, хотя и менее изученную, чем привычные „полемика” или „влияние”. Как писал М.М. Бахтин, „согласие — одна из важнейших форм диалогических отношений”.²⁴

²⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 304.





В. А. АВЕТИСЯН

К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ПУШКИНА В ГЕРМАНИИ

Цель настоящей работы — рассмотреть некоторые связанные с теоретическим наследием Гете эпизоды рецепции Пушкина в Германии в XIX—XX вв. Выбранный ракурс исследования диктует необходимость предварительного изложения принципов гетевской концепции мировой литературы.¹

31 января 1827 г. Гете замечает своему секретарю И. Эккерману: „Я все больше убеждаюсь в том, что поэзия — это общее достояние человечества и что она повсюду и во все времена проявляется в тысячах и тысячах людей (...) Правда, мы, немцы, боясь высунуть нос за пределы того, что нас окружает, неизбежно впадаем (...) в педантическую спесь. Поэтому я охотно вглядываюсь в то, что имеется у других наций, и рекомендую каждому делать то же самое. Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать скорейшему ее наступлению”.²

В этом разговоре поэт первым указал, что человечество вступает в новый этап своей духовной эволюции — „эпоху мировой литературы”, когда литературы (и культуры) разных народов все более активно и многообразно взаимодействуют друг с другом. Высшая цель такого взаимодействия — гуманистическое обогащение как каждой национальной, так и мировой литературы, выступающей у Гете универсальной носительницей идеи гуманизма.

Гете чутко уловил ту всемирно-историческую тенденцию интернационализации духовной жизни человечества, которая была связана с Французской революцией, ее ближайшими и отдаленными последствиями. Поэт выразил эту тенденцию и как художник: мы имеем в виду гетевский „Западно-восточный диван”, где претворен органичный синтез культур Запада и Востока.³

Важное значение Гете придавал деятельности культурных посредников. Поэт энергично поддержал английского литератора Карлейля, популяризовавшего в Англии творчество писателей Германии, французского критика Ампера, выступавшего с обзорами иностранной словесности, издателей миланского журнала „Эхо”, пропагандировавших в Италии зарубежную литературу, и др.⁴

¹ Подробней об этом см.: *Верховский Н.П.* Тема „Мировой литературы” в эстетических взглядах позднего Гете // *Ученые записки Ленингр. гос. ун-в. Сер. Филол. наук.* 1939. № 46, вып. 3. С. 122—150; *Strich F.* Goethe und die Weltliteratur. 2. Auflage. Bern, 1957; *Schrimpf H.J.* Goethes Begriff der Weltliteratur. Stuttgart, 1968; *Goethe-Jahrbuch. Neue Folge.* Weimar, 1971. Bd 33; *Weber P.* Goethes Begriff von Weltliteratur. Historische und aktuelle Aspekte // *Weimarer Beiträge.* 1982. N 10. S. 90—105. См. также нашу работу: *Аветисян В.А.* Гете и проблема мировой литературы: Автореф. докт. дис. М., 1987. Заметим, что эвристический потенциал гетевской концепции мировой литературы далеко не исчерпан, здесь есть чему поучиться любому литературоведу.

² *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 219; см. также с. 246.

³ Ср.: *Брагинский И.С.* Западно-восточный синтез в „Диване” Гете и классическая поэзия на фарси. М., 1963; *Кессель А.М.* Гете и „Западно-восточный диван”. М., 1973. Западно-восточным синтезом отмечено и творчество Пушкина, см.: *Брагинский И.С.* 1) Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // *Народы Азии и Африки.* 1965. № 4. С. 117—126; 2) Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // *Там же.* 1966. № 4. С. 139—146.

⁴ С особым вниманием Гете отнесся к посреднической деятельности Карлейля, в переписке с которым развил некоторые из положений своей концепции мировой литературы. См.: *Correspondence between Goethe and Carlyle.* New York, 1970.

Заслуживает в этой связи быть отмеченным интерес, проявленный Гете к С.П. Шевыреву — переводчику и комментатору „Елены”.⁵

„Эпоха мировой литературы”, по мнению поэта, предъявляет новые требования к писателям, призванным содействовать своим творчеством ее быстрейшему наступлению как эры „наивысшего синтеза и прогресса”.⁶ Идеалом художника этой эпохи для Гете становится гуманистически мыслящий художник-универсал, широко и органично синтезирующий культурные богатства разных народов и способствующий установлению в отношениях между ними духа сотрудничества и гуманизма. Именно к такому идеалу стремился сам Гете. Поэт полагал, что из всех известных ему современных писателей в наибольшей степени идеалу художника „эпохи мировой литературы” отвечал Байрон, но делал при этом ряд оговорок.⁷ Некоторые немецкие литераторы связывали претворение этого идеала с деятельностью другого гения.

В 1838 г. Фарнгаген фон Энзе, много сделавший для сближения немецкой и русской литератур,⁸ публикует в основанном Гегелем „Ежегоднике научной критики” большую статью о Пушкине, в которой предпринимает плодотворную попытку определить мировое значение русского поэта. „Если он часто напоминает Байрона, Шиллера, даже Виланда, далее Шекспира и Ариосто, — отмечает критик, — то это указывает только, с кем его можно сравнивать (...) С Байроном он решительно принадлежит к одной эпохе (...) в нем та же противоположность и раздор мечты с действительностью (...) та же печаль по утраченном и грусть по недостаточном счастье (...)”

Но главное, существенное свойство Пушкина (...) состоит в том, что он живым образом слил все исчисленные нами качества с их решительной противоположностью, именно со свежо духовною гармониею (...) В гармонии, в этом направлении к мощному и действительному, (...) мы можем сравнить его с Гете”.⁹

И далее Фарнгаген фон Энзе характеризует Пушкина как поэта, которому „равно доступны, равно родственны Юг и Север, Европа и Азия, дикость и утонченность, древнее и новейшее”.¹⁰

Мировое значение русского поэта Фарнгаген фон Энзе связывает с его гуманистическим художественным универсализмом, с тем, что „два полюса человеческого духа, нашедшие свое полное выражение в таких гигантах, как Гете и Байрон, органически сливаются, синтезируются в Пушкине”.¹¹ В то же время мировое значение Пушкина критик связывает и с его ролью величайшего национального поэта, все создания которого „полны Россией, Россией во всех ее видах и проявлениях”.¹²

Важно, что, Фарнгаген фон Энзе оспаривает бытовавшее тогда в России и на

⁵ В 1827 г. Шевырев перевел и напечатал в „Московском вестнике”, активно пропагандировавшем в России творчество Гете, фрагмент гетевской „Елены”, снабдив его подзаголовком „Классическо-романтическая фантазмагория. Междудействие к Фаусту” (будущий третий акт второй части „Фауста”). Фрагмент этот Шевырев сопроводил большой теоретической статьей. Через посредство Борхардта, переводчика и популяризатора русской словесности среди живших в России немцев, статья эта стала известна Гете, обратившемуся к русским литераторам с посланием. Подробнее см.: *Дурылин С.Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // *Литературное наследство.* М., 1932. Т. 4—6. С. 452—465; *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе: 2-е изд. Л., 1982. С. 131—133; *Кулешов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина): 2-е изд. М., 1977. С. 292.

⁶ См.: *Неустроев В.П.* Гете. Классическая эстетика: путь к синтезу // *Неустроев В.П.* Литературные очерки и портреты. М., 1983. С. 17.

⁷ См. нашу работу: *Аветисян В.А.* Гете и Байрон (в связи с концепцией мировой литературы) // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* 1986. Т. 45. № 5. С. 378—389.

⁸ См.: *Ботникова А.Б.* Фарнгаген фон Энзе и русская литература // *Вопросы литературы и фольклора.* Воронеж, 1972. С. 96—114; *Raab H.* Varngagen von Ense und die russische Literatur // *Fremdsprachunterricht.* 1958. H. 11. S. 568—573; *Ziegengeist G. N. J.* Borhardt und Varngagen von Ense // *Zeitschrift für Slawistik.* 1963. Bd 8, H. 1. S. 9—25; *Wiegand G.* Zum deutschen Rußlandsinteresse im 19. Jahrhundert. E.M. Arndt und Varngagen von Ense. Stuttgart, 1967.

⁹ См.: *Фарнгаген фон Энзе К.А.* Сочинения Александра Пушкина // *Отечественные записки.* 1839. Т. 3, № 5. Раздел VIII. С. 11—12.

¹⁰ Там же. С. 13.

¹¹ *Нейштадт В.* Пушкин в мировой литературе // *Сто лет со дня смерти А.С. Пушкина.* М.; Л., 1938. С. 258.

¹² *Фарнгаген фон Энзе К.А.* Сочинения Александра Пушкина. С. 12.

Западе (где оно не изжито и по сей день) мнение, что Пушкин подражает выдающимся мастерам европейской литературы.

Между статьей немецкого критика и концепцией мировой литературы Гете существует взаимосвязь. Фарнгагену фон Энзе, хорошо знакомому с Гете и испытывавшему его равностороннее влияние, „была понятна и близка гетевская идея всемирной литературы; в ней он видел осуществление высокого, чуждого национальной замкнутости идеала человечности; в Пушкине он нашел прямое воплощение этого идеала”.¹³

Уместным здесь будет также привести запись из дневника Фарнгагена фон Энзе от 19 июня 1838 г.: „Пушкин скрашивает мне лето. Он заполняет почти все дни и некоторые вечера. Меня очень привлекает язык. Какого расцвета он еще достигнет! Какое неизмеримо богатое будущее таится здесь, оно мне проясняется уже сегодня! Только вперед, они и мы! Пусть каждый народ стремится ввысь и спешествует другому!”.¹⁴

Финал этого патетического, богатого мыслями наблюдения читается как парафраз последних строк созданной Гете в 1827 г. строфы, имеющей отношение к формированию его концепции мировой литературы:

Läßt alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun!¹⁵

(Пусть все народы под одним небом
Радостно наслаждаются одинаковым даром!)

Очевидно, не случайно после смерти Гете Гейне, имея в виду „культурпосредническую” деятельность Фарнгагена фон Энзе, назвал его „наместником Гете на земле”. И если было бы ошибкой приписывать исключительно влиянию Гете своеобразие характеристик, даваемых критиком Пушкину, то не меньшей ошибкой было бы игнорировать это влияние.

В работе Фарнгагена фон Энзе с наибольшей для того времени глубиной выявлено мировое значение Пушкина; в этом отношении она опережает русскую критику и имеет преимущество перед любой другой современной ей работой о творчестве Пушкина, включая и статью Мицкевича, где польский поэт, признавая Пушкина выдающимся художником мировой литературы, все же был склонен преувеличивать влияние на него Байрона.¹⁶ Необходимо, однако, отметить, что Мицкевичу принадлежит приоритет постановки самой проблемы мирового значения Пушкина.¹⁷ Статья-некролог польского поэта была опубликована в мае 1837 г. в парижском журнале „Глоб” — том самом, деятельность сотрудников которого на поприще мировой литературы так высоко ценил Гете.¹⁸

Существенно, что исследование немецкого критика получило резонанс как в Германии, так и за ее пределами. Примечательно свидетельство участника кружка Н.В. Станкевича — страстного гетеанца Я.М. Неверова, учившегося тогда в Германии; в письме В.Ф. Одоевскому из Берлина (ноябрь 1838 г.) он сообщал о статье Фарнгагена фон Энзе, посвященной Пушкину: „Она возбудила здесь живой интерес как содержанием своим, так в особенности именем Фарнгагена, и русская литература наряду с современными политическими вопросами составляла на несколько недель предмет общего разговора”.¹⁹

¹³ Григорьев А.А. Пушкин в зарубежном литературоведении // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 222.

¹⁴ Tegeb“ucher von K.A. Varngagen von Ense. Leipzig, 1861. Bd 1. S. 100 f.

¹⁵ Цит. по: Кессель А.М. Гете и „Западно-восточный диван”. С. 31.

¹⁶ См. его статью „Пушкин и литературное движение в России”: Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. С. 89—97.

¹⁷ Ср.: Нейштадт В. Пушкин в мировой литературе. С. 255. О мировом значении творчества Пушкина см. также: Сто лет со дня смерти А.С. Пушкина М.; Л., 1938; Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7; Благой Д.Д. Душа в заветной лире: 2-е изд. М., 1979; Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979; Новые зарубежные исследования творчества А.С. Пушкина. М., 1986; Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987.

¹⁸ См. подборку высказываний Гете об этом журнале: Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 558—467. См. также: Нант Н. Le Glob und Goethe // Weimarer Beitr“age. 1977. N 5. S. 165—175.

¹⁹ Русская старина. 1904. Т. 119, № 7. С. 158. См. также: Алексеев М.П. Легенда о Пушкине и Вальтере Гете // Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 434—436, 441—446.

Из письма Неверова следует, что работа Фарнгагена фон Энзе содействовала преодолению укоренившегося в Германии критического отношения к духовному наследию славянских стран, в том числе и России. Иными словами, она способствовала установлению в культурной жизни атмосферы равноправия и солидарности, к чему неустанно призывал Гете — автор концепции мировой литературы.

В Англии на статью откликнулся активный глашатай этой концепции Карлейль, который в письме к Фарнгагену фон Энзе от 19 декабря 1842 г. отмечал: „Мы должны быть Вам благодарны — по меньшей мере это относится ко мне — за то, что Вы впервые дали нам представление о сегодняшней России. С Вашей помощью я глубоко заглянул в дикую поэтическую душу Пушкина, и я должен был сказать себе: да, это гениальный русский, впервые постигаю я русских людей”.²⁰ Впоследствии Карлейль имел возможность ближе познакомиться с „русскими людьми”, в частности с Герценом и Тургеневым.²¹

Особый интерес работа Фарнгагена фон Энзе вызвала в России; вначале ее перевод появился в „Сыне отечества”, затем в „Отечественных записках”. Статья привлекла пристальное внимание Белинского, который в обзоре „Русские журналы” привел из нее обширные цитаты и в высшей степени сочувственно прокомментировал ее.²² Отметим близость позиций немецкого критика и Белинского в вопросе о непреходящем значении пушкинского творчества.

В соотношении с гетевской концепцией Пушкина воспринимал и известный немецкий писатель Бертольд Ауэрбах, чье творчество знали и ценили Тургенев, Лев Толстой и другие представители русской литературы.²³ Откликаясь на приглашение участвовать в торжествах по случаю открытия в Москве памятника Пушкину, Ауэрбах писал: „Прекрасно и возвышенно то, что именно теперь из России распространяется по всему миру весть о культе гения, и притом гения, который был и остается далеким от новомодной или, скорее, варварски старомодной исключительности, согласно которой народы в области духа не должны более творить и действовать, основываясь на связующем и обеспечивающем мир взаимоотношениями свободного культурного обмена.

Этот благородный праздник, вызывающий во всех живых душах, еще не развращенных жестокостью, сочувствие, радость, что будет воздвигнут памятник Пушкину, поэту, чьи произведения, сохраняя национальную самобытность и своеобразие, должны быть причислены к той мировой литературе, которую возвестил Гете”.²⁴

Письмо Ауэрбаха было оглашено в ситуации, которую можно назвать уникальной и символической: в присутствии выдающихся деятелей русской культуры, собравшихся, чтобы почтить память величайшего национального поэта, излагались идеи гетевской концепции мировой литературы, осуществление которых связывалось с творчеством Пушкина. Как и Фарнгаген фон Энзе, Ауэрбах стремился прочертить линию преемственного развития гуманистической литературы, где важнейшими ориентирами выступали Гете и Пушкин.

Обращение немецкого писателя, наряду с посланиями Гюго и Теннисона, было зачитано 7 июня 1880 г. в Обществе любителей российской словесности. В тот же день речь о Пушкине произнес Тургенев, а 8 июня со своей речью выступил Достоевский.²⁵ Как и Ауэрбах, русские писатели (хотя и с различной степенью императивности) говорили о всемирном значении Пушкина.

С особой глубиной эта проблема была поставлена в речи Достоевского, некоторые положения которой находят аналогии в статье Фарнгагена фон Энзе. Так, оба автора связывают мировое значение Пушкина с его художественным универсализмом. Оба рассматривают Пушкина как выдающегося национального

²⁰ *Briefe Th. Carlyle's an Varngagen von Ense aus den Jahren 1837—1857*. Berlin, 1892. S. 38.

²¹ См.: Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков. М.; Л., 1960. С. 317.

²² *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 182—185.

²³ См.: *Мушина И.Б.* Б. Ауэрбах и Пушкинский праздник 1880 г. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 276—279. О контактах Ауэрбаха с русскими литераторами см.: Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков. С. 303—312.

²⁴ Цит. по: *Мушина И.Б.* Б. Ауэрбах и Пушкинский праздник 1880 г. С. 277.

²⁵ О речи Достоевского, в частности, см.: *Благой Д.Д.* Достоевский и Пушкин // *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. С. 568—575; *Фрицлендер Г.М.* Речь о Пушкине как выражение эстетического самосознания Достоевского // *Русская литература*. 1981. № 1. С. 57—64.

поэта, выразившего всемирно-историческое предназначение России. Как Достоевский, так и Фарнгаген фон Энзе подчеркивают глубочайший гуманизм Пушкина. Методологически эти положения и сегодня сохраняют свою актуальность. В иных отношениях развиваемая Достоевским концепция коррелирует и с набрасываемым Гете идеалом художника „эпохи мировой литературы”.

В XX в. серьезный интерес к гетевской концепции мировой литературы проявил выдающийся немецкий писатель-гуманист Томас Манн. В юбилейной речи о Гете, произнесенной 13 марта 1932 г., Манн отмечал: „Он впервые произносит это слово — мировая литература, и оно звучит у него наполеонову как факт, наполеонову как требование, предьявляемое будущему. Разумеется, мировая литература для него не просто мертвый итог всей письменно зафиксированной духовной жизни человечества, но та вершина, тот цвет письменности, к которому уже давно принадлежало его собственное творчество, и который повсюду, где бы он ни расцвел, рассматривается и признается как достояние всего человечества благодаря своей всеобщей значимости.

Несомненно, утверждая понятие мировой литературы, Гете во многом предвосхищал будущее”.²⁶

Приверженность традициям классической немецкой литературы (прежде всего традициям Гете) сочеталась у Манна с глубоким и искренним вниманием к „святой” русской литературе.²⁷ Говоря о русских писателях, повлиявших на его духовное развитие, Манн наряду с Толстым, Достоевским, Гоголем, Тургеневым указывает и на Пушкина. В феврале 1937 г., откликаясь на столетнюю годовщину гибели поэта, Манн помещает в одной из пражских газет заметку о нем, в которой, в частности, пишет: „Если бы меня спросили о поэтических гениях, являющихся моими избранниками и пользующихся моей любовью, если бы нужно было назвать только шесть имен, всего лишь четыре имени, я никогда не забыл бы Пушкина. Пушкин, славянский латинянин, был долгие годы национальным и европейским художником, как Гете, как Моцарт”.²⁸

И далее, упоминая о знаменитой речи Достоевского о Пушкине и отметив „высочайшую актуальность” гуманистического творчества поэта, писатель заключает, что Пушкин „мог бы стать символом для многого из того, что наступит”.²⁹

Необходимо отметить, что Манн первым из выдающихся представителей западноевропейской литературы XX в. столь высоко оценил русского поэта. Пушкина и Гете писатель соотносил и ранее. „Пушкин — Гете Востока, — писал Манн в 1921 г. — Он составляет особую сферу, чувственно-сияющую, наивную, веселую и поэтическую”.³⁰ Эта краткая, но емкая характеристика Пушкина, напоминая отзывы о нем Фарнгагена фон Энзе, содержится в написанном Манном предисловии к антологии русской прозы и поэзии. Сближение Пушкина и Гете помимо всего иного преследовало цель подсказать немецкому читателю, какими масштабами следует мерить творчество русского гения.

Многозначительны слова, которыми Манн заканчивает свою работу: „Россия и Германия должны лучше знать друг друга. Они должны рука об руку идти в будущее”.³¹ Хорошо известны усилия, прилагавшиеся писателем в этом направлении.³²

Думается, что на формирование манновской концепции творчества Пушкина

²⁶ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 66—67; см. также с. 68, 433—435. Ср. характеристики гетевской концепции в других работах писателя: *Mann Th. Gesammelte Werke. Frankfurt-am-Main. 1974. Bd 10. S. 867—873; Bd 11. S. 283—296, 775 f.*

²⁷ См.: *Русакова А.В. Томас Манн и русская литература // Славяно-германские культурные связи. М., 1969. С. 295—312; Мотылева Т.А. Томас Манн и русская литература. М., 1975; Hofman A. Tomas Mann und die Welt der russischen Literatur. Berlin, 1967.*

²⁸ *Mann Th. Gesammelte Werke. Bd 13. S. 839—840.*

²⁹ *Ibid. S. 840.*

³⁰ Манн Т. Русская антология // В мире книг. 1975. № 6. С. 73.

³¹ Там же. С. 74. К дружбе с Россией Манн призывал и в „Размышлениях аполитичного” (1918).

³² Активно пропагандируя русскую литературу в Германии, Манн в годы эмиграции немало сделал для ее популяризации в других странах, особенно в США: писал предисловия к переводам русских классиков, выступал с лекциями об их творчестве и т. д. Значительны заслуги Манна и как пропагандиста немецкой литературы, в первую очередь Гете.

определяющее влияние оказали как знаменитая речь Достоевского, так и рецепция Пушкина в плане гетевской теории мировой литературы.

В публицистике Манна имя Пушкина последний раз встречается в статье „Слово о Шиллере”. Развивая в ней обретающую особую актуальность в современных условиях мысль о приоритетном значении в духовной эволюции общества универсальных ценностей, Манн указывает на стихотворение Шиллера „Немецкое величие” и речь Достоевского о Пушкине как на произведения, в которых ярко выражена идея „всечеловеческого представительства”.³³ Важно подчеркнуть, что ориентация на „всечеловеческое представительство” — это та черта, которую Манн особенно высоко ценил в „наднациональной” гетевской концепции мировой литературы. Пафосом универсального гуманизма пронизано и „Слово о Шиллере” — последняя статья Манна, явившаяся идейным завещанием писателя.

* * *

Таким образом, восприятие Пушкина в Германии было во многом определено концепцией мировой литературы Гете. Этим отчасти объясняется сложившееся в Германии ранее, чем в других европейских странах, отношение к Пушкину как художнику мирового значения.³⁴

³³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 593—594. Писатель высказывает предположение о влиянии в этом плане Шиллера на Достоевского. Здесь не место входить в рассмотрение этой гипотезы (уже привлекавшей внимание исследователей, см., например: Вильмонт Н.Н. Достоевский и Шиллер. М., 1984. С. 274—279), для нас она важна как пример синтезирующего осмысления Манном традиций немецкой и русской литератур.

³⁴ Восприятие Пушкина в Германии прослежено в работах: Raab H. Die Lyrik Puschkins in Deutschland (1820—1870). Berlin, 1964; Reissner E. Deutschland und russische Literatur. 1800—1848. Berlin, 1970. S. 163—203; Ершофф Г. Прижизненная известность Пушкина в Германии // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21.





Н. В. ВУЛИХ

ОВИДИЙ — ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПУШКИНА

Поэзия и личность Овидия живо интересовали Пушкина со времен южной ссылки до конца жизни. Он не только чувствовал близость своей собственной судьбы к судьбе римского изгнанника, но видел в нем поэта милостью божией, принадлежавшего к тому „сладостному союзу” служителей муз, к которому причислял себя и он сам:

Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует:
Они жрецы единых муз,
Единый пламень их волнует.

(II, 322)

Родство по призванию, по делу жизни вселяло некогда и в душу римского изгнанника надежду, что фракийский царь и поэт Котис не откажет сосланному в защите. „Ad vatem vates orantia brachia tendo” („К поэту поэт я простираю умоляющие руки”),¹ — трогательно зывал он к самовластному владыке; и своим римским собратьям по музам Овидий не раз напоминал о родственном союзе и просил о помощи и сочувствии.²

Да и все элегии, написанные в Томи, рассчитаны в сущности не только на современников, но и на далеких потомков, так как судьба поэзии и участь поэтов на земле не может оставить равнодушными просвещенных и милосердных читателей всех времен и народов, как полагал Овидий. И вот, оправдывая его надежды, от имени поэтов и читателей далекого XIX века к римскому собрату обратился с посланием „К Овидию” Пушкин.

Элегия была написана в 1821 г. в Кишиневе под впечатлением молдаванских легенд об Овидии. Она необычайно интересна и значительна. Значительна уже тем, что это был первый, по словам Б.В. Томашевского, опыт воссоздания прошлого на основании исторических источников, первое в сущности „историческое произведение Пушкина”.³

Оказавшись в Молдавии, поэт жадно читает „Тристии” и „Послания с Понта”, сверяя французский перевод с латинским подлинником. Латынь, заброшенная после лицей, оживает в его памяти. Письма друзьям, написанные в это время, изобилуют латинскими цитатами; следы знания подлинника можно заметить и в послании „К Овидию”, и в речи старого цыгана в „Цыганах”.

Путешествуя по Молдавии, осматривая Аккерман, Пушкин сверяет картины, нарисованные Овидием, с тем, что он видит сам. В молдаванских степях он ищет следов древности. Его интерес подогревается преданиями и легендами, изысканиями краеведов, книгами, посвященными истории Бессарабии: „Описание Молдавии” Д. Кантемира, „Воспоминаниями в степях бессарабских” П.П. Свинына, общением с И.П. Липранди и В.Ф. Раевским — знатоками исто-

¹ Ex Ponto, II, 9, v. 65.

² Trist., v. 3.

³ Томашевский Б.В. Пушкин. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 540.

рии и быта этого края. За лиманом в селении Овидиополь, у стен крепости близ озера Овидулуй сохранились следы пребывания там римлян. Могила с латинской надписью была обнаружена инженером К. Деволаном в конце XVIII в.; в раскопках якобы принимали участие цыганы; распространились слухи, что здесь погребен поэт Овидий. Этим слухам поверила Екатерина II. Позже были найдены и другие латинские надписи. Высказывалось даже предположение, что Овидий незадолго до смерти перешел из Томи в Аккерман и был погребен в этих местах. Предлагалось воздвигнуть ему здесь памятник.⁴

Но внимательно изучив элегии Овидия, Пушкин понял, что все это поэтические легенды, не более, так как сам Овидий называет местом своей ссылки город Томи, теперешнюю Констанцу в Румынии. Об этом Пушкин написал в своем примечании к посланию „К Овидию“, позднее перенеся комментарий в роман „Евгений Онегин“, где он называет местом ссылки поэта Молдавию („В Молдавии, в глуши степей...“).⁵ Город Томи был неизвестен русским читателям, а исторические подробности показались ему, по-видимому, неуместными в тексте романа.

Судьба римлянина интересовала в то время в Кишиневе многих, особенно декабристов, членов Южного общества. Известно, что там была создана масонская ложа „Овидий № 25“, что Пушкина называли у Раевских „племянником Овидия“; имя это считалось весьма неблагоприятным, и Пушкин боялся цензуры, посылая в „Полярную звезду“ свое послание.⁶

В декабристской среде знаменитого римлянина считали первой жертвой деспотического императорского режима, разрушившего Республику, страдальцем и великим поэтом. Так же смотрел на Овидия и Пушкин, сосланный, как и его римский собрат, деспотом императором.

Но были и другие причины, оживившие в Кишиневе его интерес к личности Овидия. В Молдавию поэт приехал после путешествия по Крыму, богатому античными руинами. Феодосия произвела на него глубокое впечатление, сама природа и южное море воскресили в его душе образы античной мифологии и поэзии, известные с лицейских лет. К этому присоединилось еще и увлечение поэзией А. Шенье, только что открытой русскими поэтами. Страстно влюбленный в искусство, философию и поэзию древних, А. Шенье хотел вдохнуть в античные формы современную жизнь, раскрыв в этой жизни красоту, достойную античного резца. Не подражать древним, но писать так, как если бы они жили среди нас, призывает он молодых поэтов, не имитировать, а создавать современное произведение по их образцам, сохраняя грацию, живость, пластичность, свежесть, свойственные, по его мнению, совершенной и гармоничной поэзии древних. Известно, что Пушкин глубоко увлекся поэзией А. Шенье, и античные образы в его южных стихотворениях согреты мыслями и тончайшими чувствами человека Нового времени. Очень важны эти поэтические открытия и для элегии „К Овидию“. Важны прежде всего тем, что и в римском поэте Пушкин нашел живого человека и попытался понять его, основываясь на его произведениях, посмотрев на них свежим взглядом.

А. Шенье часто вставлял в свои поэмы целые куски из древних поэтов, цитируя их или сочиняя сам в их духе и стиле. Так же поступает и Пушкин: в своем послании он то дает скрытые цитаты, то творит в стиле Овидия, стремясь воссоздать его образ. Он как бы сопоставляет два типа человека — древнего и нового, два рода поэзии — античную и современную. Глубокие выводы, сделанные им на основе этих сопоставлений, не прошли бесследно для его дальнейшего творчества.

Структура послания отчетливо проста: первая часть (53 строки) относится к Овидию, вторая (31 строка) — к Пушкину, последняя (20 строк) является заключением. Первая часть основана на внимательном чтении „Тристий“ и „Посланий с Понта“. Почти к каждой строке можно указать первоисточник, и

⁴ См.: *Формозов А.А.* Пушкин и древности. М., 1979. С. 39, 57; *Двойченко-Маркова Е.М.* Источники легенды об Овидии в „Цыганах“ А.С. Пушкина // *Вопросы античной литературы и классической филологии.* Сборник памяти С.И. Соболевского. М., 1966. С. 32, 113—116, 119.

⁵ См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. Т. 1. С. 538, примеч. 190.

⁶ Там же. С. 537.

работа эта тщательно проделана эстонским ученым М.И. Йэсте.⁷ Кое в чем ее можно дополнить, но не менее важно и другое: Пушкин как бы переводит элегии изгнанника в другой поэтический регистр, сближает их с жанром русской элегии, а самого Овидия наделяет некоторыми чертами, характерными для образа певца в элегиях Батюшкова и в своей собственной лирической лирике. Овидий у него поэт прежде всего невоинственный, нежный, привыкший „венчать свои волосы розами” и проводить „беспечные часы в неге”. Музы были его „легкими подругами”, грации „венчали” его стихи, хариты любили их.

Римский изгнанник действительно говорит о своей невоинственности, о том, что привык предаваться занятиям поэзией, чтением и философией в своем саду на тенистом ложе, как это было принято у просвещенных поэтов века Августа, пользовавшихся благами „досуга” (otium), предоставленного им принцепсом. Но это была не „нега” и не „беспечный досуг”, а энергичная умственная деятельность, самосовершенствование, которым Овидий гордится как достижением современной ему культуры.⁸ „Златой Италии роскошный гражданин” — каким он действительно хочет предстать перед своими читателями — это человек, впитавший в себя все достижения современной культуры: ее гуманизм, широту взгляда, утонченность вкуса, нравственную высоту. Все это откроется Пушкину позже, когда он будет работать над поэмой „Цыгане” и вновь перечитает „Тристию” и „Послания”. В 1821 г. Овидий для него — это прежде всего „нежный” певец любви, внезапно попавший в противоположенные самой его музе условия жизни. И именно этот контраст изнеженного поэта и суровой действительности и хочет показать Пушкин. Восставая впоследствии против несправедливого приговора Грессе, упрекавшего Овидия в слезливости и монотонности, Пушкин отметит „яркость” и „живость подробностей” в описании „чуждого климата и чуждой земли”, „грусть о Риме”, „трогательные жалобы” (XII, 84). Но как раз эту „яркость” и „живость подробностей” он смягчает в своем послании, отказавшись от передачи экзотичности, от гиперболичности, красочных деталей, свойственных описаниям Овидия.

Обращаясь к Овидию, Пушкин пишет:

Ты живо впечатлел в моем воображенье
Пустыню мрачную, поэта заточенье,
Туманный свод небес, обычные снега
И краткой теплотой согретые луга.

(II, 218)

Но описание Овидия гораздо подробнее и точнее. Речь у него идет о степной равнине, где растет горькая полынь, о снегах, лежащих в тенистых местах по два года, о краткой весне, когда дети собирают в лугах фиалки и ласточка, вернувшись на север, вьет под крышей свое гнездо.⁹ Пушкин стилизует поэтические образы в духе современной элегии, опуская красочные подробности.

Увлеченный „унылых струн игрою”, он „сердцем” следует за Овидием. И на самом деле следует, восходя от первой книги „Тристии” к четвертой. В первой говорилось о морском путешествии в Томи, в третьей — о природе Понта и воинственных гетах и сарматах, в четвертой — о том, что поэт на старости лет вынужден, надев шлем и схватив меч, сражаться с варварами на улицах города.

„Там нивы без теней, холмы без винограда”, — пишет Пушкин, пересказывая Овидия. Римский изгнанник постоянно жалуется на однообразие голой степной равнины, на отсутствие деревьев, на то, что на Понте нет плодов и винограда:

Кисть винограда не прячется здесь под узорною тенью;
Чаны не пенятся здесь огненной влагой полны.¹⁰

⁷ Йэсте М. Заметки к теме „Пушкин и Овидий” // Сборник студенческих научных работ Тартуского университета. Русская филология. Тарту, 1967. Вып. 2. С. 171. См. также: Вулик Н.В. Образ Овидия в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 66 и след.

⁸ Trist., I, 11, v. 37—38; I, 2, v. 75—95.

⁹ Ibid., III, 10, v. 13—16; 12, v. 1—10; Ex Ponto, I, 3, v. 49—56.

¹⁰ Trist., III, 10, v. 71—72.

Где есть лоза винограда, на ней распускаются почки,
Но от гетской земли так далеко виноград!
Там, где дерево есть, вспухают побеги на ветках,
Но от гетской земли дерево так далеко!!¹¹

У Пушкина вместо степи упоминаются „нивы”, появляются и „холмы”, отсутствующие у Овидия.

„Свирепые сыны” „хладной Скифии” плывут по волнам и бестрепетно идут по „звучному льду” в послании Пушкина; у Овидия же дикие геты только зимой, только по льду (а не по волнам) переправляются через Дунай и грабят и жгут селения, окружающие Томи.¹² И в описаниях воинственных гетов у Овидия много красочных подробностей, отсутствующих у Пушкина: скифские телеги со скрипом тянутся по новым ледяным мостам, созданным зимой-волшебницей, конь бьет копытом чудесно затвердевшую воду. „Звонкий лед” у Пушкина и вдохновлен, по всей вероятности, этим образом. Все остальное опущено. Что важно в послании Овидия? „Свирепость” скифов, угроза, исходящая от них, дерзость, не знающая преград. То, что особенно страшит нежного, невоинственного певца любви, привыкшего „венчать” свое чело „розами” (римляне, кстати, розами не увенчивались).

Пушкин восклицает: „Дивись Навон, дивись судьбе превратной!”. А Навон и в самом деле постоянно удивляется разительной перемене в своей судьбе. Но и здесь много деталей, не воспроизведенных Пушкиным. Как пишет Овидий, с ним произошла метаморфоза, подобная тем, какие описаны в его знаменитой поэме „Метаморфозы”: лик судьбы из „веселого” превратился в „плачущий”, поэта поразила молния Юпитера, как древних героев мифа, вызвавших гнев олимпийского владыки,¹³ и т. п.

В послании же все античное, конкретное, яркое сглажено и нивелировано, из текста извлечена суть, обнажено общепонятное, так сказать общечеловеческое, — трагическая судьба.

Строки Пушкина:

Ни дочь, ни жена, ни верный сонм друзей,
Ни музы, легкие подруги прежних дней,
Изгнанного певца не усадят печали,

а также:

В отчизне варваров безвестен и один,
Ты звуков родины вокруг себя не слышишь —

обнаруживают следы чтения элегий Овидия (вступительной и 10-й элегии IV книги „Тристий”).

Обращаясь к жене, Овидий просит ее, если он не будет прощен, перенести в Италию хотя бы его пепел.¹⁴ Пушкин говорит о „гробе” („Приблизьте хоть мой гроб к Италии прекрасной”).

Русский поэт понял, что Овидий избрал определенную линию поведения по отношению к сославшему его деспоту: он не протестует, не восстает против Августа, а молит его о прощении и проливает слезы. „О други, Августу мольбы мои несите, Карающую длань слезами отклоните”. Наперекор общепринятой отрицательной оценке поведения Овидия¹⁵ Пушкин сочувствует ему: „Суровый славянин, я слез не проливал, Но понимаю их”.

Во второй части послания поэт делится своими впечатлениями о местах, описанных Овидием в „Тристиях”. Для русского изгнанника, прибывшего в Бессарабию из северной столицы, место ссылки римлянина не арктическая пустыня, а пленительный юг. Природа у Овидия враждебна поэту, местность лишена прелести, дика, сурова, она не соответствует представлению образованного римлянина, южанина, об идеале природы. Пушкин же воспринимает всё иначе:

¹¹ Ibid., III, 12, v. 13—16.

¹² Ibid., III, 10, v. 51—62.

¹³ Ibid., I, 2, v. 79; I, v. 121—122; I, 3, v. 10—14.

¹⁴ Ibid., III, 3, v. 65—71.

¹⁵ См.: *Вулик Н.В.* Образ Овидия в творчестве Пушкина. С. 70.

Русский поэт любит природой, которая страшила нежного римлянина.

На берегу озера Пушкин вспоминает десятую элегию третьей книги „Трестий”, где Овидий рассказывает, как ступил изумленный на воду, затвердевшую в лед, и увидел под своими ногами рыб, скованных льдом. День, когда было написано римским поэтом это стихотворение, Пушкин называет днем, отмеченным „крылатым вдохновеньем”.

Пушкинское послание „К Овидию” проникнуто глубоким сочувствием к римскому изгнаннику. Оно выражает стремление понять поэта — человека другой культуры и другого типа личности.

К образу Овидия Пушкин возвращается еще раз — в своей последней романтической поэме „Цыганы”, начатой в 1824 г. в Одессе и законченной в Михайловском, где уже зрели замыслы „Бориса Годунова”. Глубочайшие вопросы взаимоотношения народа и власти волновали в это время поэта. Решающей силой в исторической борьбе он признает теперь „суд мирской”, „мнение народное”.¹⁶ В новом свете предстал перед ним и Овидий. Если в послании поэта интересовал Овидий — элегический поэт, особенности его восприятия природы, поведение по отношению к деспоту императору, то теперь главное внимание привлекает общение римлянина с варварами, мнение о нем дикого, не тронутого цивилизацией народа. Овидий здесь очерчен как „индивидуальность”, как личность, воспитанная великой древней культурой, противостоящая Алеко — носителю современной Пушкину цивилизации. Легенду о римском изгнаннике рассказывает старик цыган, выносящий свой суд от имени всей цыганской общины.

Известно, что самый образ старика цыгана напоминает умудренного годами старого гета из третьего послания второй книги „Посланий с Понта” Овидия. Но не только этим интересен литературный источник Пушкина, он чрезвычайно важен для всей интерпретации образа самого Овидия в „Цыганах”.

Третье послание Овидия — одно из самых трогательных у него. Многие близкие отказали изгнаннику в дружбе, покинули его в тяжелую минуту, но он великодушно прощает их, объясняя измену не низостью, а страхом перед „враждебными богами”. Для себя же он считает обязательным и в роковую минуту быть верным *sancor animi* — нравственной высоте, как бы оваряющей сиянием его душу и не позволяющей отвечать злом на зло и коварством на коварство.¹⁷ Благодарность же верным друзьям не знает границ, их благородство и милосердие (*misericordia*) будут навеки запечатлены в его бессмертных стихах, и далекие потомки станут восхищаться ими. О них рассказывает он и дикарям-гетам, возвеличивая высокие дружеские чувства. И тогда-то из толпы варваров вдруг выходит мудрый старик. Он говорит, что хотя они и живут далеко от Рима — на Понте и Дунае, но знают, „что такое дружба”. И в доказательство рассказывает о том, как бережно хранят на побережье легенды об Ифигении и об Оресте и Пиладе, готовых отдать жизнь друг за друга, называя их жертвенное состязание „*certamen pulchri amoris*” (состязание в прекрасной любви), а варвары встречают его слова одобрительным шумом.¹⁸

„Какими же должны быть вы, рожденные в великом Риме, если священное имя дружбы так трогает даже сердца диких гетов!”, — восклицает Овидий, обращаясь к современникам.¹⁹

Есть великие нравственные ценности, есть величие духа, обаяние человеческой личности, равно драгоценные для всех людей на земле, полагает великий римлянин. Именно благодаря этому он нашел в изгнании общий язык с местным населением. Из его посланий мы знаем, что жители Томи освободили поэта от налогов, увенчали венком за победу в поэтическом состязании, окружили заботой и вниманием, гордились, что в их среде живет прославленный поэт.²⁰

¹⁶ См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин М.; Л., 1961. Т. 2. С. 174—175.

¹⁷ *Ex Ponto*, III, 2, v. 9—36.

¹⁸ *Ibid.*, v. 41—98.

¹⁹ *Ibid.*, v. 99—110.

²⁰ *Ibid.*, IV, 2, v. 14, 47—62; 9, v. 101—105.

Пушкин отвлекся от прямых исторических реалий, для него важнее общечеловеческие ценности, которые были драгоценны и для Овидия: гуманность, незлобивость, доброта, то, что сам поэт называл „molle cor” и „candor animi”. „Ни одна женщина, ни один ребенок и ни один мужчина не могут пожаловаться на меня на Понте”, — пишет он в письме Грекину.²¹

На эти свидетельства самого Овидия опирается Пушкин:

И полюбили все его,
И жил он на берегах Дуная
Не обижая никого,
Людей рассказами пленяя.

(IV, 186)

Римский изгнанник, по словам старика цыгана, не мог привыкнуть к суровой жизни на Понте. Дикая предки цыган заботились о его пропитании и закрывали его шкурами от морозов. Он же скитался „иссохший и бледный” и проливал слезы, вспоминая о Риме. В „Посланиях” и „Тристиях” Овидий постоянно пишет о своей тоске и болезнях, о своей худобе, о цвете кожи, напоминающей бронзу, о тронутых первым морозом осенних листьях, о вечной тоске (*Anxietas animi*).²² Современные французские исследователи отмечают выразительность и правдоподобие этих деталей.²³ Не прошло все это незамеченным и для Пушкина. Но этот большой и дряхлый старик владеет даром поэзии и голосом, „подобным шуму вод”. Контраст между человеческой слабостью и поэтической мощью постоянно рисует и Овидий, строя иногда целые элегии на противопоставлении телесной дряхлости и могучей силы вдохновенной души, помогающей ему забывать о болезнях и горе изгнания и высоко подниматься духом над бездной человеческих несчастий.²⁴

В „Цыганах” незлобивость, незащищенность, житейская беспомощность поэта сочетаются с наивной детскостью, роднящей его с чистым душой древним народом. Гениальности, как полагал Пушкин, свойственно „простодушие”. Эти черты он неизменно оттеняет и в личности Овидия, в его „индивидуальности”, именно это слово употребляя в своей рецензии на „Фракийские элегии” В. Теплякова. Восставая против неправого, но обычного в то время суда Грессе, обвинявшего Овидия в слабости, а его элегии в однообразии и слезливости, он замечает, что „Тристия” „выше по нашему мнению всех прочих сочинений Овидиевых (кроме „Превращений”) (...) В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чужой земли! Сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме! Какие трогательные жалобы!”. Пушкин даже благодарит Теплякова за то, что он не стремится „блистать душевной твердостью за счет бедного изгнанника, а с живостью заступает за него” (XII, 84—85). Вот в чем, я думаю, заключалась причина того, что Пушкин изъял из окончательной редакции своего послания „К Овидию” строки:

Но не унивил век именов беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

(III, 386)

Он не хотел „блистать душевной твердостью” за счет гонимого поэта.

Теплякова он упрекает вместе с тем в недостаточном внимании к характеру Овидия, „так искренно обнаруженному в его плаче”. Изгнанник совсем не „мчался радостно на смертный бой”, а добродушно признавался, что и в молодости не был охотником до войны; в старости же ему тяжело „покрывать седину свою шлемом и трепетной рукой хвататься за меч при первой вести о набеге”.

В „Тристиях” и „Посланиях с Понта” Пушкин увидел „индивидуальность” их создателя, неповторимую личность древнего человека, воспитанного великой

²¹ Ibid., 9, v. 95—96.

²² Trist., III, 8, v. 27—30.

²³ Boynot Y. La poésie d'Ovide dans les Oeuvres de l'Exille. Paris, 1957. P. 166—168; Froesch H. Ovid als Dichter des Exils. Bonn, 1976. S. 69—84.

²⁴ Trist., IV, 1, v. 44—48.

культурой. Он судил о поэте на основании достовернейших, внимательно прочитанных им источников.

В „Цыганах” Овидий завещает,

Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Неуспокоенные гости!

(IV, 187)

Для этих строк характерен типичный латинский синтаксис с необычным для русского языка порядком слов, а соседство слов „кости” и „гости” напоминает стихи самого Овидия, обращенные к жене:

Nam si morte carens vacua volat altus in aura
Spiritus et Samii sunt rata dicta senis
Inter Sarmaticas Romana vagabitur umbras,
Perque feros manes hospita semper erit.
Ossa tamen facito parva referantur in urna
Sic ego non etiam mortuus exul ero.²⁵

(Так, если смерти не зная, мой дух воспарит по эфиру,
Если Самосский старик прав в заключеньях своих,
Римской тени тогда блуждать меж сарматских придется
И между варваров стать гостьей печальной навек.
Кости, однако, мои, собрав их в малую урну,
В город верни, чтоб не быть вечным изгнанником мне).

В отличие от Алеко, презирающего „неволю душных городов”, римский изгнанник жаждет вернуться в Великий город, откуда навеки удалил его разгневанный император. Деспот остался неумолим; обаяние Овидия, его незлобивость, благородство, нравственная высота не тронули Августа, но вызвали понимание и любовь у наивного и отзывчивого древнего народа — предков цыган и у самих томитов. Их суд оказался справедливее суда государя.

В небольшом рассказе старого цыгана заключено, как мы видим, глубокое и разностороннее содержание. Пушкин здесь смотрит на Овидия как бы изнутри, из его собственного времени, и вместе с тем с позиций современности. Художественная правда состоит для него не в мелочных исторических подробностях, а в правде общечеловеческой, в своеобразии индивидуальности как выразительницы глубоких, вечных нравственных идеалов, выступающих в том единстве, которое придает ей неповторимая историческая действительность.

Для понимания высоты античной культуры знакомство с подлинным Овидием дало поэту больше, чем могли дать труды современных ему историков и филологов.

Сегодня мы понимаем, что автор „Метаморфоз” и „Тристий” отнюдь не был легкомысленным „ритором” (как считали в прошлом веке), а являлся одним из самых глубоких, гуманных, блистательных гениев Древнего Рима. „Реабилитации” поэта, новым исследованиям его взаимоотношений с Августом, его скрытой оппозиции, проблеме индивидуальности, четко очерченной в его элегиях и поэмах, посвящена большая, полная свежих и смелых наблюдений научная литература.²⁶ И Пушкин оказался в этом нашим предшественником.

Вот почему, выступая на юбилейном конгрессе на родине Овидия в Сульмоне в 1958 г. и возлагая к подножию его памятника букет польши и фиалок, французский ученый Ив. Буино (автор интереснейших книг и статей о поэзии изгнания) сказал, что должен на первом месте среди тех, кто сумел понять и оценить Овидия в прошлом веке, назвать великого русского поэта Александра Пушкина.

²⁵ Trist., III, 3, v. 61—66.

²⁶ См.: Bouynot Y. 1) La misère et la grandeur le l'exil // Attidel Convergnio internazionale Ovidiano. Roma, 1958. Vol. 1. P. 319; 2) La poésie d'Ovide dans les oeuvres de l'exil. Thèse. Paris, 1956; Marg W. Zur Behandlung des Augustus in den Tristien Ovids // Ovid. Wege der Forschung. Darmstadt, 1956. Bd 92. S. 157 f.; Froesch H. Ovid als Dichter des Exils. Bonn, 1976.

О СТИХОТВОРЕНИИ „ОТ МЕНЯ ВЕЧОР ЛЕЙЛА”

В современных собраниях сочинений Пушкина последним среди стихотворений 1836 г. печатается стихотворение „От меня вечер Лейла”. Документально установить время его написания пока не удалось, и оно датируется ориентировочно: ноябрем (после 8-го) 1835—1836 г. (III, 1275) (нижняя дата устанавливается на основании факта приобретения Пушкиным книги Ж. Агуба, о чем см. ниже).

Стихотворение это практически не изучено, и в указателе произведений Пушкина, упоминаемых в 20 выпусках „Временника Пушкинской комиссии”, его нет¹ (равно как и во всех последующих выпусках того издания). Между тем анализ этого стихотворения помогает нам понять характер эволюции художественной мысли Пушкина и поставить ряд вопросов, касающихся основ пушкинского творчества.

Стихотворение „От меня вечер Лейла”, впервые напечатанное в 1841 г. в посмертном издании собрания сочинений Пушкина,² было замечено современной критикой. Так, В.Г. Белинский дважды на протяжении 1841 г. включает его в списки „антологических пьес” Пушкина: в статье „Римские элегии. Сочинение Гете” и в рецензии на „Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X, XI”.³ Несколько позже, в 1844 г., в статье пятой о Пушкине Белинский также называет стихотворение в числе других „антологических пьес” поэта и отмечает, что оно, как и „LVIII ода Анакреона”, „Бог веселый винограда”, „Юноша, скромно пируй”, „Мальчику. (Из Катюла)”, „Узнают коней ретивых”, „не отличается особенным поэтическим достоинством”.⁴

Оценку эту повторяет и П.В. Анненков. В своей монографии „Материалы к биографии А.С. Пушкина” он называет это стихотворение в ряду других „антологических пьес” и указывает, что, „собранные последним изданием его сочинений без порядка и без всякой оговорки, они давно уже поражали читателей слабостью стиха и отделки”.⁵ Та же мысль звучит и в его примечаниях к этим стихотворениям в третьем томе изданного им собрания сочинений Пушкина: „Они не отделаны и составляют только материал для стихотворений {...} Они все найдены в одном пакете, при разборе рукописей Пушкина”.⁶ Само стихотворение вместе с другими было датировано 1835 г.⁷

Также 1835 г. датируется стихотворение в изданиях П.А. Ефремова,⁸ П.О. Морозова⁹ и других,¹⁰ причем с течением времени закрепляется включение стихо-

¹ Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20.

² Сочинения Александра Пушкина. СПб., 1841. Т. 9. С. 115.

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 257, 268.

⁴ Там же. Т. 7. С. 325.

⁵ Анненков П.В. Материалы к биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 318.

⁶ Пушкин. Соч. Изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 3. С. 63.

⁷ Там же. С. 58.

⁸ Пушкин А.С. Соч. / Под ред. П.А. Ефремова. М., 1882. Т. 3. С. 397—398; Пушкин А.С. Соч. / Ред. П.А. Ефремов. СПб., 1903. Т. 2. С. 350.

⁹ Пушкин А.С. Соч. Под ред. П.О. Морозова. СПб., 1887. Т. 2. С. 171.

¹⁰ См., например: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. с биографией: В 2 т. М., 1899. Т. 1. С. 458—459.

творения в цикл подражаний Анакреону. Так, в 1909 г. П.О. Морозов печатает цикл подражаний Анакреону без названия, где под цифрой I идут стихотворения „Узнают коней ретивых”, „Поредели, побелели”, „Что же сухо в чаше дно”, под цифрой II — „Бог веселый винограда”, под III — „От меня вечер Леила”,¹¹ а в 1919 г. В.Я. Брюсов печатает все эти стихи под одним названием: „1—5. Из Анакреона”, и „От меня вечер Леила” занимает среди них пятое место.¹²

Несколько иначе подходил к произведению Н.О. Лернер. Относя стихотворение к 1835 г., он писал, что предыдущие исследователи¹³ связывали его с предварительной работой над „Египетскими ночами”, „но пьеса вполне отделана по форме, а значение ее могло быть и самостоятельным”.¹⁴

Та же датировка повторяется и в многочисленных переизданиях советского времени. М.А. Цявловский помещает стихотворение в том же тематическом кругу.¹⁵ В 9-томном издании 1935 г. имеем, однако, более развернутый и менее категоричный комментарий М.А. Цявловского: „Стихотворение является, возможно, переводом, тематически связано с антологическими произведениями, предназначенными для включения в повесть «Цезарь путешествовал...». Дата предположительна. Леила — поэтическое обозначение возлюбленной”.¹⁶

Сомнения М.А. Цявловского симптоматичны: в основе их лежала какая-то, очевидно в то время еще не проверенная, версия. Все объясняется в издании 1936 г., где впервые указывается, что „От меня вечер Леила” является переводом арабской песенки, извлеченной Пушкиным из книги Ж. Агуба; стихотворение датировано 1836 г., а в остальном комментарий повторяет издание 1935 г.¹⁷

В юбилейном 1949 г. при издании двух полных собраний сочинений (в 10 и в 6 томах) в комментариях указывается дата — 1836 г. и называется источник стихотворения; само же оно помещается среди стихов 1836 г.¹⁸ Окончательно устанавливается место стихотворения в ряду других в академическом Полном собрании сочинений, где оно и печатается последним среди стихотворений 1936 г. и датируется ноябрем (после 8-го) 1835—1836 г. И хотя факт приобретения книги Ж. Агуба позволяет отнести и стихотворение к 1835 г. (XVI, 386), публикаторы и комментаторы явно тяготеют к верхней границе, однако ни в этом издании, ни в других объяснений и уточнений нет.

С 1949 г. по настоящее время нам известно только одно обращение к стихотворению — анализ его в известной статье Д.Д. Благого „Погибельное счастье (женитьба, дуэль, смерть)”, хотя и в ней не предпринято сравнения пушкинского произведения со стихотворением-источником из книги Ж. Агуба. Д.Д. Благой пытается объяснить происхождение имени Леила не некоей литературной традицией, а возводит его к вполне определенным литературным источникам. Связывая само стихотворение „От меня вечер Леила” с поэмой „Цыганы”, где обнаруживается та же тема осмеяния седины, Д.Д. Благой интерпретирует его биографически, проецируя на „глубоко личные обстоятельства и переживания” Пушкина последних лет жизни.¹⁹

¹¹ Пушкин А.С. Соч. и письма / Под ред. П.О. Морозова. СПб., 1909. Т. 2. С. 196—197.

¹² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. / Ред., вступит. статья и комментарии Валерия Брюсова. М., 1919. Т. I, ч. 1. С. 365.

¹³ Здесь имеются в виду С. Любомудров (Античные мотивы в поэзии Пушкина. СПб., 1901. С. 53—55, 59—60) и П.А. Ефремов.

¹⁴ Пушкин. [Соч.] / Ред. С.А. Венгеров. СПб., 1910. Т. 6. С. 470 (текст стихотворения напечатан в IV томе, с. 22).

¹⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общей ред. Демьяна Бедного и др. М.; Л., 1931. Т. 2. С. 203—204 (редактор тома — М.А. Цявловский); Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 237—238 (редактор тома — М.А. Цявловский).

¹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Ю.Г. Оксмана и М.А. Цявловского. [М.], 1935. Т. 3. С. 356 (редактор тома — М.А. Цявловский). Впервые имя Леилы комментирует В.Я. Брюсов: „Леила — условное имя” (см. Полное собрание сочинений А.С. Пушкина под редакцией В.Я. Брюсова).

¹⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. Ю.Г. Оксмана и М.А. Цявловского. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 546.

¹⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 3. С. 386, 524 (примеч. Б.В. Томашевского); Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. Д.Д. Благого и С.М. Петрова. М., 1949. Т. 2. С. 254—255 (примеч. Т.Г. Цявловской).

¹⁹ Благой Д.Д. Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина: 2-е изд., дополн. М., 1979. С. 468.

Таким образом, остаются и поныне не изученными следующие вопросы: 1) отношение стихотворения Пушкина к книге Ж. Агуба; 2) генезис имени героини; 3) связь стихотворения с другими произведениями поэта; 4) возможность и правомерность биографической интерпретации его.

Стихотворение „От меня вечер Леила” является довольно точным (как это обычно у Пушкина) переложением-переводом одной из арабских песенок Агуба (1795—1832), довольно известного французского ученого-ориенталиста, переводчика и оригинального поэта.²⁰ Араб по происхождению, Агуб частью сочинил эти песни сам, частью заимствовал из арабского фольклора и перевел на французский язык, как было принято у французов, прозой. Сам он отнес эти произведения к жанру устной арабской поэзии мауал (*maouale*) и характеризовал его следующим образом: „Существует среди прочих у арабов песнь, мало знакомая в Европе, которая имеет одновременно и эротический, и элегический характер, то приближаясь к французскому романсу, то приобретая анакреонтическую окраску. Эта песнь называется мауал, и происхождение ее относится к временам Бармесидов. Она обычно написана народным языком и состоит только из одной строфы. Несмотря на маленький объем (развитие сюжета здесь кажется невозможным), арабские мауалы имеют вполне законченный смысл: это маленькие картины, набросанные часто небрежно, но в них дышит вся наивность примитивной поэзии. Воспоминание, жалоба, послание, желание, иногда простая мысль достаточны для сюжета мауала. Исполняемая арабами в сопровождении медленной и выразительной мелодии, она способна передать очарование красивого голоса, самые патетические и самые нежные оттенки которого она использует”.²¹ В том же предисловии, где Агуб так характеризует жанр песни, к которому он обращается, указывается также и на сходство этого жанра с анакреонтической поэзией, весьма существенное для автора²² и ставшее существенным и для Пушкина.

Интересующая нас песня помещена под номером VI, но для нашего анализа необходимо привести и предшествующую ей песню V (даем перевод, стараясь быть максимально близкими к подлиннику):

V

О погонщик, который гонит перед собой этих проворных верблюдов! Если ты проведешь эту ночь возле обители Леилы, передай ей мои нежные сожаления и скажи ей особо на том безмолвном языке, которым скорбь наделяет наши глаза, скажи ей: „Не бойся, о Леила, что наши судьбы близятся к концу и что время кончится для нас прежде, чем одна ночь счастья соединит тебя с твоим другом”.

VI

Она приподнялась. „Останься”, — я говорю ей. Она отвечает: „У тебя появилась седина”. — „Увы! — воскликнул я. — Это случилось не сегодня, что камфора была прежде мускусом”. — „Ты верно говоришь, — возразила мне она. — Но видно, ты не знаешь, что мускус служит для праздников Гименея, меж тем как камфора хороша лишь для погребения”.²³

В стихотворении V у Ж. Агуба мы встречаем тот вариант произношения имени героини — Леила, который закрепился в европейской поэзии под влиянием Байрона (у французов должна была быть Лейла). У самого Пушкина имя это встречается еще несколько раз. В стихотворении 1822 г. „Гречанке” Пушкин писал:

²⁰ Биографию Ж. Агуба см.: *Agoub J. Mélanges de littérature orientale et française*. Paris, 1835. P. III—VIII.

²¹ *Ibid.* P. 5.

²² *Ibid.* P. 3.

²³ Ср.: „У chamelier qui chasses devant toi ces chameaux agiles, si tu passes cette nuit près de l'asile habité par Leïla, porte-lui mes tendres hommages, et dis-lui surtout dans ce langage muet que prête à nos yeux la douleur, dis-lui: «Ne crains tu pas, ô Leïla, que nos destinées s'achevent et que le temps finisse pour nous, avant qu'une seule nuit de bonheur t'ait réunie à ton ami?». VI. Elle se levait: Assieds-toi, lui dis-je; elle répond: Les cheveux blancs ont paru. — Hélas! m'écriai-je, ce qui n'est aujourd'hui que du camphre était autrefois du musc. — Tu dis vrai, me répliqua-n-eiee, mais ce que to paradis ignorer, c'est que le musc sert aux fêtes de l'hyménée, tandis que le camphre n'est bon que pour les sepultures” (*Ibid.* P. 15—16).

Скажи — когда певец Леилы
В мечтах небесных рисовал
Свой неизменный идеал,
Уж не тебя ль воображал
Поэт мучительный и милый?

(II, 262)

Видимо, об адресате этого послания Пушкин писал П.А. Вяземскому 5 апреля 1823 г.: „...я повнакомлю тебя {...} с гречанкою, которая целовалась с Байроном” (XIII, 61). Речь идет о Калипсо Полихрони, кишиневской знакомой Пушкина.

Работая над четвертой главой „Евгения Онегина”, Пушкин просит достать ему собрание сочинений Байрона. И когда А.П. Керн присылает его в Тригорское для Пушкина, последний отвечает ей: „Никак не ожидал, чародейка, что вы вспомните обо мне, от всей души благодарю вас за это. Байрон получил в моих глазах новую прелесть — все его героини примут в моем воображении черты, забыть которые невозможно. Вас буду видеть я в образах и Гюльнары и Леилы — идеал самого Байрона не мог быть божественнее” (XIII, 249, 550). В черновиках четвертой главы и возникает имя Леилы, где говорится об Онегине: „Певцу Леилы подражая Сей Геллеспонт переплывал...” (VI, 371). Но потом Пушкин меняет его на Гюльнару: „Певцу Гюльнары подражая” (VI, 89). Замена происходит, очевидно, в целях соблюдения звукового подобия смежных стихов: „Певцу Гюльнары подражая, Сей Геллеспонт переплывал...”.

Далее Пушкин обращается к этому имени в 1828 г. в черновиках стихотворения „Кто знает край, где небо блещет”. Героиня этого стихотворения Людмила первоначально называлась Глицерой, Эльвиной, Леилой, Рогнедой (III, 96—98). Ясно, что ни Глицера, ни Эльвина, ни Леила не могли пленять „сынов Авзонии” своей „северной красой”: имена их ни в малой степени не несут в себе ничего „русского”. Более соответствует теме Рогнеда, но за ней тянется шлейф классицистической трагедии. Другое дело Людмила — героиня первой русской поэмы самого Пушкина.

Если в четвертой главе „Евгения Онегина” замена произошла по внешним и не значащим для содержания мотивам, то в стихотворении 1828 г. замена принципиальна.

Наконец, в 1830 г. в Болдине Пушкин упоминает Леилу в стихотворении „Заклинание”:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

(III, 246)

Связь этого упоминания Леилы с именем Байрона тоже вполне очевидна: „Заклинание” написано в тот же день, что и „Стамбул гяуры нынче славят”, где само слово „гяур” восходит к одноименной поэме Байрона. Главной же героиней „Гяура” является Леила. Следует также учесть, что „Заклинание” обращено к некой женщине, любовные чувства к которой Пушкин связывает с периодом южной ссылки. А именно тогда, в этот период, Пушкин переживает бурное увлечение Байроном, и именно тогда, в 1821 г., он начал переводить на русский язык „Гяура” (II, 469). В кругу этих реминисценций „Заклинание” кажется вольным изложением отдельных мотивов поэмы Байрона (не исключена также связь стихотворения и с „Бахчисарайским фонтаном”; более того, Пушкин, очевидно, рассчитывает на такое впечатление, оно входит в его художественный замысел).

Вообще же воспоминания о Байроне могли быть вполне произвольными. Как писал сам Пушкин в рецензии на „Фракийские элегии” В.Г. Теплякова: „... в наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона, и невольным

соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда” (XII, 82). Это, кстати, едва ли не единственное упоминание о Байроне за весь 1836 год, когда и было написано рассматриваемое стихотворение. Однако оно весьма серьезно и потому ответственно, так что сводить смысл стихотворения к роли „эпилога пушкинского антибайронизма не только в отношении поэтики, но и, гораздо шире, в отношении всего байронического миро- и жизнеощущения вообще”,²⁴ как утверждает Д.Д. Благой, нельзя.

Вместе с тем если учесть, что Пушкин летом 1835 г. пишет свою статью о Байроне, то нельзя не признать и серьезности данного замечания Д.Д. Благого; во всяком случае отмеченному явлению необходимо дать новое истолкование.

В статье 1835 г. Пушкин обращается к биографии Байрона и довольно подробно сообщает о его детских годах. Статья, очевидно, не предназначалась для печати и не была закончена, но она весьма характерна. Пушкин пишет биографию Байрона, проецируя ее на собственную жизнь: нелюбовь матери, вспыльчивой и взыскательной, бедное детство, характер отношения к учебе („В классах он был из последних учеников — и более отличался в играх. По свидетельству его товарищей, он был резвый, вспыльчивый и злопамятный мальчик, всегда готовый подраться и отплатить старую обиду” — XI, 276), древность рода („Говорят, что Б.(айрон) своею родословною дорожил более, чем своими творениями. Чувство весьма приятное! Блеск его предков и почести, которые наследовал он от них, возвышали поэта: напротив того, слава, им самим приобретенная, нанесла ему и мелочные оскорбления, часто унижавшие благородного барона, предавая имя его на произвол молве” — XI, 275).

Близость судеб Пушкин настойчиво подчеркивает. Но она станет еще очевиднее, если учесть, что Пушкин пишет свою статью в возрасте тридцати шести лет, вспоминая о Байроне, погибшем также тридцатипятилетним. Воспоминания о Байроне 1835 г., таким образом, могут объяснить обращение к нему в 1836 г.: это попытка осмысления своей (и чужой) судьбы на материале уже завершенной и, так сказать, классической судьбы. Это означало возведение частного случая к некоей общечеловеческой модели.²⁵

В стихотворении „От меня вечер Леила” важнейшее место занимает мотив осмеяния седины, замеченный еще Д.Д. Благой и поставленный им в связь с аналогичным мотивом в „Цыганах”.²⁶ Между тем еще очевиднее связь со стихотворением 1835 г.:

Поредели, побелели
Кудри, честь главы моей,
Зубы в деснах ослабели,
И потух огонь очей.
Сладкой жизни мне немного
Провожать осталось дней:
Парка счет ведет им строго,
Тартар тени ждет моей.

(III, 374)

Некоторые автопортреты Пушкина 1835—1836 гг. подтверждают автобиографический характер мыслей поэта в этом переводе.

Однако сразу же необходимо заметить, что то истолкование автобиографизма стихотворения, которое предложил Д.Д. Благой, слишком прямолинейно. „Пушкин знал и то, — пишет Д.Д. Благой, — что «вольнее птицы младость; Кто в силах удержать любовь?» (...) Тем менее считал он возможным чего бы то ни было лишать жену, к чему бы то ни было, пользуясь своей супружеской властью, ее принуждать. Да и такая насильственная «любовь» никак не могла бы его удовлетворить и лишь усугубляла бы его муки”.²⁷ Такое истолкование слишком

²⁴ Благой Д.Д. Душа в заветной лире. С. 470.

²⁵ Н.К. Мясоједова дает внешнее истолкование причин обращения Пушкина к биографии Байрона (Мясоједова Н.К. Об источниках статьи Пушкина о Байроне // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 184—193). Но обойти внутренние причины также нельзя.

²⁶ Благой Д.Д. Душа в заветной лире. С. 469—471.

²⁷ Там же. С. 471—472.

прямолинейно и плоско. Исходя из него, можно прийти к выводу, что Наталья Николаевна в самом деле собиралась бросить своего супруга.²⁸

Стихотворение автобиографично, но в ином смысле. В нем выразилась характернейшая для Пушкина этика возрастного поведения — проблема, центральная на протяжении всей его жизни, так как в ней он осмыслял формы изображения человека.

На раннем этапе творчества (до ссылки) Пушкин придерживается традиционной для его времени, уходящей корнями в XVIII в., циклической концепции человеческой жизни. Жизнь каждого человека реализует одну общую для всех модель, варианты которой (разные судьбы) незначительно отличаются друг от друга и восходят к некоему инварианту, причем близость к этому инварианту осознается как особая ценность:

Все чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг;
Смешон и ветренный старик,
Смешон и юноша степенный.

(II, 27)

Эта же этическая норма отражена и в стихотворениях „К Щербинину” („Житье тому, любезный друг”), „Стансы Толстому” („Философ ранний, ты бежишь”). Причем как характерный момент отметим сам призыв в последнем стихотворении: „Будь молод в юности своей” (II, 109). Следование циклической модели поведения осознается как благо, как норма, дарующая счастье. Нарушение этой модели приносит зло.

Начиная со стихотворения „Погасло дневное светило” и „Кавказского пленника” мы видим у Пушкина становление новой концепции этики возраста. Достояна высокой оценки судьба человека, нарушающего общую норму. Онегин, на которого Пушкин перенес слова Вяземского „и жить торопится, и чувствовать спешит”, Татьяна, которая „в семье своей родной казалась девочкой чужой”, — вот подлинные герои произведений Пушкина этого времени. Следование общим законам жизни, конечно, приносит счастье, но подлинной ценностью обладает судьба необычного человека. В целом движение от этики циклической концепции жизни к этике биографической, линейной концепции жизни совпадает с движением Пушкина от просветительства к романтизму; хотя сводить к романтизму пушкинское творчество 1820—1830-х годов невозможно, но в нем отразилась романтическая концепция судьбы.

В 1830-е годы картина меняется. Подлинным героем становится не неординарность типа Швабрина, а рядовой, обычный, заурядный человек типа Гринева, не желающие покорить весь мир Царица и старшие две сестрицы в скавках, а Царевна и третья сестрица, и т. д. Ценностью обладает не ярко выраженная личность, не выдающаяся судьба, а человек, не выделяющийся ничем и только соблюдающий общечеловеческие моральные нормы: верность долгу и чести, исполнение женского долга и т. д. Вместе с тем эта новая концепция человеческой жизни вовсе не означает буквального возвращения к циклической концепции возрастного поведения. И в этом особенно убеждает нас анализируемое стихотворение.

Несмотря на явную близость анакреонтике, стихотворение „От меня вечор Леила” достаточно отчетливо противопоставлено этой традиции. Ситуация, отраженная в стихотворении, исключительно близка одной оде Анакреона, которая пользовалась огромной популярностью в России XVIII—начала XIX в. М.В. Ломоносов перевел ее так:

Мне девушки сказали:
„Ты дожил старых лет”,
И зеркало мне дали:
„Смотри, ты лыс и сед”.
Я не тужу нимало,

²⁸ В поздних работах, особенно в статье „Мое погибельное счастье”, которую мы цитируем, Д.Д. Благой, заострив внимание на автобиографичности творчества поэта, дал основания для весьма произвольных толкований (см.: Литературная газета. 1988. 12 октября. № 47; *Кожин Вадим*. „Из чьей руки?..” // Правда. 1989. 6 февраля. № 37).

Еще ль мой волос цел,
Иль темя гладко стало,
И весь я побелел.
Лишь в том могу божиться,
Что должен старичок
Тем больше веселиться,
Чем ближе видит рок.²⁹

То же стихотворение вспоминает и молодой Пушкин в стихотворении 1815 г. „Гроб Анакреона“:

Здесь он в зеркало глядится,
Говоря: „Я сед и стар;
Жизнью дайте ж насладиться —
Жизнь, увы! не вечный дар!..”
.....
Вкруг философа седого
Девы пляшут и поют;
Он у времени скупого
Крадет несколько минут
.....
Смертный! век твой — сновиденье:
Счастье резвое лови,
Наслаждайся! наслаждайся!..

(I, 166)

Итак, Анакреон (в переводе ли Ломоносова, в переводе ли Пушкина) утверждает неизменность человека и неизменяемость человеческого поведения даже на краю смерти. Анакреон пьет из „чаши бытия” бездумно, помня лишь одно: „век твой — сновиденье”.

Алеко в „Цыганах” назван старым мужем, и Земфира смеется над его сединой. Алеко постарел слишком рано. Еще в начале поэмы он назван юношей (IV, 180, 183), но поскольку „играли страсти его послушною душой” (IV, 184), то через два года Земфира уже обращается к нему со словами „старый муж”.

В стихотворении „От меня вечер Леила” Пушкин утверждает единство человека при всех его изменениях и ту этику возрастного поведения, которая, будучи, конечно, обусловлена возрастом человека, соответствует его понятиям о чести и долге:

От меня вечер Леила
Равнодушно уходила.
Я сказал: „Постой, куда?”
А она мне возразила:
„Голова твоя седа”.
Я насмешнице нескромной
Отвечал: „Всему пора!
То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора”.
Но Леила неудачным
Посмеялася речам
И сказала: „Знаешь сам:
Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам”.

(III, 440)

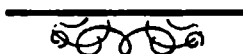
Слова героя стихотворения „всему пора” внешне напоминают старую формулу „Всему пора, всему свой миг”: человек в диклической концепции жизни был дискретным, одна фаза его развития не вытекала из другой. Скажем так: возрасты, следуя друг за другом, не были знакомы друг с другом, между ними не было преемства. В стихотворении же 1836 г. герой утверждает: „Всему пора: То, что было мускус темный, Стало нынче камфора”. Было одним, стало другим. Леила же не замечает превращаемости одного в другое и признает дискретность человеческого поведения, забвение настоящим будущего, а будущим прошедшего: „Сладок мускус новобрачным, Камфора годна гробам”. Пушкин на третьем этапе своих этических поисков синтезирует достижения двух предшествующих

²⁹ Ломоносов М.В. Стихотворения. Л., 1954. С. 67—68.

этапов. Человек повторяет в своей индивидуальной жизни общечеловеческую инвариантную модель, но человек повторяет и осуществляет ее индивидуально — так синтезируется в стихотворении „От меня вечер Леила” циклическое и биографическое начала. И в отчетливом проявлении этого пушкинского завоевания — основное значение стихотворения.

Как видим, стихотворение „От меня вечер Леила” можно назвать автобиографическим, но не в том смысле, который придает ему Д.Д. Благой. В стихотворении отразились пушкинские наблюдения над своей собственной судьбой, обобщенные до формулы общечеловеческой жизни. Именно поэтому решение данных задач оказалось возможным при обращении (и даже предположило обращение) к переводной работе: в данном случае соединение общего и частного проявлялось еще более тонко. Можно, наконец, понять, почему публикаторы стихотворения печатали его в ряду анакреонтических произведений Пушкина; оно отразило в себе анакреонтику дважды: и потому, что откликалось на ее темы и мотивы, и потому, что самим Ж. Агубом воспринималось как эквивалент анакреонтики.

Но стихотворение было автобиографичным еще и потому, что в нем бесспорно отразились грустные размышления поэта об уходящей жизни. Вот почему его и воспринимают как последнее стихотворение Пушкина, хотя (кроме публикаторов) никто его так не называл.





И. В. НЕМИРОВСКИЙ

ГЕНЕЗИС СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА „НАПОЛЕОН” (1821)

Изучение пушкинского стихотворения «Наполеон» имеет столь большую историю, что необходимо подвести некоторые итоги. Главный вывод, к которому пришло большинство исследователей, заключается в том, что образ Наполеона и оценки его деятельности даны здесь принципиально по-иному, чем в лицейском и петербургском творчестве. Если не уточнять этого, действительно всеобщего положения, то оно выглядит обезоруживающе тривиально.

Причины изменения пушкинского отношения к Наполеону в первый год южной ссылки тоже названы: Наполеон конца 1810-х—начала 1820-х годов уже не всесильный агрессор, а поверженный гений, наследник Французской революции (его революционность была особенно очевидна на фоне той реакции, которая царила в Европе). Немалое значение имело и то, что в 1821 г. Пушкин воспринимал образ Наполеона, находясь в кругу самого радикального крыла раннего декабризма — кишиневского кружка Союза благоденствия.

Как это ни странно, гораздо больше трудностей вызывает другой вопрос: что именно изменилось в пушкинском восприятии Наполеона? Он сложен и подразумевает постановку по крайней мере еще двух: во-первых, как изменилась пушкинская концепция Наполеона (и весь круг идей, которые ассоциативно и логически связывались с этим именем); во-вторых, насколько обновился набор поэтических средств, которые использует Пушкин.

Понятно, что эти вопросы связаны между собой, как всегда связаны вопросы содержания и формы, но решать их в данном случае, как нам представляется, возможно по отдельности.

Дело в том, что ко времени создания пушкинского стихотворения (1821 г.) отношение к Наполеону в русской поэтической традиции еще находилось на уровне инъектив 1812 года; „новая волна” в осмыслении образа поверженного императора еще не докатилась до России; ее первым „всплеском” и стало пушкинское стихотворение. Между тем в кругу Н.М. Карамзина, братьев Тургеневых, П.А. Вяземского, М.Ф. Орлова и других мыслителей, в значительной степени определявших мировоззрение молодого Пушкина, уже шла необычайно динамичная переоценка образа Наполеона и его политического наследия. Вопрос, следовательно, еще и в том, в какой степени пушкинское стихотворение отражает эту подспудную мыслительную работу его друзей.

Ответить на него — это и значит локализовать пушкинские представления в родственной поэту общественной мысли. Сделать это возможно только после того, как будут выявлены особенности восприятия наполеоновского образа среди тех, чьи имена мы привели выше. Это немалая самостоятельная задача, так как до настоящего времени не существует работ, которые обобщили бы все имеющиеся сведения в одну общую картину или хотя бы привели самое характерное по интересующему нас предмету.¹ Нам необходимо восполнить этот про-

¹ См., например: *Дубровский Н.А.* Наполеон I в русском обществе и литературе // *Русский вестник.* 1895. № 2, 4, 6, 7; *Грунский Н.К.* Наполеон I в русской художественной литературе // *Русский филологический вестник.* 1898. Т. 40; *Thiry R.* Napoleon en Russie // *Revue de Paris.* 1898. Vol. 15, № 8; *Sorokin D.* Napoleon dans la litterature russe. Paris, 1979; *Мурдаьева О.С.* Пушкин и Наполеон // *Пушкин. Исследования и материалы.* Л., 1991. Т. 14. С. 5—32.

бел, т. е. хотя бы в самых общих чертах представить очерк восприятия образа Наполеона в России на рубеже 1810-х и 1820-х годов. В полном объеме такая задача по плечу только специальному исследованию, далеко выходящему за рамки настоящей работы, однако, делая акцент именно на тех именах, которые наиболее значимы для молодого Пушкина, мы не можем избежать необходимости коснуться главного из того, что характеризовало отношение к Наполеону передовой русской мысли.

Среди тех, кто определял пушкинское отношение к Наполеону, в первую очередь следует назвать Н.М. Карамзина. Даже при том, что уже в последний лицейский год взаимоотношения поэта с историком весьма осложнились,² Карамзин оставался для Пушкина первым политическим мыслителем эпохи, и антикарамзинизм поэта конца 1810-х—начала 1820-х годов в такой же степени питался оценками и взглядами Карамзина, как и активно манифестируемый политический карамзинизм последнего десятилетия жизни Пушкина.³

Как отмечал Ю.М. Лотман, уже в начале 1800-х годов на страницах „Вестника Европы” Карамзина Наполеон предстает идеальным политическим деятелем, чьи отличительные черты суть глубокий государственный ум, твердость и умение подняться над эгоистическими партийными интересами во имя всеобщего блага.⁴

Превращение к людям, которое политические враги Первого консула усматривали в нем, по мысли Карамзина, извинительно, ибо „Боннапарте видит столько низости в душах”. В очень важной для издателя „Вестника Европы” подборке из латинских авторов, составленной французскими историками и озаглавленной „История Французской революции, избранная из латинских писателей”, об избрании Первого консула говорится следующим образом: „Грядущие веки без сомнения удивятся, читая в Истории или внимая повестям о делах твоих: сколько воинов рассеянных, сколько провинций, тобою покоренных!.. Но если мудрыми законами не утвердить государственного правления, то имя твое в отдаленных потомках будет скитаться и не найдет места твердого. Мнение потомков, подобно нашему, будет различно. Одни превознесут до небес дела твои; другие, может быть, пожалеют, что ты отказался от самой лучшей славы, не сделав того, чтобы бедствие отечества было приписано року, а спасение — твоей мудрости”.⁵

В целом для Карамзина начала 1800-х годов характерно отношение к Первому консулу как „орудию(…) непостижимого Божества”.⁶ Эта оценка соответствует просветительскому взгляду на идеального политического деятеля, который мог бы определить собственную деятельность словами Радищева: „Свою творю, творя всех волю”.⁷

Убийство герцога Энгиеннского, коронавание Наполеона и вся цепь войн второй половины 1800-х годов, приведших к Отечественной войне 1812 г., не просто изменили отношение Карамзина к Наполеону, но и заставили видеть в последнем человека, который перестал считаться с исторической объективностью и дерзко навязывает миру свою роковую волю. Эта точка зрения с наибольшей полнотой выражена писателем в стихотворении „Освобождение Европы и слава Александра I” (1814 г.). Победа над Наполеоном изображается здесь как торжество закона и порядка, восстановление нормального хода истории: „Воскрес порядок и Закон, Свободу мира торжествуйте”.⁸

В целом же ода Карамзина традиционна и, видимо, всей широты взглядов писателя на Наполеона не отражает. Об этом можно судить по большой подборке произведений о французском императоре, помещенной Карамзиным в „Пантеоне иностранной словесности” (М., 1818). Здесь историк перепечатал „Историю Французской революции, избранную из латинских писателей” с отзывом о

² См.: Эйдельман Н.Я. Карамзин и Пушкин. Из истории взаимоотношений // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 294—295.

³ См.: Вацуро В.Э. Подвиг честного человека // Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И. Сквозь „умственные плотины”. М., 1986. С. 29—109.

⁴ См.: Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

⁵ Вестник Европы. 1802. № 23. С. 100.

⁶ Карамзин Н.М. Соч. М., 1820. Т. 8. С. 6.

⁷ Радищев А.Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 2.

⁸ Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 300.

Первом консуле, который мы уже приводили, и статьи — „Остров Святой Елены, письмо Английского путешественника к другу его” и „Бонапарте в Пирамиде”.

Особый интерес представляет вторая из статей, перевод из описания Египетской экспедиции. Наполеон показан здесь в зените своей славы, мудрым правителем, от которого ждут еще более великих дел. Понятно, что в 1818 г., когда исторический путь императора уже закончился, публикация подобной статьи определялась сожалением Карамзина по поводу того, что Наполеон не оправдал возлагаемых на него надежд (это особенно ясно при соотнесении статьи „Бонапарте в Пирамиде” с обращением к Первому консулу в „Истории Французской революции...”).

Здесь же, в „Пантеоне иностранной словесности”, Карамзин помещает отзыв о Наполеоне такого уважаемого человека, каким был для него И.К. Лафатер: „С почтением говорил он о Герое Французской революции, Бонапарте, как о великом человеке. Всякой великий человек (сказал Лафатер) имеет пределы славы своей, за которыми начинает он сходить ниже и ниже. Бонапарте достиг до высшей ее степени на равнинах Маренгских и возвращаясь победителем во Францию. Теперь он уже несколько сошел вниз”. Этот отзыв имеет следующее примечание самого Карамзина: „Лафатер, как известно, ошибся: Бонапарте после того еще возвысился несколькими ступенями; но мысль его вообще справедлива. Беспреданно возвышаться невозможно; а как скоро человек остановится, то в глазах наших он уже падает”.⁹

Взгляды Карамзина на Наполеона, взятые в их эволюции, весьма характерны. На подобных позициях стоял и М.Ф. Орлов, выделявший в жизни Наполеона два периода: „В первом — гений его служил Франции, во втором он уже употреблял Францию в услуги прихотливого гения своего”. Поход императора на Россию Орлов рассматривал как „последнее сражение, уже не людям, самому Провидению”.¹⁰ При этом Орлов был склонен видеть в делах Наполеона „прекрасный урок народам и королям”.¹¹ Подобный взгляд характерен для исторического провиденциализма, крайним выразителем которого был Ж. де Местр.¹² Цитированные нами строки находятся в письме Орлова к последнему.

Считая Наполеона „бичом Божьим” и „уроком Провидения народам и королям”, де Местр относился ко всей его деятельности как к естественному продолжению революции, что не обязательно предполагало отказ императору в величии. „Народы называли Бонапарта бичом, — писал сторонник подобного взгляда Шатобриан, — но бичи Бога сохраняют нечто от вечности и божественного гнева, их породившего”.¹³

Согласно точке зрения, принятой в кругу братьев Тургеневых, Карамзина и Вяземского, Наполеон в период консулата сохранил все лучшее, что принесла с собой революция, умело избегав ее крайностей. В утверждении подобного взгляда большую роль сыграла опубликованная в 1819 г. переписка Наполеона с иностранными дворами и Директорией во время Итальянского похода.¹⁴ А.И. Тургенев с восторгом указывал на эту книгу Вяземскому: „Читай Correspondance inedite (...) Какой ум — Карно с товарищи! Как революция оживила их, и какие разбойники привилегированные и обреченные на бессмертие! Я называю эту книгу «De l’histoire en lingots». Вот жизнь в самой администрации, и вот исполнители планов, которые дают право на бессмертие Карно столько же, как и исполнителю оных — Бонапарте”.¹⁵

Н.И. Тургенев, прочитав переписку Наполеона, записал в дневнике: „Я читал Correspondance de Bon(a)p(arte) во время Итальянской войны (...) Все они говорили о республике, с особенным энтузиазмом, с особенной уверенностью

⁹ Пантеон иностранной словесности. М., 1818. Т. 2. С. 100.

¹⁰ Орлов М.Ф. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М., 1963. С. 21, 22.

¹¹ Там же. С. 56.

¹² См.: Степанов В. Жозеф де Местр в России // Литературное наследство. М., 1937. Т. 29—30. С. 622.

¹³ Цит. по: Муравьева О.С. Пушкин и Наполеон. С. 10.

¹⁴ Correspondance inedite, officielle et confidentielle de Napoleon Bonaparte avec les cour étrangers, les princes, les ministres et les généraux et étrangers en Italie, en Allemagne, en Egypte. Paris, 1819—1821.

¹⁵ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1893. Т. 1. С. 267.

говорил о ней Карно (...) И чем все это кончилось! Я думаю, что Б(онапарт) мог удержать во Франции избирательное республиканское правительство), в особенности окружив Ф(ранцию) такими же государствами. Конечно, много зла совершалось именем свободы и братства. Но во время Директории ужасы забывались, братство исчезло и свобода могла укрепиться".¹⁶

Как видим, положительная оценка действий Наполеона как Первого консула непосредственно связана с положительной оценкой Французской революции после якобинского террора. Поэтому в кругу Вяземского и Тургеневых действия Наполеона-императора расценивались как предательство идеалов Революции. Вяземский по прочтении все той же переписки сформулировал свое впечатление следующим образом: „Сам Бонапарте, умевший оседлать тигра, не смог уже единожды расседланного покорить снова для своей узды. Французская революция, которая была задушена его огромной рукой, жива была в памяти людей одними кровавыми своими воспоминаниями; пришел час опомниться! Все хорошее всплыло, ибо хорошее рано или поздно откликнется: народы вспомнили о прекрасных началах сей Революции".¹⁷

Именно то обстоятельство, что целая историческая эпоха воспринималась как действие воли одного человека (законы исторического развития как бы замерли в этот период), и объясняет совершенно уникальный интерес к личности Наполеона, в которой пытались найти ключ к пониманию событий; и противоречивый, великий и ужасный, характер этих событий объясняли противоречиями наполеоновской личности.

Именно в конце 1810-х годов, когда смягчаются многие оценки, формируются основные черты наполеоновского культа и складывается то представление о сложном характере личности императора, которое свое поэтическое выражение нашло много позже, например в стихотворении Тютчева „Наполеон": „В его главе — орлы парили, В его груди — змии вились".¹⁸ В дальнейшем эта противоречивость стала таким неотъемлемым атрибутом романтического характера вообще, что важнейшей чертой вошла в портрет Козьмы Пруtkова: „В моих устах спокойная улыбка, В груди змея!".¹⁹

П.А. Вяземский выразил альтернативный взгляд, утверждавший „простодушие" Наполеона: „Глупые и умные взапуски осмеивают мнение Румянцева о простодушии (bonhomie) Наполеона. И, конечно, в поре силы нечего было ему лукавить; одним лукавством не совершил бы он геркулесовых подвигов, тут нужны были страсти, а страсти всегда откровенны".²⁰ Эта точка зрения поддержана и развита Пушкиным (VIII, 27, 61).

Интерес к личности Наполеона был подогрет публикацией „Записок" его камергера Е.А. Ла-Каза, последовавшего за ним в изгнание. Эти материалы с интересом читаются братьями Тургеневыми, Вяземским и Карамзиным.²¹ Вяземский собирался перевести их на русский язык и опубликовать в русской периодике; идея эта с восторгом была поддержана А.И. Тургеневым; осуществить ее предполагалось в 1823 г.²²

Вяземский, находящийся в Варшаве, „ближе к Европе", буквально завален просьбами друзей „присылать все, что выходит о Наполеоне".²³ Так определяется источник разнообразных сведений, которым пользуется и Пушкин.

При этом чем дальше в прошлое уходила эпоха наполеоновских завоеваний, тем больше интерес к Наполеону-человеку, сильной личности, перевешивал интерес к Наполеону — политическому деятелю. Н.И. Тургенев, бывший решительным противником Наполеона-политика и не изменивший своего отношения к его политическому наследству, сочувствует участи Наполеона-человека: „Есть такие происшествия, такие дела, в которых я не хотел участвовать, ни быть их причиной(...). Так, например, я бы не хотел сделать положение Наполеона столь

¹⁶ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1923. Т. 3. С. 200—201.

¹⁷ Там же. Т. 1. С. 9.

¹⁸ Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. СПб., 1912. С. 601.

¹⁹ Голстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1. С. 601.

²⁰ Вяземский П.А. Старая записная книжка. Л., 1963. С. 59.

²¹ См.: Остафьевский архив. Т. 1. С. 523; Т. 2. С. 27, 863.

²² Там же. Т. 2. С. 353.

²³ Там же. С. 200.

тягостным, каково оно по описанию Сантика (кот(орого) теперь читаю, если впрочем оно справедливо); но я ни с кем не буду спорить, что оно несправедливо или бесчестно. Наполеон много наделал беззаконного вреда другим. Можно не платить ему той же монетой”.²⁴

В конце 1810-х годов процесс осмысления личности Наполеона в отрыве от оценок его политического наследия еще только начинался. При этом сохранялся интерес к принципам государственного правления, провозглашенным Наполеоном, особенно если учесть, что во время Ста дней он выступил с широкой программой либерализации Франции, и это — последнее впечатление о Наполеоне-политике.

В годы, непосредственно предшествующие написанию пушкинской оды, государственная система Наполеона постоянно противопоставлялась царившей в это время в Европе системе Священного союза.

Вяземский писал А.И. Тургеневу из Варшавы: „Я опять за Байрона: «Чему радоваться, что свалили льва, когда после него остались на добычу волкам» (в строфах его о Наполеоне в „Пилигримме”). Конечно, надеяться можно, что у волков этих подпилят зубы конституционным образом; потому надобно, чтобы наше поколение положило всему основание”.²⁵

В бумагах „Зеленой лампы” Б.Л. Модзалевский нашел чрезвычайно интересный документ — публицистический очерк „Беседа Бонапарта с английским путешественником”, принадлежавший предположительно А.Д. Улыбышеву и содержащий все самое характерное из того, что говорилось в это время о Наполеоне в связи со Священным союзом. Прежде всего здесь утверждалось, что „Европа, среди тьмы, в которую ее повергло отсутствие славы и гения, все время устремляет взоры к Св.Елене, как к блистающему маяку”. „Ваше поведение, — говорит путешественник, обращаясь к Наполеону, — показало удивленному миру, что существуют силы, независимые от вас”.²⁶ Далее сообщается о противостоянии народов и монархов, обманувших демократические чаяния своих наций, и, наконец, содержится развернутая оценка Священного союза, данная самим Наполеоном: „Ваш Священный союз — вещь тем более замечательная, что никто в ней ничего не понимает. Говорят, он основан на принципах христианской религии, но так как эти принципы те же, что и евангельские, проповеданные всей Европе, то каким образом человеческий авторитет может прибавить новую санкцию к законам, исходящим от авторитета Божественного?”.²⁷

Рассуждения о политической системе Наполеона были особенно актуальны для Пушкина на юге, во время серьезных бесед поэта с М.Ф. Орловым. Об этом свидетельствует пушкинская записка: „О(рлов) говорил в 1820 г.: революция в Испании, революция в Италии, революция в Португалии, конституция здесь, конституция там... Господа государи, вы сделали глупость, свергнув Наполеона” (XII, 486). Заметим также, что раздумья Пушкина о Наполеоне в 1821 г. накладывались на мысли поэта о вечном мире, серьезно занимавшие его в самый разгар работы над одой.²⁸

Таково — конечно, в самых общих чертах — восприятие образа Наполеона в кругу тех лиц, чье мнение было особенно значимо для Пушкина. Остается добавить, что живой и частый обмен мыслями об изгнании императора, который был характерен для друзей поэта, составлял разительный контраст с тем, как вяло и осторожно проблема личности и политического наследия Наполеона обсуждалась в русской периодике конца 1810-х—начала 1820-х годов. Дело здесь, конечно, не в цензурных запретах; просто в это время еще не выработался новый взгляд на Наполеона, хотя точка зрения на него как на „Антихриста” и „врага человеческого” уже явно изжила себя.

В год смерти Наполеона ситуация не изменилась. О кончине поверженного императора сообщили почти все русские журналы, появились и публикации

²⁴ Архив братьев Тургеневых. Т. 3. С. 101.

²⁵ Остафьевский архив. Т. 2. С. 105.

²⁶ Модзалевский Б.Л. К истории „Зеленой лампы”. М., 1928. С. 41.

²⁷ Цит. по: Модзалевский Б.Л. К истории „Зеленой лампы”. С. 42.

²⁸ См.: Алексеев М.П. Пушкин и проблема „вечного мира” // Алексеев М.П. Пушкин. Л., 1972. С. 183—207.

публицистического характера, однако все они носили выжидательно-негативный характер и составлялись из переводного материала, как, например, отрывок из „газет лондонских”, помещенный в „Вестнике Европы”: „Наполеон не живет более на земном шаре, который некогда наполнил он страхом(...) Поставленный судьбою на высоте могущества, он мог бы излить благодеяния на род человеческий; нет, он решился быть не благодетелем, а бичом человечества и предметом общего проклятия. Мы не любили его при жизни; умершему желаем вечного покоя: так мыслит каждый британец”.²⁹

Подборка негативных отзывов о Наполеоне из книги Ж. де Сталь „Десять лет в изгнании”, помещенная в „Вестнике Европы”,³⁰ оказывается вполне в духе подобных публикаций.³¹

Отсутствие глубокого и, что показательно, поэтического послесловия к судьбе Наполеона явно ощущалось. Карамзин неоднократно обращается к Вяземскому с предложением написать „эпитафию Наполеонову”, сопровождая свое предложение целой программой того, какой она должно быть: „... напишите ее хотя в форме сонета! Не задаю вам Греции... или задаю, если угодно: вы найдете способ не толкаться в лоб с дюжинными стихотворцами, воспевающих теперь на равных явяху Элладу и Гелленов”.³²

„Вы, мой умной князь, — писал Карамзин Вяземскому в другом письме, — дивитесь задаче писать эпитафию Наполеону: я стою в том, что можно без ссоры с цензурою бросить несколько стихов на его могилу, блестящими мыслями, как перлами нетленными. Предмет высок и глубок, не в меру цензуре, и тем лучше, она не должна найти в нем ничего запрещенного, а потомство нашло бы тут истину, еще не весьма ясную для современников”.³³

Однако Вяземский не торопился браться за предложенную ему Карамзиным тему. Сказывалось отсутствие необходимой поэтической традиции. Создание новой, соответствующей новым же представлениям о Наполеоне, было ему не по плечу.

Слова Карамзина о том, что истина о Наполеоне „еще не весьма ясная для современников”, можно поставить эпиграфом к пушкинскому стихотворению, которое отражает все противоречивое богатство суждений об этом предмете, характерное для русской общественной мысли начала 1820-х годов.

Образ Наполеона и связанные с ним темы Французской революции и Отечественной войны 1812 года постоянно поднимались в пушкинской лирике и в лицейские годы („Воспоминания в Царском Селе”, „На возвращение государя императора”, „Принцу Оранскому”), и в петербургские („Вольность”). И если обратиться к тексту „Наполеона”, то можно заметить не только различия, но и сходство со многими образами и оценками стихотворений, ранее написанных на ту же тему.

Так остается без изменения пушкинская оценка Наполеона как „тирана” („Во след тирану полетело, Как гром проклятие племен”), восходящая к „Воспоминаниям в Царском Селе”: „Вострепещи тиран! уж близок час паденья” (I, 81).

Не меняется и пушкинское отношение к Наполеону как к „убийце вольности”, т. е. исторический период, предшествующий его диктатуре, осмысливается Пушкиным как более демократический. Однако вряд ли все здесь обстоит просто, так как почти одновременно со стихотворением „Наполеон” писался „Кинжал”, где отношение к якобинской диктатуре было иным, чем в оде; ср.: „Исчадь мятежей подьмет злобный крик: Презренный, мрачный и кровавый, Над трупом Вольности безглавой Палач уродливый возник” (II, 174). Из этого можно заключить, что, хотя пушкинское отношение к Французской революции в целом и к ее отдельным периодам находилось в стадии формирования, представление о Наполеоне как об исторической личности, „отрицавшей” все пред-

²⁹ Вестник Европы. 1821. № 14. С. 159—169.

³⁰ Там же. № 13. С. 201—210.

³¹ См.: *Вольперг А.И.* А.С. Пушкин и госпожа де Сталь // Французский ежегодник. М., 1972. С. 294—295.

³² Карамзин Н.М. Переписка с П.А. Вяземским. СПб., 1897. С. 116—117.

³³ Там же. С. 118.

шествующее, видимо, сложилось. При этом в стихотворении еще нет и следов столь характерной для круга Тургеневых и Вяземского точки зрения, что в судьбе Наполеона был период — время консульства, когда он воплощал в своей деятельности все лучшее из всего, что было завоевано революцией.

В споре о том, были ли действия Наполеона определены ходом истории (Провидения) или же происходили вопреки ему, Пушкин решительно придерживался последней точки зрения. Наполеон в его оде изображен как человек блистательно, но безнадежно спорящий с судьбой. Характерно, что для этого поэт использует формулу из раннего творчества — „счастья сын” (при этом нужно учитывать весь пласт коннотаций, соответствующий этой формуле в русском поэтическом словоупотреблении).³⁴

Целый ряд эпитетов и оценок в пушкинской оде явно намекают на inferнальную природу Наполеона. Таковы эпитеты „изгнанник вселенной”, „надменный”, за которым встает столь характерное для начала 1810-х годов, в том числе и для пушкинской лирики, представление о Наполеоне как о Люцифере, — точка зрения, совершенно изжитая передовой русской общественной мыслью и сохранившаяся к концу 1810-х годов только в официальных документах Священного союза³⁵ да в высказываниях таких людей, как Магницкий.³⁶

Можно ли при этом сомневаться в том, что пушкинские симпатии были на стороне Вяземского и А.И. Тургенева, а не Магницкого? Конечно, нет; чем же объяснить то обстоятельство, что его оценки так „отстают” от осмысления этого образа в навванном нами кругу?

Для того чтобы иметь возможность приблизиться к решению данной проблемы, попробуем рассмотреть не только то, что связывает стихотворение с предшествующими, пушкинскими же, на эту тему, но и то, что составляет его новизну.

Стихотворение открывается манифестацией того, что „Наполеона (<...> век”, т. е. эпоха великих исторических перемен и потрясений, закончился и пора подводить итоги.

Первая строфа определяет важнейшие черты наполеоновского образа, которые будут развиты в дальнейшем. Наполеону приписываются атрибуты солнца, света — „угас великий человек”, „закатился Наполеона грозный век”. Так возникает тема погасшего солнца, угасшего света, которая в сочетании с эпитетом „изгнанник вселенной” отсылает к образу побежденного Люцифера (Люцифер — „светоносный”).

Само представление о Наполеоне как о „деннице” и „Люцифере”, конечно, не ново; оно пронизывает и русскую поэзию (Державин), и европейскую (Байрон). Новым является отношение к этому образу в рамках самого пушкинского творчества, и новизна эта определяется переносом акцента на те моменты судьбы Люцифера, которые ранее не представлялись важными: если сразу после войны 1812 года акцентировался момент борьбы Люцифера, то теперь Пушкин подчеркивает всю тяжесть наказания, которую он понес в результате своего поражения.

Несомненно, такое отношение к Наполеону определено байроновским отношением к протестантам против сложившегося в мире порядка (типа Каина и Манфреда), но характерен сам прием: Пушкин берет старый, не раз примененный для характеристики Наполеона образ, в данном случае образ Люцифера, но использует его так, что прежнее его значение (надменного богоборца) отступает на второй план, а на первый выступает новое („изгнанник вселенной”), хотя старое и „просвечивает” сквозь него.

Так формируется структурообразующий принцип, положенный Пушкиным в основу стихотворения „Наполеон”, который можно определить как сочетание несочетаемого. На уровне эпитетов он реализуется в виде значительного числа оксюморонных сочетаний: „властитель осужденный”, „погибельное счастье”, „разочарованная краса”, „ветхий...кумир”, „блистательный повор”, „великодушный пожар”.

³⁴ См.: Лотман Ю.М. Тема „карт” и „карточной игры” в русской литературе конца XVIII—начала XIX века // Труды по знаковым системам. Тарту, 1976. Вып. 7.

³⁵ См.: Шильдер Н.К. Император Александр I. СПб., 1905. Т. 4. С. 499.

³⁶ См.: Пыпин А.Н. Религиозное движение при Александре I. Пг., 1916. С. 145—152.

Оксюморонный характер получают и некоторые образы более сложной природы, чем эпитет. Так, в первой строфе могила — символ покоя и постоянства сочетается с „пустынными волнами” — символом изменчивости и динамики. В третьей строфе орлы, символы славы, сочетаются с образом „обесславленной земли” („Давно ль орлы твои летали Над обесславленной землей...”). И заканчивается стихотворение смысловым оксюморонном:

И миру вечную свободу
Из мрака ссылки вавещал.
(II, 216)

Если образ Наполеона построен на совмещении несовместимого, то и эпоха, названная его именем, также описана Пушкиным как чередование полярных состояний: сна, немоты, плена и пробуждения, шума, освобождения: „Когда надеждой оваренной От рабства пробудился мир...” — „Новорожденная свобода, Вдруг онемев, лишилась сил...”; „Все пало с шумом пред тобой” — „Европа гнула — сон могильный Носился над ее главой...”; „Но скучный мир, но хлад покоя Счастливец душу волновал...” — „И все, как буря, закипело; Европа свой расторгла плен”.

Таким образом, пушкинское представление о пути развития эпохи оказывается ивоморфным представлению поэта о характере Наполеона.

Всматриваясь в оксюморонные эпитеты пушкинского стихотворения, легко увидеть, что их двучленная структура определяется сочетанием полярных точек зрения на Наполеона. Однако эта полярность не только идеологическая, содержательная, а и чисто поэтическая, затрагивающая план выражения.

Еще предстояло, и кстати говоря, во многом самому Пушкину, создать поэтические формулы, которые по-новому высветят образ Наполеона, в большем соответствии с развитием общественной мысли. Пока же в оде „Наполеон” делается к этому первый шаг, который заключается в том, что старые эпитеты дезавуируются путем добавления к ним смысловых и поэтических антонимов.

Нет ничего удивительного в том, что Пушкин выбрал именно оду, этого требовал и сам „высокий” предмет размышлений, и то, что в данном жанре традиционно решалась наполеоновская тема.³⁷ Однако не случайно Карамзин, советуя Вяземскому написать поэтическую эпитафию на могилу великого изгнанника, рекомендует обратиться к нетрадиционным формам, называя сонет. Видимо, Карамзин понимал, что в одическом русле весьма трудно избежать трюизмов. Не избежал их и Пушкин, однако он в полной мере воспользовался теми творческими возможностями, которые дает ода для „сближения далековатых идей”.

Стихотворение „Наполеон” диалектически совмещает в себе разные оценки наполеоновской личности. С этого произведения начинается новый этап пушкинских размышлений о поверженном императоре, которым поэт посвятит три весьма важных стихотворения в своем южном творчестве: „Зачем ты послан был и кто тебя послал”, „Недвижный страж дремал на царственном пороге” и „Кто, волны, вас остановил”. Незаконченный характер всех этих произведений свидетельствует о том, что до разгадки образа Наполеона было еще далеко.

³⁷ См.: Стенник Ю.В. Традиции торжественной оды XVIII-века в лирике Пушкина периода южной ссылки // XVIII век. Л., 1975. Сб. 10. С. 107—112.





В. М. ФАЙБИСОВИЧ

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА „КТО ИЗ БОГОВ МНЕ ВОЗВРАТИЛ“

(К ПУШКИНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ГОРАЦИЯ)

В числе любимых авторов Пушкина имя Горация мы находим уже в лирических стихах 1815 г. С этого момента и до последних дней Пушкин постоянно возвращается к Горацию в своем творчестве и частной переписке. „...Из всех поэтов античности, — отмечал Д.П. Якубович, — Гораций занимает в течение всей жизни Пушкина *первое* место по количеству обращений к нему. Не может сравниться с ним даже Овидий, хотя он и имел для Пушкина большее значение. Но большинство обращений к Горацию не свидетельствуют о глубине. Только в двух случаях за всю жизнь Пушкин близко соприкоснулся со стихотворной тканью и образами самих стихов Горация. Это перевод оды к Меценату и перевод оды к Помпею Вару”.¹ Пушкинскому переложению оды к Помпею — стихотворению „Кто из богов мне возвратил” (1835) — и посвящена эта статья.

Оду к Помпею Вару относят обычно к 29 г. до н. э., когда Октавиан амнистировал своих бывших врагов — республиканцев, сражавшихся против него под знаменами Брута и Кассия. Гораций и Помпей были среди соратников Брута. Во имя защиты республики они оставили науки, которыми занимались в Афинах. Плечом к плечу дрались они и в решительном сражении — битве при Филиппах; Гораций был уже трибуном и командовал легионом. При Филиппах Брут и Кассий были наголову разбиты Антонием и Октавианом. Вожди республиканцев покончили с собой.

Часть их приверженцев сложила после этого оружие и, как Гораций, примирилась с установлением принципата; другие переправились на Сицилию и, как Помпей Вар, продолжали борьбу с Октавианом. Борьба эта была безуспешна: последних сторонников республики ожидало изгнание. Лишь через 13 лет со дня Филиппийской битвы, когда Октавиан объявил амнистию уцелевшим после сражений и проскрипций сподвижникам Брута, Помпей Вар смог вернуться в Рим. Гораций, ставший придворным поэтом принцепса, встретил его своей одой:

O saepe mecum tempus in ultimum
Deducte Bruto militiae duce,
Quis te redonavit Quiritem
Dis patriis Italoque caelo,
Pompei, meorum prime sodallum,
Cum quo morantem saepe diem mero
Fregi, coronatus nitentes
Malobathro Syrio capillos?
Tecum Phillppos et celerem fugam
Sensi relicta non bene parmula,
Cum fracta virtus et minaces
Turpe soium tetigere mento.
Sed me per hostes Mercurius celer
Denso paventem sustulit aere;

¹ Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 110.

Te rursus in bellum resorbens
 Unda fretis tulit aestuosus.
 Ergo obligatam redde Jovi dapem
 Longaque fessum militia latus
 Depone sub lauro mea nec
 Parce cadis, tibi destinatis.
 Oblivioso leva Massico
 Ciboria exple; funde capacibus
 Unguenta de conchis. Quls udo
 Deproperare apio coronas
 Curative myrto? quem Venus arbitrum
 Dicet bibendi? Non ego sanius
 Bacchabor Edonis: recepto
 Dulce mihi furere est amico.

(„Помпей, первый из моих друзей, подвергавшийся вместе со мной часто крайней опасности, когда Брут был начальником войска, кто возвратил тебя римским гражданином отечественным богам и небу Италии? (ты), с которым я часто вином коротал медленный день, увенчав волосы, умащенные сирийским малобатром. С тобою испытал я (на себе битву) при Филиппах и быстрое бегство, нечестно оставивши свой щит, когда была сокрушена (наша) храбрость, и грозные (войны) постыдно коснулись подбородками земли. Но быстрый Меркурий унес меня, испуганного, через (ряды) неприятелей в густом тумане; тебя же опять поглощающая волна унесла на войну по бурному морю. Устрой же по обету пир Юпитеру и склонись, утомленный долгой войною, под моим лавром и не жалея кубков, предназначенных тебе. Наполни гладкие бокалы массийским вином, подателем забвения, и вылей благовония из вместительных сосудов. Кто позаботится сделать поскорей венки из влажного сельдерея и мирта? Кого Венера назначит распорядителем пира? Я предамся безумному веселью не хуже фракийцев; мне приятно безумствовать, получивши назад своего друга”).²

В незавершенной пушкинской „Повести из римской жизни” (1833—1835) перевод этой оды должен был аргументировать утверждения героя произведения Петрония, автора знаменитого „Сатирикона”, о том, что он не верит трусости Горация:

Кто из богов мне возвратил
 Того, с кем первые походы
 И браней ужас я делил,
 Когда за привраком свободы
 Нас Брут отчаянный водил?
 С кем я тревоги боевые
 В шатре за чашей забывал
 И кудри, плющем увитые,
 Сирийским мирром умащала?

Ты помнишь час ужасной битвы,
 Когда я, трепетный квирит,
 Бежал, нечестно брося щит,
 Творя обеты и молитвы?
 Как я боялся! как бежал!
 Но Эрмий сам незапной тучей
 Меня покрыл и вдаль умчал,
 И спас от смерти неминучей.

А ты, любимец первый мой
 Ты снова в битвах очутился...
 И ныне в Рим ты возвратился
 В мой домик темный и простой.
 Садись под сень моих пенатов.
 Давайте чаши. Не жалея
 Ни вин моих, ни ароматов.
 Венки готовы. Мальчик! лей.
 Теперь не к стати воздержанье:
 Как дикий скиф хочу я пить.
 Я с другом правдную свиданье,
 Я рад рассудок утопить.

(III, 389—390)

² Пушкин. [Соч.] / Под ред. С.А. Венгерова. Изд. Брокгауза—Ефрона. СПб., 1915. Т. 6. С. 471.

„Хитрый стихотворец, — заключает Петроний, — хотел рассмешить Августа и Мецената своею трусостью, чтоб не напомнить им о сподвижнике Кассия и Брута” (VIII, 389—390).

Перевод из Горация вызывает непреходящий интерес исследователей, единодушно отмечающих существенные отличия стихотворения „Кто из богов мне возвратил” от латинского оригинала.³ В тексте Пушкина их пристальное внимание привлекают строки „Когда за привраком свободы Нас Брут отчаянный водил”: слова „призрак свободы” и „отчаянный” не находят параллелей у Горация. Однако сами эти отличия, способные при условии верной их интерпретации уточнить не только пушкинскую концепцию Горация, но и нашу концепцию Пушкина, не получили до настоящего времени удовлетворительного истолкования.

Как уже отмечалось В.М. Смириним и М.Г. Альбрехтом,⁴ Пушкин в своих переводах из Горация пользовался преимущественно парижским изданием Бине (1816), в котором латинские оригиналы сопровождаются прозаическими французскими переводами.⁵ Однако Бине не оказал существенного влияния на пушкинское произведение.⁶ Между тем к 1835 г. существовало по крайней мере два русских перевода оды к Помпею: они были опубликованы С.А. Тучковым в „Сочинениях и переводах”, вышедших в 1816 г.,⁷ и В.И. Орловым в „Опыте перевода Горациевых од”, изданном в 1830 г.⁸

При сравнении переводов Тучкова и Пушкина некоторые совпадения становятся очевидными.

Так, и Тучков и Пушкин заставляют Горация напоминать Вару события Филиппийской битвы: „Вспомни, как я был с тобой...” (Тучков), „Ты помнишь час ужасной битвы...” (Пушкин), в то время как в оригинале Гораций обращается к Помпею со словами: „С тобою пережил я Филиппы”.

Под пером Тучкова это лапидарное свидетельство („*Tesum Philippos... Sensi*”) обретает пафос драматизма, развертываясь в настоящее батальное полотно:

О день ужасный! День жестокий!
В кой смерть, стремясь во всех полках,
Лила обильны крови токи...

„Ужасной” называет Филиппийскую битву и Пушкин:

Ты помнишь час ужасной битвы...

Экспрессивность и синтаксическое построение 14-го пушкинского стиха делают его соввучным 13-му стиху Тучкова: Ср.: „О день ужасный! День жестокий!” (Тучков) и „Как я боялся! Как бежал!” (Пушкин).⁹

Родственными словами Тучков и Пушкин передают латинское „*paentem*”: „*Меня трепещуща* средь бою...” (Тучков), „*Когда я, трепетный* квири...” (Пушкин).

³ См.: Покровский М.М. 1) Пушкин и Гораций // Доклады АН СССР. 1930. № 12. С. 234—238; 2) Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 48; Варнеке Б.В. Пушкин о Горации // Наукові записки. Одеський державний педагогічний інститут. Одесса, 1939. Т. 1. С. 7—16; Ванслов Вл. А.С. Пушкин о „золотом веке” римской литературы // Ученые записки Калининского гос. пед. ин-та им. М.И. Калинина. 1963. Т. 36. С. 18—22; Busch W. Die Varusode des Horaz und ihre russische Übersetzer // Die Welt der Slaven. Wiesbaden, 1964. H. 4. S. 366—368; Costello D.P. Pushkin and Roman Literature // Oxford Slavonic Papers. 1964. Vol. 11. P. 55; Суздальский Ю.П. Пушкин и Гораций // Известия филология. Львів, 1966. Вип. 9, № 5. С. 145—146; Альбрехт М.Г. К стихотворению Пушкина „Кто из богов мне возвратил...” // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 58—68; Степанов А.А. Пушкин, Гораций, Ювенал // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 78—80.

⁴ См.: Смирин В.М. К пушкинскому наброску перевода оды Горация к Меценату // Вестник древней истории. 1969. № 4. С. 133; Альбрехт М.Г. К стихотворению Пушкина „Кто из богов мне возвратил...” // С. 66.

⁵ *Horace. Oeuvres. Traduction par M. René Binet. Paris, 1816.*

⁶ См.: Альбрехт М.Г. К стихотворению Пушкина „Кто из богов мне возвратил...” // С. 67—68.

⁷ Тучков С.А. Соч. и переводы. СПб., 1816. Ч. 1. С. 120—127 (примеч. на с. 329).

⁸ Орлов В.И. Опыт перевода Горациевых од. СПб., 1830. С. 60—63.

⁹ Показательно, что так же построены и черновые варианты этой строки (см.: III, 976).

Если в оригинале Меркурий лишь выносит Горакия из толпы врагов, то Тучков и Пушкин подчеркивают, что вмешательство вышней силы избавило Горакия от неизбежной гибели.

Тучков: Меня трепещуща средь бою,
Меркурий щедрый сохранил;
Покрыв густою темнотою,
От лютой смерти удалил...

Пушкин: Но Эрмий сам незапной тучей
Меня покрыл и вдале умчал,
И спас от смерти неминучей...

И Тучков и Пушкин передают Горакиеву „*unguentum*” (мазь, благовоние, духи) одним словом — „ароматы”: „Да воскурятся ароматы...” (Тучков), „Не жалеи Ни вин моих, ни ароматов...” (Пушкин).

Но наиболее важный момент, который следует отметить, говоря об общих чертах тучковского и пушкинского переводов, касается трактовки собственного признания Горакия в малодушии при Филиппах. Перевод „Кто из богов мне возвратил”, цитируемый в „Повести из римской жизни”, выполнен, несомненно, в соответствии с суждением, вложенным Пушкиным в уста Петрония. Суждение же это восходит, по-видимому, к С.А. Тучкову.

Догадка пушкинского Петрония („Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мецената своею трусостию...”) явно перекликается с любопытным примечанием Тучкова к стихам его перевода: „И где исполн геройска рвенья Повергнул меч и щит я свой”. „Здесь Горакий, — утверждает Тучков, — смеется над своею трусостию”. Замечание это тем более знаменательно, что ироническое „исполн геройска рвенья” лежит на совести переводчика: ничего подобного в подлиннике нет. Но Горакий Тучкова настойчиво стремится казаться смешным и превращает вполне реальное в латинском оригинале дерево лавр в символ комического триумфа: „Под лавры опочить склонися, — призывает он Помпея, — толь славна война как я”.

Из воспоминаний И.П. Липранди известно, что в декабре 1821 г., когда Пушкин приехал в Измаил, где жил С.А. Тучков, старый генерал, „неотменно пожелавший” видеть двадцатидвухлетнего поэта, первым посетил Пушкина. „Пушкин, — свидетельствует Липранди, — был очарован умом и любезностью Сергея Алексеевича Тучкова, который обещал что-то ему показать, и отправился с ним после обеда к нему. Пушкин возвратился только в 10 часов, но видно было, что он был как-то не в духе. После ужина, когда мы вошли к себе, я его спросил о причине его пасмурности, но он мне отвечал неудовлетворительно, заметив, что если бы можно, то он остался бы здесь на месяц, чтобы посмотреть все то, что ему показывал генерал. «У него все классики и выписки из них», — сказал мне Пушкин”.¹⁰ „Под «классиками», — комментирует эти воспоминания М.П. Алексеев, — Пушкин скорее всего разумел римских поэтов, в особенности Овидия и Горакия, которыми С.А. Тучков всегда особенно интересовался”.¹¹ Возможно, ода „К Помпею” послужила предметом беседы Пушкина с С.А. Тучковым. Как бы то ни было, одним из источников стихотворения „Кто из богов мне возвратил” следует считать перевод С.А. Тучкова.¹²

Стихи В.И. Орлова сделать с уверенностью подобное заключение не позволяют: сравнение переводов Орлова и Пушкина, несмотря на некоторые текстуаль-

¹⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 310—311.

¹¹ Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг...”. Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 95.

¹² Прилагая к своей статье французский перевод оды Горакия из издания Бине, М.Г. Альбрехт замечает вскользь: „Кроме того, Пушкину был известен перевод Тучкова, примечания к которому являются источником пушкинского толкования «трусости» Горакия (последнее указание мне было дано Ю.П. Суздальским)” (Альбрехт М.Г. К стихотворению Пушкина „Кто из богов мне возвратил...”. С. 68). Перевод С.А. Тучкова как источник пушкинского стихотворения был рассмотрен в дипломном сочинении „Завершенные переводы Пушкина из римской лирики”, выполненном мною под руководством Ю.П. Суздальского и защищенном на кафедре зарубежной литературы Ленинградского гос. педагогического института им. А.И. Герцена в 1972 г.

ные совпадения,¹³ обнаруживают принципиальное различие в трактовке личности Горация и событий, вызвавших к жизни его оду к Вару.

Стремясь, по-видимому, снять с Горация обвинение в малодушии, Орлов старательно воспроизводит его рассказ о сломленной храбрости соратников Горация, но выпускает из стиха о брошенном щите („...relicta non bene parmula“) слова „non bene“:

Ты помнишь брошенный мной щит,
И бегство с филиппийской битвы;
Там доблесть пала в прах, там стыд
Покрыв гроящие ланиты!

Пушкин же, убежденный в том, что „хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мекената своею трусостью“, опускает горадиевскую картину всеобщего смятения в стане республиканцев („...fracta virtus et minaces Turpe solum tetigere mento“), тем самым изображая Горация едва ли не единственным беглецом среди воинов Брута,¹⁴ но не забывает перевести „non bene“ в стихе о брошенном щите словом „нечестно“:

Ты помнишь час ужасной битвы,
Когда я, трепетный квоирит,
Бежал, нечестно броса щит,
Творя обеты и молитвы?
Как я боялся! как бежал!

Кроме того, — и это особенно важно для понимания пушкинской концепции оды Горация, — Пушкин резко подчеркивает звучание в оде к Помпею политических мотивов, в то время как Орлов их затушевывает.

Следуя оригиналу, Тучков передает „Bruto militiae duce“ подлинника словами: „И Брут начальником был нам“. Орлов какое бы то ни было упоминание Брута выпускает. Пушкин же не только переводит этот стих оригинала, но и дополняет его: „Когда за призраком свободы Нас Брут отчаянный водил“.

Стихи Орлова, очевидно не оказавшие влияния на перевод Пушкина, представляют определенный интерес именно потому, что в сопоставлении с ними отчетливо проявляется важная особенность пушкинского перевода: „У Пушкина, — отмечает В. Буш, — нам прежде всего бросается в глаза то, что он акцентирует внимание на роковых событиях гражданской войны“.¹⁵

Истолковать эту особенность уже пытались. М.М. Покровский объяснял ее политическим расчетом Пушкина: „...в свой перевод он внес такие изменения, которые подсказывались ему соображениями политической тактики. Особенно характерна прибавка *«за призраком свободы нас Брут отчаянный водил»*. Затем Пушкин опускает явный намек на амнистию, в силу которой Кв. Помпей был восстановлен в гражданских правах, и ссылку на жертвоприношение в честь Юпитера в знак благодарности за это восстановление. За 10 лет до этого в *«Записке о народном воспитании»* он представлял *«Кесаря честолюбивым возмутителем, а Брута защитником и мстителем коренных постановлений отечест-*

¹³ Так же как у Тучкова и Пушкина, Гораций у Орлова напоминает Вару о Филиппийской битве („Ты помнишь брошенный мной щит...“), так же как Тучков и Пушкин, Орлов называет Горация трепещущим („...меня, трепещущего, сам Восхитил от врагов Меркурий...“). Эти совпадения объясняются, очевидно, зависимостью перевода Орлова от перевода Тучкова, влияние которого несомненно: так, вслед за Тучковым Орлов вводит в свои стихи имя Гедеры, которого нет в подлиннике. Л.А. Степанов усматривает в энергичном финале пушкинского стихотворения („Я с другом праздную свиданье, Я рад рассудок утопить“) влияние заключительных строк Орлова:

Кто пиря царь? друзья, сольем
С звездами вечера денницу,
И в встречу друга перейдем
Ума холодного границу!

(Степанов Л.А. Пушкин, Гораций, Ювенал. С. 80). Как нам представляется, заключительные стихи Пушкина ближе к французскому переводу Бине: „J'aime à perdre la raison, quand je retrouve un ami“ („Я рад потерять рассудок, вновь обретая друга“).

¹⁴ „Здесь, — справедливо отмечает Л.А. Степанов, — Пушкиным заметно усилена трусость Горация“ (Степанов Л.А. Пушкин, Гораций, Ювенал. С. 78).

¹⁵ Busch W. Die Varusode des Horaz und ihre russische Übersrtzer. S. 366.

ва». Известно, что записку эту Николай I принял враждебно и испещрил вопросительными знаками (напр., характеристика Брута сопровождается двумя вопросительными знаками). По этой причине Брут изображен теперь как бы политическим мечтателем и утопистом".¹⁶

Согласиться с этим нельзя. Можно ли допустить, что, в угоду „соображениям политической тактики" следуя высочайшей указке, Пушкин мог, поступаясь художественной и исторической правдой, пойти на заведомое извращение образа Брута?

Другое предположение выдвинул в специальном дополнении к своей статье „Пушкин и римская литература" Д.П. Костелло: „В оригинале Горация, где говорится о его службе под командованием Брута, нет намека на то, что республиканское дело было неправым, нет мысли о том, что его юношеский республиканизм основывался на иллюзиях. Пушкин тем не менее вводит эту идею, заставляя Горация говорить, что Брут вел своих сторонников «за призраком свободы» (у Горация сказано просто: „Bruto militiae duce"). Слова «призрак свободы», возможно, отражают те перемены в личных политических взглядах Пушкина, которые произошли после 1825 г. Крах заговора декабристов показал, что революция не стояла еще на повестке дня России. Пушкин отнюдь не стал реакционером, но он перестал верить в возможность коренных политических преобразований в то время, и слова, которые он приписывает Горацию, могут выражать полное горечи сознание необычности его юношеских идеалов".¹⁷

Аналогия событий 1825 г. в России с гражданской войной в Риме действительно очевидна: „Воспоминание Горация о борьбе за республику в войске Брута ассоциировалось в воображении Пушкина с его личными воспоминаниями о восстании декабристов".¹⁸ Но эта аналогия позволяет судить лишь о том, почему Пушкин перевел именно эту оду Горация, а не другую: при переводе общеизвестного произведения античного классика он, разумеется, не мог по собственному произволу приписать Горацию слова, отражающие „перемены в личных политических взглядах Пушкина". Нельзя не согласиться с Л.А. Степановым, которому „такая трактовка представляется вульгаризацией пушкинской мысли".¹⁹

Нетрудно заметить, что М.М. Покровский и Д.П. Костелло, как и некоторые другие исследователи, пытаются объяснить слова Горация в стихотворении Пушкина фактами пушкинской биографии;²⁰ между тем писатель, по убеждению Пушкина, „не может нести ответственность за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером" (XIV, 78, 406).

Характер Горация, установленный Пушкиным, — вот отправной пункт для исследователя, пытающегося выяснить, чем обусловлены отличия стихотворения „Кто из богов мне возвратил" от его латинского оригинала.

Но всякий, кто возьмется „устанавливать характер" Горация, неизбежно столкнется с пресловутым вопросом о трусости его в битве при Филиппах: в разрешении этого вопроса многие видят ключ к постижению личности латинского поэта.²¹ Между тем признание Горация в поворнейшем для римского воина поступке — бегство с поля боя без щита — не может рассматриваться всерьез как свидетельство его малодушия, так как оно представляет собою разработку традиционного для античной поэзии мотива: до Горация „бросили" свои щиты Алкей, Анакреонт, Архилох и др.

Но независимо от того, принимается ли на веру заявление самого поэта о его трусости или оно опровергается, историческая концепция Горация неминуемо искажается там, где его стойкость перед лицом судьбы оценивается только на

¹⁶ Покровский М.М. Пушкин и античность. С. 48.

¹⁷ Costello D.P. Pushkin and Roman Literature. P. 55.

¹⁸ Суздальский Ю.П. Пушкин и Гораций. С. 146.

¹⁹ Степанов Л.А. Пушкин, Гораций, Ювенал. С. 79.

²⁰ Присоединяясь к мнению М.М. Покровского и В. Буша, М.Г. Альбрехт, не обинуясь, утверждает, что Пушкин „ввел в это стихотворение целый ряд автобиографических мотивов" (Альбрехт М.Г. К стихотворению Пушкина „Кто из богов мне возвратил..." С. 59).

²¹ См., например: Гордин Я. Самозванцы с историческими фамилиями // Литературная газета. 1975. № 34; Головановский С. Так был ли Гораций паникером? // Там же. № 41.

основании его поведения в филиппийской катастрофе. Не следует забывать, что Гораций никогда не заинтересовал бы филологов, если бы погиб при Филиппах или покончил с собой, как вожди республиканцев, не пожелавшие смириться с поражением: слава пришла к Горацию много позже, и лавры увенчали уже не сподвижника тираноубийцы, а придворного поэта принцепса.

Пушкин не верил малодушию воина Кассия и Брута. Но признавал ли он величие души певца Августа и Мецената?

В литературоведении уже предпринимались попытки реконструировать пушкинские представления о Горации в связи с положением римского поэта при дворе императора.

Приведя в своей работе „Пушкин о Горации” ряд примеров бесстыдной лести Августу придворных греческих поэтов, Б.В. Варнеке писал: „Гораций жил среди этих греков, нахлынувших в Рим с Андроса, Самоса, из Тралл, Алабанды (Ювенал, III, 70). Неудивительно, что мощный поток их поэзии захватил и его, но необходимо внимательно прислушаться к треску их голодной музыки, чтобы оценить уклончивость Горация, сумевшего поставить себя на достойное расстояние от своих греческих товарищей по ремеслу и этим сохранить свое достоинство в очень трудных условиях, когда это удавалось далеко не всем”.²² Пушкин, как полагал Б.В. Варнеке, эту уклончивость и оценил. Мнение Б.В. Варнеке разделили и другие исследователи. „Кто он, этот Гораций, эпикуреец и изысканный поэт, сатирик и автор «векового гимна» Рима, республиканский воин и трус, бежавший с поля сражения, льстец и умный философ? — восклицает Вл. Ванслов. — Личность автора служила загадкой для многих ученых биографов римского поэта. Пушкин ответил очень просто: он умный человек, попавший в сложные условия жизни, прибегающий и к лести, но не грешивший против своей совести”.²³ „Особенно привлекало Пушкина то, — считает Л.А. Степанов, — что Гораций в сложных условиях сумел сохранить личное достоинство и независимость”.²⁴

У этого утверждения немало исторических оппонентов. Поэтические панегирики, которые Гораций подносил своим патронам, несомненно сложены с тонкостью и умом, отличающим их от „треска” служителей „голодной музыки”. Осыпанная милостями покровителей, муза Горация не голодала, но ее изящество не ослепило ни А.Н. Радищева, наградившего Горация выразительным именем „Лизорука Меценатова”,²⁵ ни В.Г. Белинского, высказавшегося по этому поводу столь же недвусмысленно. „Отпущенный холоп Гораций, — писал он, — называл себя подражателем Пиндара и, посвятив свою стоворчивую музу хвалению своего доброго барина, благодетеля, отца и заступника — Мецената, ввел в моду поэзию прихожих”.²⁶ Пушкин, как представляется, также не был склонен идеализировать поведение Горация при дворе Августа и во дворце Мецената.

Сходство в обстоятельствах жизни Пушкина и Горация уже констатировалось в научной литературе. „Если в 20-е годы Пушкин любил сравнивать свою ссылку с опалой Овидия, то в 30-е годы его жизненные обстоятельства скорее напоминали судьбу Горация, — отмечает Ю.П. Суздальский — ⟨...⟩ Однако Николаю I и Бенкендорфу не удалась задача, которую некогда решили Август и Меценат”.²⁷ Оставив свои попытки „приручения” поэта, они начали третировать его как личность. Издевательский характер пожалования Пушкину звания камер-юнкера был очевиден: это пожалование имело исторические аналогии, на которые указала в свое время Л.М. Лотман.²⁸ „Великий кн. ⟨язь⟩, — записал Пушкин в дневнике 7 января 1834 г., — наемни поздравил меня в театре. — Покорнейше благодарю, ваше высочество; до сих пор все надо мною смеялись, вы первый меня поздравили” (XII, 319). Камер-юнкерский мундир воспринимался Пушки-

²² Варнеке Б.В. Пушкин о Горации. С. 13.

²³ Ванслов Вл. А.С. Пушкин о „золотом веке” римской литературы. С. 18.

²⁴ Степанов Л.А. Пушкин, Гораций, Ювенал. С. 79.

²⁵ Радищев А.Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 179.

²⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 290.

²⁷ Суздальский Ю.П. Пушкин и Гораций. С. 145.

²⁸ Лотман Л.М. „И я бы мог, как шут ⟨...⟩” // Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 46—59.

ным как шутовской кафтан. „Умри я сегодня, что с вами будет? — с горечью спрашивал он жену в июне 1834 г., — мало утешения в том, что меня похоронят в полосатом кафтане...” (XV, 167). „Опасения, что его тяжелым, внутренне напряженным и конфликтным отношениям с царем и придворной камарильей будет придан шутовской характер, — отмечает Л.М. Лотман, — терзали Пушкина и были небезосновательны”.²⁹ Две недели спустя он вновь писал жене: „Хорошо, коли проживу я лет еще 25; а коли свернусь прежде десяти, так не знаю, что ты будешь делать, и что скажет Машка, а в особенности Сашка. Утешения мало им будет в том, что их папеньку схоронили как шута...” (XV, 180).³⁰ Проблема ограждения личного достоинства от посягательств на него меценатствующего владыки, глумящегося над покровительствуемым гением, в пушкинском творчестве 1830-х годов нашла весьма своеобразное отражение в литературных портретах Ломоносова („Путешествие из Москвы в Петербург”) и Вольтера („Вольтер”).

Ломоносов, писал Пушкин, умел „за себя постоять и не дорожил ни покровительством своих меценатов, ни своим благосостоянием, когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей. Послушайте, как пишет он этому самому Шувалову, *Предстателю Мис, высокому своему патрону*, который вадумал было над ним пошутить: «Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельмож, но ниже у господ моего Бога дураком быть не хочу»” (XI, 254).

Повиция Ломоносова была для Пушкина безусловным нравственным ориентиром. 10 мая 1834 г. он повторил слова Ломоносова, применяя их к себе, в своем дневнике: „...я могу быть подданным, даже рабом, — но холопом и шутом не буду и у царя небесного” (XII, 329). „Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно им поступать как им угодно, — писал Пушкин жене 8 июня 1834 г. — Опала легче превращения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у господа Бога” (XV, 156).

Негативный образец являло для Пушкина поведение Вольтера. „Вольтер, — писал он, — во все течение долгой своей жизни никогда не умел сохранить своего собственного достоинства. В его молодости заключение в Бастилию, изгнание и преследование не могли привлечь на его особу сострадания и сочувствия, в которых почти никогда не отказывали страждущему таланту. Наперсник государей, идол Европы, первый писатель своего века, предводитель умов и современного мнения, Вольтер и в старости не привлекал уважения к своим сединам: лавры, их покрывающие, были обрывганы грязью. Клевета, преследующая знаменитость, но всегда уничтожающаяся перед лицом истины, вопреки общему закону, для него не исчезала, ибо была всегда правдоподобна. (...) К чести Фридерика II скажем, что сам от себя король, вопреки природной своей насмешливости, не стал бы унижать своего старого учителя, не надел бы на первого из французских поэтов шутовского кафтана, не предал бы его на посмеяние света, если бы сам Вольтер не напрашивался на такое жалкое посрамление” (XII, 80—81).

Весь этот фрагмент построен на биографических аллюзиях: изгнание и преследование, ознаменовавшие юность Вольтера, заставляют вспомнить о пушкинской ссылке; в словах о „клевете, уничтожающейся перед лицом истины” слышится отзвук порочащих поэта слухов, распущенных перед его удалением из Петербурга, а в „шутовском кафтане”, напяленном на Вольтера Фридрихом, угадывается камер-юнкерский мундир, пожалованный Пушкину Николаем.³¹

²⁹ Там же. С. 56.

³⁰ „Поэт как будто предугадывал окрик Бенкендорфа, раздавшийся в январе 1837 г.: «Почему положен в гроб не в мундире?!», — замечает С.А. Абрамович. — Мысль о том, что его могут похоронить в камер-юнкерском мундире („полосатом кафтане”) приводила Пушкина в бешенство” (Абрамович С.А. Пушкин в 1836 году. Л., 1984. С. 29).

³¹ Этот намек в научной литературе отмечался неоднократно. В.А. Сайтанов обратил внимание на то, что звание, которое Вольтер носил при прусском дворе, не было унижительным — он был камергером (Сайтанов В.А. Прощание с царем // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 42.). Однако и камергерский мундир был для Пушкина неприемлем. По воспоминаниям П.В. Нащокина, за три года до пожалования поэту звания камер-юнкера «Бенкендорф предлагал ему камергера, желая его ближе иметь к себе, но он отказался, заметив: «Вы хотите, чтоб меня так же упрекали, как Вольтера!»» (Бартенев П.И. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей в 1851—1860 годах. М., 1925. С. 43).

Однако все эти параллели призваны подчеркнуть пропасть, отделяющую Пушкина от Вольтера в его отношении к покровительству.

Стихотворение „Кто из богов мне возвратил” (1835), включенное в „Повесть из римской жизни” (1833—1835), было написано вскоре после окончания „Путешествия из Москвы в Петербург” (1834) и незадолго до появления в „Современнике” очерка „Вольтер” (1836). Тема меценатства и мотив шутовства, звучащие в этих произведениях, позволяют рассматривать их в определенном единстве, и портреты Ломоносова и Вольтера создают своеобразный и весьма отчетливый контекст пушкинской концепции Горация — „хитрого стихотворца”, пытающегося „рассместить Августа и Мецената своею трусостию” и добровольно надевающегося, таким образом, тот шутовской кафтан, который оказался тесен для Ломоносова и Пушкина, но пришелся впору Вольтеру.

Между пушкинским Горацием и Вольтером наблюдаются и другие любопытные сближения. В статье „О ничтожестве литературы русской” (1834) Гораций получает не слишком лестное в устах Пушкина звание „придворного философа” (XI, 501), вполне приложимое к Вольтеру берлинского периода, а в словах о клевете на Вольтера, которая „вопреки общему закону для него не исчезала, ибо была всегда правдоподобна”, можно, кажется, найти объяснение устойчивости расхожего мнения о трусости Горация при Филиппах,³² опровергаемого Пушкиным в „Повести из римской жизни”. Следует отметить, что и писатель Петроний, устами которого Пушкин выражает сомнение в трусости Горация, отнюдь не разделяет жизненной позиции „хитрого стихотворца” и, стоически принимая гибель, на которую обрекает его деспот, диктует свой обличительный „Сатирикон”, в котором исследует „падение человека” и „предрассудки Нерона” (VIII, 936).³³

Все эти параллели придают особый смысл той связи, которую С.А. Кибальник справедливо усматривает между незавершенным пушкинским переводом оды Горация к Меценату (1833) и стихотворением „Из Пиндемонти” (1836): сопоставление этих произведений позволило исследователю заключить, „что композиция и образный строй оды Горация к Меценату были использованы Пушкиным в стихотворении «Из Пиндемонти»”.³⁴ Набросок „Царей потомок Меценат, Мой покровитель стародавний...” представляет собою перевод посвященной оды „К Меценату”, предпосланной Горацием издателю трех книг его од; это произведение может служить своего рода „вывеской” отношений римского поэта с его патроном.³⁵ В стихотворении „Из Пиндемонти” Пушкин отстаивает свое право „пред сило(ю) законной Не гнуть ни совести, ни мысли непреклонной” (III, 1032) — право художника на независимость от воли властителя и мнений толпы. И вновь с неподражаемым презрением Пушкин поминает здесь придворный мундир, именуя его „ливреей” („... для власти, для ливреи Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи” — III, 420).³⁶ „Для Пушкина, — замечает

³² В юности поэт и сам разделял это мнение: в послании „В.А. Пушкину” (1817) он наградил Горация парадоксальной характеристикой „бессмертный трус” (I, 251). Глубокомысленность ее, впрочем, не следует преувеличивать: „Острая шутка не есть окончательный приговор” (XII, 178).

³³ Возвращаясь к цитированному выше суждению Б.В. Варнеке, нужно заметить, что о личном достоинстве Горация Пушкин мог судить, сравнивая его „умную лесть” не только с бесстыдным раболепием придворных греческих поэтов, но, например, и с вызывающей независимостью упоминаемого в „Повести из римской жизни” Катутла, писавшего:

Нет, чтоб тебе угодить, не забочусь я вовсе, о Цезарь!
Знать не хочу я совсем, черен ты или бел.

(Cat. sagitt., XCIII; перевод Адриана Пиотровского).

Не говорим уже о гражданской доблести героев Тацита и Плутарха.

³⁴ Кибальник С.А. О стихотворении „Из Пиндемонти” (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. А., 1982. С. 152.

³⁵ Быть может, обращение Пушкина именно к этой оде было вехой на пути к „Повести из римской жизни”, где отношения Горация с Меценатом и Августом становятся предметом размышлений Петрония, отказавшегося от подобных отношений с Нероном.

³⁶ В 1824 г. в эпиграмме на В.А. Жуковского придворный мундир назвал „ливреей” А.А. Бестужев-Марлинский:

Из савана оделся он в ливрею,
На пудру променял свой лавровый венец,
С указкой втерся во дворец;

В.А. Сайтанов, — очень характерны отождествление своей судьбы с судьбами поэтов-предшественников и подведение конкретной ситуации под какой-нибудь исторический прецедент”;³⁷ по-видимому, мотив „шутовского кафтана” не случайно снова ассоциируется у Пушкина с Горацием и его отношением к покровительству. „Независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы”, — так завершается пушкинский очерк о Вольтере (XII, 81). Но независимость и самоуважение смолоду были для Пушкина несоместимы с положением покровительствуемого. В 1822 г. он советовал брату избежать покровительства, „потому что это порабощает и унижает” (XII, 50, 524). В 1824 г. поэт писал А.И. Казначееву: „Вы говорите мне о покровительстве и о дружбе. Это две вещи несоместимые. Я не могу, да и не хочу притязать на дружбу графа Воронцова, еще менее на его покровительство: по-моему, ничто так не бесчестит, как покровительство” (XIII, 95, 528). В стихотворении „Дружба” (1825) эта мысль выражена еще более энергично:

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья
Иль покровительства повор.
(II, 460)

Этим взглядам Пушкин был верен до конца жизни. Видя в „самостоянье человека залог величия его” (III, 849), Пушкин и в последние годы с гордостью говорил о себе как о „человеке, не имеющем нужды в покровительстве сильных” (VIII, 444). У нас нет оснований полагать, что он изменил своим убеждениям в оценке меценатства как особого рода покровительства. В 1824 г. Пушкин заявил в письме к П.А. Вяземскому: „...меценатство вышло из моды.⟨...⟩ Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима” (XIII, 96). В следующем, 1825 г., он писал А.А. Бестужеву: „Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы.⟨...⟩ Иностранцы нам изумляются — они отдают нам полную справедливость — не понимая, как это сделалось. Причина ясна. У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разнища!” (XIII, 179). Эту же идею мы находим в черновике письма к К.Ф. Рылеву, написанном в том же году (XIII, 218—219); повторяется эта мысль и в упоминавшемся уже произведении 1833—1834 гг. — „Путешествии из Москвы в Петербург” (XI, 228, 255). Наконец, в датируемой 1835 г. повести „Египетские ночи” Пушкин заявляет устами Чарского: „Звание поэтов у нас не существует. Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа, и если наши меценаты (чорт их побери!) этого не знают, то тем хуже для них” (VIII, 266).

„Родовое достоинство, древние предки, аристократическая гордость, — справедливо утверждает Н.Я. Эйдельман, — все это было для Пушкина одной из форм учреждения личной независимости”.³⁸ И для нас в данном случае не существенно, из чего исходил Пушкин, выделяя то свойство русской литерату-

И там, пред знатными сгибая шею,
Он руку жмет камер-лакею...
Бедный певец!

(Русская эпиграмма (XVIII—начала XIX века): 3-е изд. Л., 1988. С. 283). Созвучие в мотивах стихов Пушкина и Бестужева-Марлинского (выбор поэтом позиции по отношению к сильным мира сего) и тождество рифм („ливрея” — „шея”) наводят на мысль о реминисценции: слово „ливрея” встречается у Пушкина всего три раза, причем в переносном смысле лишь в стихотворении „Из Пиндемонти”.

³⁷ Сайтанов В.А. Прощание с царем. С. 40.

³⁸ Эйдельман Н.Я. Герцен против самодержавия. М., 1973. С. 238.

ры, в котором он видел признак преимущества ее перед другими литературами мира, — для нас важно то, что этим признаком Пушкин считал отсутствие в России меценатства.

Уже из этого нетрудно сделать заключение о том, как Пушкин должен был относиться к Горацию, с аффектированной благосклонностью принимавшему покровительство Августа и Мецената. Пересмотрев пушкинские характеристики Горация в свете резкого неприятия Пушкиным покровительства вообще и меценатства в особенности, нетрудно понять, как Пушкин к нему относился.

Покровительство, принимаемое из честолюбия или из нужды, поработает и унижает, бесчестит и поворот — вот резюме высказываний поэта о меценатстве. В этом контексте пушкинские характеристики Горация как „Августова певца“, „придворного философа“ и „хитрого стихотворца“ приобретают явный презрительно-пренебрежительный оттенок, как и самая догадка о том, что Гораций „хотел рассмешить Августа и Мецената своею трусостью“, — подобное шутство в глазах Пушкина было низостью.

Итак, признавая оригинальный поэтический гений „тибурского мудреца“ (I, 134), Пушкин считал, что лавры Горация „обрызганы грязью“, несмотря на тщетные старания „умного льстеца“ „сохранить осанку благородства“ (II, 378).

Думается, что именно такая реконструкция пушкинских представлений о Горации позволяет объяснить мотивы, руководствуясь которыми поэт привнес в оду Горация свои изменения и дополнения. Слова Петрония в „Повести из римской жизни“ свидетельствуют о том, что Горациева ода, по мнению Пушкина, обращена не столько к Помпею, сколько к Августу и Меценату. Отход Пушкина от оригинала был обусловлен его стремлением указать на стоящего за спиной Вара главного адресата оды Горация — Октавиана: его присутствие становится у Пушкина более ощутимым, тонкий флер, накинутый на него „Августовым певцом“, — более прозрачным. В своем переводе Пушкин концентрирует внимание на том, что подтверждает его концепцию взаимоотношений Горация с его покровителями.

Вопреки мнению М.М. Покровского Пушкин отнюдь не опускает комплиментарного для Октавиана намека на амнистию, вернувшую Горацию друга, — он усиливает этот намек, извлекая из него ноту тонкой, но раблепной лести. Как справедливо указывает исследователь творчества Горация С. Комейджер, риторический вопрос: „Кто возвратил тебя римским гражданином отечественным богам и небу Италии?“, обращенный к Вару, предполагает законный ответ: „Повелитель!“.³⁹ Первоначально Пушкин перевел этот вопрос Горация словами „О кто ж тебя нам возвратил“ (III, 975), но следующий и окончательный вариант своего перевода он начал стихом „Кто из богов мне возвратил“, заставив „умного льстеца“ недвусмысленно намекнуть на прозвище официально обожествленного Октавиана, означавшее „Священный“.⁴⁰ В связи с этим, упомянув вскользь об обетах, творимых бегущим с поля битвы Горацием, Пушкин опускает в своем переводе тот стих оригинала, в котором Гораций призывает Помпея в знак благодарности за возвращение посвятить пир Юпитеру: объявив Августа божеством, вернувшим Вара, пушкинский Гораций не может говорить о благодарности другому богу.

Как отмечалось выше, в пушкинском переводе преувеличен ужас, охвативший Горация на поле сражения при Филиппах: утрированная трусость Горация призвана сделать более очевидной ту унизительную роль шута, которую, по мнению Пушкина и его Петрония, он добровольно разыгрывал перед Августом и Меценатом. Не случайно в „Повести из римской жизни“ оказывается зачеркнутой фраза Петрония: „Воля ваша, нахожу более искренности в его восклицании: Красно и сладостно паденье за отчизну“ (VIII, 390), ибо благородный пафос

³⁹ *Commager S. The odes of Horace. New Haven; London, 1962. P. 170.*

⁴⁰ Официальный титул „Священного“ был присоединен к имени Октавиана через два года после создания Горацием его оды к Вару (в 27 г. до н. э.), но анахронизма в этом нет. Повод к именованию Октавиана Августом давало само его имя („восьмой“): еще до гибели республики Цицерон называл его в „Филиппиках“ „божественным юношей“; после установления принципата имя „Август“ в применении к Октавиану стало общим местом придворной поэзии. См.: *Буассье Г. Цицерон и его друзья. М., 1914. С. 345.*

патриотического самоотвержения, звучавший в подлинном стихе Горация, кажется ложным в контексте пронидательных суждений Петрония, подозревающего „хитрого стихотворца” в холопской угодливости, недостойной бывшего сподвижника Кассия и Брута.

Введение поэтом в перевод „Кто из богов мне возвратил” слов „призрак свободы” и „отчаянный” обусловлено стремлением пушкинского Горация — но Горация, а не Пушкина! — изобразить дело защиты республики политической авантюрой, а участие в нем самого Горация — заблуждением молодости. Черновой вариант „Тебя, с кем игры боевые” (III, 975) показывает, что Гораций у Пушкина хочет снять с себя ответственность перед Августом, объясняя свое республиканское прошлое юношеским увлечением внешней стороной военной жизни. Еще более показателен в этом отношении вариант „Нас Брут воинственный сманил” (III, 975). Таким образом, в стихотворении „Кто из богов мне возвратил” словами о „призраке свободы”, за которым водил своих воинов „отчаянный” Брут, пушкинский Гораций стремится угодить Октавиану, но отнюдь не Пушкин — Николаю I.⁴¹

Изменения в пушкинской передаче бытовых и мифологических деталей оды к Помпею Вару менее значимы. В древних реалиях Пушкин был знатоком с детства, и при переводе оды Горация он руководствовался, быть может, не столько оригиналом и его переводами Бине и Тучкова, сколько выработавшимися у него с лидейских лет приемами изображения аксессуаров античного быта. Так, например, поэт заменяет „сирийский малобатр” на „мирр”; заменяет венки из сельдерея или мирта венками из плюща; заменяет „тень лавра” „сенью пенатов”; называет горадиевского Меркурия Эрмием; привычной формулой изображает жилище „в горадианском духе”.

Все эти изменения, в сущности, формальны, и не они делают перевод Пушкина стихотворением, которое по праву можно назвать оригинальным произведением. „Пушкин-переводчик, — заметил Г.Д. Владимирский, — не был ни рабом, ни соперником переводимого автора. Он — imitateur (как назвал поэт Шенье) — воссоздатель, умеющий так ухватить несколько характерных черт образа, чтобы тот ожил в словах чужого языка, как в своем родном”.⁴² В стихотворении „Кто из богов мне возвратил” объектом воссоздания стал прежде всего образ самого римского классика, которого Пушкин заставил говорить в соответствии со своими представлениями о его личности. Знаменательно, что В.Г. Белинский дал этому стихотворению название „Гораций”. „Перевод из Горация, — писал об этой „пьесе” критик, — или оригинальное произведение Пушкина в горадианском духе, — что бы ни была она, только никто ни из старых, ни из новых русских переводчиков и подражателей Горация не говорил таким горадианским языком и складом и так верно не передавал индивидуального характера горадианской поэзии, как Пушкин в этой пьесе, к тому же и написанной прекрасными стихами. Можно ли не слышать в них живого Горация?”⁴³

Этот вопрос не нуждается в ответе.

⁴¹ В этом контексте слово „отчаянный” должно означать „фанатичный, безумный”, а не „впавший в отчаяние, отчаявшийся”, как трактует его „Словарь языка Пушкина” (М., 1959. Т. 3. С. 247).

⁴² Владимирский Г.Д. Пушкин-переводчик // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 323.

⁴³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 288.





А. Н. ИЕЗУИТОВ

ОБ ОДНОМ РИСУНКЕ ПУШКИНА

Интерес Пушкина к эпохе Великой Французской революции был настолько устойчив и разнообразен, что не только в его литературном творчестве,¹ но и в его графике нашли воплощение образы исторических деятелей этого времени.

Характерно, что именно в Михайловском, „вдали от суетной молвы“, работая в январе 1826 г. над пятой главой „Евгения Онегина“ и напряженно размышляя над закономерностями общественного развития, Пушкин рисует лица тех людей, которые идейно готовили и непосредственно совершали Великую Французскую революцию.

Для нас особую ценность представляют в этом плане рисунки на полях черновых рукописей пятой главы „Евгения Онегина“: в тетради ПД, № 835, л. 80 об. и в тетради ПД, № 836, л. 49. Оба они относятся к январю 1826 г. На л. 80 об., как установлено пушкинистами (А. Эфрос, Р. Жуйкова), изображены в профиль Мирабо, Вольтер и находится пушкинский автопортрет, который называют „робеспьеризированным“. Впервые такую характеристику дал этому автопортрету А. Эфрос в 1933 г.² Однако исследователь лишь констатировал этот факт и не объяснил, что именно может считаться „робеспьеризацией“ в пушкинском автопортрете, какие черты графически сближают его с Робеспьером.

Атрибуцию А. Эфроса отвергал Б.В. Томашевский. Не приводя никаких аргументов, автор утверждал, что этот автопортрет „не похож ни на Робеспьера, ни на Пушкина — по крайней мере того Пушкина, которого мы знаем по другим его автопортретам“.³ Но дело в том, что это действительно особый автопортрет — „робеспьеризированный“ Пушкин: При этом Б.В. Томашевский признает, что портретируемое лицо изображено „в парике эпохи Людовика XV или XVI“, т. е. что это сознательная стилизация, и относит данный автопортрет к „разряду «ряженных»“.⁴ В самом деле, Пушкин выглядит здесь „ряженным“ под Робеспьера. Таким образом, отрицая факт создания Пушкиным своего „робеспьеризированного“ автопортрета, исследователь как бы невольно подтверждает такую атрибуцию.

Вот какие, на наш взгляд, черты внешнего облика отличают „робеспьеризированный“ автопортрет Пушкина от других его автопортретов: лоб более выпуклый, сильнее обнажен и скошен назад, а линии лба и носа непосредственно не продолжают друг друга; бровь и глаз приподняты под острым углом (обычно они даются на автопортретах горизонтально); нос менее заострен, а его кончик

¹ См.: *Томашевский Б.В. Пушкин и история Французской революции // Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 175—216; Лотман Ю.М., Лотман Мих.Ю. Вокруг десятой главы „Евгения Онегина“ // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 146—147; Эткинд Е. „Союз ума и фурий“. (Пушкинские мятежники) // Россия. Venezia. 1987. № 5. С. 55—90; Аверинцев С.С. „Но ты, священная свобода...“. Отзвуки Великой Французской революции в русской культуре // Новый мир. 1989. № 7. С. 185—187.*

² См.: *Эфрос А. Рисунки поэта. М.; Л., 1933. С. 39, 324. См также: Жуйкова Р.Г. Автопортреты Пушкина. (Каталог) // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 101.*

³ *Томашевский Б.В. Автопортреты Пушкина // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1. С. 326.*

⁴ Там же.

даже слегка вздернут; губы плотно сжаты, и их уголки не опущены книзу; подбородок более резко очерчен и выдвинут вперед, что придает лицу волевой вид; на голову надет парик и свади него виден бант.

Ю.М. Лотман полагает, что профиль Робеспьера появляется у Пушкина уже в одесских черновиках „Евгения Онегина”, причем его окружают Мирабо и Наполеон.⁵ При этом исследователь ссылается на М.А. Цявловского.⁶ Надо сказать, что М.А. Цявловский в свою очередь ссылается на работу А. Эфроса „Рисунки поэта”, в которой нет, как заявляет сам М.А. Цявловский, атрибуции пушкинского рисунка. И это действительно так.⁷

Рисунок Пушкина (ПД, № 834, л. 3) относится к июню 1824 г. Его сопоставление с пушкинским „робеспьеризированным” автопортретом дает основания предположить, что Пушкин действительно намеревался изобразить Робеспьера. Именно намеревался, поскольку портрет зачеркнут рукой поэта. Что же позволяет высказать такое предположение?

Во-первых, как и на рисунке с „робеспьеризированным” Пушкиным, и в этом случае рядом с предполагаемым Робеспьером также находится портрет Мирабо. Таким образом, возникает определенное композиционное „клише”. Во-вторых, у портретируемого лица мы видим такие черты внешнего облика: высокий и скошенный назад лоб, слегка приподнятые бровь и угол глаза, немного вздернутый и заостренный нос, плотно сжатые губы, выдающийся вперед подбородок, на голове что-то похожее на парик, — которые напоминают „робеспьеризированного” Пушкина. Во всяком случае, определенное сходство с Робеспьером в этом намечаемом поэтом портрете наблюдается, что подтверждает факт достаточно устойчивого интереса и внимания Пушкина к одному из вождей якобинцев.

На л. 49 в тетради № 836, как считают пушкинисты (М. Беляев, Т. Цявловская), изображены Мирабо, Руссо и неизвестный молодой человек в парике с бантом. Никаких версий относительно молодого человека (кто именно изображен Пушкиным) никогда не выдвигалось и до сих пор не выдвигается.

Присмотримся более внимательно к этому рисунку Пушкина и попробуем применить к нему те же показатели для характеристики внешнего облика, которые мы выделяли применительно к „робеспьеризированному” пушкинскому автопортрету.

У неизвестного молодого человека в парике с бантом мы обнаруживаем такие, сходные с вышеописанным черты: высокий и скошенный назад лоб, открываемый париком; бровь с изгибом и глаз, поднятые вверх под острым углом; заостренный, слегка вздернутый и четко обрисованный нос; плотно сжатые и прямые губы, причем верхняя губа чуть-чуть нависает над нижней; резко очерченный и выступающий вперед подбородок; на голову надет парик с бантом свади.⁸

Сравнение портрета неизвестного с „робеспьеризированным” пушкинским автопортретом и с изображениями самого Робеспьера (например, с гравюрами Фиссингера с портрета Герена, доступными Пушкину, а также с более повдними портретами Робеспьера) позволяет утверждать, что перед нами профиль Робеспьера, принадлежащий перу Пушкина.

На рисунке Пушкина выдержаны и возрастные признаки портретируемых лиц. Мирабо выглядит как человек среднего возраста (в 1789 г. ему было 40 лет). Руссо изображен стариком (он умер в 1778 г. в возрасте 66 лет). Наконец, Робеспьер был действительно молодым, в 1789 г. ему исполнился 31 год.⁹

⁵ См.: Лотман Ю.М. Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру // Русско-европейские литературные связи. (Сб. статей к 70-летию со дня рождения академика М.П. Алексева). М.; Л., 1966. С. 319.

⁶ См.: Цявловский М.А. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. М., 1951. Т. 1. С. 437.

⁷ См.: Эфрос А. Рисунки поэта. С. 199, 294, 296.

⁸ В романе „Боги жаждут” (1912) А. Франс обращает внимание на то, что в эпоху Французской революции мужчины носили короткую косицу, перехваченную бантом (см.: Франс А. Полн. собр. соч.: В 25 т. М.; Л., 1937. Т. 14. С. 139). Такая косица с бантом угадывается на „робеспьеризированном” автопортрете Пушкина и непосредственно изображена на портрете неизвестного.

⁹ Вот как описывает его А. Франс, который всегда стремился к максимальной точности при изображении внешнего облика исторических деятелей, в романе „Боги жаждут”: „... молодой человек, остроносый, рябой, с покатым лбом, выступающим подбородком и бесстрастным выражением лица” (Франс А. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 160.) Подобные черты мы находим и в пушкинском портрете.

Таковы графические доказательства предлагаемой атрибуции. Существуют вместе с тем и косвенные доказательства.

Не случайно Робеспьер помещен Пушкиным на одном листе с Мирабо и Руссо.

На первом этапе революции Мирабо и Робеспьер выступали заодно, однако уже в 1790 г. их пути разошлись. В 1791 г. Мирабо умер так и не разоблаченный как подкупленный тайный агент королевского двора. Показательно, что еще в мае 1789 г. Робеспьер пронизательно пишет о Мирабо: „...его дурная нравственность лишала всякого к нему доверия”.¹⁰

На всех трех пушкинских рисунках 1824 и 1826 гг. Мирабо изображен рядом с Робеспьером. Поскольку изображение Мирабо является бесспорным, это обстоятельство служит весомым аргументом в пользу предлагаемой нами атрибуции.

Совсем иначе, нежели к Мирабо, относился Робеспьер к Руссо, которого он считал учителем и наставником. Есть сведения, что в 1778 г. двадцатилетний Робеспьер встречался с Руссо в Эрменонвиле, где тот жил. Особенно большое впечатление произвело на Робеспьера поистине пророческое высказывание Руссо, относящееся к 1760 г.: „Мы приближаемся к кризису и к эпохе революции”.¹¹ По сути дела, именно Робеспьер хотел в процессе Великой Французской революции осуществить на практике нравственное учение Руссо, его идеи о свободе и равенстве всех людей.¹² Правда, применял он для этого такие суровые и даже жестокие средства, которые ни в коей мере не имел в виду его учитель.¹³ Однако исторически никаких других реальных средств для претворения в жизнь идей Руссо тогда не было. В этом объективно состоял трагизм положения и для Руссо, и для Робеспьера как его ученика и последователя.

Современный исследователь пишет: „«Великий террор» — это порождение политической философии Робеспьера, доведшего до логического предела взгляды Руссо”. Три тезиса (идея „единой воли” народа, не допускающая никаких различий в мнениях; идея „перманентных врагов”, строящих козни против Республики; идея тождества политики и морали) с необходимостью вели к неукоснительному и бесконечному применению гильотины”.¹⁴

Н.Я. Эйдельман так передает свои впечатления от портрета Робеспьера, увиденного им в Музее Карнавала в Париже: „...Мы в глазах и облике франта все же замечаем нечто стальное, математически выверенное и прямо соединяющее теории Руссо с аксиомами гильотины”.¹⁵ Подобные черты проступают и в графическом портрете Робеспьера, созданного рукою Пушкина (франтоватость облика и жесткость, скрытая в глазах).

Портретная сюита Пушкина: Мирабо, Руссо и Робеспьер — интересна и в том плане, что она графически раскрывает то, что позднее поэт выразит словесно. Такого рода графические опережения уже известны в творчестве Пушкина. Так, изображение в виде ряда рисунков судьбы героев поэмы „Дыганы” предшествовало созданию самого текста произведения (ПД, № 834, л. 46), а „двуликий портрет” барышни и крестьянки с профилями, повернутыми в равные стороны, — написанию повести „Барышня-крестьянка” (ПД, № 841, л. 81 об.).¹⁶

В статье „А. Радищев” (1836) Пушкин замечал: „Увлеченный однажды львиным рыком колоссального Мирабо, он (Радищев. — А.И.) уже не захотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра” (XII, 34). И так, для Пушкина Мирабо — это „колоссальный” лев, а Робеспьер — „сентиментальный тигр”.

Обратимся снова к рисунку Пушкина с изображением Мирабо, Руссо и Робеспьера. Мы видим, что Мирабо действительно напоминает льва своим сурово-величественным выражением лица и пышной гривой волос и что его изображение

¹⁰ Цит. по: Манфред А.З. Великая Французская революция. М., 1983. С. 293.

¹¹ См.: Левандовский А. Робеспьер. М., 1965. С. 32.

¹² См.: Манфред А.З. Великая Французская революция. С. 302—303.

¹³ По мнению Ю.М. Лотмана, учение Руссо о различии „общей воли” и „воли всех” предполагало возможность революционного насилия над народом (Лотман Ю.М. Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру. С. 317).

¹⁴ Сергеев В. Тигр в болоте // Знание — сила. 1988. № 7. С. 73.

¹⁵ Эйдельман Н. Мгновенье славы настает... Год 1789-й. Л., 1989. С. 291.

¹⁶ См.: Левкович Я.А. Из наблюдений над „Арзумской” тетрадью Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 29—30.

по своим размерам явно превосходит все остальные (кстати, Маркс называл Мирабо „львом революции”¹⁷). В чертах же лица Робеспьера в самом деле есть нечто тигриное, жесткое и смягченное одновременно. Так Пушкин графически предвосхитил в 1826 г. словесное описание Мирабо и Робеспьера, данное им в 1836 г.

Назвав Робеспьера „сентиментальным тигром”, Пушкин очень емко, выразительно, хотя на первый взгляд и парадоксально, определил глубоко противоречивый характер и личности, и деятельности вождя якобинцев.

Пушкинскую характеристику Робеспьера анализирует В. Сергеев в уже упоминавшейся статье „Тигр в болоте”, в которой предпринята попытка определить Робеспьера как личность и политического деятеля. „Как прав был Пушкин! — восклицает автор статьи. — Сентиментальный тигр — это тигр-лицемер”.¹⁸

С такой характеристикой Робеспьера, да еще когда дается прямая ссыла на Пушкина, никак нельзя согласиться. Посмотрим прежде всего, что означает слово „лицемер” и в общеупотребительном, и в пушкинском понимании. В „Словаре” В.И. Даля сказано, что „лицемер” — это „ханжа, притворно набожный или добродетельный; корыстный льстец”.¹⁹ „Словарь” С.И. Ожегова определяет „лицемера” как человека, прикрывающего в своем поведении „неискренность, злонамеренность притворным чистосердечием, добродетелью”.²⁰

И в том и в другом истолковании слово „лицемер” не может быть применено к Робеспьеру. Он никогда не был притворно добродетельным, злонамеренным, неискренним и корыстным, еще при жизни получив имя „Неподкупного”. Лицемеров народ так не называет.

Сам Пушкин видел в „лицемере” человека, у которого „его гласные действия противоречат тайным страстям” (XII, 160). И в таком понимании слова Робеспьера тоже нельзя назвать „лицемером”, поскольку его „гласные действия” соответствовали, а не противоречили его внутренним побуждениям.

В. Сергеев пишет: „Ораторского таланта, способного владеть аудиторией, Робеспьер был лишен, но сколько яда в его выступлениях, как продуманны и отточены удары! Как тигр, кидается Робеспьер на жертву, не оставляя ей никаких шансов. И в то же время в его навязчивой апологии честной бедности явно видны черты руссоистской сентиментальности”.²¹

Как видим, автор в данном случае явно принижает смысл пушкинской очень емкой и диалектически целостной метафоры — „сентиментальный тигр” и механически разрывает ее, используя для описания Робеспьера как оратора и своеобразного руссоиста.

Если Робеспьер, „как тигр”, кидается на свою жертву, разве можно обвинять его тогда в „лицемерии”? Для Пушкина „сентиментальность” Робеспьера вовсе не сводилась к его руссоизму, а имела более широкий политический и психологический смысл.

Признавая, что Робеспьер был руссоистом, В. Сергеев тем самым ставит под сомнение свою прежнюю характеристику вождя якобинцев. Ведь руссоист в принципе не может быть лицемером. Он бывает противоречивым в своих взглядах и поведении, но неосознанно для себя, а не умышленно скрывая свои истинные, низменные цели под личиной добродетели и благородства.

По мнению Е. Эткинда, „восхищение «львиным ревом колоссального Мирабо» и отвращение к «сентиментальному тигру» Робеспьеру — прежде всего чувства, испытываемые в тридцатых годах самим Пушкиным”.²² Это утверждение тоже нуждается, по нашему мнению, в некотором уточнении, в особенности в плане осмысления Пушкиным используемой им символики („лев”, „тигр”). Показательно, что в мифологии „лев” — не только символ мудрости, великодушия, силы и справедливости, но и гордыни, гнева, стихийного буйства,²³ а

¹⁷ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 756.

¹⁸ Сергеев В. Тигр в болоте. С. 71.

¹⁹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т. 2. С. 259.

²⁰ Ожегов С.И. Словарь русского языка: 12-е изд., стереотип. М., 1978. С. 299.

²¹ Сергеев В. Тигр в болоте. С. 69.

²² Эткинд Е. „Союз ума и фурий”. (Пушкинские мятежники). С. 79.

²³ См.: Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1982. Т. 2. С. 41—43.

„тигр” — символ особой жизненной силы, страсти, жестокости и одновременно эмблема Христа, т. е. кротости, самоотверженности, нравственной чистоты.²⁴

У Пушкина — признанного знатока мифологии — внутренняя двойственность характеристики и оценки исторических лиц заключалась уже в самом сравнении им словесно и графически Мирабо со львом, Робеспьера — с тигром.

Важно заметить, что именно в связи с Великой Французской революцией Пушкин упоминает слова „сентиментальный” и „нравоучительный” фактически как синонимы (см.: XII, 70).²⁵ Действительно Робеспьер, который писал в юности сентиментальные стихи, очень был склонен к нравоучительности и считал борьбу за чистоту нравов своим главным делом. Вспомним, что именно за безнравственность он осуждал Мирабо. Сложность и даже трагизм положения Робеспьера состояли в том, что он стремился утвердить нравственность и добродетель самыми жестокими средствами.²⁶

Н.И. Тургенев обращал внимание на то, что убежденному монархисту Н.М. Карамзину Робеспьер „внушал благоговение”²⁷ — очевидно, своей высокой нравственностью, неподкупностью и бескорыстной любовью к отечеству.

Кстати сказать, требование террора по отношению к своим врагам было выдвинуто самими народными массами в 1793 г. При этом Робеспьер рассматривал террор лишь как временную и крайнюю меру, применяемую только при крайней нужде отечества. „Террор, — считал „Неподкупный”, — есть не что иное, как быстрая, строгая и непреклонная справедливость; тем самым он — проявление добродетели”.²⁸ В 1794 г. Робеспьер намеревался отменить террор, но не успел. Во время термидорианского переворота „он отказался от борьбы за власть, когда власть в его руках уже не могла служить добродетели”.²⁹ Сам Робеспьер принял смерть от рук террористов-взяточников и корыстных интриганов: Фрерона, Тальена, Барраса. Таков был трагический финал того, кто боролся за добродетель и высокую нравственность, но с помощью топора.

Робеспьер воплотил в себе страшное и трагическое заблуждение, пытаясь совместить нравственность и насилие.³⁰ На самом деле — это „две вещи несовместные”. И в своей лапидарной характеристике Робеспьера („сентиментальный тигр”) Пушкин пронизательно уловил антиномичность его облика, поведения и позиции.

К сожалению, робеспьеровское заблуждение относительно совместимости нравственности и террора оказалось весьма живучим и устойчивым.

Сегодня, стремясь постичь все изгибы и трагические повороты Великой Французской революции, по-своему предвосхитившей закономерности всякой революции, мы делаем только первые шаги, чтобы хоть сколько-нибудь приблизиться к тому уровню постижения сложнейших и важнейших социальных явлений, который был присущ гениальному Пушкину.

²⁴ См.: Там же. С. 511—512.

²⁵ Пушкин писал в 1830 г.: „Петр I — одновременно Робеспьер и Наполеон (воплощение революции)” (XII, 205). Есть основания предполагать, что в этом сочетании Робеспьер выступал для Пушкина как воплощение национальных и государственных интересов. В начале 1830-х годов поэт вспоминал о своей лицейской жизни, что „однажды в классе, говоря о Робеспьере”, Будри, который до 1793 г. носил фамилию Марат и „очень уважал память своего брата”, так сказал лицеистам о „Неподкупном”: „Это он тайком обработал ум Шарлотты Корде и сделал из нее второго Равальяка” (XII, 166, 478). Франсуа Равальяк (1578—1610) — убийца французского короля Генриха IV, религиозный фанатик. Показательно в данном случае само сравнение Шарлотты Корде с Равальяком — убийцы ярого антимонархиста с убийцей монарха. При этом оба они были фанатиками, что уже бросает на них определенную тень ограниченности и даже безнравственности. Именно Робеспьер своей неукротимой революционностью и всемерной поддержкой Марата возбудил у Корде особую неприязнь к „Другу народа” и смертельному врагу монархии. Из текста видно, что Пушкин был целиком согласен со словами Будри. Поэт обращает также специальное внимание на то, что Будри были свойственны „демократические мысли” и вообще он имел „наружность, напоминающую якобинца” (XII, 166).

²⁶ См.: Манфред А.З. Великая Французская революция. С. 150.

²⁷ Тургенев Н.И. Россия и русские. М., 1916. Т. 1. С. 342.

²⁸ Цит. по: Манфред А.З. Великая Французская революция. С. 329.

²⁹ Кожокин Е.М. Государство и народ. От Фронды до Великой Французской революции. М., 1989. С. 162.

³⁰ В. Седых, опираясь на новейшие отечественные и зарубежные исследования, пишет о величии и трагедии якобинцев, развязавших революционный террор, см.: Седых В. Великая революция с дистанции в 200 лет // Коммунист. 1989. № 11. С. 96—99.



Я.А. ЛЕВКОВИЧ

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПУШКИНА ПД, № 834

(ИСТОРИЯ ЗАПОЛНЕНИЯ)

Рабочая тетрадь Пушкина № 834 (старый шифр ЛБ, № 2369) представляет собой большую тетрадь в лист (формат 262 × 232 мм) в кожаном переплете. На передней ее крышке оттиснут масонский знак „OV” (остальное соскоблено). Бумага белая, верже, с водяным знаком (№ 46 по определению Б.В. Томашевского и Л.Б. Модзалевского¹). В научной литературе тетрадь известна под названием „первой масонской”. Это одна из трех тетрадей, подаренных Пушкину его приятелем и казначеем масонской ложи „Овидий” Н.С. Алексеевым.² В ложе такие тетради служили для бухгалтерских записей. В конце 1821 г. вследствие агентурных донесений ложа „Овидий” была закрыта, а 1 августа 1822 г. последовал указ о закрытии всех масонских лож в России. После декабрьского восстания Пушкин, сообщая Жуковскому о своих связях с декабристами, писал: „Я был масон в Киш(иневской) ложе, т. е. в той, за которую уничтожены в России все ложи” (20-е числа января 1826 г. — XIII, 257).

Членами кишиневской ложи „Овидий” были и многие декабристы. Таким образом, „масонские” тетради были переданы Алексеевым бывшему масону Пушкину.

На внутренней стороне передней крышки рукою Пушкина написано: „27 мая 1822. Кишинев”. Ниже собственноручные подписи: „Pouschin, Alexeef, Пушкин”³ — и нарисован профиль Н.С. Алексеева.⁴ Здесь записано „№ 4”, а сверху, с левом углом, номер, который тетрадь получила в Румянцевском музее, — „№ 2369”. На задней крышке, тоже с внутренней стороны, помечено: „В сей книге написанных и пронумерованных листов пятьдесят один. Опекун”. И действительно, в тетради 51 лист. Жандармская пагинация красными чернилами посередине листов, опекунская в правом верхнем углу листа черными чернилами и архивная карандашом, в том же правом верхнем углу, немного выше, совпадают.

Тетрадь сброшюрована из 12 тетрадок, каждая из которых состоит из четы-

¹ Модзалевский Л.Б., Томашевский Б.В. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание. М.; Л., 1937.

² Описание второй и третьей масонских тетрадей (№ 835 и 836) см.: Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина № 835. Из текстологических наблюдений // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 27—65; Иезутова Р.В. Рабочая тетрадь Пушкина № 836 // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 121—147.

³ Запись эта читалась так: „Пушкин. Алексеев. Пушкин” (см.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 294). Между тем Пушкин писал свою фамилию не Poushkin, а Pouchkin. Кроме того, нет в этой подписи и буквы „k” — вместо нее видим отчетливое „п”. Явно не рукою Пушкина написаны обе первые фамилии. Это, безусловно, собственноручные подписи П.С. Пушина и Н.С. Алексеева, которые, зайдя к поэту на следующий день после его дня рождения, принесли ему масонские тетради и расписались на одной из них. Написание буквы „щ” в переводе фамилий на французский язык было неоднозначным. Так, например, П.А. Осипова в одном из писем пишет фамилию „Пещуров” так: „Peschouloff” (см.: XIV, 212). Впервые правильно прочитала фамилию Пушина Т.И. Краснобородько.

⁴ Определение М.Ф. Беляева в его диссертации „Изучение рисунков Пушкина и их роль в пушкиноведении” (1946 г.; хранится в ГБЛ).

дех двойных листов; крайние листы приклеены к переплету. Таким образом, первоначально в тетради было 94 листа. 43 листа вырвано. Очевидно, эти листы были вырваны уже в Михайловском, когда Пушкин, опасаясь возможного ареста после декабрьского восстания, чистил свой архив.

В отличие от некоторых рабочих тетрадей (например, тетради № 841) тетрадь № 834 за некоторыми исключениями заполнялась по порядку. В тетради находим черновики стихотворений и писем, две начатые критические заметки, но в основном она занята двумя первыми главами „Евгения Онегина”. Здесь же записано несколько строф и третьей главы романа в стихах. В своем описании мы приводим нумерацию строф, как она дана в печатном тексте, а для строф, не вошедших в него, — нумерацию, принятую в академическом издании. Сам Пушкин строфы не нумеровал, однако почти после каждой из них ставил разделительный знак — иногда это фигурная скобка, иногда черточка, иногда четыре перекрещивающиеся черточки. Большинство строф очень черновые, со множеством трудночитаемых вариантов. Почти все они разобраны Б.В. Томашевским в VI томе академического издания, и нам удалось пополнить их лишь незначительным числом. Следует отметить, что Пушкин в большинстве случаев правил отдельные стихи в строфах (что и влекло изменения соседних стихов), так что мы чаще имеем дело с вариантами строк, чем с редакциями строф. В тех случаях, когда можно было выделить редакцию строфы, отличную от печатной, мы ее приводим.

В тетради некоторые даты поставлены самим Пушкиным, некоторые — можно определить по черновикам писем, беловые тексты которых дошли до нас. Приведем эти известные даты:

27 мая 1822 г. — день получения тетради.

Л. 4 об. 9 мая 1823 г. — начало работы над „Евгением Онегиным”.

Л. 4 об. 28 мая 1823 г. — второй приступ к работе над „Евгением Онегиным”.

Л. 16. 14 октября 1823 г. — письмо к П.А. Вяземскому.

Л. 22 об. 22 октября 1823 г. — окончание первой главы „Онегина”.

Л. 30 об. 3 ноября 1823 г. — запись: „3 nov. 1823 u. <n.> b. <illet> d. <e> M. <adam> R. <iznitch>”.

Л. 32—32 об. 4 ноября 1823 г. — письмо к П.А. Вяземскому.

Л. 40. 1 декабря 1823 г. — письмо к А.И. Тургеневу.

Л. 41 об. 8 декабря 1823 г. — конец строфы ХХІХ первой главы „Онегина”.

Л. 43 об. 8 февраля 1824 г. — письмо к А.А. Бестужеву.

Л. 47 об. „8 fevr. la nuit. 1824” — рядом со строфой I второй главы „Онегина”.

Л. 51. 8 марта 1824 г. — письмо к П.А. Вяземскому.

В тетради много рисунков. Это портреты лиц кишиневского окружения Пушкина. Часто одни и те же лица повторяются — несколько раз нарисованы П.И. Пестель, М.С. Воронцов, сестры и братья Раевские; много рисунков женщин, в которых был влюблен Пушкин, и среди них чаще всего Амалия Ривнич и Е.К. Воронцова. Появление их портретов на страницах тетради может тоже служить опорным моментом для датировки текстов. С Ривнич Пушкин повнакомился сразу после приезда в Одессу, а Воронцова появилась там только 6 сентября 1823 г.

Определение пушкинских рисунков привлекает многих исследователей поэта и просто любителей его творчества. Мы получили от Р.Г. Жуйковой полный реестр всех определений рисунков в тетради № 834. Иногда один и тот же портрет возводится к трем или четырем моделям. Мы ссылаемся только на те, которые представляются нам более или менее достоверными. В скобках указывается фамилия исследователя, которому принадлежит атрибуция рисунка. Некоторые рисунки определяются нами заново. В тетради находим и несколько иллюстраций к произведениям Пушкина. Ассоциативная связь рисунков с текстом иногда ведет нас к будущим замыслам Пушкина.

Приступим к истории заполнения тетради № 834.

Лист 1 заполняется в два столбца. В левом — заголовков „Отрывок” и начаты строки „Тавриды”, которые переходят в правый столбец; начальная строка „Ты сердцу непонятный мрак”, конечная — „Зачем не верить вам, поэты”. После этой строки стоит разделительный знак — фигурная скобка, а за ней, внизу правого столбца, начинается стихотворение „Иностранке”. Сперва записан текст стихотворения, и уже потом поставлен заголовок. О том, что заголовок

вписан позднее, можно судить по минимальному расстоянию между ним и фигурной скобкой.

Стихотворение „Иностранке” заканчивается на л. 1 об., ниже текста, с которого, очевидно, и начиналось заполнение тетради. Это вступление к поэме „Бахчисарайский фонтан”, не вошедшее в ее окончательный текст: „Исполню я твое желанье” и т. д. Сверху посвящения густо зачеркнутый заголовок. В академическом издании он читается как „Н. Н. Р.”. Инициалы адресуют послание Н.Н. Раевскому. После вступления следуют еще две редакции его (см.: IV, 401—402), а затем, опять после фигурной скобки, окончание „Иностранке”. Почерк „Тавриды” и „Иностранке” — мелкий, аккуратный — свидетельствует, что эти два стихотворения писались одновременно. Почерк вступления к поэме более размашистый, но тоже близкий к беловому; текст этот писался почти сразу, с минимальным количеством поправок.

На левом поле зачеркнутый план „Бахчисарайского фонтана” (см.: IV, 402). Ниже его строка „улыбка уст улыбка вворов”. На том же левом поле рисунки — дамские ножки, вставленные в стремя, зачеркнутый парус. На правом поле внизу опять дамская ножка.

После л. 1 большое число листов вырвано. В.Е. Якушкин отметил, что вырвано „не менее 18 листов”.⁵ Кроме листов, от которых сохранились корешки (7 от первой тетрадки и 14 от третьей и четвертой), вырвана целиком вторая тетрадка, т. е. еще восемь листов. Таким образом, в этом месте тетради недостает 29 листов. На одном из корешков (это третий корешок от л. 2) сохранились обрывки текста. На лицевой его стороне видим:

Но был тому(?)

Эта строка зачеркнута и ниже, на том же уровне:

Поки
Покинув

В этих оборванных строчках легко угадываются стихи 505 и 506 „Бахчисарайского фонтана”.

На оборотной стороне этого корешка сохранились следующие обрывки слов. Приводим их так, как они написаны Пушкиным:

ки
е
ки
ладбище
лице
ы
чалмою
удьбы
вою
емъ
лвою
нонетем
полнобыло
овъ шум
забвенью
ум
нью
тенью
мной
ля
ный

Дальше лист вырван полностью с корешком; на нем могло бы поместиться еще 4—5 строк поэмы.

Текст вырванной страницы также восстанавливается легко. Это стихи 519—540 „Бахчисарайского фонтана”.

⁵ Якушкин В.Е. Рукописи А.С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // Русская старина. 1884. Т. 42, № 6. С. 551.

Еще на одном корешке, перед л. 2, видны остатки текста, скорее всего прозаического. Угадывается только одно слово — «(сво)боды».

Лист 2 начинается черновой заметкой: „Наши писатели жалуются на равнодушные женщины к нашей поэзии, полагая тому причиной незнание отечественного языка...”. Три строчки этой заметки переходят на л. 2 об. Затем идет фигурная скобка (знак концовки), а вслед за нею начало новой заметки: „Причинами, замедлившими ход нашей словесности”. На л. 2 об. заметка кончается словами „в простой прозе мы принуждены создавать обороты”; продолжается она на л. 3. В этот же день (т. е. теми же чернилами и почерком) Пушкин дописывает еще четыре строчки заметки, а потом, уже в другой раз, более темными чернилами и более размашистым почерком начинает фразу „Но русская поэзия, скажут мне...” и заполняет 3/4 страницы. Заметка заканчивается фразой: „Жуковского перевели бы все языки, если б он сам менее переводил [а более творил]”. Этими же темными чернилами Пушкин вносит правку и в заметку о женщинах. Таким образом, продолжение заметки и правка в статье о женщинах сделаны в один и тот же день.

Оставшуюся свободной часть листа 3 Пушкин заполняет рисунками. Среди них портреты М.С. Воронцова (определение Г.В. Пашниной), И.Н. Инзова, Данте (Эфрос, Беляев), А. Ривнич (Беляев), Ек.Н. Раевской (Жуйкова), Наполеона (Якушкин, Эфрос, Беляев). Любопытно, что Наполеон изображается дважды: сперва в военной форме, потом мы видим то же лицо в гражданском костюме. Пушкин снимает с него знаменитую треуголку и пытается представить его не в мундире, а в сюртуке — поверженный и сосланный полководец изображается как гражданское лицо. В одном из профилей Беляев и Эфрос видят Мирабо.

Была ли заметка о „Причинах, замедливших ход нашей словесности” оборвана на приведенной фразе или Пушкин еще продолжал ее — сказать трудно. На небольших обрывках корешка между листами 3 и 4 прочитываются слово „лите(ратура)” и две буквы — „Р. Л.”, которые тоже можно прочесть как „Русская Литература”; возможно, на вырванном листе было продолжение той же заметки.

По положению в тетради совершенно очевидно, что обе заметки — о женщинах и о причинах, влияющих на развитие литературы, — писались в одно время. Между тем в сочинениях Пушкина эти заметки разделены во времени. Заметка о „Причинах, замедлявших ход словесности” относится к 1824 г., а заметка о женщинах — к 1827 г. Первая считается откликом на статью А.А. Бестужева в „Полярной звезде” на 1824 г., а вторая соотносится с публикацией в составе „Отрывков из писем, мыслей и замечаний”, которые были помещены Пушкиным в альманахе А.А. Дельвига „Северные цветы” на 1828 г. В действительности же обе заметки писались в качестве реплик на статью Бестужева „Взгляд на старую и новую словесность в России” в альманахе „Полярная звезда” на 1823 г. (цензурное разрешение на альманах подписано „Ноября 30 дня 1822 года”).

Статья Бестужева вызвала у Пушкина желание полемизировать с ним. Прочитав альманах, он 6 февраля 1823 г. пишет Вяземскому: „Бестужева статья об нашей братья ужасно молода — но у нас все, елико напечатано, имеет действие на святую Русь: зато не должно бы ничем пренебрегать и должно печатать благонамеренные замечания на всякую статью — политическую, литературную — где только есть немножко смысла” (XIII, 57—58).

Таковыми „благонамеренными замечаниями” и являются обе заметки Пушкина. В письме к Бестужеву от 13 июля он благодарит его за альманах, за повести, в нем напечатанные, и „за статью о литературе”; при этом пишет: „О «Взгляде» можно бы нам поспорить на досуге, признаюсь, что ни с кем мне так не хочется спорить, как с тобою да с Вяземским — вы одни можете разгорячить меня” (XIII, 64). А дальше в письме следуют некоторые из тех самых критических замечаний, которых не достаёт в начатой статье. Он упрекает Бестужева: как можно в статье о русской литературе „забыть Радищева, зачем хвалить холодного, однообразного Осипова и обожать Майкова” и т. д.

Возражения уже, очевидно, были обдуманы Пушкиным, когда он принимался за свою статью. Почему она не была написана — это уже разговор особый, но мне кажется несомненным, что датировать отклики на „Полярную звезду” на 1823 г. можно как раз временем между процитированным мною письмом к

Вяземскому, где излагаются первые впечатления от только что полученного альманаха, и 9 мая, когда была начата работа над «Онегиным». Письмо к Бестужеву с замечаниями о его статье свидетельствует, что от полемики в печати Пушкин уже отказался. Возникшее желание „спорить” с Бестужевым реализовалось в двух заметках, которые так и остались в черновой тетради.⁶

На л. 3 об. видим продолжение „Бахчисарайского фонтана”, его заключительную часть (от строки „Я помню столь же милый взгляд”). Текст явно перебеленный. Очевидно, прервав поэму заметками — отповедью Бестужеву, Пушкин в каком-то неизвестном нам черновике закончил поэму, а потом уже перебелил ее конец в тетради.

После л. 3 один лист вырван — на нем просматриваются концы 15 строк.

Лист 4 начинается посланием к Л.С. Пушкину („Брат милый, отроком растался ты со мной”), написанным 1—15 апреля к 18 апреля — восемнадцатилетию брата. Текст черновой, занимает почти половину листа. Стихотворение осталось незаконченным и печатается по этому черновому наброску. Нижняя половина листа занята карандашным текстом. Есть здесь и рисунки. Текст настолько стерт, что даже во времена Якушкина разобрать его было нельзя.

На л. 4 об. начинается „Евгений Онегин”. Заглавия нет. Сверху две даты: „9 мая” и „28 мая ночью”. Очевидно, замысел уже бродил в голове Пушкина, он сознавал, что приступает к большой, более значительной, чем все предыдущие, работе, поэтому счел необходимым засвидетельствовать ее начало датой. Сперва Пушкин пишет „9 мая”, а ниже вторую дату. Она явно вписана позднее, при втором приступе к роману, так как зажата между двумя строчками. В один день (судя по более темным чернилам и почерку) написана I строфа и половина II строфы. 28 мая Пушкин начал работу с правки уже написанных стихов и стал продолжать работу. Рядом с началом IV строфы, на левом поле л. 5, впервые видим заглавие романа: „Евгений Онегин — поэма в.”. Появление заглавия, очевидно, и отмечено второй датой, т. е. 28 мая Пушкин придумал, как будет называться начатое произведение, но пока еще мыслит понятиями традиционных жанров. 28 мая „Евгений Онегин” еще „поэма”. Определение „роман в стихах” появится позднее, в письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 г., при первом упоминании о новой работе в письмах к друзьям.

В строфе III (стих 5) герой впервые назван по имени Евгений, а в записи рядом со строфой IV, как мы видели, определена и его фамилия. В строфе IV Пушкин, переправляя первоначальный черновик второго стиха „[Приблизилась] Пришла — пора”, вставил вместо тире слово „Онегину”, а ниже в стихе „Вот наш Евгений на свободе” исправил „Евгений” на „Онегин”. Название романа пришло во время работы над IV строфой.

Второй строфой заканчивается текст на л. 4 об. На л. 5 пишутся строфа III („Служив отлично благородно”) и 7 стихов строфы IV („Когда же юности мятежной”). Особенно тщательно отрабатывается III строфа — о воспитании Онегина. Пушкин сперва дает ему в воспитатели француза („Мосье учил”, „Мосье l'Abbe”, „Мосье француз”), потом пишет строки:

Мосье швейцарец очень умный
Его не мучил бранью шумной
И лет 16-ти (сперва было „15-ти”. — Я. Л.) мой друг
Окончил курс своих наук.

По замечанию Ю.М. Лотмана, воспитатель „швейцарец” появляется вследствие пережитого Пушкиным на юге увлечения Руссо. Лотман приводит и отрывок из „Моей исповеди” Карамзина, где тот пишет, что „французские гувернеры в знатных домах наших выходили уже из моды”. „Женевцем” был воспитатель и в близком Пушкину доме Тургеневых. Оставляя в конечном тексте воспитателя француза, Пушкин подчеркивает и некоторую бессистемность в воспитании героя, и равнодушие отца, а может быть, и несостоятельность промотавшегося дворянина дать достойное „моде” воспитание сыну. Колеблется поэт и в определении возраста героя.

⁶ Подробно об этих заметках см.: *Левакович Я.Л. К датировке ранних критических текстов Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1993. № 25. С. 143—146.*

Уже начав строфу IV на том же 5-м листе стихами „Когда же юности мятежной...”, Пушкин снова возвращается к III строфе и вновь пишет две строчки:

И лет 15-ти мой друг
Окончил

Дальше идет волнистая черта — знак того, что здесь должно быть повторение уже известных строк. После этих строк стоит фигурная скобка, потом появляется и окончательный вариант последних двух строк строфы III:

Вареньем иногда кормил
И в Летний сад гулять водил.

Первые 10 строк строфы IV записаны на л. 5 сперва в таком виде:

Когда же юности мятежной
Пришла [Евгению] Онегину пора
Пора [любви, заботы] забав и грусти нежной
Monsieur [прогнали] согнали со двора.
[Большого света наслаждения]
[Сменили ученья]
Вот [мой] наш Евгений на свободе
Острижен по последней моде
Как dandy лондонский одет
17 не боле лет.

На л. 5 об. Пушкин снова начинает заключительную часть строфы со слов:

Вот мой Онегин на свободе
Учителей во всяком роде
[Толпились] Старались около [него] его
Был им отказ — В 16 лет
Вступил Онегин в модный свет

Все эти строчки зачеркнуты. Возраст Онегина все еще вызывает сомнения, и Пушкин оставляет незачеркнутым один из вариантов предпоследней строки: „шестнадцати не боле лет”. В предисловии к отдельному изданию первой главы он указывает, что начало событий романа происходит в конце 1819 г. (см.: VI, 638), когда самому Пушкину было 20 лет. Он, как видим, то сближает героя по возрасту с собой, давая ему 17 лет, то называет 15 и 16 лет — возраст, когда молодые люди вступали в свет. В печатном тексте первой главы возраст Онегина не указывается. Дальше на листе следует конец строфы IV (со стиха „Он по-французски совершенно”).

На этом же листе Пушкин начинает строфу V, пишет четыре строки:

На зло суду Зоилов строгих —
Конечно не был он педант —
В Онегине по мнению многих —
Скрывался [не один] талант —

Эти стихи также зачеркиваются, затем следуют наброски:

В Истории
 не был он
Ни математик, ни поэт

Времен Анекдоты
 помнил он
Он знал что значит Рубикон

Вслед за этими стихами стоит фигурная скобка. Пушкин, очевидно, снова возвращается к строфе IV — к „согнанному со двора” наставнику:

Он был со двора
 ученье
Давно не шло ему на ум

Потом появляется новый вариант (уже снова приближенный к строфе V):

Мой друг пылал он нетерпенья
Избавиться давно ученья
Большого света блеск и шум
Давно пленяли юный ум

Прежде чем начать записи на л. 6, Пушкин возвращается, уже в другой день, к л. 5 об., делает несколько поправок в зачеркнутых стихах. Так, строка „по мненью дам” меняется на „по мненью многих”, а „дамы” переходят в новые стихи, вписанные в середину строфы: „Ученый малый не педант В нем дамы видели талант”. Почерком, которым сделаны эти поправки и дополнения, начаты записи на л. 6. Сперва здесь появляется продолжение строфы V:

И мог он с ними в с(амо м деле)
Вести [ученый разговор]
И даже мужественный спор
О Бейроне о Манюэле
О карбонарах о Парни
Об генерале Жомини

Дальше следует строфа VI („Латынь из моды вышла ныне”) до конца. После строки „Из Энеиды 3 стиха” следовало:

Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де Сталь
Он приводил их очень кстати
В нем не было большой охоты

Все это зачеркнуто, и вслед за этими стихами пишется принятое окончание строфы. В конце VI строфы на левом поле стихи:

[Конфуций] мудрец Китая
Нас учит юность уважать
[От заблуждений охраняя]
[Не торопиться осуждать]
[Она одна дает надежды]
[Надежду может]

После строфы VI без перерыва начинается строфа VII. На л. 6 помещается наметка первых семи стихов (стихи первый и третий не дописаны, а четвертый пропущен).

Лист 6 об. сверху занят черновым текстом незаконченного стихотворения. Его нет в академическом издании, даже в его XVII томе. Четверостишие из этого черновика вычленил Б.В. Томашевский в последнем издании своего десяти томника. Там среди „отрывков” 1823 г. видим:

Скажи — не я ль тебя заметил
В толпе застенчивых подруг,
Твой первый взор не я ли встретил,
Не я ли был твой первый друг.

Воспроизводим черновик так, как он записан в тетради:

[Умом и нежной красотой]
[Ты развивалась предо мной]
[Я первый]
[Твой ум и первые (вариант: ранние. — Я.Л.) красы]
[Не я ль впервой] [Скажи] не я ль тебя заметил
В толпе застенчивых подруг
[Твой первый взор не я ли] встретил
Не я ли был (твой) первый друг.

После этих стихотворных строк проведена большая черта и снова продолжается „Онегин”. Пушкин возвращается к строфе V и пишет второй ее вариант, причем начинается строфа сразу со второй строки:

[Так] воспитаньем, слава богу
[Патриархальным воспитаньем]
У нас не мудрено блеснуть
Мы все учились понемногу
Чемунибудь и какнибудь

Потом к первой строчке он дописывает прописное „И”, утверждая таким образом последующую перестановку в первых четырех стихах.

В этих черновых строках обращает внимание один вариант, не учтенный в академическом издании: „Патриархальным воспитаньем У нас не мудроно блестять”. Позднее о патриархальном воспитании Пушкин напишет разоблачительные, резкие слова в записке „О народном воспитании”.

Строфа V продолжается до стиха „Вести ученый разговор” включительно, затем видим фигурную скобку. После нее следуют еще две строки о талантах Онегина и его поверхностных знаниях:

Садился он за клавикорды
И брал на них одни аккорды
[С небрежной]

Записи на л. 7 начинаются в другой день с пятой строки VII строфы:

Бранил Virгилья, Феокрита
за то читал Адама Смита
И был [иврядный] глубокий эконо́м

Дальше следуют многочисленные варианты бесед с отцом.

Пушкин начинает со строк: „Отец с ним спорил пол часа И продавал свои леса”. „И продавал свои леса” не зачеркнуто, но вместо предыдущей строчки дописаны „понять его не мог”. Здесь есть такие варианты: „Отец его ему внимал”, „Отец не соглашался с ним”, „Отец ему не отвечал”. „Земли” и „леса” чередуются в последней строке несколько раз. В конце концов Пушкин останавливается на варианте „И земли (отдавал в залог)”. „Отдавал в залог” Пушкин не дописал — как бывало с ним, когда рифма и предшествующие ей слова очевидны, а мысль торопит поэта. „Отдавать в залог земли” — традиционный для русских помещиков путь: „разорение крестьян в результате увеличения повинностей и последующий заклад поместья в банк”.⁷

Лист 7 заканчивается строфой VIII. Сперва начальные строки выглядят так:

В чем отличался сам Евгений
Что знал он лучше всех наук
И в чем он истинный был гений

Все это зачеркивается и появляются строки, более близкие к печатному тексту:

[О всем, что знал еще Евгений]
Распростран(яться) не досуг
Но в чем он истинный был гений
и т. д.

В средней части листа на правом поле нарисованы два дерева.

Лист 7 об. начинается X строфой („Как живо мог он лицемерить”), затем следует строфа XI („Как он умел казаться новым”). Строфа IX появится ниже, на л. 8 об. На левом поле л. 7 об. два женских профиля, один из них, вероятно, Калипсо Полихрони, второй зачеркнут — похоже, что это одна из первых попыток нарисовать Амалию Ризнич. (Пушкин познакомился с ней 3 июля 1823 г. См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799—1826. Л., 1991. С. 352.) Конец строфы XI пишется более тонким пером, чем остальной текст. Этим же пером сделано несколько поправок в строфе X, а сбоку, выше рисунков, наметка нескольких стихов строфы XIV: „Мурлычет, плачет (...) Готовит когти хитрых лап И вдруг бедняжку цап-царап”.

Строфа XIV в окончательном тексте романа будет пропущена, т. е. войдет в число пропущенных строф, а образ кота и даже отдельные стихи этой строфы будут использованы в „Графе Нулине”.

В верхней части л. 8 записаны последние два стиха строфы XI („Как он умел наедине Но скрбмну быть пора и мне”), затем отрабатываются стихи строфы XIV о кошачьих повадках и сразу же поэт переходит к строфе XII („Как он умел

⁷ Дотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий: 2-е изд. Л., 1983. С. 134.

тревожить”). На левом поле рядом со строфой XII пять профилей, среди них один автопортрет. Ниже идет трудночитаемый, полустершийся карандашный текст, который продолжается на л. 8 об. и в верхней части л. 9. В академическом издании он прочитан. Это строфа XIII („Как он умел вдовы смиренной”), 6 последних стихов строфы XIV („Так хищный волк томясь от глаза” и дальше) и строфа IX („Нас пыл сердечный рано мучит”). Стихи на л. 8 об. не выстроены еще в строфы; окончательная отработка строф будет сделана уже при перебелке текста. На л. 8 об. нарисованы еще две молящиеся женские фигуры, одна из них с католическим крестом в руках. Рисунки сделаны в непосредственной близости к стихам об умении Онегина обольщать „смиранных вдов” („Как он умел вдовы смиренной Привлечь благочестивый взор И с нею скромный и смятенный Начать краснея [разговор]”, „Пленять неопытностью нежной и верностью надежной [Любви] которой [в мире] нет” и т.д.). Возможно, эти рисунки (фигуры молящихся женщин крупные, тщательно нарисованные) — графическая реминисценция байроновского „Дон-Жуана” и, может быть, первое проявление творческого внимания Пушкина к сюжету будущего „Каменного гостя”. Строфа XIII, как и XIV, также войдет в число пропущенных строф.

На л. 9 сверху карандашом записаны четыре стиха, которые в измененном виде войдут потом в строфу XXXVI: „Что ж был ли счастлив наш Евгений Среди блистательных побед Среди б(ессты)дных наслаждений Во цвете юных пылких лет”. Затем идет черновой набросок стихотворения „Кто, волны, вас остановил (вначале карандашом, потом — поправки и окончание — чернилами). После черточки-отбивки начинает разрабатываться строфа XV „Онегина” („Едва проснется он бывало”). Написав 10 строк, Пушкин их зачеркивает. Незачеркнутой остаются две последние — „[И мой Онегин] в двадцать лет — Уж он оставил модный свет”. В академическом издании эти стихи не учтены.

Однако, поставив фигурную скобку, т. е. знак окончания строфы, Пушкин решил продолжить тему светских развлечений Онегина и вновь начинает строфу XV, несколько изменив первые стихи („Бывало он еще в постели”). Заканчивается она л. 9 об. Здесь же и первые шесть стихов строфы XVI („Уж темно в санки он садится”). На л. 9 об. сверху появляются последние шесть стихов этой строфы, потом поэт возвращается на л. 9 и внизу, на левом поле листа, дописывает стихи 7—8: „[Везде] поспеть не мудрено С кого начать? не все ль равно”.

Закончив на л. 9 об. строфу XVI, Пушкин ставит фигурную скобку, а свободное место внизу и на левом поле листа заполняет рисунками. Здесь видим три мужских профиля (один из них, очевидно, М.С. Воронцов), женский бюст в профиль (А. Ризнич?), два законченных автопортрета (молодой сегодняшний Пушкин и воображаемый в будущем, плешивый). Еще один автопортрет не удался и был сразу же зачеркнут.

На л. 10 Пушкин начинает строфу XVII сперва так:

Евг(ений) пьет, шумит — но снова
 Доносит бдительный бригет
 Что Шаховского
 Что новый начался обед

Потом все это он зачеркивает и снова начинает строфу стихом, который и войдет в окончательный текст: „Еще бокалов жажда просит”. Закончив строфу, ставит знак отбивки и приступает к строфе, которая станет в тексте романа двадцатой (строфы XVIII и XIX будут написаны позже, в конце главы первой, на л. 20 об. тетради).

Лист 10 об. занят строфами XXI („В восторге все — Онегин входит”) и XXII („Еще медведи, боги, змеи”). Несмотря на большую правку, работа спорилась; Пушкин пишет, не прерываясь, две строфы подряд и, только написав их, втискивает между ними разделительный знак.

После л. 10 три листа вырвано. Весь лист 11 занимает строфа XXIII („Представляю я в картине верной”). На левом поле — пять профилей. Два из них несомненно изображают Е.К. Воронцову. Она появилась в Одессе 6 сентября (не раньше этого времени написаны и соответствующие строфы „Онегина”). Это первые попытки нарисовать ее. Сперва профиль явно не получается, и поэт его

зачеркивает, но рядом рисует уже вполне узнаваемую Воронцову и М.С. Воронцова (определение А. Эфроса), ниже — вариация на тему Д. Давыдова (Р. Жуйкова), еще ниже — возможно, Е.А. Энгельгардт (А. Чернов).

После строфы XXIII, без перерыва, следуют два начальных стиха строфы XXIV, сразу же в большей своей части перечеркнутые:

[Кругом наряды]
[Какая [вещи] утварь на столе]

Лист 11 об. начинается стихами:

Все (что) для прихоти обильной
Готовит Лондон щепетильный

Дальше скорее угадываются, чем прочитываются, стихи, варианты которых уже были на л. 11:

Какие [странные] отрады (?)
Чего тут нету на столе
Обилье (?) неги и прохлады

Затем сбоку Пушкин дописывает другое продолжение первых двух строчек:

И по ботническим волнам
За лес и хлеб привовит нам

Эти четыре стиха в окончательном тексте займут место 5—8-го стихов строфы XXIII, а стих „Какие странные отрады (?)” в печатном тексте заменится на „Янтарь на трубках Цареграда”, который и станет первым стихом строфы XXIV.

Дальше весь лист 11 об. занят строфой XXIV (вычлененные редакции отдельных стихов см.: VI, 234). В конце, после фигурной скобки, Пушкин начинает новую строфу; в академическом издании она обозначена как строфа XXIVa — между тем она вполне могла иметь самостоятельное значение, однако Пушкин ее не закончил, остановившись на стихе восьмом. Вот эта незаконченная строфа:

Во всей Европе в наше время
Между воспитанных людей
Не почитается за бремя
Отделка нежная ногтей
И ныне — воин и придворный
[Поэт] и либерал вадорный
И сладкогласый дипломат
Готовы

На этом текст на л. 11 об. заканчивается. Отметим еще три женских профиля на этом листе (один из них зачеркнут). Нам представляется, что все они являются попытками изображения Ек. Орловой. Мнение Р. Жуйковой, что один из них изображает Е.К. Воронцову, представляется неубедительным. Воронцова уже с достаточной долей точности была нарисована Пушкиным на л. 11.

Лист 12 занят стихотворением „Завидую тебе, питомец моря смелый”. Адресат его недавно установлен В.П. Старком — это путешественник Отто Евстафьевич Коцебу.⁸ Здесь же портрет мореплавателя. Кроме него Пушкин рисует восемь женских и один мужской профиль, а также две пары женских ножек, выглядывающих из-под подола платья. Среди женских профилей видим Воронцову и Ризнич. Нижний край листа справа оборван.

На л. 12 об. находятся строфы XXV („Быть можно дельным человеком”) и XXVI („Я мог (бы) пред ученым светом”). Девять начальных стихов строфы XXV написаны почти беловым почерком, потом идет текст черновой; после окончания строфы XXV Пушкин сразу же переходит к следующей. Строфа XXVI имеет две концовки (обе не зачеркнуты). Сперва Пушкин заканчивает ее стихами:

⁸ Старк В.П. Стихотворение Пушкина „Завидую тебе, питомец моря смелый...” // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 5—23.

[Каких не предлагал мне встарь]
Академический словарь,

затем на левом поле пишет новые строчки:
А мой торжественный словарь
Мне не закон как [было встарь]

В окончательном тексте появляется третий вариант:

Хоть и заглядывал я встарь
В академический словарь

В нижней части листа, слева, два женских профиля — А. Ривнич и неизвестной.
Лист 13 заполнен строфой XXVII, где поэт отправляет героя на бал. Пушкин не сразу находит начало строфы. Сперва появляются стихи:

И так отложим попеченье
[И лучше поспешим на бал]
Куда
Уж мой Онегин поскакал

Затем отчеркивает написанное и начинает снова:

[Давно ль меня пугнул пред светом]
[Какой-то тиран]
[Как] [К чему марать]
[Оставим лишние страницы]

К последней строке сразу же приходит рифма — „столицы”, и Пушкин, пропуская строку, оформляет стих с этой рифмой: „Куда с бомондом всей столицы”; потом все это зачеркивается и поэт начинает строфу в третий раз:

Побережем свои страницы
На дело — поспешим на бал
Куда с бомондом всей столицы
И мой Онегин поскакал.

Поэт снова неудовлетворен и начинает строфу в четвертый раз со строки: „У нас не то теперь в предмете”. Строфа принимает вид, уже близкий к окончательному. На полях и среди текста в процессе работы появляются портреты — Ривнич, Е.А. Энгельгардта (предположение А. Чернова), Ипсиланти (Беляев, Зенгер), неизвестного.

На л. 13 об. помещаются две строфы — XXVIII („Вот наш герой подъехал к сеням”) и XXIX („Во дни веселий и мечтаний”). Уже написав обе строфы, Пушкин на левом поле пишет новое окончание строфы XXVIII: вместо „И заглушает скрипок хор Любви несмелый разговор” появляется: „И громом скрипок (заглушен) Коварный шопот модных жен”. Выше, тоже на левом поле, два мужских профиля — М.С. Воронцова (Беляев, Эфрос) и неизвестного.

На л. 14 поместились строфы XXX („Увы, на разные забавы”) и, после фигурной скобки, XXXI („Ах, ножки, ножки, где вы ныне”). Строфа XXXI писалась трудно, с бесконечными поправками и поисками. В процессе работы Пушкин дважды рисует фигурные скобки (обычно это знак окончания строфы). Первый раз фигурная скобка появляется после четырех строк, написанных сразу вслед за строфой XXX. Легко читаются только две заключительные строчки:

На северном печальном снеге
Вы не оставили следов

Фигурная скобка скорее всего свидетельствует, что так Пушкин мыслил закончить строфу. Но потом, вернувшись к первому стиху („Ах, ножки, ножки...”), стал разрабатывать ее середину. Вторая фигурная скобка стоит после стихов:

Когда ж и где, в какой пустыне
Безумец, их забудешь ты

Строфа явно не получалась, Пушкин оставляет ее и переходит к следующему листу — 14 об., где пишет начало строфы: „Мне памятно златое время” (потом она станет строфой ХХХIV), и уже в какой-то из других дней возвращается к строфе ХХХI. Окончание записывается другим, более тонким пером и более темными чернилами. Заполняется оставшееся место внизу листа, а последние стихи, 10—14-й, лепятся на правом поле. Сперва появляется редакция:

Для вас порой я забывал
И жажду [славы] сладостных похвал
И дом отцов и заточенье
Мелькнуло счастье прежних лет
Как на ковре ваш легкий свет

Но Пушкин тут же правит текст, приближая его к тому, который потом появится в печати.

Следует сказать, что вся строфа прочитывается как воспоминание о Ривнич. Сдвигаются временные пласты и настоящее отнесено к будущему, когда героиня строфы останется в прошлой жизни поэта (в строфе описывается не только облик, но и обстоятельства жизни несомненно конкретной женщины).

Приведем эту строфу:

[Ах, ножки], ножки, где же ныне
Где мнете вешние цветы
Когда ж и где, в какой пустыне
Безумец, их забудешь ты
Ввлелеяны в восточной неге
На северном печальном снеге
Вы не оставили следов —
Любили чуждых вы ковров
Роскошное прикосновение...
Для вас меж (тем) я забывал
И жажду славы и похвал
И край отцов и заточенье...
Исчезло счастье юных лет
Как на лугу ваш легкий след

Изображение Амалии Ривнич мы видели на предыдущем листе тетради, ее профиль будет постоянно сопровождать строфы романа.

Переходя на лист 14 об., Пушкин продолжает строфу „Мне памятно златое время”. Потом он допишет еще одну строфу, и ХХII строфа в черновом тексте романа станет ХХХIV. Закончив строфу почти без помарок, Пушкин после знака отбивки на этом же листе, л. 14 об., пишет строфу, начинающуюся со стиха: „Дианы грудь, ланиты Флоры”. Свой номер (ХХХII) и место она получит при перебелке романа, здесь же она, как мы видели, идет после строфы „Мне памятно златое время”, а строфа ХХХIII еще не написана.

На левом поле л. 14 об. видим профиль неизвестного.

Перед тем как открыть лист 15 тетради, Пушкин, очевидно, пересмотрел написанное ранее. Мы видели, как нелегко давалась ему строфа о мастерстве светских бесед Онегина. Он еще раз возвращается к ним, и появляются строки, которые с небольшими изменениями вошли в роман:

А впрочем он имел талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка
[с] видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И воскрешать улыбку дам
Стрелой неожиданных эпиграмм

(VI, 218)

Отчеркнув эти стихи, Пушкин принимается за строфу ХХХV („Где ж мой Онегин... полусонный”) и после нее пишет первые одиннадцать стихов строфы ХХХVI („Но шумам бала утомленный”) (мы напомним, что вариант стихов 9—12 этой строфы был набросан на л. 9). На левом поле профиль неизвестного и фигура в высокой шапке, поверх которой завязан платок; в руке у нее деревянное ведро. Это, конечно, не Наполеон, как считают некоторые, а „охтенка”,

о которой упоминается на этой же странице. Потом еще не раз мы встретимся с иллюстрациями Пушкина к своему роману.

На строфе XXXVI работа над романом в тетради № 834 на время прерывается. Лист 15 об. пока оставлен чистым, а следующий лист из тетради вырван. На нем, об этом можно говорить с уверенностью, был черновик письма к Вяемскому от 14 октября 1823 г. Конец этого письма находим на л. 16 (начиная со слов „как сюжет c'est tour de force”⁹).

Лист с письмом был вырван уже в Михайловском, когда Пушкин чистил свой архив. Письмо литературное, и только одна фраза на вырванном листе могла вызвать опасение — упоминание о получении письма от Вяемского по оказии через Фурнье. Фурнье — француз-учитель, живший у Раевских, — привлекался к следствию по делу декабристов, но за отсутствием улик был освобожден. Очевидно, Пушкин, зная о взглядах Фурнье больше, чем следственный комитет, предполагал, что лицо, близкое Раевским, может быть замешано в заговоре, и не хотел, чтобы цепочка Вяемский—Фурнье—он сам (образованная письмом по оказии) стала известной в случае его собственного ареста.

После письма Вяемскому на л. 16 появляется черновик стихотворения „Простишь ли мне ревнивые мечты”. Заканчивает его Пушкин на л. 15 об. Черновик стихотворения, по-видимому, по времени близок к письму и датировать его можно второй половиной октября. Набело Пушкин переписывает его 11 ноября (эта дата стоит в беловом автографе — ПД, № 55).

Таким образом, 14 ноября у Пушкина было написано 35 строф и начала XXXVI строфа „Онегина”.

Письмо и стихотворение прервали работу над романом. Строфа XXXVI осталась недописанной, а на л. 16 об. Пушкин сразу приступает к строфе XXXVII („Нет! Рано чувства в нем остыли”). Строфа пишется остро заточенным пером; таким же пером сделано несколько поправок на л. 15 и нарисована фигура „охтенки”, а ниже рисунка этим же пером дописаны еще три неполных стиха строфы XXXVI:

Но был ли счастлив
Свободный в двете лучших лет
Среди б

Очевидно, прежде, чем вернуться к работе над романом, Пушкин просмотрел написанные ранее строфы. На л. 16 об. умещается еще одна строфа — XXXVIII („Недуг, которому причину”); лист 17 также вмещает две строфы — XLII („Причудницы большого света”) и XLIII („И вы, красотики молодые”). Строфы XXXIX, XL и XLI не были написаны вообще и в издании отмечены точками — это тоже так называемые „пропущенные строфы”.

На л. 17 об. видим строфы XLIV („И снова, преданный безделью”) и XLV („Приличий света свергнув бремя”).

Строфы идут трудно — сперва набрасываются отдельные стихи-мысли:

Он стал читать — но скоро книги
Что б ум
Везде обман, везде вериги
Что б чуждых дум
Себе присвоить чуждый ум

Поставив после этих строк фигурную скобку, Пушкин снова начинает строфу, иногда не перенося сюда уже найденные выше строчки. Начало строфы должно теперь выглядеть так (стихи, которые Пушкин оставляет выше, до фигурной скобки, и не переносит на новую строфу, мы отметим курсивом):

И снова, преданный безделью
Томясь душевной [пустотой]
Он стал читать с похвальной целью
Себе присвоить ум чужой
Плоды [трудов и размышлений]
А более предрассуждений
И забывая мир земной
[Создать себе совсем иной]

⁹ это диковинка (франц.).

Потом отбрасывает последние четыре стиха, ниже пишет очень черновой текст и только, перебеливая черновик, выстраивает окончательный текст.

Так же трудно складывалась и следующая, XLV строфа:

В то время с ним я подружился
Мне нравились его черты
К мечтам невольная преданность
И резкий охлажденный ум
Я был сердит, он был угрюм
Моей душе миролюбивой

Написав эти стихи, он зачеркивает первый и последний стихи и выше, на левом поле, пишет новое начало строфы:

Приличий света свергнув бремя
Как он отстав от суеты
С ним подружился я (в то время)
Мне нравились его черты
и т. д.

Ниже двух первых стихов нового начала он рисует автопортрет, как бы для того, чтобы у нас не оставалось сомнений, что автор сближает себя с героем; но это сближение, как видно из запутанных черновиков, дается ему с трудом. Эти две строфы, пожалуй, самые „черновые” в первой главе. В вариантах мелькают „мечтанью тайная преданность” и „страстей мятежных” жар „на мрачном утре наших дней”. Здесь Пушкин пишет больше о себе, чем об Онегине. Это утро его дней было мрачным, это он знал жар „страстей мятежных” и испытал „мечтанью тайную преданность”; это в его „душе миролюбивой” пробудились мятежные страсти, а потом „их жар погас”. В вариантах находим еще одну черту, ведущую от мятежных страстей к разочарованию. В последнем слое правки черновика читаем: „Я был сердит, он был угрюм”; в печатном тексте: „Я был озлоблен, он угрюм”. И „мечтанью тайная преданность”, и „мятежные страсти”, проявившиеся в „душе миролюбивой” (вариант стиха 9: „моей душе миролюбивой”), и даже „я был сердит” — все это ведет нас к известному эпизоду в Каменке, когда Пушкину казалось, что он допущен к собранию тайного общества, и когда это собрание обернулось розыгрышем.

К Онегину все обозначенные выше в вариантах эмоции не подходили, и в окончательном тексте Пушкин не Онегина сближает с собой, а себя с Онегиным.

Давно отмечено, что строфы XLV—LX связаны со стихотворением „Демон”.¹⁰ Томашевский прямо соотносит с „Демоном” и семь строк, записанных среди черновиков строфы XVIб второй главы „Онегина”. Позднее в Михайловском, когда „Демон” был напечатан в „Мнемовине”, Пушкин собирался ответить на толки о нем в обществе известной заметкой. Исследователь пишет по этому поводу: „Думается, что в этой черновой, но тщательно проработанной заметке мы вправе увидеть первый приступ Пушкина к теме Фауста. Здесь характерно не только прямое упоминание о Мефистофеле („духе отрицания”), но и более общее положение о нравственной миссии Гете и подспудное противопоставление Гете (...) Байрону”.¹¹ В черновике письма к Н.Н. Раевскому (июль 1825) Пушкин снова противопоставляет Гете (и Шекспира) Байрону: „Шекспир понял страсти; Гете нравы (...) Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера” (XIII, 407, 572—573).

Это писалось в 1825 г., т. е. через полтора года после работы над строфами, сближающими героя и автора в первой главе „Онегина”. Тут еще Пушкин наделяет героя некоторыми чертами своего характера и обстоятельствами собственной жизни, но по мере движения от черновых набросков к дефинитивному тексту нивелирует это сближение. Тем не менее образ Фауста, нам кажется, оказывает несомненное влияние на героя романа. В этом смысле особенно примечательна строфа XLVI („Кто жил и мыслил — тот не может”). Строфа

¹⁰ См.: Томашевский Б.В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 551—552; Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий. С. 167—170.

¹¹ Фомичев С.А. Сцена из „Фауста”. (История создания, проблематика, жанр) // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 24—25.

занимает 18-й лист тетради. Здесь, как и в других строфах, много правки, особенно это касается последних двух стихов. В черновых вариантах этих стихов прослеживается мотив, сближающий Онегина с Фаустом. После строк:

Но (я) привык
Его явительному спору —

в последнем слое черновика следуют:

И желчи [смелых] эпиграмм
И скуке с желчью пополам

До этого стихи правились в такой последовательности:

1. И желчи смелых эпиграмм
Я шлюсь на мнение многих дам
2. И легкой желчи эпиграмм
И знанью с желчью пополам
3. И желчи мрачных эпиграмм
И чувств с желчью пополам.

Затем следуют приведенные строки со „скукой”. „Знание”, „скука”, „желчь” — черты характера, присущие Фаусту. Может быть, именно поэтому нижнюю часть листа, сразу после этой строфы, занимают „бесовские” сцены — пляшущие черти, ведьма на помеле, горящие грешники, пригорюнившийся бес и справа — парус.¹² Мы уже видели, как в рисунках онегинской серии иногда проглядывают дальнейшие творческие замыслы Пушкина. Сперва это был „Каменный гость”, теперь — замысел, связанный со „Сценой из Фауста” или драмой о Фаусте в аду.

Из печатного текста фаустовский мотив уходит. Там нет уже ни „знаний”, ни „скуки”. Последние строки выглядят так:

К его явительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И к власти мрачных эпиграмм

Отметим, что в строфе XLVI впервые появляется мотив, который через несколько лет отоляется в трагические строки „Воспоминания”:

Кто жил и мыслил — тот не может
В душе не презирать людей;
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.
И часто это придает
Большую прелесть разговору.

(III, 102)

На л. 18 об. находим строфы XLVII („Как часто летнею порою”) и XLVIII („Стоял задумчиво Евгений”). Строфы пишутся быстро и легко, перо не успевает за мыслью, иногда (если сразу не приходит рифма) Пушкин пропускает стих и принимается за следующий. Так стих „И опершись на гранит” дописывает сверху строфы. В беловом тексте он поменял местами первые две пары стихов строфы XLVIII и первым ее стихом стал „С душою полной впечатлений” (в печатном тексте: „С душою полной сожалений”). В нижней половине листа, на левом поле, начинает рисовать профиль, но, не закончив его, зачеркивает — очевидно, стихи следующей строфы уже сложились.

Лист 19 начинается строфой XLIX („Адриатические волны”). В академическом издании некоторые варианты стихов пропущены и некоторые, как нам представляется, даны неправильно. Так, пропущен такой вариант стиха второго: „О Брента! Снова (?) вижу вас”; в стихе 2 вариант „б” — „прозрачный” не читается, скорее должно быть: „Я слышу ваш прекрасный глас”; стих 5 должен

¹² Т. Г. Цявловская связывает этот рисунок с замыслом поэмы о влюбленном бесе. См.: Цявловская Т. Г. Неосуществленные замыслы Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 119.

читаться как „Вкушу отраду я на воле”; Пушкин его зачеркнул, написал сверху „узнаю сладость”, но потом зачеркнутую строчку утвердил пунктиром, забыв или не имея нужды зачеркивать правку.

Дальше на том же листе следует строфа L („Придет ли час моей свободы”). Поэт начинает строфу со стиха, который потом станет вариантом пятого: „Когда ж с мятежной бурей споря”, затем зачеркивает его и начинает снова:

Под ризой бурь, с волнами споря
Когда ж начну мой вольный бег
По вольному распутью моря
[Когда покину] скучный берег
Мне неприязненной стихии
[И средь полуденных] зыбей
Под небом Африки моей
Вдохну о сумрачной России
Где сердце я похоронил
Где я страдал, где я любил.

Потом пишутся четыре стиха, которые станут начальными в строфе:

Придет ли час моей свободы
Пора! пора! взываю к ней
Брожу над морем, жду погоды
Молю ветрила кораблей.

На уровне первых двух стихов этой строфы находится запись-заклинание „*aimez-moi*”.¹³

Лист 19 об. занят строфами LI („И дру(г) мой был готов со мою”) и LII („Что ж получил он в самом деле”). Конец строфы LII сперва пишется в такой редакции:

Уж он заранее зевал
И тем я начал мой роман.
Приехали, сказал Иван.
Но проскакав поболее суток
Нашел он дядю на столе
С венцом печальным на челе.

Затем зачеркивается последний стих, вместо него появляется новый вариант: „Как дань готовую земле”, и начинается правка на левом поле, в результате которой стихи 9—14 приобрели такой вид:

Приготовляясь, [денег] ради
На скуку, слезы и обман
И тем я начал мой роман
Но прилетев в деревню дяди
Его нашел он на столе
Как дань готовую земле.

На л. 20 — строфы LIII („Нашел он полный дом услуги”) и LIV („Два дня ему казались новы”). В конце строфы LIII слева помета: „8 стр(оф)” — очевидно, Пушкин отметил день особой творческой активности и восемь последних строф были написаны в один из октябрьских дней (между 14-м и 23-м), этому предположению не противоречат и палеографические данные. На правом поле — подсчет написанных стихов:

50
14
<hr/>
200
50
<hr/>
700

¹³ любите меня (франц.):

Мы помним, что строфы XVIII и XIX были дописаны в конце главы, так что, сделав подсчет в конце строфы LIV, Пушкин ошибся только на одну строфу.

Рядом со строфой LIV, слева от нее, — сидящая женская фигура, атрибуция которой, предложенная А. Эфросом, не вызывает возражений: это, конечно, снова Амалия Ризнич, а на том же уровне, но на правом поле листа, — ее муж Дж. Ризнич.

На л. 20 сверху пишутся и сразу зачеркиваются два варианта начала строфы LV:

⟨1⟩

[Занятиям деревня учит]

⟨2⟩

[Уединенье хоть кого
Читать в ненастные дни научит]
вопреки всего

Последние два слова подсказывают, что поэт собирался писать об Онегине, который „вопреки всего” принялся за чтение, но потом строфа стала строиться как лирическое отступление, отмечающее „разность” между Онегиным и автором. На л. 20 об. помещаются две строфы — LV („Я сотворен для жизни мирной”) и LVI („И рад заметить эту разность”). Перо не успевает за мыслью, и строки остаются рассыпанными вне строфического построения.

Лист 21 и начало л. 21 об. заняты французским письмом, которое предположительно адресуется А.Н. Раевскому и датируется по положению в тетради между двумя, отмеченными самим Пушкиным датами, — 14 октября, датой письма к Вяемскому, и 22 октября, датой окончания первой главы „Онегина”, поставленной на следующем листе тетради.

Сразу после письма (на л. 21 об. оно занимает только шесть строк) следует строфа LVII „Онегина” („Замечу, кстати, все поэты”). Конец строфы также записан в виде разбросанных, зачеркнутых и вновь восстановленных стихов, и, очевидно, только переписывая эти строфы набело, Пушкин расположил стихи в должном порядке. В академическом издании не отмечены два варианта строфы LVII (к стиху 8: „О ком моя звучала лира” и к стиху 11: „Одушевила мой напев”). В конце строфы LVII нарисован женский профиль в головном уборе; чуть выше, на левом поле листа, начат профиль неизвестного нам мужчины. В конце строфы после черты — первоначальный вариант следующей строфы „Кому — не знаю сам ей богу”. В измененном виде этот стих станет на место 5-го стиха строфы. Сама строфа („В тебе волнуня вдохновенье”) начинается лист 22 тетради. За ней, сразу же после знака отбивки, начинается строфа LIX („Прошла любовь — явилась Муза”). Пушкин пишет четыре стиха, потом, видимо, оставляет работу и продолжает ее уже в другой день. Сперва он создает шесть заключительных стихов:

Погасший пепел уж не вспыхнет
Я все грущу но слез уж нет
И скоро скоро бури след
В душе моей совсем утихнет
Тогда то я начну писать
Поэму песен в 35 —

Дальше пишутся четыре очень неразборчивые строчки, которые, вероятно, должны были занимать середину строфы. В академическом издании они напечатаны так:

И детства (?) милые виденья
В уст(алом) (?) томном (?) вдохновенье
Волнунья легкою толпой
Несутся над моей ме(чтой)!..

(VI, 258)

Строки эти отчеркнуты по краю фигурной скобкой; на левом поле рядом с ними изображены нога и густо зачеркнутый профиль. Ниже этих строк длинный прочерк, а затем следуют четыре стиха, которые и займут середину строфы LIX:

Пишу и сердце не тоскует
Пером забывшись не рисует
Близ неоконченных стихов
То женских ножек то голов:

На л. 22 об. Пушкин пишет последнюю строфу первой главы. Начинает ее стихами:

Но первую главу Романа
Теперь я кончил

Потом дописывает сверху новые стихи:

Я думал [уж] о создании плана
И как героя назову

Тут же, рядом со словом „героя”, мелькает вариант „поэма”. Поэт еще колеблется в определении жанра своего творения. И в письмах к друзьям он также называет „Онегина” то романом, то поэмой.¹⁴ Но „поэма” в строфе отбрасывается, и появляются строчки уже почти не отличающиеся от печатного текста:

Я думал о отделке плана
И как героя назову
Покаместь моего Романа
Я кончил первую главу
и т. д.

Окончив последнюю строфу, Пушкин ставит привычный знак отбивки и слева четко выписывает дату:

Octobre 22
1823
Odessa

Отчеркнув конец главы большой фигурной скобкой, Пушкин сразу же закрывает тетрадь — след этой скобки четко отпечатался на л. 23.

В какой-то из близких дней на этом же листе записал он эпиграмму на Д.П. Северина, назвав ее „Жалоба” („Ваш дед портной, ваш дядя повар”).

Лист 23 начинается второй главой романа:

Деревня где скучал Евгений
Была пустая сторона
Для беспорочных наслаждений
Она казалась создана
Господский дом

Рядом, на левом поле, профиль С.П. Трубецкого. Затем работа над „Онегиным” прерывается и Пушкин начинает письмо к Ф.Ф. Вигелю известными стихотворными строками „Проклятый город Кишинев”. Стихотворение переходит на л. 23 об. (со строки „Но в Кишиневе, видишь сам”), затем идет текст письма, а на правом поле нарисован портрет А. Ризнич. Письмо в академическом издании датируется 22 октября—4 ноября 1823 г. Дату 22 октября мы видели на л. 22 об., а 4 ноября датируется письмо к Вяземскому, черновик которого записан на л. 41 тетради.

Лист 24 до половины еще занят письмом к Вигелю, а затем, после фигурной скобки, Пушкин заново начинает первую строфу второй главы „Онегина”. Этот текст с небольшими поправками и появится в печати. На л. 24 об. строфа II („<...> замок был построен”). Сперва эта строфа начиналась так:

Дом убран был
По вкусу пышной старины

¹⁴ См., например, в письме к А.А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г.: „Об моей поэме нечего и думать — если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в Москве и не в Петербурге” (XIII, 88).

Потом, после нескольких правок, Пушкин называет дом замком, но определения для него пока не находит, и первая строка так и остается без слова „почтенный”, вписанного уже потом, при переделке текста. Вслед за II строкой на этом же листе пишется IV строка („Один среди своих владений”). На левом поле и в середине между строками рисунки: четко проработанный профиль Воронцова (Эфрос, Беляев) и слегка намеченный профиль неизвестного; тут же фигура обнаженного мужчины, а ниже еще один мужской профиль.

В строке IV впервые появляется строка, которая вскоре станет началом нового стихотворения — „Свободы сеятель пустынный” (в белом тексте она будет переделана на „В своей глуши мудрец пустынный”). Строка окрашена легкой иронией, как все строки об экономических начинаниях героя. Здесь мы видим еще одну попытку сблизить героя с автором; в то же время тема „сеятеля” была слишком близка настроениям самого Пушкина, чтобы отдавать ее Онегину, да и, безусловно, была неприемлемой для цензуры.

Лист 25 начинается строкой V („Сначала все к нему езжали”). В конце строки знак отбивки и рядом повторяется уже знакомое нам заклинание „аінез-поі”. Затем на левом поле видим начатый рисунок и первый черновой набросок стихотворения „Свободы сеятель пустынный” (см.: II, 819). Ниже стихотворения набросок строфы, которая станет третьей („Он в том покое поселился”); до конца листа поместилось только 12 строк, и две последние строки („Старик имея много дел В другие книги не глядел”) поэт лепит на левом поле, на одном уровне с „Сеятелем”.

Следует отметить, что, работая над „Онегиным”, Пушкин старается не переносить какие-либо из начатых строф на другой лист. При всем множестве испробованных и зачеркнутых вариантов ему, очевидно, нужна была перед глазами вся строфа, так как исправления в одном стихе при жестком построении строфы требовали переработки других стихов.

Строкой VI начинается лист 25 об. Сперва на нем Пушкин записывает строки „В числе соседей благородных Один” — так появляется Ленский (сперва он — Холмский), но это еще не тот Ленский, которого мы знаем. Судя по этой строке, он уже живет в деревне и для Онегина это просто один из соседей. Строки эти сразу же зачеркиваются, и в нескольких вариантах в строфу вводится сосед, как и Онегин, только что приехавший в свою деревню.

В первой же строке о Ленском читатель узнает, что он поэт и что ему свойственно вольнолюбие. В первоначальных вариантах политические мотивы поэзии Ленского особенно педалируются, в окончательном же тексте Пушкин их смягчает. „Крикун, мятежник и поэт” заменяется стихом „Красавец в полном цвете лет”, а вместо стиха „Дух пылкий, прямо благородный” в печати появляется „Дух пылкий и довольно странный”.

Такие же изменения происходят и со следующими строками, расположенными на л. 25 об.—27. Лист 25 об., как мы видели, начинался строкой VI, ниже следовала строка VII („От хладного дыханья света”). В конце ее читаем:

Он ведал труд и вдохновенье
И освежительный покой
К чему то жизни молодой
Неизъяснимое влеченье
Страстей кипящих буйный пир
И бури их и сладкий мир

В белом тексте:

Он забавлял мечтою сладкой
Сомненья сердца своего;
Цель нашей жизни для него
Был заманчивой загадкой,
Над ней он голову ломал
И чудеса подозревал.

(VI, 100)

Лист 26 занят строками VIII („Он верил, что душа родная”) и IX („Негодование, сожаленье”); на л. 26 об. — разработка строк о поэтическом даровании Ленского: строфы, не вошедшие в окончательный текст — IXa („Не пел порочной он забавы”) и IXb („Певцы слепого упоенья”). На л. 27 снова идет строка, не

вошедшая в окончательный текст, — IXв („Пустыми звуками, словами”. Строфа эта заканчивается стихами:

Его [труды] конечно мать
Велела б дочери читать —

Эти два стиха являются вольным переложением эпиграммы Пирона, и Пушкин вслед за строфой дает французский текст ее: „La mère en prescrista la lecture à sa fille. Piron”, а дальше пишет строки, которые, вероятно, использовал бы в комментарии к роману, будь эта строфа напечатана: „Сей стих вошел в пословицу. Заметить, что Пирон (кроме своей Метро(мании)) хорош только в таких стихах, о которых невозможно и намекнуть, не оскорбляя благопристойности”. Дальше, на том же л. 27, следует строфа X („Он пел любовь, любви послушный”).

Почему написанные строфы не вошли в роман? Ю.М. Лотман справедливо отметил, что строфы эти написаны „с позиции полного неприятия «нечистой» эротической поэзии” и что „для более глубокого осмысления их следует иметь в виду, что их пишет автор «Гавриилиады», отношение к которой, равно как и к пушкинской эротической лирике, со стороны друзей-декабристов было осудительным”. И дальше о строфе IXб: „...резкость осуждения эротической поэзии возрастает, приобретая пародийный характер”, и Пушкин „намекает на то, что аскетизм декабристской поэзии сродни чопорности их литературных и политических антиподов — старших карамзинистов”.¹⁵

Оставленные строфы о поэзии Ленского перекликаются с пушкинским посланием В.Ф. Раевскому „Не тем горжусь я, мой певец” и стихотворением „Бывало в сладком ослеплень”. Пушкин оставляет Ленскому романтическую теорию „избранных людей”, характерную для поэзии декабристов.¹⁶

Листы, на которых разрабатывается характеристика поэзии Ленского, так же как и другие листы тетради, заполнены рисунками. На л. 24 об. сверху (на левом поле) виден мужской профиль, напоминающий Байрона, ниже — деревенский пейзаж — домик и дерево; на этом рисунке цифра „156” и инициалы „А.П.”. Объяснить эту цифру мы не можем.¹⁷ На л. 25 снова мужской профиль, а лист 26 об. заполнен серией рисунков. Сверху его автопортрет, в котором Пушкин представляет себя будущего — с лысиной и морщинами; ниже два женских профиля, которые определяются как М.А. Раевская (Эфрос) или Аглая Давыдова (Т. Галушко); еще ниже один женский и шесть мужских профилей, из которых один — безусловно Федор Толстой — Американец.

Определение всех других настолько разнообразно и противоречиво, что повторять их здесь не будем. На л. 27 один рисунок — мужская нога.

На л. 26 об. рядом с рисунками записаны буквы: Q. T. F. O. (или D.) Y (или L.). В „Рукою Пушкина” высказано предположение, что буквы, „может быть, имеют отношение к рисункам голов, находящихся на этой же странице”.¹⁸

Лист 27 об. вмещает строфы XI („Таков он был — один Евгений”) и XII („Богат, хорош Владимир Ленский”). Строфа XI сперва продолжает тематику поэзии Ленского, здесь вновь видим намеки на вольнолюбивые мотивы его стихов: „Но чаще гневною сатирой Одушевлялся стих его”). Однако Пушкин их сразу же зачеркивает и переходит к знакомству Онегина и Ленского, в результате, как правильно отметил Лотман, строфы о поэзии Ленского дают „набор общих мест романтической поэзии”.¹⁹

Строфа XII складывается легко, с минимальным количеством поправок. Только в конце ее слова, которые поет „дочка” соседей: „Коль хочешь знать, я Купидон”, — Пушкин зачеркивает и заменяет их словами арии Лесты из оперы „Днепровская русалка”: „Приди в чертог ко мне златой!”.

¹⁵ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий. С. 185—186.

¹⁶ См. об этом: Томашевский Б.В. Пушкин М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 548—552. Здесь же отмечено, что заключительные шесть стихов строфы VIII в печати не появились по цензурным соображениям.

¹⁷ Может быть, это количество стихотворных строк, отправленных А. Бестужеву для «Полярной звезды» на 1824 год, но тогда Пушкин ошибся на три строки.

¹⁸ Рукою Пушкина. С. 292.

¹⁹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий. С. 189.

На левом поле подсчет написанных стихов второй главы:

$$\begin{array}{r} 15 \\ 14 \\ \hline 60(0) \\ 15 \\ \hline 210 \\ 28 \end{array}$$

Ниже — другая колонка цифр:

$$\begin{array}{r} . \\ 18 \\ 14 \\ \hline 72 \\ 18 \\ \hline 252 \end{array}$$

Обе колонки зачеркнуты. Можно предположить, что, написав еще две, а потом и три строфы, Пушкин вернулся к тексту главы и стал править ранее написанные строфы. Таким образом, цифра „28” в первом столбике и второй столбик появились, когда было написано 18 строф, т. е. Пушкин перешел уже на л. 31 тетради. По положению в тетради эти подсчеты сделаны между 22 октября и 3 ноября.

Между цифрами и ниже их — профили: автопортрет, Мария и Екатерина Раевские (последняя зачеркнута) и Амалия Ризнич (один из двух профилей Ризнич начат и зачеркнут — Пушкин добивается максимального сходства).

На л. 28 записаны строфы XIII („Но Ленский не имел конечно”) и XIV („Но дружбы нет и той меж ними”). Справа клочек листа вырван — очевидно, там были рисунки, так как на линии обрыва видна часть мужского профиля. Слева нарисована собака, ниже карандашом — мужской профиль и профильное изображение женщины. Эфрос и Цявловская считали, что это М. Раевская, нам кажется более убедительным мнение Т. Галушко, увидевшей в этом рисунке изображение Аглаи Давыдовой.

На обороте л. 28 — строфы XIVa („Сноснее впрочем был Евгений”) и XV („Он слушал Ленского с улыбкой”). Строфы XIV и XIVa Пушкин потом соединит в одну строфу. В конце л. 28 об., после строфы XV, справа находятся фигурные виньетки.

Лист 29 начинается строфой XVI:

В прогулке их уединенной
О чем не зачинали (?) спор
В составе вселенной
На что ни обращали взор
И предрассудки вековые
И живни тайны роковые
И тайный гроб в свою чреду
Все подвергалось их суду

Дальше идет черновой текст незаконченного стихотворения: „Придет Ужасный [час] — твои небесны очи”. В правом верхнем углу листа изображен мужской профиль.

На л. 29 об. поэт заново начинает строфу XVI („Меж ими все рождало споры”). С небольшими изменениями этот текст и будет потом напечатан. Затем, без перерыва, он начинает следующую строфу, XVIa („От важных исходя предметов”), в которой предполагалось обсуждение героями современной литературы. Написав восемь стихов, Пушкин обрывает ее и набрасывает первоначальный вариант стихотворения „Демон” („Мне было тяжело, грустно, больно”). В академическом издании эти стихи печатаются как строфа XVIб, с отсылкой и на варианты к „Демону” в томе лирики (VI, 279).

На левом поле листа находятся три крупных женских профиля. В нижнем угадывается Екатерина Раевская, а два верхних определяются по-разному. В одном видят Ек. Семенову (Л.В. Краваль) или К. Собаньскую (Жуйкова), в другом — Е.К. Воронцову (Беляев, Цявловская). Однако последнее определение вызывает сомнения. В этой тетради Пушкин несколько раз рисует Воронцову. Профиль на л. 29 об. имеет некоторое сходство с ее изображениями на других листах, хотя черты лица „бесспорной” Воронцовой гораздо мягче, женственнее. Нам представляется, что этот профиль буквально повторяет единственный дошедший до нас портрет сестры поэта О.С. Павлицевой работы неизвестного художника. Портрет профильный, и это придает сравнению двух рисунков большую убедительность.

И.М. Дьяконов высказал предположение, что „опорным образом” для самой излюбленной героини Пушкина была его сестра Ольга. Именно из поездки в Михайловское в июле—августе 1817 г. появился у него опыт знакомства с „уездной барышней”. В Михайловском, „в уездной обстановке, Пушкин впервые ближе узнал свою сестру, задумчивую любительницу одиноких прогулок и французских книжек, бледную и черноглазую, постарше Татьяны Лариной”.²⁰

Дьяконов убедительно показывает характерологическое сходство героини поэта с его сестрой. Приближаясь к тому месту романа, где вводится героиня, Пушкин и рисует запомнившийся ему облик сестры.

Среди портретов запись: „1 nov. 20 p. a. A.”. В „Рукою Пушкина” высказывается такое предположение: „Возможно, что запись нужно расшифровывать: «1 ноября 20 рублей ассигнациями Алексееву»”. Скорее ее можно прочесть так: „1 ноября 20 страниц Алексееву” — мы знаем, что Пушкин давал своему другу переписывать свои сочинения.

Лист 30 занят черновиком стихотворения „Надеждой сладостной младенчески дыша”. На левом поле сверху пометы:²¹

choc. 20f
post 5. 40

На л. 30 об. Пушкин начинает переходить к описанию влюбленности Ленского и пишет несколько стихов, которые можно рассматривать как конец XVIII и начало XIX строфы. Сперва записан один из вариантов стихов 9—10 строфы XVIII:

Любил ли он? (Дальше густо зачеркнуто. — Я. Л.)
[Души] [Язык доверчивых признаний]
Он поневоле привлекал

Затем после черты идет первоначальный набросок стихов 1—3 строфы XIX:

Доверчива живая младость
Вражда, любовь — печаль и радость
[У ней на явике]

Дальше текст сдвинут вправо, а левая часть листа заполнена рисунками. Пушкин рисует профиль неизвестного, четыре раза А. Ризнич, причем один в образе старухи (Эфрос), М.Н. Раевскую (Эфрос, Беляев) или Аглаю Давыдову (Жуйкова), неизвестную в платке; начинает профиль Пестеля;²² всего здесь 12 профильных изображений. Среди портретов запись „3 nov. 1823 u. b. d. M. R.”. П.И. Бартенев развернул ее так: „3 novembre 1823 un billet de M-me Riznic”.²³ Т.Г. Цявловская последние две буквы расшифровывает как „Marie Rayevsky”, обосновывая свое прочтение тем, что „едва ли в интимной записи Пушкин назвал бы Амалию Ризнич «Мадам Ризнич»”.²⁴ Принимая во внимание количество зарис-

²⁰ Дьяконов И.М. Об истории замысла „Евгения Онегина” // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 83.

²¹ Пометы объяснены Т.Г. Цявловской: „шоколад 20 франков”, „«post» — деньги за отправку писем или посылки, может быть, этого же шоколада” (Рукою Пушкина. С. 355).

²² На основании этого рисунка Цявловская полагает, что Пушкин встречался с Пестелем в Одессе. См.: Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 156—157.

²³ Бартенев П.И. Рукописи Пушкина // Русский архив. 1888. Т. 1. С. 228.

²⁴ Рукою Пушкина. С. 299.

совок Ризнич на этом листе (да и вообще в этой тетради), предположение Барте-
нева нам представляется более убедительным.

Рисунки, как всегда, — знак творческой паузы, размышления. Пушкин, очевидно, колеблется — продолжать ли линию Ленского или вернуться к Онегину. Сперва побеждает онегинская тема. Оставив Ленского, Пушкин возвращается к Онегину, к сближению его образа с повествователем и пишет строфы, которые потом при перебелке рукописи отбросит и не включит в печатный текст, а в академическом издании они обозначены как строфы XVIIа („Какие страсти не кипели“) и XVIIб („Страсть к банку! ни любовь к свободе“). Первые четыре стиха строфы XVIIа („Какие страсти не кипели В его измученной груди Давно ль, надолго ль присмирели Они проснутся — подожди“) настолько сближают образ Онегина и Алеко, что Якушкин прямо относит их к „Цыганам“.²⁵

На л. 30 об. поместилось только 8 стихов строфы XVIIб — левое поле, как мы видели, было заполнено рисунками и, отступая от правила заканчивать строфу на одной странице тетради, Пушкин конец строфы XVIIб (со стиха „Уж раздавался звон обеден“) переносит на л. 31. После знака отбивки на этом же листе появляется строфа XVIIв („Уж я не тот игрок нескромный“). Строфа складывалась легко, хотя в конце ее строчки разбросаны без строчического порядка, а стих 13 не дописан. Вместо „sept il va“²⁶ Пушкин ставит прочерк — при перебелке все стихи встанут на свои места, и, не утруждаясь приведением строфы в порядок, он переворачивает лист и на л. 31 об. начинает следующую строфу — в академическом издании она обозначена как XVIIг. Он пишет три стиха новой строфы:

Приятно в первый раз — конечно —
У ног любовницы своей
[Вздохнуть] и верить ей беспечно

Затем отказывается от продолжения этой темы, ставит черту и начинает новый вариант строфы XVIIг, подхватывающий оставленную ранее тему поэта — Ленского („Но добрый юноша готовый Высокий подвиг совершить Не будет в гордости суровой Стихи нечистые твердить...“). Здесь так же последняя строка („Для узника грядущих <лет>“) обозначена только прочерком. Строка эта стояла выше и была зачеркнута. Потом еко поэт решил закончить строфу.

Листы 32, 32 об. и большая часть л. 33 заняты письмом к Вяемскому от 4 ноября 1823 г. Знаменательно здесь упоминание о своей работе: „Что до моих занятий, пишу теперь не роман, а роман в стихах; дьявольская равнина“ (XIII, 73).

Вслед за черновиком письма следует продолжение романа. Строфа XVIII („Когда прибегнем мы под знамя“) с трудом уместается на листе и два последних стиха („Расскавам юных <?> В смиренной хижине своей“) лепятся сбоку.

Лист 33 об. начинается строфой XIX в новой редакции. В тетради строфа имеет такой вид:

В любви считаюсь инвалидом —
Онегин слушал с важным видом
Как сердца исповедь любя
Поэт высказывал себя
За то и пламенная младость
Не может ничего скрывать
Вражду, любовь, печаль и радость —
Она готова разболтать...

(дальнейший текст см.: VI, 285). Переписывая текст, Пушкин поменял местами приведенные два четверостишия. Сбоку от строфы, на левом поле, колонка цифр:

²⁵ Якушкин В.Е. Рукописи А.С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве. С. 280.

²⁶ Карточный термин, обозначающий увеличение ставки в 7 раз.

Это итог работы над второй главой — написано 27 строф, восемь строф из них Пушкин потом уберет.

После знака отбивки за строфой XIX следует строфа XX. Сперва Пушкин продолжает тему повествователя — появляется стих „Для нас прошла пора идилий”, но сразу же он его зачеркивает и дальше пишет известный нам зачин „Так! он любил — как в наши лета”. Строфа идет сравнительно легко, с небольшими поправками. Правда, стих 10 „Ни чужеземные красы” первоначально записан так: „Ни взоры чужеземных дев”. Образ „чужеземных дев” вызывает эмоциональную аналогию: сам Пушкин увлечен в это время „чужеземной девой” — Ривнич, и рядом со строфой появляются ее портреты — два законченных и хорошо проработанных и один едва намеченный. Тут же профиль неизвестной в головном уборе.

Лист 34 вмещает две строфы — XXI („Чуть отрок, Ольгою плененный”) и XXII („Вот юность!.. Ольга подарила”). Так в роман вводится предмет любви поэта. В черновике Ольге отводилось пять строф; две из них Пушкин потом убрал. Согласимся с И.М. Дьяконовым, что Ольга этих пяти строф и должна была стать главной героиней романа. Мы видим, что действительно, приступая к работе над „Онегиным”, поэт „даль свободного романа еще не ясно различал”.

На л. 34 об. как раз и размещены те две строфы, которые Пушкин потом убрал: строфа XXIIa („Кто ж та была, которой очи”) и XXIIб („Ни дура Английской породы”). Приведем первый слой правки строфы XXIIa, как он выделен И.М. Дьяконовым (первый слой правки дан курсивом):

[Но] кто ж та была, которой очи
Он безыскусства привле(кал) [об.]
Которой он и дни и ночи
И думы сердца посвящал —
[Со] ребенок, дочь — соседей бедных
Вдали связей [Вд] связей *ордных*
Одна весела
В главах родителей [она цвела]
Цвела как ландышь потаенной
Не знаемый в траве глухой
Ни мотыльками ни пчелой —
И вь ночь и вь утро окропленной
Росою неба
солнечным (?) лучем —
быть может рано обреченной
Размаху гибельной косы
[Иль червь] [Минутной].²⁷

Дьяконов правильно отмечает в этих строках некоторую стилизацию под тон Ленского и обращает внимание на то, что Ольга предназначена здесь совсем иные роль и судьба, чем в окончательном тексте.

В романах конца XVIII—начала XIX в. у героини были только два выхода из сюжета — счастливый брак либо ранняя смерть. Очевидно, ранняя смерть была задумана Пушкиным и для Ольги. Строфа XXIIб продолжает линию „соседей бедных” — вместо гувернантки „колыбель” героини „качает” няня — Фадеевна, она же рассказывает ей сказки о Бове. Потом, как мы знаем, няня станет наперсницей уже не Ольги, а Татьяны. По всему листу 34 об. разбросаны рисунки; некоторые появились еще до текста, посередине листа. Всего здесь шесть мужских и три женских профиля и один автопортрет в полный рост, в чалме с пером. Исследователи рисунков поэта видят здесь лиц из его одесского окруже-

²⁷ Дьяконов И.М. Об истории замысла „Евгения Онегина”. С. 84—85.

ния. Мужские портреты изображают предположительно А.Н. Раевского (Цявловская), Н.М. Карамзина (Эфрос, Беляев), У. Хатчинсона (Аринштейн), может быть, И.А. Каподистрию (Краваль) и А.С. Стурдау (Краваль); женские — К. Собаньскую (Беляев, Эфрос) и неизвестных. Кроме законченных портретов на этом листе имеются и начатые наброски (автопортрет, женский и мужской профили, один из них, возможно, Пестель).

Лист 35 начинается строфой XXIII („Всегда тиха, всегда послушна”), вводящей, наконец, главную героиню (строфа заканчивается стихами: „Я новый карандаш беру Чтоб описать ее сестру”). Дальше на этом же листе идет строфа XXIV („Ее сестра звалась ... Татьяна”). „Татьяна” появилась не сразу. Сперва Пушкин выбирает для героини имя „Наташа”.

Ее сестра звалась ... Наташа
[Мне жаль] что именов таким
Страницы моего романа
[Еще впервые] неустрашаясь освятим...

Последние две строчки сначала записаны так:

Как просвещение ни пристало
Тем хуже, Господа, для нас

Зачеркнув два последних стиха, Пушкин восстанавливает первый из них и сбоку дописывает конец строфы:

Я это доказал сейчас
Но дело не о том у нас

и ниже — первую строку следующей, XXV строфы: „И так, она звалась Татьяна”.

На левом поле этого листа три портрета Воронцовой (один зачеркнут). Мы знаем, что в письме к Пушкину А.Н. Раевский называл Татьяной Воронцову. Пушкинская героиня имеет мало общего с кокетливой и склонной к любовным интригам женой начальника поэта. Почему же ей был дан такой „псевдоним”? Можно предположить, что Пушкин читал отрывки из своего романа А.Н. Раевскому, тот видел рукопись и отметил, что портрет Воронцовой появляется около тех строк, где в роман вводится Татьяна.

В правом верхнем углу л. 35 есть еще один портрет — зачеркнутый портрет мужчины, в котором угадывается М.С. Воронцов.

На л. 35 об. Пушкин повторяет стих: „И так она звалась Татьяна”, зачеркивает его, затем восстанавливает пунктиром и дальше с отступлением пишет три стиха:

Вы можете, друзья мои
Себе ее представить сами
Но только с черными глазами

(в академическом издании неправильно „очами”).

Эти строки он зачеркивает и прямо переходит к характеру героини:

Робка, печальна молчалива
Как лань лесная боязлива
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой
Она ласкаться не умела
К отцу и матери своей
[И никогда в саду дней]
Дитя сама в саду дней
Резвиться с Ольгой не хотела

Потом отрабатывает две последние строчки строфы:

И час (то) целый день одна
Сидела с книгой у окна

Последняя строчка имеет девять вариантов. Пушкин подбирает для героини любимое занятие. Среди вариантов: „Сидела молча у окна”, „Сиделась молча у

окна”, „Иль по саду бродить одна”, „Иль по саду гулять одна”, „Молча целый день одна”, „За книгой целый день одна”, „И с кн(игой) целый день одна”.

Написав заключительные строчки, Пушкин ставит знак концовки строфы, а потом (скорее всего в другой день) дописывает пропущенные раньше 2—4-й стихи:

Ни живостью сестры своей
Ни красотой лица румяной
Не привлекла б она очей

Немного выше записи этих стихов зачеркнутое начало стиха „Но все ж” — эта строка не учтена в академическом издании. Возможно, Пушкин так заново хотел начать строфу XXV. Рядом — мужской портрет. С.А. Венгеров считал, что это иллюстрация к роману, изображающая Ленского. Т.Г. Цявловская принимает этот рисунок за портрет В. Туманского. При этом она исходит из убеждения, что „лиц своих персонажей Пушкин не изображал вообще”.²⁸ Эту версию подкрепляет набросок эпиграммы на Туманского, записанной после черты, обозначающей окончание строфы. Четверостишие:

Туманский Фебу и Фемиде
Полезно посвящая дни
Довором едит по Тавриде
И проповедует Парни —

является экспромтом на поездку Туманского в Крым в сентябре 1823 г.²⁹ Выше „Ленского—Туманского” нарисовано „простонародное” женское лицо; возможно, что это Арина Родионовна. Между листами 35 и 36 один лист вырван.

Лист 36 начинается со строфы XXVII („Но кукол даже в эти годы”). Черновой рукописи строфы XXVI нет. Начало строфы XXVII сперва имело такой вид:

Но кукол даже в эти годы
Татьяна в руки не брала
В углу о переменах моды
Беседы с нею не вела
И были детские [рассказы] прокавы
Ей чужды — страшные рассказы
[По нраву больше были ей]
[Весной в горелки не играла]

Потом поэт зачеркивает два последних стиха, продолжает строфу до конца, а затем, после черты, пишет два стиха, заменяющие зачеркнутые:

Зимой — в темноте ночей
Пленяли больше сердце ей.

Рядом со строфой слева начатый профиль — это повторение также начатого на предыдущем листе профиля Пестеля. Чуть ниже еще один начатый рисунок; на правом поле листа автопортрет. Нижняя часть листа занята серией портретов. В центре необычный для Пушкина рисунок: фигура сидящей на сундуке пожилой полной женщины с сердито нахмуренными бровями, явно озабоченной домашними делами. Вопреки утверждению Цявловской, что Пушкин не рисовал своих персонажей, нам кажется, что это иллюстрация к „Онегину”: перед тем как перейти к следующей строфе — характеристике „старушки-матери” Татьяны, которая была „от Грандисона без ума”, Пушкин ее рисует — зрительный образ появляется раньше словесного. Поэтому, может быть, все же прав был Венгеров, когда портрет молодого человека на л. 35 об. он относил к Ленскому. На следующем листе (л. 36 об.) Пушкин нарисовал и Татьяну. Среди нескольких профилей мы видим необычное для портретов Пушкина изображение: молодая девушка с идеально правильными чертами лица сидит задумавшись, подперев голову рукой. Похоже, что Пушкин рисует „задумчивость” своей героини — не столько портрет, сколько характер „Тани”. Рисунок сразу не получился, и Пушкин повторяет его дважды. И еще раз он рисует Татьяну на л. 37 (см. ниже).

²⁸ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. С. 148.

²⁹ Пушкин А. С. Стихотворения: В 3 т. Л., 1955. Т. 3. С. 223, 789 (комментарий Б. В. Томашевского).

Но вернемся к л. 36. Вокруг „Лариной” нарисованы пять мужских профилей, один портрет в 3/4 и три автопортрета (один зачеркнут), а также дамские ножки. В двух портретах видят А.Н. Раевского (Эфрос). Ниже рисунков адрес: „На Мойке в д. Гр. Вельгорского (А)³⁰ (?)Н. Р(аевскому)”. Еще ниже сделанный другим, тонким пером (таким же пером пользовался поэт и для рисунков на этом листе) набросок:

А скольким будет та же честь
Нельзя и перечесть.

Скорее всего, эти строчки относятся к собственным зарисовкам. „Чести” попасть на листы рабочих тетрадей поэта удаивались многие его современники.

Лист 36 об. занимают наброски строфы ХХІХ („Ей чтение нравилось боле”) и первые девять стихов строфы ХХХ („Она любила Ричардсона”). Обе строфы идут с большой правкой. Начало строфы ХХІХ значительно отличается от белового:

Ей чтение нравилось боле
Никто ей в этом не мешал
И чем роман тянулся доле
Тем ей он боле угождал
Старушка мать была сама
От Грандисона без ума
И так любимой был игрушкой
Татьяне важный Рич(ардсон)
Лежал он

В беловом тексте подчеркивается мечтательность Татьяны, ее увлеченность книжными „обманами”, погруженность в жизнь героев, обретающих для нее подлинную реальность. Строфа прервана творческой паузой, текст сдвинут вправо, а вся левая сторона листа занята рисунками — здесь первой, очевидно, и была нарисована вадумавшаяся Татьяна. Есть один рисунок и на правом поле листа — мужской профиль, в котором узнают В.Л. Давыдова (Беляев) или А.Л. Давыдова (Жуйкова).

Заполнив лист рисунками, Пушкин возвращается к работе над строфой, пишет набросок стихов 7—11:

От книг не видел он вреда
И не читая никогда
Их почитал пустой игрушкой
И не заботился о том —
Какой у дочки тайный том
До света дремлет под подушкой

Слова „у дочки тайный том” — последний слой правки — записаны слева от строфы, поверх рисунков.

Строфа осталась недоработанной, и Пушкин переходит к следующей („Она любила Ричардсона”). Строфа начинается легко — первые стихи почти не имеют правки:

Она любила Ричардсона
Не потому чтобы прочла
Не потому, что Грандисона
Она Лавласу предпочла

Дальше же начинается многослойная правка. В первом варианте читаем:

Но в старину одна кувина
В Москве твердила ей об них
Уже в то время был жених
Ее супруг — она блистала

Затем идут две неразобранные строчки, а на правом поле появляется (поверх рисунков) знакомый нам текст: „Но в старину княжна Алина Ее московская кувина”.

³⁰ В „Рукою Пушкина” (с. 300) отмечено: „Можно прочесть и Н. и М.”.

Строфа переходит на л. 37. Пушкин повторяет мотив незаурядной красоты молодой матери Татьяны: „В толпе красавиц тех времен”, пишет еще две строчки (трудночитаемые), все это зачеркивает, и, наконец, появляются заключительные:

Ее Лавлас был славный франт
Екатерининский се(ржант)

Затем, после черты, пишется окончательный вариант 10—12-го стихов:

Она вдыхала о другом
Который сердцем и умом
Ей нравился гораздо боле

Работа над текстом опять прерывается рисунками. На листе видим две женские фигуры в рост. Далее по листу разбросаны еще рисунки — автопортрет, три мужских и один женский профиль. В одном из них видят Воронцова (Жуйкова), в другом — А.Н. Раевского (А. Чернов). Оба эти предположения представляются неубедительными. На этом же листе размещается и строфа XXXI („Как он — она была одета”). Пушкин начинает строфу стихами „Но не спросясь ее совета Девиду повели к венцу”, потом меняет первые две пары стихов местами. В тетради эта замена обозначена графически. Закончив строфу, Пушкин справа дописывает характеристику „супруга”:

Довольно скуп
[Отменно] добр и очень глуп

Но ни эти строки, ни намеченный в них характер Дмитрия Ларина в роман не входят, и в самой строфе слова „Ее супруг уехал вскоре” заменяются на „Разумный муж уехал вскоре”. Отметим, что стих 10 следует читать: „С супругом чуть не разошлась” (в академическом издании: „С супругом чуть не разошлась”) — очевидно, прочитано по аналогии с печатным текстом.

Ниже сперва намечается далеко не идиллическая замужняя жизнь московской барышни. Пушкин несколько раз принимается за строфу XXXII (в академическом издании приводимые ниже варианты неправильно отнесены к строфе XXXI и обозначаются как XXXIa). Сперва поэт начинает рассказ о совместной жизни супругов Лариных в такой тональности:

1

Не примечая друг за другом
Они привыкли

2

Они привыкли вместе кушать
Соседей вместе навещать
[По праздникам обедню] слушать
Всю ночь храпеть, а днем везать (приписано сбоку. — Я. Л.)
В начале (?) ездить по работам
[Браниться — в баню по субботам]
[Солить арбузы и грибы —]
[Блины]

В черновых вариантах XXXII строфы в характеристике „мужа мелькает еще раз слово «невежда»”, но Пушкин его отбрасывает, и отец Татьяны представлен добродушным и приветливым русским барином, а бравды правления домом переданы бывшей московской барышне.

Но прежде чем начать строфу о матери Татьяны, Пушкин набрасывает на л. 37 рисунки, среди них фигура стоящей женщины, повернутой спиной. Т.Г. Цявловская считала, что это Е.К. Воронцова.³¹ Она исходила из постулата, что Пушкин своих героев не рисовал. Мы видели, что это не так. На предыдущем листе мы видели Ларину-мать, на этом — Татьяну. Через семь лет, задумая

³¹ Цявловская Т.Г. Храни меня; мой талисман // Прометей. М., 1974. Кн. 10. С. 20.

„Барышню-крестьянку”, Пушкин так же нарисует со спины „гуляющую барышню”.³² Рядом с Татьяной на л. 37 фигура женщины — анфас, ниже — автопортрет, три мужских и один женский профиль. В нижнем профиле угадывается вариация наполеоновской темы.

Лист 37 об. и две трети л. 38 заняты французским письмом к Майгин и неизвестной (датируется предположительно: „ноябрь (после 4) 1823”).

Однако мысль об „Онегине” не оставляет поэта и, прервав письмо на л. 38, Пушкин начинает строфу XXXII стихом „Открытие большое вскоре”, пишет шесть стихов (2—7) строфы, потом заканчивает письмо; ниже его появляются последние четыре строфы стиха и наконец сбоку, на правом поле, дописываются два первых стиха строфы: „Привычка усладила горе Неотразимое ничем” и два последних: „Звала гостей развеселясь Все это мужа не спросясь”.

Обычно в тетрадах Пушкина такие тесные боковые записи лепятся, когда следующий лист уже занят каким-либо текстом. Иное дело при написании „Онегина”. За редкими исключениями Пушкин не переносит строфы на новый лист, стараясь записать на одном листе всю строфу.

Сверху л. 38 об. — начало новой строфы:

Супруг — он ввалился Дм.(итрий) Ларин
И винокур и хлебосол
Ну словом прямо русский барин
Любил

В академическом издании это начало относится к строфе XXXII и обозначено как XXXIIa. Равным образом это могло быть и началом одной из следующих строф.

Отделив приведенное четверостишие чертой, Пушкин пишет сперва строфу XXXVI („Сам друг они старели оба”), пропустив стихи 10—12, потом строфу XXXIV („Но он любил ее сердечно”), затем на полях дописывает пропущенные стихи строфы XXXVI. Строфы XXXV в тетради пока нет.

Мы видим, что поэт тщательно отработывает строфы о родительском доме Татьяны. Отец, да и мать — сперва персонажи шаржированные. Он — „довольно скуп”, „невежда”, „толстый хлебосол”, жена умеет его „водить за нос”, а после смерти он оплакан „Татьяной, даже и женой”. Здесь Татьяна с ее особым душевным миром противопоставлена сестре и матери. Однако в окончательном тексте поэт снимает и иронию, и шарж, придавая семье, в которой воспитывалась его героиня, традиционный помещичий уклад.

На этом же листе, л. 38 об., Пушкин пытается четырежды нарисовать одну и ту же женщину; определить, кто это — пока не удастся (этот же профиль видим и на л. 39); здесь же мужской профиль и поясной портрет анфас женщины, напоминающей Воронцову.

Лист 39 вмещает две строфы — XXXVII („Своим пенатам возвращенный”) и XXXVIII („Другой предмет [тоски тяжелой]”), которые возвращают нас к Ленскому. В вариантах упоминается „новый гроб отца”, в окончательном тексте — „отца и матери” „прах патриархальный”, т. е. утверждается полное сиротство Ленского. На этом же листе после отбивки написаны две строчки строфы XXXIX:

Покаместь ... упивайтесь ею
Сей жизнью легкой... о друзья

Дальше идут зачеркнутые варианты 3-го и 4-го стихов:

[Но мне смиряюсь [горжуся и жалею] или
[Но к ней давно уже хладею]
[Назначена]

Глава подходит к концу, поэт уже знает, как она кончится, и мысль его забегает вперед, к началу третьей главы — лист 39 об. начат с первых ее строк:

Куда? уж эти мне поэты!
Продай Онегин (мне) пора

³² См.: Левкович Я.А. Из наблюдений над „арарумской” тетрадью Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 29—30.

Я не держу тебя да где ты
Свои проводишь вечера?
У Лариной —

Затем, отчеркнув написанное, Пушкин возвращается к строфе XXXIX. Снова пробует 2-й стих: „Но к ней давно уже хладею”, „Но вам во след давно не (смею)” — оба варианта густо зачеркивает и дальше с поправками продолжает ее текст, который уже близок к напечатанному. Текст пишется трудно (здесь речь идет уже не о героях, а об авторе — эти строфы всегда даются Пушкину не легко). Текст сдвигается вправо, а слева снова видим серию рисунков, они появились на листе раньше текста. Это три женских и пять мужских портретов. Один из женских портретов, очевидно, изображает Марию Раевскую (рядом два начатых наброска ее профиля). Мужские портреты не опознаны. Некоторые, несомненно, связаны с раздумьями Пушкина о греческой революции (мужчина в тоге и бородатый мужчина в феске). Внизу листа — женские ножки.

Не закончив строфу XXXIX (последняя написанная ее строчка — 12-я, („[Себя и] жребий мой прославить”), Пушкин пишет цифру 700, затем идут две начатые и густо зачеркнутые строки, а еще ниже — первый набросок стихотворения „Желание славы”, которое обращено к Воронцовой и будет закончено уже в Михайловском. Первые строки его в этом черновом наброске читаются так: „Когда желанием и негой утомленный Я на тебя гляжу коленопреклоненный...”.

Лист 40 начинается черновым письмом к А.И. Тургеневу (беловик датируется 1 декабря 1823 г.). После слов „объяван я переменою моей судьбы” идет начало черного французского письма к неизвестному: „J'ose esperer qu'un exil de quatre ans [nem'a] n' (a) pas efface [tout-à-fait] de [la] votre memoire”.³³ Затем продолжается письмо к Тургеневу. Письмо это кончается уже на л. 40 об. словами: „...произнес сию притчу в подражание басни Иисусовой”. Перебелывая письмо, Пушкин продолжит его. В этой, заключительной части письма упоминаются Карамзины и княгиня Е. Голицына: „Благодарю вас за то, что вы успокоили меня на счет Н.(иколая) М.(ихайловича) и К.(атерины) А.(ндреевны) К.(арамвиных), но что делает поэтическая, незабвенная, конституционная, анти-польская княгиня Голицына?”. Может быть, вспомнив о княгине Голицыной, Пушкин и начал писать ей французское письмо, но потом ограничился вопросом в письме к Тургеневу.

На л. 40 об. после черновика письма к Тургеневу следует первоначальный набросок стихотворения „Бывало в сладком ослепенье”. После него начато стихотворение, которое показывает нам один из творческих приемов Пушкина — сперва записываются рифмы, потом к ним подгоняются строчки:

Жуковский	святой
Парнаса (?)	чудотворец
	царедворец
Крылов разбит параличем ³⁴	

Стихотворение осталось незаконченным.

В нижней части листа 40 об. женские фигуры и ножки.

Лист 41 занят письмом к Вяземскому („Конечно ты прав и вот тебе перемены”). Датируется оно по положению в тетради — между 1 декабря (письмо к Тургеневу) и 8 февраля — датой, которую видим сверху следующей страницы тетради. Стихотворная вставка к „Бахчисарайскому фонтану” („Не врит лица его гарем”) находится в конце листа; двумя звездочками отмечено место ее вставки.

Лист 41 об. начинается заключительными стихами строфы XXXIX „Онегина”:

³³ „Смею надеяться, что четырехлетнее изгнание [меня не] не [вовсе] изгладило из вашей памяти” (франц.).

³⁴ Впервые напечатано П.И. Бартевым; см.: *Бартев П.И. Рукописи Пушкина // Русский архив. 1881. Кн. 1. С. 231.* Попытку связать набросок с „Евгением Онегиным” см.: *Зенгер Т.Г. Из черновых текстов Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 43—47.* В академическом издании напечатано только в XVII томе (с. 23). Там предложено чтение „Парнасский”.

Чтоб(ы) меня как верный друг
Напомнил хоть единый звук.

Рядом на левом поле помета „8 декабря 1823 nuit”, рядом с заключительными стихами строфы XXXIX и до начала следующей строфы. Закончив строфу XXXIX, Пушкин после отбивки рисует профиль неизвестного, ноги (мужская в брюках и женские) и потом уже принимается за строфу XL (она сдвинута вправо) („И чье нибудь он сердце тронет”). Строфа сразу не получается и пишется со значительной правкой. Затем следует новая серия рисунков: линия своего профиля в фуляре, женская ножка, два начатых мужских профиля — возможно, это еще одна попытка нарисовать Воронцова (Р.Е. Терехина). После этого поэт приступает к строфе, которая не вошла в текст и в академическом издании обозначена как XLa; он пишет восемь стихов:

Но может быть — и это даже
Правдоподобнее сто раз
Изворванный, в пыли и саже
Мой напечатанный рассказ
Служанкой ивгнан из уборной
В передней кончит век поворный
Как Инвалид иль Календарь
Или ватасканный букварь

(5-я строка написана повднее слева).

Строфа осталась здесь незаконченной, ниже по диагонали к тексту идет набросок стихотворения „Недвижный страж дремал”. В нижнем левом углу женский портрет, в котором узнают К. Собаньскую (С. Ланда, М. Яшин, Л. Черейский) и который предвдоряет серию рисунков на следующей странице тетради. Набросок появляется на уровне начала строфы XL. Положение текста могло бы навести на мысль, что когда Пушкин начал это стихотворение, лист 42 уже был чем-то занят. Действительно, почти по всему листу 42 идут рисунки — 14 портретов, ухо, начатый рисунок женской фигуры, голова беса. Среди портретов узнаем ту женщину, которая нарисована внизу л. 41 об., т. е. К. Собаньскую; здесь же так часто повторяющееся в этой тетради изображение М.С. Воронцова и не очень удачная зарисовка Е.К. Воронцовой. Смазанный чернилами профиль напоминает также не очень удачно переданное изображение сестры поэта. Это вторая зарисовка ее в данной тетради.

Вся эта серия рисунков размещена с отступом от верхнего края листа. Возможно, задумав большое стихотворение и уже наметив его начало, Пушкин понимал, что бессмысленно записывать его на небольшой свободной части листа и вернулся к л. 41 об., продолжил же его в верхней части л. 42. Здесь написана строка:

[Но вновь свободою Гишпания кипела]

Отложив стихотворение, Пушкин возвращается к „Онегину” — пишет такой вариант строфы XL:

И этот юный стих небрежный
Переживет мой век мятежный
Могу ль воскликнуть (о друзья)
Вовдвигнул памятник и я

Слово „воскликнуть” пишется подряд два раза, а первым вариантом последней строки было „Ехеge monumentum”. Так впервые у Пушкина появляется тема горадиевского „Памятника”. Это четверостишие, очевидно, должно было стать вторым в строфе XL, но перерабатывать строфу с новым мотивом Пушкин не стал и четверостишие так и осталось неиспользованным.

Дальше, справа от рисунков, Пушкин пишет две строки, также неиспользованные: „Я узнаю сии приметы Сии предвестия любви”. Потом, ниже этих строк, появляются четыре пропущенные строки в строфе XL:

Быть может, лестная надежда
Укажет будущий невежда

Мой портрет
И молвит: то то был поэт

Еще ниже, после черты, пробуются еще один вариант стихов 4—5:

Для призраков закрылись вежды
Но были надежды.

Стихи эти не зачеркнуты, но остались без применения. Внизу страницы — конец строфы ХLa. Поэт начинает со строки 12: „Не я первой, не я последний”. Потом подряд пишет стихи 9—14:

Но что ж: в гостиной иль в передней
Равно читатели [черны]
Над книгой их права равны
Не я второй (так!), не я последний
Их суд услышу над собой
Ревнивый, строгий и тупой

Лист 42 об. заполнен рисунками. Делались они в разных положениях тетради. Здесь снова видим профиль К. Собаньской (Ланда), серию рисунков к „Влюбленному бесу” (Цявловская) — летающие ведьмы, пляшущие и раздувающие огонь бесы, пляшущий скелет, а также голову лошади, дерево.

Лист 43 начинается со строфы XXXV второй главы „Евгения Онегина”. Строфа пишется в два или три приема, беловой текст первых четырех стихов переходит в запутанный черновой. Но характер семьи Лариных — патриархальных и хлебосольных помещиков — здесь определился окончательно. Несколько ниже этой строфы две строчки, которые скорее всего можно отнести к строфе IV третьей главы романа: „Онегин говорил об них С невольным вздохом сожаленья”. В академическом издании эти стихи не учтены. Поверх этих двух строк — черновые наброски письма, которое предположительно относят к И.Н. Инзову и датируют „около 8 марта 1824 года”. Пушкин возвращает адресату долг и извиняется за его задержку. В этот же день, 8 марта, он благодарит Вяземского за присланные деньги (см.: XIV, 88—89). Письмо к Вяземскому и служит ориентиром для датировки письма к Инзову. Ниже французского текста письма к Инзову три стихотворные строчки: „Но мне досталось на часть Поэзии губительная страсть” и после черточки: „Уж я не тот”. Возможно, это вариант к строфе XXXIX второй главы романа. В вариантах к этой строфе более ярко, чем в окончательном тексте, выражено противопоставление легкой живни, которой наслаждаются простые смертные, и тяжелой доли поэта.

На л. 43 об. после зачеркнутого и неразобранного слова следует стихотворение „Все кончено: меж нами связи нет”, а вслед за ним черновик письма к А.А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г. Письмо занимает весь лист 44. В середине листа цифровые колонки, не имеющие отношения к тексту. Лист 44 об. занят сперва посланием „К М.А. Г.(олицыной)” („Давно об ней воспоминанье”), а после черты следует начало послания к Чаадаеву („К чему холодные сомненья”). Послание продолжается на л. 45. Треть этого листа оставлена чистой.

На л. 45 об. начинается черновой текст „Цыган”, кончая стихом „Идущих завтра в путь недалний”. Ниже его план поэмы. На левом поле листа незаконченный профиль М.С. Воронцова и голова молодого цыгана, внизу справа профиль неизвестного. Текст „Цыган” продолжается и на л. 46. Написав строку „Но им не тронут оно”, Пушкин зачеркивает пять строк внизу (см.: IV, 408) и оставшуюся часть листа заполняет рисунками — иллюстрациями к поэме (цыганские кибитки, собака). Рядом видим профиль А.К. Стамо (Эфрос). На этом работа над „Цыганами” прерывается и продолжается уже на л. 47 об.—48, так как листы 46 об.—47 к этому времени были заняты письмом к А.А. Бестужеву от 12 января 1824 г.

В этом месте тетради хронология нарушена. Выше мы уже видели письмо к тому же Бестужеву, написанное в феврале 1824 г. Очевидно, закончив вчерне вторую главу „Онегина” до 12 января, Пушкин пропустил несколько листов для продолжения работы и набросал черновик письма к Бестужеву, но работа над романом застопорилась и к главе третьей всерьез он приступил, как увидим ниже, 8 февраля 1824 г., начав ее на л. 48 об. тетради. Таким образом, все тексты

на л. 43 об.—47 (стихотворение „Все кончено, меж нами связи нет”, послание к Чаадаеву, начало „Цыган”) можно датировать периодом 12 января—8 февраля 1824 г. Исключением является черновой набросок письма к Инзову, набросанный поверх текста онегинских строк. К этому мы еще вернемся.

На л. 47 об., кроме текста „Цыган”, четыре женских и один мужской профиль. Часть из них, вероятно, цыганские типажи, т. е. тоже автоиллюстрации к поэме. „Цыганы” заполняют и верхнюю треть л. 48 (монолог Старика). Ниже текста нарисована голова старого цыгана. Дальше Пушкин продолжает „Цыганы” в этой тетради не стал и на л. 48 об. начал третью главу „Онегина”. Написав заголовок „Глава Третья” и переписав с л. 39 первые восемь стихов строфы I, он в левом верхнем углу поставил дату „8 fevr. la nuit. 1824”, отчеркнул ее и ниже черты отметил события, очевидно, предшествующего вечера: „Joue avec Sch(achovskoy) et Sin(iavin) perdu. Soupe chez C(omtesse) E(lise) W(oronzoff)”.³⁵ „Ночь” работа, видимо, не пошла и заканчивается строфа уже другим пером и с большой правкой. На этом же листе, л. 48 об., помещается и строфа II („Я тут еще беды не вижу”). В правом верхнем углу листа дважды нарисован Вольтер. Лист 49 вмещает строфы III („К соседке поскакали други”) и IV („Пока дорогой самой краткой”). В середине правого поля снова рисуется профиль Вольтера (Щявловская), а ниже — почти поясной портрет тщательно одетого молодого человека. Мне кажется, прав С.А. Венгеров, увидевший в этом привлекательном молодом человеке с картинно-правильными чертами лица главного героя романа. На правом поле листа нарисован женский профиль.

Лист 49 об. занят строфой V („Скажи, которая Татьяна”). Сперва появляется такое начало:

Скажи, которая Татьяна?
Да та, которая грустна
И молчалива как Светлана
Вошла и села у окна —
Ужели ты влюблен в [другую] меньшую —
В [болтушку] богиню эту молодую
С ее бесчувственной красотой
Подобно девам Рафаэля
Как Олинька в твоих

После сравнения Ольги с мадонной Рафаэля („Вандикова мадонна” появляется только в беловом тексте) Пушкин начинает снова эту же строфу, пропуская стихи, которые остаются без изменения. Большую часть листа снова занимают рисунки — девять мужских и три женских профиля. Три раза он рисует здесь Воронцова, один — Чаадаева (Чернов), один — Ривнич.

На л. 50 начинается строфу Va словами „Проснулся он”, зачеркивает их и пишет неполные пять стихов, которые в академическом издании относятся к строфе ХХIX второй главы о чтении Татьяны („Теперь с таким она вниманьем”); после них ставит черту и снова возвращается к оставленной строфе Va („В постеле лежа — наш Евгений”). В строфе намечается влюбленность Онегина в Татьяну:

Проснулся он денницы ране
И мысль была все о Татьяне
Вот новое подумал он
Не уж то я в нее влюблен

Листы 50 об. и 51 занимает письмо к Вяземскому от 8 марта 1824 г., писанное сначала карандашом, а затем чернилами. Последний лист, 51 об., снова занят „Онегиным”. Из письма следует, что Пушкин получил деньги за „Бахчисарайский фонтан” и теперь может расплатиться с долгами. Просматривая одновременно ранее написанные строфы о Ларинных во второй главе, Пушкин и набрасывает французское письмо Инзову на л. 43 тетради. На л. 51 об. еще два раза отрабатывается мотив влюбленности Онегина:

³⁵ „Играл с Шаховским и Синявиным. Ужинал у гр. Е. Воронцовой” (франц.).

[Решил] и скоро стал Евгений
Как Ленский

Уже ль Онегин в самом деле
[Влюбился]

Еще три строчки, разрабатывающие ту же тему, зачеркнуты. В академическом издании они не учтены и прочитываются только две первые:

[Так думал ветренный etc]
[Того желать б я был и рад]

Вслед за этими набросками идет строфа VI („Меж тем Онегина явленье”). Эта строфа — последняя запись в тетради. Работа над романом в стихах продолжается уже в тетради № 835.

ПРИВОДИМ ДАТЫ ТЕКСТОВ, НЕ УКАЗАННЫЕ САМИМ ПУШКИНЫМ.

1822

Таврида — 27 мая—июль.
Иностранке — перебеленный автограф — июль—декабрь.

1823

Л. Пушкину („Брат милый, отраком расстался ты со мной”) — 1—15 апреля.
„Наши писатели жалуются на равнодушие женщин...” — 6 февраля—9 мая.
„Причинами, замедлившими ход нашей словесности...” — 6 февраля—9 мая.
„Умом и нежной красотой...” — 28 мая—первая декада июля.
„Кто волны вас остановил...” — июль / после 3—14 октября.
„Завидую тебе, питомец моря смелый...” — июль/после 3—14 октября.
„Простишь ли мне ревнивые мечты”. Черновой текст. — 15—22 октября.
Письмо к А.Н. Раевскому — 22 октября—1 ноября.
Жалоба — 22 октября—1 ноября.
„Надеждой сладостной младенчески дыша...” — 1—4 ноября.
„А скольким будет та же честь...” — ноябрь (после 4-го).
Письмо к Е. Голицыной (начало, на французском языке) — 1 декабря.
„Бывало в сладком ослепленьи...”
Черновой автограф. — 1—8 декабря.
„Жуковский святой...” — 1—8 декабря.
„Недвижный страж дремал на царственном пороге. Черновой автограф.
1824 8 декабря.
„Все кончено: меж нами связи нет...” — 12 января—8 февраля.
Чаадаеву („К чему холодные сомненья...” — 12 января—8 февраля.
Цыганы. Начало работы над поэмой. — 12 января—8 февраля.





Р. В. ИЕЗУИТОВА

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПУШКИНА ПД, № 833

(ИСТОРИЯ ЗАПОЛНЕНИЯ)

1

Так называемая третья кишиневская тетрадь, по прежнему шифру ЛБ № 2367, представляет собою переплетную тетрадь размером в полулист (214×173 мм). По описанию Л.Б. Модзалевского и Б.В. Томашевского,¹ бумага № 89 (верже, синяя, с обыкновенным разрезом). Водяные знаки: на левом полулисте — под щитком переплетенные буквы; на правом — герб; на сгибе листов — наверху „1817”, посередине „МУСТ”. По описанию С.А. Клепикова, это бумага № 68.²

На внутренней стороне крышки переплета (сверху слева) полустертая карандашная запись рукою Пушкина — список следующих его стихотворений:

Черн.(ое) море
Увы, вачем
Черн.(ая) шаль
Эпигр(аммы) Моск. Ид(иллия)
Чедаеву
Чернильнице
Кате(нину)³

Справа от списка чернилами проставлен Л.В. Дубельтом „№ 12”, что означает порядковый номер в общей описи тетрадей Пушкина, составленной при „посмертном обыске”.

Ниже рукою Пушкина записан на французском языке эпиграф из А. Шенье: „ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois s'aveilloit... André Chénier”.⁴

Внутренняя сторона задней крышки переплета чистая. На последнем, 88-м листе (в прямом положении тетради) опекунская запись: „В сей книжке писанных и номерованных листов шестьдесят пять”.

В перевернутом (верхом вниз) положении тетради на этом же листе (л. 88) рукою Пушкина сделаны две зашифрованные записи:⁵ „14 juillet 1826 Go...”⁶ (последнее слово закрыто пятном и читается с трудом: третья буква — либо „и”, либо „п”) и „2 août 1827 j.h. 4 août R.J.P. Jich. en songe”.⁷ Ниже рисунок — портрет неизвестного.

В тетради 88 листов по архивной нумерации. В опекунской нумерации — ошибка: 65 вместо 69 листов. Пропущены листы между листами 16 и 17, 55 и 56, 58 и 59. Кроме того, оказались пронумерованными лист 87 (по архивной нумерации). По жандармской нумерации — 66 листов; при этом ошибочно

¹ См.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание. Сост. Л.Б. Модзалевский и Б.В. Томашевский. М.; Л., 1937.

² Клепиков С.А. Филигранные и штампованные тексты. М., 1959. С. 40.

³ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 273. Комментарий списка (М.А. Цявловский) не разобрал последнего проивведения этого списка („Катенину”), ошибочно утверждая, что в списке названо последнее стихотворение „К моей чернильнице”.

⁴ но хоть и был я печальным пленником, все же моя лира пробуждалась... Андрей Шенье (франц.).

⁵ См.: Рукою Пушкина. С. 307, 311.

⁶ „14 июля 1826. Го...” (франц.).

⁷ „2 августа 1827 день счастливый. 4 августа Р.Ж. П. Жих. во сне” (франц.).

дважды был пронумерован лист 41 и пропущен лист между л. 49 и 50. Таким образом, архивная, опекунская и жандармская нумерация не совпадают. Это объясняется не только ошибками, допущенными „нумеровальщиками“, но также и тем, что жандармская и опекунская нумерации не принимали в расчет незаполненных листов. Их в тетради всего 19: л. 57—73, 75, 76.

Тетрадь заполнялась в 1821—1830 гг. Она была заведена в феврале 1821 г. для задуманного Пушкиным сборника антологического стихотворений. Записи делались как в прямом, так и в перевернутом (верхом вниз) положении тетради. Последние записи относятся к весне 1830 г. (черновой автограф стихотворения („К вельможе“)).

Дадим полистное описание тетради ПД, № 833.

В начале тетради вырезано не менее двух листов.

Л. 1—1 об. В правом верхнем углу карандашная запись Пушкина: „1 сент.(ября) 1826 изв.(естие) о коронации“. Ниже общий для последующих стихотворений заголовок „Эпиграммы во вкусе древних“, под которым помещены беловой автограф стихотворения „Нереида“ (II, 156, 636) и беловой автограф стихотворения „Редет облаков летучая гряда“. Под последним помета: „Каменка“. Далее следует начало белого автографа стихотворения „Земля и море“ под заглавием „Морской берег“ (II, 162, 639).

Л. 2. Продолжение белого автографа стихотворения „Земля и море“, последняя строфа с большой правкой; под стихотворением дата: „8 февр(аля) 1821. Киев“. Беловой автограф стихотворения „Красавица перед зеркалом“ (II, 163). В нижнем правом углу дата: «9 февраля 1821».

Л. 2 об. Начало белого автографа стихотворения „Увы! зачем она блистает“ под заглавием „Элегия“ (II, 143, 623).

Л. 3. Окончание белого автографа стихотворения „Увы! зачем она блистает“; под ним помета: „1820. Юрзуф“. Беловой с поправками автограф стихотворения „К портрету Вяземского“ (II, 149, 631). Начало белого (с поправками) автографа стихотворения „Я пережил свои желанья“ под заглавием „Элегия“ (II, 165, 641).

Л. 3 об. Окончание белого автографа „Я пережил свои желанья“; под ним дата: „Каменка. 22 февр.(аля) 1821“ (II, 165, 641). Беловой с поправками автограф стихотворения „В альбом“ („Пройдет любовь, умрут желанья“) (I, 257, 415), под которым дата: „1817“. Беловой автограф стихотворения „На Каченовского“ („Клеветник без дарованья“) под заглавием „Эпиграмма“ (II, 223, 730).

Л. 4. Беловой автограф стихотворения „Муза“ (II, 164, 640).

Л. 4 об. Беловой с поправками автограф стихотворения „Дева“ („Я говорил тебе: страшися девы милой“) (II, 180, 654). Беловой автограф „Эпиграммы“ на А.А. Давыдову („Оставя честь судьбе на произвол“) (II, 226, 732).

Между листами 4 и 5 — корешки вырванных из тетради листов.

Л. 5. Конец белого автографа стихотворения „Катенину“ („Кто мне пришлет ее портрет“), стихи 11—16. Под автографом росчерк и дата: „5 апр.(еля) <182.1>“ (II, 181, 655). Беловой с поправками автограф стихотворения „Ты прав: хоть он поэт изрядной“ под заглавием „Эпиграмма“ (II, 177, 650).

Л. 5 об. Начало белого с поправками автографа стихотворения „Чедаеву“ под заглавием „К Чедаеву“ („В стране, где я забыл“), стихи 1—18 (II, 187, 665).

Между листами 5 и 6 — корешок вырванного листа.

Л. 6. Продолжение белого с поправками автографа стихотворения „Чедаеву“, стихи 19—39 (II, 188, 665).

Л. 6 об. Продолжение белого с поправками автографа стихотворения „Чедаеву“, стихи 40—57 (II, 188, 665).

Л. 7. Продолжение белого с поправками автографа стихотворения „Чедаеву“, стихи 58—81 (II, 188—189, 665—666).

Л. 7 об. Окончание белого с поправками автографа стихотворения „Чедаеву“, стихи 82—84 (II, 189, 666). Под автографом дата: „6 апреля 1821. Кишнев“ и сложный по конфигурации росчерк. Ниже со знаком вставки беловой автограф стихов 61—64 этого же стихотворения.

Л. 8. Беловой автограф стихотворения „Христос воскрес“ (II, 186, 658). Под автографом дата: „12 апр.(еля) <1821>“.

Л. 8 об. Беловой автограф стихотворения „Адели”; в конце росчерк (II, 275, 789—790).

Л. 9. Беловой автограф „Элегии” („Воспоминанием упоенный”) (II, 76, 554).

Л. 9 об. Беловой с поправками автограф стихотворения „Дионея” под заглавием „Идиллия”; в конце росчерк (II, 200, 684—685).

Между листами 9 и 10 — корешки вырванных листов.

Л. 10. Начало беловой с поправками автографа стихотворения „Умолкну скоро я!.. Но если в день печали” под заглавием „Элегия” (II, 208, 692—694). Под заглавием дата: „1821. Авг.(уста) 23”.

Л. 10 об. Окончание стихотворения „Умолкну скоро я!.. Но если в день печали” (II, 208, 693—694). Беловой автограф стихотворения „Лизе страшно полюбить” (II, 359).

Л. 11. Начало перебеленного с поправками автографа стихотворения „Мой друг, забыты мной следы минувших лет” под заглавием „Элегия” (II, 209, 696).

Л. 11 об. Окончание перебеленного с поправками автографа „Мой друг, забыты мной следы минувших лет”, стихи 15—22 (II, 209—210, 696); под текстом дата: „25 авг.(уста) 1821”. Беловой автограф стихотворения „У Кларисы денег мало” под заглавием „Эпиграмма” (II, 240, 739); под текстом дата: „1822. Генв.(арь)”.

Между листами 11 и 12 — корешок вырванного листа.

Л. 12. Начало перебеленного с поправками автографа стихотворения „Война”, стихи 1—18 (II, 166, 643).

Л. 12 об. Окончание перебеленного автографа стихотворения „Война”, стихи 19—32. В конце дата: „1821” (II, 166—167, 643).

Л. 13. Начало беловой с поправками автографа стихотворения „Алексееву” под заглавием „А-ву”, стихи 1—28 (II, 228, 733—734).

Л. 13 об. Окончание беловой автографа стихотворения „Алексееву”, стихи 29—44 (II, 228, 733—734).

Л. 14. Вариант окончания стихотворения „Алексееву”, стихи 45—56 (II, 733—734). Под текстом дата: „1821” и подпись.

Л. 14 об. Начало беловой автографа стихотворения „К Овидию” под заглавием „Овидию”, стихи 1—3 (II, 218, 728). Примечание (1) к стихотворению (II, 728).

Л. 15. Продолжение беловой автографа стихотворения „К Овидию”, стихи 4—26 (II, 218, 728).

Л. 15 об. Продолжение беловой автографа стихотворения „К Овидию”, стихи 27—48 (II, 219, 728). Примечание (2) к стихотворению (II, 728).

Л. 16. Продолжение беловой автографа стихотворения „К Овидию”, стихи 49—71 (II, 229, 728).

Л. 16 об. Продолжение беловой автографа стихотворения „К Овидию”, стихи 72—92 (II, 220, 728).

Л. 17 (сохранилась лишь верхняя его половина). Окончание беловой автографа стихотворения „К Овидию”, стихи 93—104 (II, 220—221, 728). В конце автографа дата: „1821 дек.(абря) 26”.

Л. 17 об. Начало беловой автографа стихотворения „Ф.Н. Глинке” под заглавием „Ф.Н.Г.-е”, стихи 1—8 (II, 273, 787).

Л. 18. Беловой с поправками автограф стихотворения „Приметы” под заглавием „Отрывок” (II, 222, 729). Под автографом дата: «27» (декабря 1821).

Л. 18 об. Начало беловой автографа „Гречанке”, стихи 1—19 (II, 262, 768).

Л. 19. Окончание беловой автографа „Гречанке”, стихи 20—31 (II, 262—263).

Л. 19 об. Беловой с поправками автограф стихотворения „Дочери Карагеоргия” под заглавием „Дочери К.Г. 1820” (II, 148, 628). Под автографом — примечание к стихотворению.

Л. 20. Начало беловой автографа стихотворения „К Дельвигу” („Друг Дельвиг, мой парнасский брат...”) под заглавием „Дельвигу (1821 в марте)”, стихи 1—19 (II, 168, 644).

Л. 20 об. Окончание беловой автографа стихотворения „Дельвигу”, стихи 20—28 (II, 168—169, 644).

Л. 21. Начало беловой автографа первой редакции стихотворения „Наполеону” под заглавием „На смерть Наполеона”, стихи 1—18 (II, 213, 716).

Л. 21 об. Продолжение белого автографа первой редакции стихотворения „Наполеон”, стихи 19—38 (II, 213—214, 716).

Л. 22. Продолжение белого автографа первой редакции стихотворения „Наполеон”, стихи 39—56 (II, 214, 716).

Л. 22 об. Продолжение белого автографа первой редакции стихотворения „Наполеон”, стихи 57—68 (II, 214—215, 716).

Л. 23. Продолжение белого автографа (переходящего в черновой) первой редакции стихотворения „Наполеон”, стихи 69—96 (II, 215—216, 716—717).

Л. 23 об. Окончание белого автографа первой редакции стихотворения „Наполеон”, стихи 113—120; ниже в два ряда стихи 97—112 — вставка из стихотворения „К морю” (II, 216, 717—718).

Л. 24. Начало перебеленного с поправками автографа стихотворения „Кокетка”, стихи 1—21 (II, 224, 731—732).

Л. 24 об. Продолжение перебеленного с поправками автографа стихотворения „Кокетка”, стихи 22—42 (II, 224—225, 732).

Л. 25. Окончание перебеленного с поправками автографа стихотворения „Кокетка”, стихи 43—44 (II, 225, 732). Беловой автограф стихотворения „Приятелю” (II, 227, 733).

Л. 25 об. Перебеленный с поправками автограф стихотворения „Баратынскому. Из Бессарабии” („Сия пустынная страна”) (II, 235, 738).

Л. 26. Беловой автограф стихотворения „Баратынскому” („Я жду обещанной тетради”) под заглавием „Ему же” (II, 237, 739). Беловой автограф стихотворения „Ночь” („Мой голос для тебя и ласковый и томный”) (II, 289, 801); над текстом справа дата: „26 окт. (ября) 1823. Одесса”.

Л. 26 об. Беловой автограф стихотворения „Свободы сеятель пустынный” (II, 302, 819). Над текстом эпиграф: „Изьде сеятель сеяти семена своя”.

Л. 27. Беловой автограф стихотворения „Иностранке” под заглавием „В альбом” („На языке, тебе невятном”) (II, 271, 786). Под текстом автографа зашифрованная запись по-французски:⁸ „Veux tu m'aimer. 18/19 Mai 1824 pl.v.D.”.⁹

Л. 27 об. Беловой автограф стихотворения „К***” („Ты богоматерь, нет сомненья”) (III, 45).

Л. 28. Начало белого автографа стихотворения „Проверпина” под заглавием „Подражание Парни”, стихи 1—21 (II, 319, 834—835).

Л. 28 об. Окончание белого автографа „Проверпины”, стихи 22—43 (II, 319—320, 835). Под текстом дата: „26 августа 1824”.

Лист 28а вырван. Обрывки корешка лицевой стороны без следов текста, оборотной стороны — следами текста.

Л. 29. Под цифрой V беловой автограф стихотворения „Охотник до журнальной драки” (II, 346, 879) и под цифрой VI беловой автограф стихотворения „Лихой товарищ наших дедов” (II, 347).

Л. 29 об. Беловой автограф стихотворения „Смутясь, нахмурился пророк” (под заглавием „Подражания Корану. I”), стихи 1—16 (II, 353, 888). Перед текстом запись: „Из гл. (авы) Слепый в 42 ст (ихе)”.

Л. 30. Продолжение автографа стихотворения „Смутясь, нахмурился пророк” под заглавием „Подражания Корану. I”, стихи 17—28 (II, 353—354, 888—889). Под текстом росчерк.

Л. 30 об. Беловой автограф стихотворения „С тобою древле, о всесильный” („Подражания Корану. IV”) (II, 354, 890—891) под заглавием „Подражания 2”.

Л. 31. Начало белого с поправками автографа „Второго послания к цензору”, стихи 1—18 (II, 367, 917).

Л. 31 об. Продолжение белого с поправками автографа „Второго послания к цензору”, стихи 19—37 (II, 367—368, 917).

Л. 32. Продолжение белого с поправками автографа „Второго послания к цензору”, стихи 38—58 (II, 368, 917—918).

Л. 32 об. Окончание белого с поправками автографа „Второго послания к цензору”, стихи 59—72 (II, 368—369, 918).

⁸ Рукою Пушкина. С. 301.

⁹ хочешь ли ты любить меня 18/19 мая 1824 (франц.).

Л. 33. Беловой автограф стихотворения „Земля подвижна — неба своды” („Подражания Корану. V”) под заглавием „3 подр.(ажание) Кор.(ану)” (II, 354—355, 892).

Л. 33 об. Начало белового с поправками автографа первой редакции стихотворения „Клеопатра”, стихи 1—24 (III, 130, 685—686).

Л. 34. Продолжение белового с поправками автографа первой редакции „Клеопатры”, стихи 25—36 (III, 130—131, 685—686, 688).

Л. 34 об. Продолжение белового с поправками автографа первой редакции „Клеопатры”, стихи 37—58 (III, 686—687).

Л. 35. Окончание белового с поправками автографа первой редакции „Клеопатры”, стихи 59—70 (III, 687). Ниже более крупным почерком и темными чернилами следующая запись из „Бориса Годунова”: „Что скажет нам Семен Никитич — Нынче ко мне чем свет — etc”.

Л. 35 об. Чистый.

Л. 36. Чистый.

Л. 36 об. В перевернутом (верхом вниз) положении тетради. Карандашом и чернилами карта Днепра на географической сетке с обозначением градусов.

Л. 37. Перебеленный с поправками автограф „Ариона” (III, 58, 593—594); под текстом дата: „ $\frac{1 \text{ июля}}{7}$ ” (т. е. 16 июля 1827 г.).

Л. 37 об. В перевернутом положении тетради. Карандашом черновой автограф письма Пушкина к В.В. Измайлову около 26 августа 1826 г. (XIII, 410—411). Поверх него в повернутом (на 90 градусов) положении начало чернового автографа стихотворения „Близ мест, где царствует Венеция влатая”, стихи 1—9 (III, 600—601).

Между листами 37 и 38 вырвано несколько листов.

Л. 38. Черновой автограф карандашом стихотворения „К Языкову” („Языков, кто тебе внушил”); под текстом дата: „28 авг.(уста) (1826)” (III, 576—577). Поверх карандашного текста окончание чернового автографа стихотворения „Близ мест, где царствует Венеция влатая” (тетрадь повернута на 90 градусов); под текстом дата: „17 сент.(ября) 1827”.

Л. 38 об. Фрагмент чернового автографа „Послания Дельвигу” („Прими сей череп, Дельвиг, он”), стихи 109—125 (III, 606).

Л. 39. Черновой автограф заметки „Истинный вкус состоит” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 322). Черновой автограф „Никто более [его]...” этого же цикла (XI, 323). Запись „Провинциальная чопорность”. Черновой автограф заметки „Наконец появилось собрание стихотворений...” („Стихотворения Евгения Баратынского 1827 г.”) (XI, 50, 320—321).

Л. 39 об. Продолжение чернового автографа заметки „Наконец появилось собрание стихотворений...”, строки 6—12 (XI, 50, 320—321). Наброски плана „Corrige le valet, mais respecte le maître.¹⁰ Соперн(ики) Бар.(атынского) — Батюшк.(ов) и Жук.(овский) сравн.” (XI, 321).

Л. 40. Начало белового автографа первой редакции стихотворения „Поэт” („Пока не требует поэта”), стихи 1—16 (III, 598—599).

Л. 40 об. Окончание белового автографа первой редакции „Поэта”, стихи 17—20 (III, 599); под текстом дата: „15 авг.(уста) 1827 Мих(айловское)”. Продолжение чернового автографа статьи „Наконец появилось собрание стихотворений...”, строки 13—17 (XI, 50, 320—321).

Л. 41. Продолжение чернового автографа заметки „Наконец появилось собрание стихотворений...”, строки 17—22 (XI, 50, 321). Черновые автографы заметок „Tous les genres sont bons excepté l'ennuyeux”¹¹ и „Un sonnet sans défaut seul un long poëme”¹² из цикла „Отрывки из писем, мысли и замечания” (XI, 326).

Л. 41 об. Черновой автограф заметки „Анг(лийские) критики...” („О драмах Байрона”), строки 1—8 (XI, 51, 321).

Л. 42. Продолжение автографа заметки „Анг(лийские) критики...” („О драмах Байрона”), строки 9—22 (XI, 51, 322).

¹⁰ Наказывай слугу, но почитай ховяина (франц.).

¹¹ Все жанры хороши, за исключением скучного (франц.).

¹² Безупречный сонет один стоит длинной поэмы (франц.).

Л. 42 об. Продолжение черного автографа заметки „Анг(лийские) критики...” („О драмах Байрона”), строки 23—28 (XI, 322).

Л. 43. Черновой автограф заметки „Tous les genres sont(bons eхертé l'еп-пиуеиx). Эта шутка Вольтера...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 326).

Л. 43 об. Черновой набросок стихотворения „Поэт и толпа” (III, 707). Черновые наброски заметок „О драмах Байрона” (XI, 322) и „Ученый без дарованья...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 323).

Л. 44. Черновой автограф заметки „Если знание любителя отечественной литературы...”, строки 1—20 (XI, 62, 334).

Л. 44 об. Продолжение черного автографа заметки „Если звание любителя отечественной литературы”, строки 11—20 (XI, 32, 334).

Л. 45. Продолжение автографа заметки „Если звание любителя отечественной литературы...”, строки 20—32 (XI, 62, 334).

Л. 45 об. Окончание автографа заметки „Если звание любителя отечественной литературы...”, строки 32—38 (XI, 62—63, 334—335).

Л. 46. Автограф заметки „Есть различная смелость” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 60—61, 333).

Л. 46 об. Продолжение автографа заметки „Есть различная смелость” (XI, 61, 333).

Л. 47. Окончание автографа заметки „Есть различная смелость” (XI, 61, 333). Автограф заметки „Чем более мы холодны” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 52, 324).

Л. 47 об. Окончание автографа заметки „Чем более мы холодны” (XI, 53, 324). Автографы заметки „Браните мужчин вообще...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 60, 332).

Л. 48. Автограф заметки „Одна из причин жадности...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 60, 332—333).

Л. 48 об. Автограф заметки „Мне пришла в голову мысль...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 52, 324). Беловой с поправками автограф стихотворения „Ф.Н. Глинке”, стихи 5—16 (II, 788).

Л. 49. Черновой автограф второй редакции стихотворения „Клеопатра”, стихи 58—70 (III, 688—689).

Л. 49 об. Черновой автограф второй редакции стихотворения „Клеопатра”, стихи 71—74 (III, 699) и стихи 33—43 (III, 690).

Л. 50. Черновой автограф второй редакции стихотворения „Клеопатра”, стихи 50—58 (III, 680—691).

Л. 50 об. Черновой автограф стихотворения „Шумит кустарник... На утес”, стихи 5—8 (III, 216, 805). Рисунок (набросок головы оленя).

Л. 51. Черновой автограф стихотворения „Шумит кустарник... На утес”, стихи 1—4, 9—14 (III, 216, 804—805). Рисунки (медведь на привязи).

Л. 51 об. Начало черного автографа стихотворения „К вельможе”, стихи 1—16 (III, 805—807). Рисунки.

Л. 52. Продолжение черного автографа стихотворения „К вельможе”, стихи 17—27 (III, 807—809). Рисунки.

Л. 52 об. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 28—37 (III, 809—811). Рисунки.

Л. 53. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 38—47 (III, 811—812). Рисунок.

Л. 53 об. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 48—57 (III, 813—814).

Л. 54. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 58—68 (III, 814—815).

Л. 54 об. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 69—80 (III, 816—817).

Л. 55. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 81—89 (III, 817—819).

Л. 55 об. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 90—96 (III, 819—821).

Л. 56. Продолжение черного автографа „К вельможе”, стихи 96—102 (III, 821—822).

Л. 56 об. Окончание чернового автографа „К вельможе”, стихи 103—106 (III, 822—823). В конце росчерк.

Далее в тетради следуют 17 чистых, незаполненных листов (л. 57—74). Так как следующие записи в тетради делались в перевернутом (верхом вниз) положении, целесообразно описывать их от конца тетради.

Л. 87 об.-84. Беловой автограф „Извлечения из Беральда Савойского”.¹³

Между листами 84 и 83 корешки трех вырванных листов.

Л. 83 об. Черновой автограф стихотворения „(Баратынскому)” („О ты, который сочетал”) (III, 620). Рисунки.

Л. 83. Черновой автограф начала письма Ибрагима к Леоноре из „Арапа Петра Великого” (VIII, 523).

Между листами 83 и 82 корешки вырванных листов с остатками текста „Арапа Петра Великого” (VIII, 523—524).

Л. 82 об. Фрагмент чернового автографа второй главы „Арапа Петра Великого” (VIII, 524).

Л. 82. Черновой автограф 9-й заметки „Замечаний на Анналы Тацита” (XII, 194, 416—417). Рисунки.

Л. 81 об. Начало чернового автографа заметки „Гордиться славою своих предков...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 327). Стихи I—VI черновой редакции „Череп” (III, 607).

Л. 81. Продолжение чернового автографа заметки „Гордиться славою своих предков...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”), строки 1—10 (XI, 327). Рисунки (листья, кусты).

Л. 80 об. Черновой автограф заметки „Иностранцы, утверждающие, что в древнем нашем дворянстве...” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 327).

Л. 80—79 об. Беловой автограф стихотворения „Мордвинову” (II, 589).

Л. 79. Черновой автограф стихотворения „Кипренскому” (III, 595).

Л. 78 об. Запись „И я бы мог” (III, 461, 607, 1055). Черновой автограф „Послания Дельвигу” („Прими сей череп, Дельви; он”), строки 1—6 прозаической части (III, 607—608).

Л. 78. Черновой автограф заметки „Байрон говорил” („Отрывки из писем, мысли и замечания”) (XI, 55, 331).

Л. 77 об. Продолжение чернового автографа заметки „Байрон говорил” (XI, 55, 331).

Л. 77. Чистый.

Л. 76—75. Чистые.

Л. 74 об. Беловой автограф заметки „О Гавриле Григорьевиче Пушкине” (XVII, 62).

Л. 74. Чистый.

2

Тетрадь ПД, № 833 была заведена в начале февраля 1821 г. для задуманной Пушкиным на юге поэтической антологии.¹⁴ На первых порах тетрадь (за весьма немногими исключениями) вообще не несла следов черновой работы в ней и предназначалась почти исключительно для беловых редакций стихотворений. Однако в процессе ее заполнения первоначальный замысел создания поэтической антологии претерпел существенные изменения, и Пушкин стал записывать в ней лирические стихотворения разных жанровых форм (и не обязательно в антологическом роде), а начиная с л. 37 (в прямом положении тетради) и с ее конца (в перевернутом верхом вниз положении) делал в ней выписки из разных сочинений, работал над прозаическими набросками и отрывками, черновиками писем, стихов и т. п. Постепенно записи приобрели свой обычный вид, и ПД, № 833 стала типичной рабочей тетрадью Пушкина со всеми ее атрибутами — записями в обычном и перевернутом (верхом вниз) положениях, зашифрованными записями дневникового характера, вырванными в процессе работы листами, рисунками, росчерками, выписками и заметками. Пушкин пользовался

¹³ Рукою Пушкина. С. 497—501.

¹⁴ См.: Дзяловский М. А. Летопись жизни и творчества Пушкина. М., 1951. Т. 1. С. 267.

этой тетрадью в течение целого десятилетия (вплоть до 1830 г.), но особенно интенсивно — в годы южной ссылки и в первые последекабрьские годы.

Первый этап в истории ее заполнения, хронологическими границами которого являются 1821—1825 гг., связан с созданием сборника антологических произведений, следы которого обнаруживаются в записях первых 35 листов. К их рассмотрению мы и перейдем далее.

К какому времени относится начало работы в тетради? О.С. Соловьева уверенно датирует первые записи в ней февралем 1821 г.¹⁵ Т.Г. Цвяловская (Зенгер) высказывается на этот счет с меньшей определенностью. Она пишет: „Первое стихотворение, переписанное в тетради № 2367, «Нереида», написано в конце ноября—декабре 1820 г. Следовательно, тетрадь № 833 стала заполняться не раньше этого времени”.¹⁶ Работа в ней, таким образом, могла быть начата также в конце 1820 г. Так ли это? Начнем с того, что первой записью в тетради № 833 была не „Нереида”, а заголовок „Эпиграммы во вкусе древних”, и это, как мы сможем убедиться далее, существенно меняет назначение и самый характер первых записей. Далее следуют записанные подряд на л. 1—1 об. стихотворения „Нереида” и „Редет облаков летучая гряда”. Под последним стихотворением помета „Каменка”, относящаяся к обоим текстам. По традиции, идущей еще от старого академического издания, заголовок считается относящимся только к этим двум текстам (см.: II, 1084). В.Б. Сандомирская в статье „Из истории пушкинского цикла «Подражание древним»” оспаривает это мнение: „...вывод этот, — указывает она, — неточен. Заглавие безусловно относится и к этим двум стихотворениям, записанным непосредственно после него, но не исключительно к ним. Об этом с несомненностью свидетельствует история заполнения тетради”.¹⁷

Исследовательница, опираясь на широкий круг документальных данных, показывает, что на первых девяти листах тетради № 833 Пушкин создавал цикл произведений, названных им „Эпиграммами во вкусе древних”, работая над ним в течение февраля—апреля 1821 г. Замысел этого цикла, как показывает Сандомирская, возник у Пушкина под воздействием вышедшей в Петербурге в самом начале 1820 г. и несомненно хорошо известной ему книги „О греческой антологии”, изданной С.С. Уваровым (написавшим статью-исследование о греческой эпиграмме и давшим в приложении к книге переводы 12 эпиграмм на французский язык) и К.Н. Батюшковым (который перевел эти эпиграммы стихами). Образцы этого антологического жанра, считает Сандомирская, и даны в тетради № 833, а следовательно, заглавие „Эпиграммы во вкусе древних” имеет в виду то понимание „эпиграммы”, которое складывалось у Пушкина, не ставившего себе задачи ни подражания, ни стилизации, но сумевшего, как это убедительно показывает Сандомирская, создать оригинальные и высокохудожественные образцы антологической эпиграммы. Правда, исследовательница вынуждена заметить, что среди произведений, записанных на первых девяти листах, не все могут быть отнесены к жанру эпиграммы. Пушкин включает в число эпиграмм произведения элегического жанра и даже идиллию, но это, по мнению Сандомирской, было характерно и для Батюшкова, также включавшего в число эпиграмм произведения в элегическом роде.¹⁸ Однако среди произведений, записанных на первых девяти листах, есть произведения самых различных жанров, в том числе и такие, которые никак не могут быть определены как антологические эпиграммы: послания („Чедаеву”, „Катенину”), мадригалы („Адели”, „Христос воскрес, моя Ревекка”) и, наконец, идиллии („Морской берег”, „Подруга милая, я знаю для чего”). Полностью присоединяясь к трактовке Сандомирской пушкинского заглавия „Эпиграммы во вкусе древних” как жанровой рубрики для широкого круга поэтических произведений в антологическом роде, отметим, однако, что оно все же не охватывает всего жанрового

¹⁵ Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 г. Краткое описание / Сост. О.С. Соловьева. М.: Л., 1964. С. 13.

¹⁶ Рукою Пушкина. С. 485.

¹⁷ Сандомирская В.Б. Из истории пушкинского цикла „Подражание древним” // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 17—18.

¹⁸ Там же. С. 28.

многообразия стихотворений, записанных в этой части тетради, и, видимо, представляет собой не столько окончательный итог, сколько одну из рабочих стадий в работе Пушкина над созданием своей антологии, ибо даже на этих листах тетради (а тем более в последующих записях) объединяющим эти тексты началом является не столько жанровый принцип, сколько общий родовой признак, а именно антологический характер произведения, какое бы жанровое выражение оно не получало. Античный колорит присутствует (за немногими исключениями, о которых скажем ниже) и в элегиях, и в посланиях, и в идиллиях (именно в них достигается полное соответствие формы содержанию). По-видимому, задумав сначала цикл „Эпиграмм” в близком к батюшковскому их понимании, Пушкин далее убедился в невозможности на этой стадии работы строго выдержать „чистоту” жанра и, придав ему расширительное толкование (близкое к рубрике „подражание древним”), стал сначала записывать в тетради произведения, так или иначе связанные с античностью, а в дальнейшем использовать тетрадь для беловых редакций произведений самых разнообразных лирических жанров. Характерно, что для многих произведений Пушкин использует жанровые обозначения, в особенности в первое время работы над созданием антологии, но в дальнейшем и этот формальный показатель постепенно утрачивает свое значение, Пушкин все реже прибегает к нему (например, „Война”, „Наполеон” и др.), что, на наш взгляд, свидетельствует о глубокой внутренней перестройке в самой жанровой системе лирики Пушкина, вносящей самые серьезные коррективы в первоначальный замысел поэта.

Таковы те предварительные соображения, которые необходимо иметь в виду при обращении к записям в той части тетради ПД, № 833, которая связана с реализацией замысла Пушкина — созданием поэтической антологии. Эволюция этого замысла позволит понять побудительные мотивы и стимулы, которыми руководствовался поэт, заполняя тетрадь.

3

Первая группа записей (с предпосланным ей заголовком „Эпиграммы во вкусе древних”), т. е. выполненная в один присест (одними темными чернилами и сравнительно тонким пером), включает, как отмечалось выше, „Нереиду” и „Редает облаков летучая гряда”. Не подлежит сомнению, что помету „Каменка”, относящуюся к обоим стихотворениям, не следует понимать буквально (как точное указание на место, где произведена сама запись), но лишь как обозначение тех обстоятельств, при которых возникли эти произведения. Не дошедшие до нас черновые автографы скорее всего были записаны в другой тетради или на отдельных листах во время пребывания Пушкина в имении Давыдовых Каменке, в 20-х числах ноября—начале декабря 1820 г.¹⁹ Помета „Каменка” в нашей тетради не дает оснований датировать оба беловых автографа этим временем, ибо сразу же после фигурной скобки, которая обычно заключает конец записи, тем же четким беловым почерком, но чернилами несколько более темного оттенка поэт записывает следующее стихотворение — „Морской берег” с подзаголовком „Идиллия Мосха” и ставит под ним свою первую авторскую дату — „8 февраля 1831” (слово „Киев”, как справедливо указывает Сандомирская, вписано позднее). В этот же день, перевернув страницу тетради, на л. 2 об. (с небольшим заходом на верхнюю часть л. 3) Пушкин вписывает в тетрадь беловую редакцию стихотворения „Увы! зачем она блистает” („Элегию”), очень существенный для понимания самого процесса формирования корпуса сборника текст. Под стихотворением помета: „Юрзуф. 1820”, которая (как и в случае с первыми двумя стихотворениями в ПД, № 833) обозначает не дату самой записи, в этом случае совпадающую с окончанием работы над стихотворением, но обстоятельства, вызвавшие создание этого произведения. Черновик стихотворения, датируемый предположительно августом 1820 г. (временем крымского путешествия Пушкина), находился в тетради ПД, № 831 (на листах, вырванных

¹⁹ См.: Цявловский М. А. Летопись... С. 267—268.

из тетради и дошедших до нас в обрывках): он был обработан позднее, ибо расположенный на соседнем листе (л. 4—4 об.) беловой автограф (сводка последнего чтения черновика) сопровождается точной датой — „8 февраля 1821 г. Киев”, т. е. тем же днем, что и „Морской берег” (из Мосха). Наш беловой автограф, дающий основную редакцию, также датируется 8 февраля 1821 г.: на это, помимо сказанного выше, указывает сходство почерка и цвета чернил „Элегии” и „Морского берега”.

Итак, записывая в ПД, № 833 беловые редакции стихотворений, Пушкин пользовался особой системой помет, не всегда связанных с хронологией самой записи. Для него гораздо важнее было воссоздать в самой структуре сборника разнообразную гамму настроений и внутренних состояний автора, как бы представить читателю историю души поэта, веками „узнавания” которой становились не столько даты (хотя в ряде случаев существенны и они), но те или иные места, вызвавшие к жизни лирические замыслы — Юрзуф, Каменка, Киев и т. д. Именно этим обстоятельством можно объяснить, что в тетрадь Пушкин вписывает не только новые, написанные уже на юге стихи, но возвращается и к произведениям предшествующих петербургских и даже лицейских лет (такие случаи в ПД, № 833 не единичны).

Анализ записей и помет на л. 1—3 позволяет без малейшей натяжки датировать начало работы в тетради первыми числами февраля (не позднее 7-го числа, так как 8 февраля Пушкин вписал в тетрадь идилию „Морской берег”), а также уточнить наблюдение В.Б. Сандомирской, что пять первых записей тетради (на л. 1—3) были сделаны „в один прием”.²⁰ Палеографические данные рукописи дают основания говорить о двух и даже трех приемах записей на этих листах. Так, уже после того как в тетрадь была вписана „Элегия”, Пушкин вернулся к л. 2 и на свободной нижней его части записал типичнейшую эпиграмму (в антологическом роде) „Мила красавица” (окончательный вариант заглавия — „Красавица перед зеркалом”). Эта запись датирована — цифра „9” под текстом стихотворения, несомненно, имеет в виду 9 февраля 1821 г. Почему записи на л. 2—3 не делались подряд? С одной стороны, Пушкин стремился представить в формирующемся сборнике различные жанры поэтической антологии, но с другой — не оставляя и намерения создать цикл собственно эпиграмм „во вкусе древних”: короткое, емкое по форме четверостишие давало законченный образец этого жанра.

Следующая группа записей (на л. 3—3 об.) также производилась в два приема, 22 февраля были записаны два стихотворения: „К портрету В(яземского)” с позднейшей правкой (напомним, что „надпись к портрету” — один из характернейших примеров антологической эпиграммы — спроецирована здесь на вполне конкретное лицо — современника и друга поэта) и „Элегия” („Я пережил свои желанья”), которая сопровождается двумя пометами: при заглавии — „Из поэмы „Кавказ”” (отсылающей к „Кавказскому пленнику”, в ходе работы над которым и родился замысел этой элегии; см.: IV, 357; ср.: II, 1087) и датой под текстом — „Каменка. 22 фев(аля) 1821”.

Следующей записью на этом листе — 3 об., сделанной несколько иным почерком и чернилами, являются два коротких стихотворения, резко выпадающих из формирующегося на первых листах контекста: „В альбом” („Пройдет любовь, умрут желанья”) с пометой „1817” (это — лицейское произведение, но в ПД, № 833 оно с позднейшими поправками) и „Эпиграмма” („Клеветник без дарованья”), направленная против Каченовского. Оба текста скорее всего были вписаны в тетрадь позднее на оставшееся свободным на л. 3 об. место. Запись эта сделана в 1821 г. Точнее датировать ее пока не представляется возможным (см.: I, 480; II, 1106).

Следующая группа стихотворений, записанная на л. 4—4 об., 5 („Муза”, „Я говорил тебе”, „Эпиграмма” (на Давыдову), „Катенину”, „Эпиграмма” („Ты прав: хоть он поэт изрядной”)), состоит из пяти стихотворений. Именно в таком составе она дошла до нас, но в момент заполнения этих листов тетради произведений было больше (по крайней мере на одно, ибо между л. 4 и 5 два листа вырваны — л. 4а и 4б). На первом из них — остатки букв чернилами, напоми-

²⁰ Сандомирская В.Б. Из истории пушкинского цикла „Подражание древним”. С. 18.

нающими по цвету записи на л. 4 об. (стихотворение „Я говорил тебе: страшися девы милой” и „Эпиграмма” („Оставя честь судьбе на произвол”). Остатки букв на л. 4б сделаны более темными чернилами, напоминающими цвет чернил на л. 5, на котором находится окончание послания „Катенину” („Кто мне пришлет ее портрет”), что неудивительно, так как на л. 4б об. находилось начало этого стихотворения (первые 11 строк). Что же касается записей на л. 4а, 4а об. и 4б (три рукописных листа), то они, вероятно, были произведены в один прием с записями на л. 4 об. (блеклыми чернилами). Что могло быть записано на этих листах? Для этого необходимо рассмотреть комплекс записей в целом, восходящих к ПД, № 830 (записной книжке 1820—1823 гг.), где, судя по чернилам, записи на этих листах производились в два приема, однако делались они в один день, может быть с перерывом. Стихотворение „Муза” (черновик которого до нас не дошел) известно в нескольких беловых автографах; первый из них на отдельном листке — ПД, № 42 — датирован 14 февраля 1821 г. Наш автограф по положению в тетради не может быть датирован ранее 22 февраля, ибо дата эта находится на л. 3 об. („Я пережил свои желанья”). С другой стороны, печатный текст стихотворения²¹ имеет другую помету — 5 апреля 1821 г. Если учесть, что два других автографа позднейшие (см.: II, 1086) и относятся к 1828 г., то остается предположить, что и в ПД, № 833 „Муза” была вписана 5 апреля (как и в случае со стихотворением „Увы! зачем она блистает”). Тогда же Пушкин с неизвестного черновика внес в тетрадь „Я говорил тебе” (дата та же — 5 апреля) и „Эпиграмму” („Оставя честь судьбе на произвол”), которая также может быть твердо датирована 5 апреля. На следующем (вырванном из тетради) листе (4а и 4а об.), видимо, был записан беловой автограф „Кинжала” (возможно, текст этого стихотворения захватил и следующий лист — л. 4б).

Дело в том, что лист 4б об. был занят началом послания „Катенину”, конец которого находится на сохранившемся листе 5 с пометой „5 апреля”. Черновик стихов 5—12 послания находится в ПД, № 830 на л. 60—61 об. и датируется мартом—началом апреля (II, 1094). „Кинжал”, начатый в этой же тетради и, видимо, раньше (хотя также в марте: II, 1091) на л. 45 об.—46, дорабатывался сразу же после того, как работа над посланием была вчерне завершена (на л. 64 в ПД, № 830). В „Кинжале” — 37 стихотворных строк (8 четверостиший и 5-я строфа состоит из 5 строк) — этот текст вполне мог разместиться на трех листах рукописи. Изъятие беловика „Кинжала” из тетради № 833 можно объяснить той чисткой своих тетрадей, которую предпринял Пушкин после декабрьских событий и во время следствия над декабристами. „Кинжал” в 1821 г. читался совершенно иначе, нежели в 1826 г. („Кинжал не против правительства писан” — XIII, 167), когда он мог служить для поэта отягчающей уликой. Немаловажным аргументом в пользу высказанной нами гипотезы является резко подчеркиваемые античные (республиканские) и мифологические реалии — характерная примета произведения в антологическом роде. Свойственный „Кинжалу” высокий торжественный пафос до некоторой степени позволяет уяснить движение авторской мысли Пушкина: драматические события мировой истории, о которых идет речь в стихотворении, воскрешают в памяти трагедийный репертуар последицейских петербургских лет и имена двух знаменитых соперниц, блиставших в ролях классической трагедии, — А.М. Колосовой (в сущности именно ей посвящено послание „Катенину”) и Е.С. Семеновой (которой также посвящено стихотворение — „Все так же(ль) осеняют своды”). Характерно, что черновики этих стихотворений в ПД, № 830 (на л. 60—61 об. и 61 об.—62) соседствуют с черновыми набросками последних строф „Кинжала” (л. 64). Работа над этими текстами в академическом издании датируется мартом—началом апреля 1821 г. (см.: II, 1090—1094). Как мы полагаем, завершив эту работу, Пушкин перебелил в ПД, № 833 сначала „Кинжал” (а может быть, и „Все также осеняют своды”), после чего вписал сюда же и послание „Катенину” (это стихотворение находим в списке произведений, предназначенных для включения в ПД, № 833 на форзаце этой тетради). „Катенину” датировано здесь 5 апреля 1821 г.²²

²¹ Сын отечества. 1821. № 23. С. 132—133.

²² Это позволяет точно датировать весь список на форзаце тетради № 833, ибо последним в нем стоит послание „Катенину”. Следовательно, список был внесен в тетрадь не ранее 5 апреля 1821 г.

Оставив нижнюю половину л. 5 свободной (несколько позднее он впишет сюда эпиграмму „Ты прав: хоть он поэт изрядной” — почерк и чернила записи иные) и перевернув лист, на его обороте Пушкин начал перебеливать из ПД, № 831 „К Чедаеву”, датируя эту работу 6 апреля 1821 г. Запись произведена на л. 5—7 об. в один день (одним почерком и теми же чернилами), правка текста выполнена более темными чернилами, видимо при подготовке его к печати.²³

Далее Пушкин обращается к этой тетради с большей или меньшей регулярностью, записывая в ней беловые редакции отбираемых для хрестоматии и вновь созданных произведений. Так, на л. 8 находим беловую с поправками автограф стихотворения „Христос воскрес, моя Ревекка” — шуточный отклик на пасхальные торжества 10 апреля 1821 г. Тогда же (теми же чернилами и тем же почерком) Пушкин вписал в тетрадь беловые автографы „Адели” (л. 8 об.) и „Элегии” („Воспомянем упоенный”) (л. 9). Оба автографа следует датировать 12 апреля 1821 г. (ср.: II, 1122, 1046, где „Адели” датировано ноябрем 1822 г., „Элегия” — апрелем 1819 г.).

Вероятно, с небольшим перерывом (о чем свидетельствует характер записи — тот же почерк, но более светлые чернила) на л. 9 об. записана беловая редакция (первая) стихотворения „Дионея” под заглавием „Идиллия”, которую можно датировать апрелем (после 12-го числа) 1821 г. Для датировки апрелем—маем (см.: II, 1098) серьезных оснований нет. Росчерк, которым завершается эта запись, относится не только к „Идиллии”, но и к предыдущему стихотворению („Элегия”).

Далее в тетради следуют корешки четырех вырванных листов, не содержащие остатков текста. Можно предположить, что на них были записаны какие-то стихотворные тексты, созданные в апреле—мае 1821 г. Наиболее вероятным представляется включение в состав формируемой Пушкиным антологии стихотворения „К моей чернильнице”. Черновые автографы этого стихотворения находятся в тетради № 831, из которой обычно Пушкин перебеливал тексты в нашу тетрадь. „К чернильнице” стоит и в списке произведений на переднем форзаце ПД, № 833. Дата чернового автографа — 11 апреля 1821 г. — также подкрепляет наше предположение. Не исключено, что опубликованный В.А. Жуковским в „Современнике” текст стихотворения²⁴ восходит к утраченному ныне беловому автографу, который, возможно, находился на вырванных из тетради листах ПД, № 833.

После четырехмесячного перерыва Пушкин обратился к этой тетради в конце августа 1821 г., записав на л. 10—10 об. „Элегию” („Нет! поздно, милый друг”), датируя запись 23 августа. Оставив нижнюю часть л. 10 об. незаполненный (в ней позднее будет вписана эпиграмма „Лизе страшно полюбить” — совершенно иным почерком и другими чернилами),²⁵ Пушкин на следующем листе, л. 11—11 об., записал беловую с поправками редакцию второй „Элегии” („Мой друг, забыты мной”). Черновик ее находится в ПД, № 831 и датирован 24 августа 1821 г. Беловая редакция в нашей тетради помечена 25 августа 1821 г. Поправки к тексту делались одновременно с перебеливанием черновика. Нижняя часть л. 11 об. оставалась незаполненной: в „генв.(аре) 1822 г.” Пушкин вписал сюда „Эпиграмму” („У Кларисы денег мало”). Включение эпиграмм, написанных в разное время, в пробельные части листов — характернейшая особенность тетради ПД, № 833. Составляя свою антологию, Пушкин стремился представить в ней и этот, весьма специфический жанр своего творчества, не связывая себя в распределении материала строгими жанровыми рамками. Характерно, что, определяя в „Тетради Капниста” порядок расположения произведений, он писал брату: „Дай всему этому порядок, какой хочешь, но равнообразие!”²⁶ Принцип „вклинивания” эпиграмм в сложившиеся уже поэтические контексты, во избежание жанрово-тематического однообразия, будет последовательно проведен и в дальнейшем.

²³ Опубликовано: Сын отечества. 1821. № 35. С. 82—84.

²⁴ См.: Современник. 1841. Т. IX. С. 215—218.

²⁵ Черновой автограф эпиграммы в ПД, № 835 датируется декабрем 1824 г. См.: Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 59.

²⁶ Цит. по: Майков А.Н. Автографы Пушкина; принадлежащие графу П.И. Капнисту // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1896. Т. 1, кн. 3. С. 581.

Трудно сказать, какие записи находились на следующем, вырванном из тетради листе, л. 11а: скорее всего здесь Пушкин продолжал работу над стихотворениями 1821 г. Такую широкую датировку имеет записанное на л. 12—12 об. стихотворение „Война”, перебеленное с ПД, № 40, где оно датируется 29 октября—29 ноября 1821 г. (II, 1088). Тексты в ПД, № 40 и ПД, № 833 (до правки) дают первую редакцию стихотворения. Правка текста в ПД, № 833 сделана другими чернилами и небрежным почерком и относится к более позднему времени, как мы предполагаем — к моменту внесения в тетрадь эпиграммы „У Кларисы денег мало” (т. е. к январю 1822 г., когда Пушкин перечитал написанное в тетради). Не исключено также и то, что правка производилась при подготовке стихотворения к печати (печатный текст дает вторую, окончательную редакцию стихотворения²⁷).

Концом ноября можно датировать и записанную тогда же на л. 13—14 беловую с поправками редакцию послания „Алексееву” (имеющую авторскую датировку „1821”). Правка сделана более светлыми чернилами. Такими же чернилами произведены зачеркивания и записаны две последние строчки стихотворения. Время правки — подготовка стихотворения к публикации в „Полярной звезде на 1825 г.” (СПб., 1825).

Листы 14 об.—18 занимают датированные тексты, относящиеся к последним дням декабря 1821 г. Беловой автограф „К Овидию” на л. 14 об., 15, 15 об., 16, 16 об., 17 имеет авторскую дату — „1821 дек.(абря) 26”. Нижняя часть л. 17 из тетради вырезана и до нас не дошла. Возможно, на ней был записан текст небольшого стихотворения, например эпиграммы, изъятой из тетради самим Пушкиным, ибо жандармская нумерация здесь не нарушена. Черновые автографы „Овидию” находятся в ПД, № 831 и ПД, № 832; с них и перебеливался текст в нашу тетрадь. Правка белового автографа производилась несколько позднее (черными чернилами и иным почерком, которыми выполнен и текст второго авторского примечания к стихотворению на л. 15 об.). Как и в ряде других случаев, текст, по-видимому, правился при подготовке стихотворения к печати в „Полярной звезде”.²⁸

26 декабря на л. 17 об. (половина которого, как отмечалось, была из тетради вырезана) Пушкин записал и беловую редакцию послания „Ф.Н. Глинке”, конец которого также оказался утраченным. Поправки сделаны, видимо, в тот момент, когда Пушкин, переписав текст стихотворения в письме к А.С. Пушкину от 1—10 января 1823 г. (см.: XIII, 54—55), отправил его в Петербург, т. е. в начале января 1823 г. Конец стихотворения (стихи 5—16) во второй редакции находится на л. 48 об. среди записей 1828 г. и датируется по положению в тетради. По справедливому замечанию Т.Г. Цявловской, вторая редакция послания представляет собою попытку провести его в печать, приспособив к цензурным требованиям (II, 1121).

27 декабря 1821 г. датируется записанный на следующем листе, л. 18, „Отрывок” („Старайся соблюдать различные приметы”), написанный чернилами несколько иного, более светлого оттенка. Стихотворение это под заглавием „Приметы” было впервые напечатано в „Стихотворениях А. Пушкина” (1826) в разделе „Подражания древним”. Три последних текста — „К Овидию”, „Ф.Н. Глинке” и „Отрывок”, — замыкающие записи 1821 г. в ПД, № 833, имеют отчетливо выраженную античную окраску и естественно вписываются в замысел поэтической антологии, которую намеревался создать Пушкин. Именно эти произведения позволяют считать конечной границей осуществления этого замысла не начало, а конец 1821 г. (и не л. 9—9 об., как считалось до сих пор, а по крайней мере л. 18 со стихотворением „Приметы”, замыкающим формирующий на страницах ПД, № 833 цикл „Подражания древним”, окончательно установленный в первом поэтическом сборнике Пушкина 1826 г.). Это, разумеется, не означает, что в дальнейшем Пушкин не будет обращаться к антологическим стихотворениям, однако история заполнения ПД, № 833 свидетельствует, что начиная с 1822 г. замысел этот теряет для поэта исключительный интерес, рамки его расширяются, тетрадь приобретает иное назначение — она

²⁷ Полярная звезда на 1823 год. СПб., 1824. С. 388—389.

²⁸ Там же. С. 81—84.

становится собранием почти исключительно беловых автографов, а точнее — подготовкой к изданию формирующегося сборника стихотворений 1826 г.

Как отмечалось, в январе 1822 г. Пушкин вписывает в пробельные места заполненной части тетради эпиграмму „У Кларисы денег мало“. О том, что именно в это время Пушкин активизирует свою деятельность как эпиграммист, свидетельствует письмо его к брату Л.С. Пушкину от 24 января 1822 г. (XIII, 36), в котором он сообщает последнему тексты двух эпиграмм. Первая — „Клеветник без дарованья“, о которой он прямо указывает, что ее адресатом является Каченовский. Текст этот извлекается из ПД, № 833, л. 3 об. Вторая эпиграмма — „На А.А. Давыдову“ („Иной имел мою Аглаю“) — известна лишь из этого письма, но не исключено, что и она находилась в ПД, № 833 (на вырванных листах или же на нижней, вырезанной из тетради половине листа 17). Письмо брату от 24 января 1822 г., думается, дает известные основания датировать этим днем не только эпиграмму „На А.А. Давыдову“, но и уточнить запись эпиграммы „У Кларисы денег мало“ (авторская дата — „генв.(арь) 1822 г.“ — позволяет высказать предположение, что запись также была произведена 24 января).

Следующими были вписаны в ПД, № 833 три произведения — „Гречанке“, „Дочери Карагеоргия“ и „Дельвигу (1821 в марте)“. Они составляют группу посланий, написанных в разное время, но, по-видимому, объединяемых по жанровому принципу. Первое из них, адресованное Калипсо Полихрони, дает текст почти идентичный беловому автографу (ПД, № 50), возможно переписанный в тетрадь именно с этого источника. Стихотворение было послано в Петербург А.А. Бестужеву для помещения в „Полярной звезде на 1823 год“, где оно и появилось. Дата письма Пушкина к А.А. Бестужеву (21 июня 1822 г.) определяет конечную границу датировки. Начальной ее границей является январь 1822 г., Пушкин обращался к ПД, № 833, работая над эпиграммами. Толстое перо и темные чернила отличают эти записи от выполненных тонким пером и более светлыми чернилами записей 1821 г., что свидетельствует о временном промежутке, разделяющем записи.

Стихотворение „Дочери Карагеоргия“ (л. 19 об.) несколько отличается по почерку и чернилам (тонкое перо, чернила более светлого оттенка) и от „Гречанке“, и от находящегося на следующем листе, л. 20, послания „Дельвигу“ (авторская дата — март 1821 г.). Последовательность внесения этих текстов в тетрадь может быть представлена в следующем виде: сначала „Гречанка“, затем (может быть, и в один день с нею, на что указывает сходство почерка и чернил) послание „Дельвигу“, а затем, как бы замыкая группу посланий, Пушкин вписывает между этими текстами стихотворение „Дочери Карагеоргия“, которое переписывается из ПД, № 830, где стихотворение датировано 5 октября 1820 г. Итак, общая датировка записей на л. 18 об.—20 об. — не ранее января (и даже конца января) и не позднее 21 июня 1822 г. (для „Дочери Карагеоргия“ конечная граница записи может заходить несколько за эти пределы).

В два приема (и это отчетливо видно при обращении к тексту) была записана в тетради и ода „На смерть Наполеона“, занимающая л. 21—23 об. Тетрадь ПД, № 833 дает первоначальную беловую редакцию оды. Черновой автограф „Наполеона“ (ПД, № 831, л. 62—65 об.) по положению в тетради датируется сентябрем—первыми числами ноября 1821 г. (II, 1104). Беловая редакция стихотворения в нашей тетради не поддается точной датировке и на основании имеющихся в ней дат может быть отнесена ко времени между 21 июня 1822 г. и 23 октября 1823 г., которым датировано стихотворение „Ночь“. Однако более вероятным временем работы в ПД, № 833 над беловыми редакциями оды „На смерть Наполеона“ и следующего за нею стихотворения „Кокетке“ (также написанного в 1821 г., см.: II, 1106) представляется все же лето 1822 г., когда Пушкин, готовя материалы для публикации в „Полярной звезде“, просматривал свои черновые тетради и записные книжки, переписывая набело завершённые уже к этому времени произведения. Правка текста белового автографа оды „На смерть Наполеона“ произведена иным, более мелким почерком (скорописью) и более темными чернилами и, вне всякого сомнения, относится к осени 1824 г., когда Пушкин включил в состав текста оды две строфы из стихотворения „К морю“ и сильно переделал строфу „И все, как буря закипело“. Таким образом, ПД, № 833 дает и вторую

беловую редакцию стихотворения, датируемую началом октября 1824 г. (см.: II, 1104).

Начиная с л. 25, с белового автографа стихотворения „Приятелю” („Не при- творяйся, милый друг”), и до л. 26 об. (до стихотворения „Свободы сеятель пустынный”) записи производились, по-видимому, в один прием, сходным почерком и чернилами одного цвета, что позволяет датировать их 23 октября 1823 г. (эта дата проставлена перед текстом „Ночи”). Лист 25 занят беловыми автографами послания „Баратынскому из Бессарабии” (написанного в 1822 г., предположительно в январе, см.: II, 1110), второго послания „Ему же” (II, 1111) и упомянутой уже „Ночи” („Мой голос для тебя”).

Последней записью 1823 г. в ПД, № 833 является беловой автограф стихотворения „Свободы сеятель пустынный”, перебеленный из ПД, № 834 (см.: II, 1132) и датируемый концом ноября 1823 г., поскольку 1 декабря 1823 г. текст стихотворения (в беловой редакции) был уже переписан для А.И. Тургенева и включен в письмо к нему (см.: XIII, 79).

1824 год отмечен значительно большей творческой активностью в работе в ПД, № 833, однако первые записи в этом году появляются в тетради лишь 18—19 мая — помета под стихотворением „В альбом” („На языке тебе невнятный”).²⁹ На л. 27 находится стихотворение, известное в печати под заглавием „Иностранке”; оно было написано в 1822 г. (черновая редакция в ПД, № 830, л. 63 об., датируемая июлем—декабром 1822; перебеленный с поправками автограф — в ПД, № 834, л. 1—1 об.). В ПД, № 833 оно было включено позднее в беловой редакции и с французской пометой, указывающей не только на дату записи, но и на особые обстоятельства, получившие отражение в альбомном мадригале („Хочешь ли ты меня любить?”).³⁰ Близким по времени (запись произведена тем же почерком и схожими чернилами) кажется и мадригал „Ты богоматерь, нет сомненья” на л. 27 об.; его также можно датировать маем 1824 г. и решительно отвести датировку 1826 г. (см.: III, 1135).

Лист 28—28 об. занят беловым автографом „Проверпины”, перебеленным с черновика в ПД, № 831. Запись имеет дату — 26 августа 1824 г. и является первой михайловской записью в нашей тетради.

На вырванном из тетради листе 28а и на л. 29 был записан цикл эпиграмм, состоящий из шести номеров (первые четыре до нас не дошли и восстанавливаются гипотетически, две последние сохранились в составе тетради). По обрывкам текста на корешке л. 28а И.М. Медведевой установлено (см.: II, 1126), что третьим номером цикла была эпиграмма „Жалоба” (черновой ее автограф, в ПД, № 834, относится к сентябрю—октябрю 1823 г.). В нашу тетрадь эпиграмма была включена в беловой редакции. Никаких сведений о трех других эпиграммах, находящихся на вырванном листе, до нас не дошло. Можно, однако, попытаться восстановить полный состав цикла.

Записи на л. 28а и 29 произведены были после 26 августа 1824 г., а точнее — в сентябре (не позднее ноября), ибо следующий за циклом в тетради текст — „Смутясь нахмурился пророк” (из цикла „Подражания Корану”) — перебеливался из ПД, № 835, где по положению в тетради стихотворение датируется концом сентября.³¹ Исходя из этого, можно записанный в нашей тетради эпиграмматический цикл также датировать сентябрем 1824 г.

Учитывая особенности расположения эпиграмм в ПД, № 833, где они, как правило, занимают пробельные места на заполненных уже листах тетради, можно предположить, что, формируя цикл, Пушкин воспользовался не только вновь созданными эпиграммами (номера V и VI), но и созданными ранее, во время пребывания на юге. Во всяком случае „Жалоба” является именно такой, южной эпиграммой. После нее на л. 28а находился коротенький текст, от которого уцелело лишь окончание „й”. Можно предположить, что номер IV заняла

²⁹ Рукою Пушкина. С. 301. Комментаторы отказываются объяснить конкретный смысл пометы.

³⁰ См. об этом: *Иезуитова Р.В.* „Утаённая любовь” Пушкина // *Легенды и мифы о Пушкине*. СПб., 1994. С. 228.

³¹ Датировка академического издания (II, 1148) уточнена С.А. Фомичевым. См.: *Фомичев С.А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 835 (из текстологических наблюдений). С. 48.

эпиграмма „Ты прав: хоть он поэт изрядной”, которая находится на л. 5 нашей тетради. Текст этот (кроме последней строки) зачеркнут, что свидетельствует в пользу предложенного нами состава цикла. Отредактировав и переписав на л. 28а новый текст, Пушкин отбросил этот вариант. Номер II в собранном цикле скорее всего заняла эпиграмма „У Кларисы денег мало”, также вписанная ранее на свободное место в ПД, № 833 на л. 11 об. Первый же номер вполне могла занять эпиграмма, текст которой Пушкин в свое время сообщил друзьям в Петербург, — „Клеветник без дарованья” (первая из пушкинских эпиграмм, вошедшая в ПД, № 833). Напомним, что три эпиграммы из этого цикла („Ты прав”, „У Кларисы денег мало”, „Охотник до журнальной драки”) включались поэтом в „Капнистову тетрадь” и соответственно вошли в „Стихотворения А. Пушкина” (1826). Общий состав михайловского цикла эпиграмм приобретает таким образом следующий вид:

- I. „Клеветник без дарованья”.
- II. „У Кларисы денег мало”.
- III. „Жалоба”.
- IV. „Ты прав: хоть он поэт изрядной”.
- V. „Охотник до журнальной драки”.
- VI. „Лихой товарищ наших дедов”.

Цикл, как мы предполагаем, предназначался для печати, но не получил полной реализации на страницах первого пушкинского сборника (1826), структура которого оказалась значительно более сложной. Дополнительным аргументом в пользу выдвинутой нами гипотезы является тот факт, что изъятие листа 28а из тетради ПД, № 833 не нанесло урона циклу (эпиграммы остались на прежних местах, за исключением „Жалобы”).

Беловые автографы произведений, расположенных на л. 29 об.—30 („Смутясь, нахмурился пророк”), 30 об. („С тобою древле, о всесильный”), 31—31 об., 32—32 об. („Второе послание к цензору”), 33 („Земля недвижна”), 33 об., 34—34 об., 35 („Клеопатра”), появлялись в тетради по мере того, как в ПД, № 835 завершалась работа над черновыми редакциями этих произведений. Как показало подробное исследование С.А. Фомичева, работа эта велась параллельно, и дата окончания черновой редакции, как правило, является началом перебеливания черновика, осуществленного в тот же день или в ближайшие дни. Приведем лишь основные даты, отметив вместе с тем позднейшие по времени поправки к тексту и обращения к нему.

„Подражание Корану”, которому несколько позднее будет присвоен номер 1, вчерне было написано в конце сентября и тогда же перебелено в ПД, № 833. „Несколько позже”, как указывает Фомичев, оно „исправлено на «Подражания...», и тогда же перед стихотворением поставлен порядковый номер — 1”.³² „Подр.(ажание) 2” было написано в начале октября 1824 г. и сразу же перебелено в нашей тетради. После окончания черновой работы над „Вторым посланием цензору” (С.А. Фомичев датирует его тоже началом октября) Пушкин продолжил работу над „Подражаниями Корану”, а именно над „3 подр.(ажанием)”. „Несомненно, — отмечает исследователь, — что черновик этого стихотворения писался не какое-то время спустя, а непосредственно после «Второго послания к цензору» и до следующего далее стихотворения «Клеопатра»”.³³ Как и в случаях с первыми двумя „Подражаниями”, перебеливание черновика велось параллельно с черновой работой, в первых числах октября 1824 г.

Слой поправок ко „Второму посланию к цензору” (местами весьма значительный) по характеру почерка и чернил явно более позднего происхождения. Обращение к тексту белового автографа с последующей его правкой засвидетельствовано строками из стихотворения (в новой их редакции), процитированными в письме Пушкина к П.А. Вяземскому от 25 января 1825 г. Следовательно, именно в близкие к этой дате дни Пушкин и произвел обильную правку в тексте послания.

Прямую зависимость от черновых редакций стихотворений этого „гнезда” в

³² Там же.

³³ Там же. С. 49.

тетради № 835 обнаруживает и „Клеопатра”, занимающая листы 33 об.—35. Черновик этого стихотворения (начальные строфы) датируется первыми числами октября 1824 г. Беловая редакция „Клеопатры” в ПД, № 833 создавалась почти одновременно. В 10-х числах октября Пушкин продолжал работу параллельно в ПД, № 835 и ПД, № 833 и завершил ее в первых числах ноября 1824 г.³⁴ Этим временем и следует датировать поправки к средней (написанной в 10-х числах октября) части стихотворения (стихи 21—32). В начале декабря стихотворение (в его первой редакции) было завершено. Последующая работа над ним относится уже к 1828 г. (фрагменты второй редакции см.: ПД, № 833, л. 49—49 об., 50).

Итак, к началу 1825 г. тетрадь ПД, № 833 была заполнена приблизительно на одну треть и целиком отдана работе над формированием основного корпуса произведений для поэтической антологии (над созданием которой поэт работал в течение всего 1821 г., а не только первые его месяцы, как это принято считать). Затем по мере расширения жанрово-тематического диапазона формирующегося сборника прежний замысел постепенно стал терять для Пушкина свое значение, сменился новым — намерением издать (на основе выкупленной у Н.В. Всеволожского „Тетради Всеволожского” и заполняемой вновь созданными произведениями тетради № 833) сборник стихотворений, подводящий широкие творческие итоги двух важнейших этапов литературной деятельности Пушкина (петербургского послелицейского и южного). „Тетрадь Капниста” (опубликованная в свое время, но, к сожалению, до нас не дошедшая) явилась основой сборника „Стихотворения А. Пушкина”. Однако при изучении истории его создания — и это следует особо подчеркнуть — необходимо учитывать ту исключительно важную работу, которую вел в этой связи Пушкин в ПД, № 833. До получения из Петербурга „Тетради Всеволожского” записи в ПД, № 833 были главным фундаментом готовящегося издания. Работа эта, вне всякого сомнения, должна быть предметом специального внимания пушкинистов-текстологов.

4

Наиболее сложным этапом в истории заполнения тетради № 833, несомненно, является 1825 год, так как записи этого времени в тетради фрагментарны, разрозненны, не осмыслены до конца и даже не датированы.

До нас дошли следующие записи 1825 г. (оставляем за рамками нашего рассмотрения твердо датированные обращения к текстам предшествующих лет в 1825 г. — на некоторые из них мы указывали выше):

1. Запись строки из „Бориса Годунова”: „Что скажет нам Семен Никитич — Ныне Ко мне чем свет etc” (л. 35) (ср.: VII, 44).

2. Карта Приднепровья с обозначением тех мест, где бывал Пушкин во время своего пребывания в южной ссылке (в перевернутом верхом вниз положении тетради) (л. 36 об.).

3. Запись о предке поэта, жившем при Борисе Годунове и вошедшем в качестве действующего лица в трагедию „Борис Годунов” (л. 74 об.) (в перевернутом положении тетради).

4. По черку и чернилам с последней записью можно соотнести и послание „К Мордвинову”, записанное набело (с небольшими поправками) на л. 79 об.—80 (в перевернутом верхом вниз положении тетради). Вопрос о его датировке оставляем пока открытым. В академическом издании послание отнесено к 1826 г., Томашевский твердо датирует его июлем 1827 г.³⁵

Не подлежит никакому сомнению, что ПД, № 833 явилась одной из тетрадей, в которых Пушкин вел работу над своими „Записками”, изъятыми после событий 14 декабря 1825 г. из его рабочих тетрадей и сожженными им. Отметим, что заполнение тетрадей с двух концов — в прямом и перевернутом (верхом вниз) положениях — характернейшая особенность всех рабочих тетрадей Пушкина. ПД, № 833 не составляет исключения, ибо первыми записями в перевернутом

³⁴ Подробное обоснование датировки первой редакции „Клеопатры” см.: Бонди С.М. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 171.

³⁵ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. III. С. 435.

положении тетради оказались выписки из Беральда Савойского (подробнее о них ниже). Однако перед этими выписками в тетради были вырваны 8 листов (лицевых и оборотных), составившие целую тетрадку с двумя следующими листами. Мы полагаем (вслед за Я.Л. Левкович, высказавшей это предположение), что на этих утраченных листах Пушкин вел свои „Записки”, особенно активно работая над ними в первой половине 1825 г. Рудиментом этих автобиографических записей можно считать зашифрованную помету на л. 88, относящуюся к 14 июля 1826 г. (эту запись также целесообразно рассмотреть в составе текстов 1826—1827 гг.). Во всяком случае ее можно считать одной из первых записей в ПД, № 833 в 1826 г. Следующей, несомненно, является карандашная помета на л. 1 (в верхнем правом ее углу), касающаяся известия о коронации, полученного Пушкиным в Михайловском 1 сентября 1826 г.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению записей 1825 г., подчеркнем, что анализ подобных помет и записей вне общего контекста тетради в научном плане несостоятелен. Игнорирование контекста приводит, как правило, к произвольным интерпретациям и равного рода домыслам.

Итак, обратимся к записям на л. 35 в ПД, № 833, на которых мы остановились в связи с работой Пушкина над первой редакцией стихотворения „Клеопатра”, датирован ее концом 1824 г. Почти вплотную к последней стихотворной строке крупным почерком (толстым пером и черными чернилами) Пушкин записывает фрагмент диалога Бориса Годунова и Семена Годунова из сцены „Царские палаты” (стихи 38—39), начав его словами „Семен Никитич”, а затем вписав сверху „Что скажет нам” (в окончательной редакции: „Что скажешь мне” — VII, 43). Получился следующий текст:

Что скажет нам Семен Никитич —
Нынче
Ко мне чем свет — etc — — — —

Не подлежит сомнению, что отрывок представляет собою первоначальную редакцию текста и, как мы полагаем, восходит к черновику, до нас не дошедшему. Включение этого фрагмента в ПД, № 833 характеризует намерение Пушкина перебелить эту сцену именно здесь. На это указывают формула „etc”, предполагающая, что следующий текст уже известен, а также пробельные листы 35 об., 36 и т. д., ибо к моменту появления этого фрагмента в тетради дальнейших записей не было (во всяком случае в прямом положении тетради). Закономерен вопрос, почему поэт не осуществил своего намерения и ограничился лишь начальными строками сцены Бориса с Семеном Годуновым? Нетрудно убедиться, что именно в этом месте трагедии впервые пойдет речь о Гавриле Григорьевиче Пушкине, историческом предке поэта, введенном в число действующих лиц „Бориса Годунова”. Объясняя в набросках предисловия к трагедии мотивы введения своего предка в число участников великой исторической драмы, Пушкин писал: „Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену, не думая о щекотливости приличия, соп атоге, ³⁶ но без всякой спеси” (XI, 141). Участие Гаврилы Пушкина в событиях Смутного времени привело его в лагерь активных противников Годунова. Безусловно поддержав Самозванца при начале его действий против этого царя, в дальнейшем предок Пушкина все же перешел на сторону законной власти. В „Новом летописце” (источнике, Пушкину безусловно знакомом, ибо образцами для него при создании „Бориса Годунова” служили „Шекспир, Карамзин и старые наши летописи”) сообщается: „Ту бе быст диаволом научены Наум Плещеев да Гаврила Пушкин. Те же у него вора на то называхуся. Он же их послати и отпусти к Москве, повеле им прийти под Москву в село Красное. И они же тако и сотворили”.³⁷ Однако далее Гаврила Пушкин именуется вполне уважительно „думным дворянином”.³⁸ Нечто подобное происходит с предком Пушкина и на страницах „Истории государства Российского” Карамзина. Пытаясь осмыслить сложную фигуру предка с весьма неординарной судьбой, Пушкин собирал дошедшие до новых времен исторические сведения о нем, пытаясь

³⁶ с увлечением (итал.).

³⁷ Полное собрание русских летописей. М., 1965. Т. 14. С. 64—65.

³⁸ Там же. С. 149.

вникнуть в драматические обстоятельства его жизни. Недостатком этих сведений в момент работы над соответствующими сценами трагедии „Борис Годунов” объясняется попытка собрать в одном месте биографические сведения о Гавриле Пушкине — работа, начатая на л. 74 об. (в перевернутом — верхом вниз — положении тетради) ПД, № 833, в той части ее, где поэт, видимо, намеревался сосредоточить исторические материалы. Пробельные листы — от конца тетради к заполненному приблизительно на треть ее началу — заполнялись в такой последовательности. Вырванная тетрадка с двумя листками (от другой тетради), как мы полагаем, в 1825 г. (времени активной работы над „Записками”), к моменту появления записи о Гавриле Григорьевиче Пушкине, была уже заполнена. Оставив пробельные листы для продолжения работы, начатой на листах между л. 88 и 87 (по архивной нумерации), Пушкин во время творческой паузы при перебеливании сцены Бориса и Семена Годуновых начал набрасывать заметку „О Гавр.(иле) Григ.(орьевиче) Пушк.(ине)”. Запись производилась в два приема (близкие по времени, так как почерки схожие). При этом первые семь ее строк делались скорописью, с сокращениями отдельных слов, и более светлыми чернилами. Перечитав написанное и внеся небольшие исправления, а также вписав в самое начало текста фразу („предался самозванцу, был им”), Пушкин продолжил запись о предке со слов „1 окт.(ября) 1619 года у Сретенских ворот с Макс. Радилowym задуцает Москву против Владислава Сагайдачного” (XVII, 62). Источниками при составлении биографических сведений о Гавриле Григорьевиче Пушкине служила „История государства Российского” Карамзина и упомянутые в примечаниях к ней издания исторических документов (так называемые „Разрядные книги”, „Никонова летопись”, „Записки” Бера и др.).³⁹

По сходству почерка записей на л. 35 и 74 об. (размеры и начертания букв, наклон и толщина пера) можно заключить, что производились они приблизительно в одно время (несмотря на разницу в цвете чернил), а следовательно, запись о Григории Пушкине может быть датирована временем работы Пушкина над сценой „Дарские палаты” (т. е. осенью, не позднее 7 ноября 1825 г.).

В сцене, которую Пушкин намеревался вписать в ПД, № 833, речь идет о карте Российского государства, которую чертит сын Годунова царевич Федор („Чертеж земли московской; наше царство Из края в край” — VII, 43). В этой связи значительный интерес представляет карта Приднепровья,⁴⁰ занимающая л. 36 об. — в перевернутом верхом вниз положении тетради (что затрудняет датировку этого документа). Назначение ее, на первый взгляд, связано исключительно с поездками Пушкина по Киевской губернии и Бессарабии во время пребывания в Кишиневе. На карте крестом обозначены Бела церковь, Каменка — места встреч южных декабристов. Однако на деле географический диапазон карты значительно шире — он захватывает местности, где Пушкин не бывал, а обозначение на ней расположения Старой, 2-й, 3-й и Последней Сечи (имеется в виду Запорожская сечь) позволяет рассмотреть этот документ и как историческую карту. Возможно, познакомившись по „Истории государства Российского” с жизнью Димитрия Самозванца, в которой немаловажную роль играли его отношения с Запорожской сечью, Пушкин нанес на современную ему карту исторические места, связанные с молодостью Григория Отрепьева. Карта эта скорее всего может быть датирована временем работы над трагедией, самым концом 1824—осенью 1825 г.⁴¹ Вместе с тем она является четким водоразделом между записями, сделанными до 1826 г. (1821—1825 гг.) и выполненными в 1826—1830 гг.

³⁹ См.: Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 11. С. 198; Примечания. С. 106.

⁴⁰ См.: Рукою Пушкина, с. 401. Следует, однако, решительно отвести версию комментатора — Т.Г. Цявловской, связывающей появление этой карты в ПД, № 833 с работой Пушкина над „Полтавой”.

⁴¹ В порядке рабочей гипотезы выскажем мысль, что три внутренние связанные между собою записи (фрагмент сцены из трагедии, заметка о Гавриле Пушкине и, наконец, карта Приднепровья) являются некими звеньями формировавшегося у Пушкина в момент работы над трагедией „Борис Годунов” замысла маленькой трагедии „Димитрий и Марина”, которую мы находим в списке драматических произведений на обороте автографа стихотворения „Под небом сладостным”, датированного 29 июля 1826 г. (Рукою Пушкина. С. 276—278). О датировке плана см. ниже, с. 254—255).

Не требует подробного объяснения то обстоятельство, почему третья кишиневская тетрадь была оставлена без каких-либо записей в течение почти полугода — с декабря 1825 г. до июля 1826 г. Это время восстания 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади, выступления Черниговского полка и последовавшего за ними следствия над декабристами. Творческая работа по существу в эти месяцы почти полностью прекратилась, и это отражается и в нашей тетради. Первая запись в ней после длительного перерыва появилась 14 июля 1826 г. — на л. 88, прочтение которой затруднено тем, что первые три французские буквы „Gou” (или „Gop”) не давали возможности точного прочтения слова, конец которого оказался закрытым темным пятном (не жирным, как об этом пишет современный исследователь записи, а грязным). Это дало повод А.Ю. Чернову (вслед за Г.А. Невелевым) связать запись с событиями казни декабристов 13 июля 1826 г., а точнее — увидеть в этой дате зашифрованную запись не только о дне погребения декабристов (14 июля), но и о месте (остров Гонаропуло на Невском заморье Петербурга).⁴² Этому предположению противоречит прежде всего самый характер записи, которая, вне всякого сомнения, была сделана именно 14 июля (т. е. в день, указанный в записи). На это указывают светлые чернила, толстое перо, наклон букв, самое расположение записи на л. 88 в правом верхнем углу незаполненного листа (две другие зашифрованные записи, выполненные черными чернилами и тонким пером, с иным наклоном букв, сделаны летом в начале августа 1827 г.). Выписки из „Беральда Савойского” на следующих листах, л. 87 об.—84 (также в перевернутом положении тетради), сходны по почерку и чернилам с записью от 14 июля 1826 г. и также датируются летом 1826 г.⁴³ Исходя из этих наблюдений и сопоставив дату записи с прохождением по официальным инстанциям прошения Пушкина о возможности прекращения его ссылки, Я.Л. Левкович совершенно справедливо, на наш взгляд, истолковывает эту запись как свидетельство о получении в этот день известия от губернатора (Gouverneur), вызывавшего Пушкина в Псков.⁴⁴

Целью пушкинской поездки было получение свидетельства о состоянии здоровья, которое должно было документировать просьбу на „высочайшее имя” о разрешении ехать для лечения „или в Москву, или в Петербург, или в чужие края” (XIII, 284). Такое свидетельство за подписью В.В. Всеволодова Псковская врачебная управа выдала Пушкину 19 июля. Вне всякого сомнения, этот документ не мог быть составлен заочно, но лишь после произведенного в тот же день (или в один из ближайших к нему дней) врачебного осмотра. Деловую поездку в Псков Пушкин совместил с проводами Н.М. Языкова, как известно, гостившего в июне—середине июля в Тригорском. По расчетам Т.Г. Цявловской, друзья выехали из Тригорского около 17 июля.⁴⁵ Псковская поездка оказалась насыщенной событиями чрезвычайной важности. В губернском городе, имевшем более обширные контакты с внешним миром, нежели затерянные в „глуши лесов” Михайловское и Тригорское, поэт узнал последние новости (о казни декабристов) и услышал о смерти А. Ризнич. Вернувшись в Михайловское (как мы полагаем, после 25 июля), Пушкин отразил впечатления от этих трагических новостей в элегии на смерть А. Ризнич, написанной почти сразу по возвращении, 29 июля 1826 г. Широко известный автограф стихотворения, записанного на отдельном листке, содержит даты получения Пушкиным известий, послуживших толчком к его созданию.⁴⁶ Для нас существенными представляются как эти указания на даты, так и записи на обороте листа, прямо не относящиеся к содержанию стихотворения, но отсылающие к одному из текстов ПД, № 833, а именно к „Беральду Савойскому”. Речь идет о спис-

⁴² См.: Невелев Г.А. „Истина сильнее царя”. М., 1985. С. 143; Чернов А.Ю. Поминование // Огонек. 1989. № 4. С. 22—25.

⁴³ См.: Цявловский М.А. Летопись... С. 720.

⁴⁴ См.: статью Я.Л. Левкович „Гонаропуло, или Губернатор” (Временник Пушкинской комиссии. Вып. 26 — в печати).

⁴⁵ См.: Цявловский М.А. Летопись... С. 710, 789.

⁴⁶ См.: Рукою Пушкина. С. 307—310.

ке задуманных поэтом „маленьких трагедий”, состоящем из 10 произведений.⁴⁷

„Извлечение из Беральда Савойского” (л. 87 об.—84 в перевернутом верхом вниз положении тетради № 833) представляет собою конспективное изложение прозаического сочинения „Беральд, принц Савойский”, напечатанного в сборнике „Сельская библиотека для развлечения ума и сердца”.⁴⁸ Публикуя этот текст по автографу, Т.Г. Цявловская в комментариях к нему отмечает: „Рассказ передан очень кратко, сбивчиво, что затемняет общий смысл передаваемой фабулы”. Датируется этот текст по положению в тетради июлем 1826 г. Основанием для датировки служит сходство почерка и чернил „Извлечения из Беральда Савойского” и пометы на ближайшем к нему л. 88 от 14 июля 1826 г. „Этими же жидкими деревенскими чернилами, — замечает Т.Г. Цявловская, — писан текст стихотворения «29 июля 1826» („Под небом сладостным Италии своей”). По этим чернилам нами уже датированы июлем 1826 г. стихотворение «Едва уста красноречивы» (в тетради № 2368) и черновые строфы из «Orlando Furioso» Ариосто (в тетради № 2370, л. 69).⁴⁹ Сличение почерка и цвета чернил названных Цявловской произведений (к ним следует добавить и белой автограф строф из „Orlando Furioso”) позволяет прийти к выводу, что в июле 1826 г. Пушкин пользовался для своих записей жидкими, быстро выцветающими чернилами. Записи конца июля—начала октября 1827 г. производились густыми, темными чернилами и более тонким пером. Таковы во всяком случае точно датированные записи этого времени в ПД, № 836 и ПД, № 833 (разница эта особенно явственно заметна в ПД, № 833, где на л. 88 выцветшая, еле заметная запись от 14 июля 1826 г. соседствует с зашифрованной записью от 2 и 4 августа 1827 г., выполненной мелким, четким почерком, тонким пером и темными чернилами). Невероятно, чтобы близкие по времени записи (если принять версию А.Чернова о датировке пометы „14 июля 1826” 1827-м годом) столь разительно отличались друг от друга.

Итак, формальные показатели (положение в тетради, почерк, цвет чернил) дают основания датировать помету „14 июля 1826” и выписки из „Беральда Савойского” июлем 1826 г. К ним нельзя не присоединить и соображений, связанных с содержательной стороной этих записей, со своеобразным биографическим подтекстом, весьма существенным для Пушкина. О биографическом смысле пометы было сказано выше. Что же касается „Беральда Савойского”, то при всей его литературности, подобный подтекст намечается и в нем. Это типичный куртуазный роман, в основе которого лежит любовная интрига, реализованная во множестве запутанных сюжетных ходов и сложных ситуаций. Интерес к такому произведению вполне объясним, если мы вспомним ту царившую в Тригорском атмосферу безудержного веселья во время пребывания в гостях у А.Н. Вульфа Н.М. Языкова, которая окрашивает стихотворную переписку Пушкина и Языкова лета—осени 1826 г. Пушкин активно участвовал в этих развлечениях, характеризующихся, помимо всего прочего, и сложным переплетением взаимных симпатий и отталкиваний, влюбленностей, ревности и легких разочарований. „Беральд Савойский” как нельзя более отвечал этому настрою на „любовную игру”. Следует напомнить, что книга с текстом романа была принадлежностью библиотеки Тригорского: по ней Пушкин и делал свои выписки.⁵⁰ Мы вправе предположить, что Пушкин был не единственным ее читателем: обитательницы Тригорского могли привлечь внимание поэта к этому сочинению.

Совершенно иной, более строгой и будничной, была обстановка в Тригорском и Михайловском летом 1827 г. Поэт жил уединенно, много работал, и круг его творческих занятий был иным, более тесно связанным с проблемами собственно русской жизни (декабристские замыслы, „Арап Петра Великого”, литературно-критические заметки, журнальная полемика, „Евгений Онегин”).

⁴⁷ Там же. С. 276. План этот был реализован поэтом частично: из 10 задуманных пьес были написаны лишь три („Скупой”, „Моцарт и Сальери”, „Д. Жуан”). 4-я „маленькая трагедия” („Пир во время чумы”) в списке не значится.

⁴⁸ См.: Beralde prince de Savoye // Bibliothèque de campagne, ou Amusements de l'esprit et du coeur. Bruxelles, 1785. Т. 7. Р. 161—254.

⁴⁹ Рукою Пушкина. С. 500.

⁵⁰ Там же. С. 501.

В пользу датировки „Беральда Савойского” 1826-м годом свидетельствует и упомянутый выше список драматических произведений, записанный карандашом на обороте листа с текстом элегии на смерть А. Ризнич. Т.Г. Цявловская в комментариях к публикации этого плана датирует его августом 1826 г. — не позднее октября 1828 г. на том основании, что именно осенью 1828 г. Пушкин на вечере у Карамзиных рассказал устную новеллу о влюбленном бесе, записанную по памяти В.П. Титовым и опубликованную под его псевдонимом (Тит Космократов) в „Северных цветах на 1829 год”. Есть все основания сузить эту датировку и ограничить ее августом 1826 г. Все названные в списке произведения в той или иной мере присутствуют в свидетельствах современников, общавшихся с Пушкиным в Москве после его возвращения из ссылки (С.П. Шевырев, Д.В. Веневитинов и др.). Что же касается „Влюбленного беса”, то замысел этот начиная с 1821 г. проходит ряд стадий и как устная новелла существует уже в 1825 г. По воспоминаниям А.П. Керн, ей довелось слышать эту новеллу летом или осенью 1825 г. в Тригорском.⁵¹

В конце августа 1826 г. записи в ПД, № 833 производились карандашом. Это карандашная помета в правом верхнем углу л. 1: „1 сент.(ября) 1826 изв. о коронации”, набросок черновика ответного письма Пушкина В.В. Измайлову на л. 37 об. и черновой автограф пушкинского послания Языкову („Языков, брат! Я получил”) на л. 38. Вырванные в процессе заполнения тетради листы, видимо, содержали черновики писем и наброски послания. Два последних текста записаны в перевернутом верхом вниз положении тетради. Автограф послания имеет авторскую дату — „28 августа” (1826 г.). Полагаем, что в эти же последние дни августа 1826 г., самое позднее — в первых числах сентября (до внезапного отъезда из Михайловского) Пушкин набросал на обороте элегии на смерть Ризнич список драматических произведений, первый подступ к будущим „маленьким трагедиям”, в числе которых был и „Беральд Савойский”.

Завершив работу над „Извлечением из Беральда Савойского”, Пушкин оставил в ПД, № 833 свободными соседние листы, на которых, надо полагать, намеревался работать над драматическим произведением на этот сюжет. Однако к осуществлению этого замысла он так и не приступил. Окончательно отказавшись от него, он начал заполнять эти листы (не считая трех вырванных из тетради, непосредственно следующих за „Извлечением”) другими произведениями. Если бы выписки из „Беральда Савойского” были бы сделаны летом—осенью 1827 г. (как считает А. Чернов), то ближайшие к этому тексту листы оставались бы пробельными. Между тем на них записан ряд набросков и черновиков произведений, над которыми Пушкин работал именно в эти месяцы 1827 г. К ним мы обратимся позднее.

Следующей записью, сделанной в обратном (верхом вниз) положении тетради, является беловой с поправками автограф послания „Мордвинову”, занимающий разворот листов 80—79 об. Хотя он и окружен текстами 1827 г. („Иностранцы утверждающие” из произведения „Отрывки из писем, мысли и замечания” с одной стороны и послание „Кипренскому” — с другой), автограф этот не может быть датирован этим годом, так как он резко отличается почерком (начертания букв, цветом чернил, толщиной и наклоном пера). Соседние с ним тексты, составляющие особый контекст, как бы „обходят” эту запись, что свидетельствует о том, что к моменту работы над ними листы с посланием „Мордвинову” были уже заполнены. Таким образом, обособленное положение этого автографа в ПД, № 833 не дает почти никаких „зацепок” для его датировки, хотя самый характер этой записи, как указывалось выше, позволяет усмотреть известное внешнее сходство с записями 1825 г., например с заметкой о Гавриле Григорьевиче Пушкине.

Послание „Мордвинову” находится в той части тетради ПД, № 833, где у Пушкина были сосредоточены материалы исторического характера, и это, видимо, нельзя считать простой случайностью. Пушкинское послание адресовано известному и уважаемому государственному деятелю, возглавлявшему с 1818 г. Департамент Гражданских и духовных дел и входившему в состав Государст-

⁵¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 409.

венного совета, а также (что особенно существенно для целей нашей работы) Финансового комитета. Комментаторы стихотворения указывают, что поводом к его созданию послужило знакомство Пушкина со статьей П. А. Плетнева „Разбор оды Петрова: «Его высокопревосходительству Николаю Семеновичу Мордвинову», писанной 1796 года”.⁵² Построенное как развернутая реплика на оду Петрова, послание Пушкина развивает тему гражданского мужества в ретроспективном плане, подтвержденную вместе с тем пророчество одописца современными деяниями адресата, пользовавшегося необычайной популярностью у прогрессивно настроенных современников Пушкина. Ю. В. Стенник справедливо усматривает в тексте пушкинского послания следы знакомства с широко известными и распространявшимися в списках резкими и нелицеприятными для правительства „мнениями” Мордвинова по самым животрепещущим вопросам экономической и финансовой политики правительства (в частности, он указывает на реминисценции из знаменитой записки Мордвинова „Об исправлении финансов”, поданной им Николаю I в 1826 г.).⁵³ О том, что Пушкин был хорошо знаком не только с этой запиской, но и с другими программными документами Мордвинова, свидетельствует удивительная по глубине и точности оценка Пушкиным „феномена” Мордвинова, данная в письме к Вяземскому еще в апреле 1824 г. („Мордвинов заключает в себе одно всю русскую оппозицию”, — XIII, 91). Эта характеристика оправдывает включение послания „Мордвинову” в контекст исторических материалов и заметок, сосредоточенных в той части тетради ПД, № 833, которая заполнялась в перевернутом (верхом вниз) положении с другого ее конца.

Из-за отсутствия черновых рукописей стихотворения необходимо с максимальной полнотой учесть круг возможных его источников. Первым толчком к возникновению замысла послания „Мордвинову”, своего рода точкой отсчета, несомненно, послужило знакомство Пушкина с упомянутой выше статьей Плетнева об оде Петрова. Время получения Пушкиным номера журнала с этой статьей (ч. XXV) неизвестно. Цензурное разрешение на его выход из печати датировано 1 января 1824 г. Не исключено, что номер этот „дошел” до Одессы и попал Пушкину в руки вскоре после своего выхода, т. е. весной того же года. Письмо Пушкина к Вяземскому (начало апреля 1824 г.) с приведенным выше отзывом Пушкина о Мордвинове выразительно свидетельствует о том, что этот деятель находился в орбите пушкинского внимания; на наш взгляд, это было стимулировано чтением статьи Плетнева. Оснований для утверждения, будто Пушкин получил этот номер только через год (а именно в январе—феврале, как предполагает Ю. В. Стенник⁵⁴), не имеется. Однако исследователь, несомненно, прав, полагая, что навещавшие Пушкина в Михайловском в эти месяцы Пущин и Дельвиг вполне могли привезти текст (или же процитировать отдельные строфы по памяти) посвященной Мордвинову оды Рылеева „Гражданское мужество” (1823), предназначенной для „Полярной звезды на 1824 год”, но не пропущенной цензурой. Источники знакомства Пушкина с этим произведением могли исходить и из декабристской среды, окружавшей Пушкина в период его южной ссылки. Так или иначе, но, по верному замечанию Стенника, пятая строфа пушкинского послания обнаруживает явные переключки с последней строфой оды „Гражданское мужество” („седой Эльбрус” — у Рылеева, „седой утес” — у Пушкина); Пушкин, как и Рылеев, уподобляет Мордвинова сподвижнику Петра I Я. Ф. Долгорукову. Остается, однако, неясным, на каком основании работа Пушкина над предполагаемым черновиком послания отнесена Ю. В. Стенником к лету или началу осени 1825 г. и чем вызван столь значительный разрыв между предполагаемым временем знакомства Пушкина с одой Рылеева и созданием собственного произведения на тему „гражданского мужества” Мордвинова.⁵⁵

⁵² Напечатана в „Трудах Вольного общества любителей российской словесности” (1824. Ч. XXV. С. 265—284).

⁵³ См.: Стенник Ю. В. Стихотворение Пушкина „Мордвинову” (к истории создания) // Русская литература. 1965. № 3. С. 172—182.

⁵⁴ Подробнее см.: Там же. С. 180—181.

⁵⁵ Датировка послания „Мордвинову” временем работы над „Борисом Годуновым” и заметкой о Гавриле Григорьевиче Пушкине (иными словами — осенью 1825 г.), как указывалось выше, находит известное подкрепление в палеографических особенностях записанного в ПД, № 833 автографа. Однако этих данных недостаточно для точной датировки.

Вместе с тем нельзя не обратить внимания на ряд смысловых акцентов пушкинского послания, отсылающих не к преддекабрьским, а скорее к последекабрьским годам, например на фразеологизм „дань сибирских руд”, почти дословно повторяющийся в „Послании в Сибирь” (которое датируется последними числами декабря 1826—началом января 1827 г.). „Сибирские руды” для Пушкина — слово-сигнал для обозначения места ссылки декабристов.⁵⁶ В таком случае беловой автограф послания „Мордвинову” следует датировать приблизительно этим же временем (т. е. последними числами декабря 1826 г.) и считать его последней записью этого года в ПД, № 833.

6

В течение первой половины 1827 г. Пушкин не обращался к ПД, № 833. Творческая работа велась в других тетрадах, главным образом в № 836. Возвращение в Петербург (после семилетнего отсутствия) в мае 1827 г. дало, как известно, Пушкину мощный импульс в работе над декабристскими замыслами, и первой же записью этого года в тетради № 833 стал „Арион”, создание которого было приурочено Пушкиным к годовщине казни декабристов (беловой с поправками автограф стихотворения имеет авторскую дату — 16 июля 1827 г., напоминающую о событиях 13 июля 1826 г.). Для этого, программного по своему характеру произведения Пушкин нашел место на свободном от записей листе 37, между л. 36 об., с вычерченной в положении тетради верхом вниз картой Приднепровья, и л. 37 об., с черновиком письма Пушкина к В.В. Измайлову (около 26 августа 1826 г.). Положение „Ариона” среди записей михайловской ссылки (как важнейшего жизненного этапа), на наш взгляд, закрепляет, сознательно акцентирует декабристский подтекст положенного в основу стихотворения античного сюжета. Текст записан в два приема (темными и светлыми чернилами) и содержит два слоя правки: первый при записи автографа в тетради, второй, позднейший, при подготовке стихотворения к печати в 1830 г. (в „Литературной газете”). Промежуточной стадией в работе над стихотворением стало, по нашему убеждению, обращение к его тексту в момент работы над другим декабристским замыслом — посланием „Кипренскому”, записанным в конце тетради (в той ее части, которая заполнялась поэтом в положении верхом вниз), на л. 79. Автограф черновика послания писан карандашом. Тогда же, на наш взгляд, Пушкин записал (и тоже карандашом) и заглавие „Арион”. Одновременность этих записей позволяет датировать послание „Кипренскому” второй половиной (т. е. временем после 16-го) июля 1827 г. На соседнем листе 78 об. (и также карандашом) Пушкин еще раз записал начало строки „И я бы мог” (первые две записи — в ПД, № 836 на л. 38), намечающей одну из возможных линий судьбы декабриста (условно говоря — „тургеневскую”, связанную с политической эмиграцией), которую мог бы разделить и поэт.⁵⁷ Поправки черными чернилами в тексте послания „Кипренскому” были сделаны уже по приезде Пушкина из Петербурга в Михайловское,⁵⁸ скорее всего в самые последние дни июля 1827 г. О том, как разворачивалась далее работа в ПД, № 833, позволяет судить письмо Пушкина к Дельвигу, написанное уже из Михайловского и датированное 31 июля 1827 г.: „Я в деревне и надеюсь много писать. В конце осени буду у вас: вдохновенья еще нет, покаместь принялся я за прозу”. Здесь же поэт

⁵⁶ Подробнее об этом см.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 137; *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 99.

⁵⁷ Формирование этого творческого замысла подробнейшим образом рассмотрено нами в статье „К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг.”, в которой дан анализ основных линий, по которым шло развитие темы участия поэта в движении декабристов, начатой известным фрагментом „И я бы мог как шут ви(сеть)” (см.: *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина... С. 92—100).

⁵⁸ Точная дата приезда неизвестна, но если принять во внимание, что на дорогу из Петербурга в Михайловское уходило обычно трое суток, можно предположить, что Пушкин приехал туда 29 июля.

сообщает: „Если кончу послание к тебе о черепа твоего деда, то мы и его тиснем” (XIII, 334) (имеются в виду „Северные цветы на 1828 год”). Итак, следующий стихотворный текст в ПД, № 833 — послание „Дельвигу” (в списках произведений оно именуется „Череп”), черновая работа над которым (к сожалению, не поддающаяся точной датировке, но вне всякого сомнения начатая еще в Петербурге) на первых порах идет в ПД, № 835, где она доведена до 18-го стиха. Черновик центральной части стихотворения до нас не дошел, однако можно предположить, что он также писался в Петербурге, тогда как сохранившиеся фрагменты последней части этого стихотворения отработывались уже в Михайловском, сначала в ПД, № 833 на л. 38 об., затем на л. 81 об. (шесть стихов, замененных прозою на л. 78 об. поверх текста записи „И я бы мог”) и, наконец, в ПД, № 836 (окончание „Череп”).

Но прежде чем приняться за эту работу, Пушкин, по собственному его признанию, взялся „за прозу”, а именно за написание исторического романа, известного в пушкиноведении под названием „Арап Петра Великого”. Роман был начат сразу же по приезде в Михайловское в ПД, № 836. Параллельная работа в двух тетрадах (№ 836 и № 833) — характерная особенность лета—осени 1827 г. Она касается не только „Арапа” и „Череп”, но и создаваемых в эти же месяцы „Отрывков из писем, мыслей и замечаний”, также предназначенных для „Северных цветов” Дельвига. Отметим, что в августе 1827 г. тетрадь № 836 использовалась по преимуществу для работы над „Арапом Петра Великого” (первой главой) и „Евгением Онегиным” (седьмой главой), тогда как ПД, № 833 была отдана литературно-критическим замыслам. Однако далее картина значительно осложнилась: за исключением черновых строф „Онегина” осенние записи переходят из тетради в тетрадь, что не может не затруднять их датировку. Необходимо разобраться в последовательности внесения творческих записей в тетради № 833.

Первыми августовскими записями 1827 г. в этой тетради, вне всякого сомнения, были зашифрованные заметки на л. 88, первом от конца тетради (в перевернутом — верхом вниз — ее положении). Верхний правый угол этого листа был уже занят записью: „14 juillet 1826 Go...”. Новая запись — „2 août 1827 j. h. 4 août R. J. Jich. en songe” — выполнена четким, хорошо читаемым почерком (тонким пером и темными чернилами). Расшифровывается она следующим образом: „2 августа 1827 г. день счастливый. 4 августа Рылеева, Жанно (Пущина), Пестеля, Жихарева видел во сне”.⁵⁹ Ниже профильный портрет юноши в каком-то форменном одеянии. Полагаем, что здесь поэт попытался „вспомнить” облик Жанно в его молодые, лицейские годы.

Дальнейшая работа шла уже в той части тетради, которая заполнялась в прямом ее положении (от начала к концу). На л. 38 об. (напомним, что лист 38 был уже занят черновым автографом послания „Языкову”, датированным 26 августа 1826 г.) Пушкин записал стихи 109—125 послания „Дельвигу” („Череп”), продолжая черновую работу, начатую в тетради № 835. Прервав ее на слове „Наследников.....”, Пушкин теми же чернилами и почерком сделал прозаическую запись двух заметок: „Истинный вкус не в том состоит” и „Никто более его не сложил”, представляющих собой первоначальные наброски будущей статьи, известной в пушкиноведении под условным названием „Стихотворения Баратынского”, а затем использованных в качестве первых заметок в „Отрывках из писем, мыслей и замечаниях”. Третьей записью на этом листе является первая программа продолжения задуманной статьи о Баратынском („Провинциальная чопорность”), не получившая развития в дошедшем до нас тексте, но отчасти реализованная в заметке о „Бале” Баратынского, а возможно, и в тексте начатого в этой же тетради, хотя и среди записей в обратном ее положении, послания „О ты, который сочетал” (ср., например, со строкой „избежал сентиментальности манерной”). Отделив три записи друг от друга продольными черточками (указывающими на их завершенность), Пушкин приступил к написанию сплошного текста статьи „Наконец появилось собрание

⁵⁹ Подробнее об этой записи с полной мотивировкой расшифровки см.: *Иезутова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина... С. 134.

стихотворений Бар(атынского)”. Работа была продолжена на л. 39 об. Оставив свободной нижнюю часть листа (позднее на ней будет записана другим почерком и более темными чернилами вторая программа продолжения статьи — „Соперники Бар(атынского) — Батюшк(ов) и Жук(овский) — сравнение”), Пушкин на следующем листе, л. 40—40 об., начал работу над черновиком стихотворения „Поэт” („Пока не требует поэта”), теснейшим образом связанного с кругом проблем, затронутых в статье о Баратынском и первых заметках для „Отрывков из писем, мыслей и замечаний”. Программное по своему характеру стихотворение имеет дату — „15 августа 1827 Михайловское”, что позволяет этим же числом датировать все записи на л. 38—40 об.⁶⁰

Статья о Баратынском была продолжена на том же листе — л. 40 об. (а затем и на л. 41), после чего последовала пауза. Можно предположить, что вчерне набросок этой статьи был завершен в один из ближайших к 15 августа дней. Однако прежде чем перейти к записям на следующем листе, л. 41 об., Пушкин перечитал написанное и дополнил его записью упомянутой выше второй программы на л. 39 об. В нижней части л. 41, оставшейся незаполненной, тем же почерком и чернилами вписан текст новой заметки для „Отрывков из писем...” („Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии”), в которой Пушкин перефразировал известное французское изречение. Продолжая работу над заметкой, Пушкин (другим почерком и чернилами, а следовательно, спустя некоторое время) над текстом русской записи привел французский оригинал: „Un sonnet sans défaut (vautseulun lang roëme)”. И почти сразу внес сюда (между окончанием статьи о Баратынском и заметкой для „Отрывков”) краткую формулу еще одной заметки — „Tous les genres sont bons, excepté l'epiqueux — вот основания поверхностной критики”. Эта краткая запись будет развернута в заметку на л. 43 уже после того, как на л. 41 об.—42 об. Пушкин напишет новую статью — „О драмах Байрона”, конкретизирующую мысль о „скучных” жанрах. Полемицируя с английскими критиками, отказывавшими Байрону в драматическом таланте, Пушкин предлагает оригинальную трактовку жанрового своеобразия драм Байрона. Завершив статью, Пушкин вернулся к записям на л. 41 и продолжил работу над заметкой „Tous les genres...” (ее развернутый текст, как указывалось, занимает л. 43). Лист 43 об. был оставлен пробельным для продолжения начатой работы над „Отрывками из писем...”.

В один прием была, видимо, написана статья „Если звание любителя отечественной литературы” (на л. 44—45 об.), в которой Пушкин впервые использовал в полемических целях особый литературный прием — воссоздание в сатирическом плане портрета „истинного ценителя” отечественной словесности, выступающего с „глубокомысленными” суждениями о литературе и дающего свою (весьма лестную!) оценку современным российским журналам. Прославляя „исполинские успехи нашего просвещения”, этот любитель с негодованием обрушивался на критиков, нападающих в печати на „проявения писателей, делающих честь не только России, но всему человечеству”. Этот сатирический пассаж почти дословно повторен в статье „«Бал» Баратынского),” главной темой которой стали взаимоотношения поэта с современной ему критикой, неспособной оценить произведение подлинного искусства. Полемический выпад в заметке „Если звание любителя отечественной литературы” имеет в виду незадачливых критиков не только Баратынского, но и Пушкина.

Завершив полемическую заметку, Пушкин вернулся к л. 43 об., на котором сделал первый набросок стихотворения „Поэт и толпа” (окончательный вариант названия „Поэт и чернь”), в котором попытался выразить мысль о трагедии художника, отданного на суд „черни” („толпы”), чуждой высокому искусству. Проанализированный нами контекст пушкинских записей наглядно раскрывает глубинную взаимосвязь литературно-критических замыслов и возникающих в ходе этой работы стихотворений. Видимо, в этом контексте формируется и за-

⁶⁰ Записи 15 августа 1827 г. весьма наглядно показывают внутреннюю взаимосвязь литературно-критических работ Пушкина и его стихотворений на тему о поэте и поэзии, возникающих как отражение глубоких философских размышлений его о сложнейших проблемах истинного искусства, о значении и месте художника-творца в современном обществе. В контексте этих прозаических набросков формируется знаменитый пушкинский цикл 1827 г.

мысел еще одного стихотворения о поэте и поэзии (как бы завершающего цикл 1827 г.), а именно „Близ мест, где царствует Венеция златая“, записанного на л. 37 об. (напомним, что лист 37 занят „Арионом“) и л. 38 поверх карандашных автографов письма к В.В. Измайлову и послания к „Языкову“ (в тетради, повернутой на 90 градусов). Черновой автограф стихотворения датирован („17 сентября 1827“), что, на наш взгляд, также подчеркивает программное значение этого текста. Почерк, которым он написан, сходен с почерком двух первых записей на л. 43 об. (упомянутого выше наброска „Поэт и толпа“ и сделанной после отчеркивания вставки в текст заметки „О драмах Байрона“, от слов „Он создал себя вторично“). Третья запись на л. 43 об., „Ученый без дарования“, отличается по почерку от первых двух и сделана, видимо, несколько позднее, при продолжении работы над „Отрывками из писем...“ на л. 46—47. Это заметка „Есть различная смелость“, выполненная в один прием, на л. 47—47 об. После паузы (как мы полагаем, непродолжительной) Пушкин записал еще три заметки (также в один прием): на л. 47—47 об. (верхняя часть листа) — „Чем более мы холодны“, на л. 47 об. (нижняя часть листа) — „Браните мужчин“ и на л. 48 — „Одна из причин жадности“. Подведя черту под всеми этими записями, Пушкин, однако, вернулся к продолжению работы на л. 48 об., где сверху записал текст еще одной коротенькой заметки — „Мне пришла в голову мысль“. Фигурная скобка под нею подчеркивает завершенность определенного этапа над „Отрывками из писем...“, который может быть датирован временем после 17 сентября 1827 г. и не позднее конца этого месяца. Вероятнее всего, записи на л. 46—48 об. производились в ближайшие после 17 сентября дни.⁶¹

Дальнейшая работа в ПД, № 833 (вплоть до осени 1828 г.) велась исключительно в той ее части, которая заполнялась с обратного конца тетради.

Есть основания полагать, что записи в этой части рабочей тетради Пушкина производились во второй половине сентября—первой половине октября (до отъезда Пушкина из Михайловского, который состоялся 14 октября 1827 г.). Здесь Пушкин продолжил работу над „Арапом Петра Великого“, начатую в ПД, № 836 в конце июля—начале августа этого года. По свидетельству А.Н. Вульфа, к середине сентября Пушкиным были написаны две первые главы его исторического романа (в одной из масонских тетрадей Пушкина, а именно в ПД, № 836, он показал Вульфу, как тот пишет, „первые две только что написанные главы романа“).⁶² Запись в дневнике Вульфа сделана со слов Пушкина, следовательно, ее точность не подлежит сомнению, однако в ПД, № 836 Вульф мог видеть не полный текст второй главы, а лишь отдельные его фрагменты (на л. 21—21 об.). Основная часть чернового текста второй главы „Арапа Петра Великого“ к этому времени (т. е. к середине сентября) находилась в нашей тетради (ПД, № 833). Учитывая, что текст начала главы на л. 21 в ПД, № 836 заканчивается фразой „Однажды etc“, можно предположить, что продолжение этого фрагмента (от слов „Однажды Ибрагим был на выходе у герцога Орлеанского“ до слов „Ибрагим скоро собрался в дорогу“) уже было записано в тетради № 833 (как мы предполагаем, на вырванных листах между л. 84 и 83).⁶³

Затем работа над „Арапом“ снова была перенесена в ПД, № 836, где текст от слов „Ибрагим снова собрался в дорогу“ до „следующее письмо“ включительно (с пометой „на листке“) занимает л. 21 об. Имеет смысл вникнуть в навязанные данной пометы. Дело в том, что текст письма Ибрагима к Леоноре (как и описание последовавших за этим событий) находился в ПД, № 833: сохранилось

⁶¹ Записав текст стихотворения „Близ мест, где царствует...“ среди произведений, созданных в момент михайловской ссылки или же тесно с нею связанных, Пушкин подчеркнул его принадлежность именно этому творческому контексту. Напомним, что в июле 1826 г. Пушкин перевел строфы из „Orlando furioso“ Ариосто, образы которого оживают в стихотворении „Близ мест, где царствует...“. Контекст записи позволяет выявить в нем и другие важнейшие смысловые оттенки, отсылающие к ситуации июля—августа 1826 г.

⁶² А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 449.

⁶³ Как указывалось выше, между этими листами сохранились корешки трех вырванных из тетради листов. Можно предположить, что перенесение работы над „Арапом“ из тетради № 836 в № 833 было связано с намерением Пушкина сосредоточить в этой части тетради материалы исторического характера, во всяком случае „опробовать“ начало русской части романа именно здесь. Однако разрозненные записи в этой части тетради № 833 препятствовали написанию сплошного текста романа, и Пушкин перенес работу в ПД, № 836.

начало письма от слов „Я еду, милая Леонора” (л. 83) до слов „твоей неограниченной нежностью” включительно (л. 82). Остальное (вплоть до слов „Это подало ему утешительную надежду”) из тетради было изъято (напомним, что между л. 83 и 82 сохранились корешки 9 вырванных из тетради листов с остатками текста „Арапа Петра Великого”, см.: VIII, 523—524). Помета „на листке” указывает на то, что к моменту продолжения работы над второй главой романа Пушкин извлек из ПД, № 833 весь написанный в ней текст этой главы, оставив в тетради лишь начало и конец записи, так как на этих же листах находились тексты других произведений. Подобная картина наблюдается и в ПД, № 836, где также изъяты листы с текстом „Арапа”, за исключением тех, на которых имелись не относящиеся к тексту романа записи. В тетради № 836 текст романа сохранился также лишь частично: изъяты большие куски текста между л. 19 и 20 (четыре листа), 22 и 23 (один лист), 24 и 25 (три листа), 27 и 28 (двадцать листов) и т. д. На стадии перебеливания черновики Пушкин, надо полагать, „собирал” вместе сплошной текст, экономя таким образом время. Этой же особенностью отличаются и черновики второй главы романа в ПД, № 833, также дошедшие до нас в виде отдельных фрагментов.

Работая над „Арапом Петра Великого”, Пушкин заполнял рабочие паузы сопутствующими замеслами, обнаруживающими тесную связь с записями 1827 г., сделанными в прямом положении тетради. Первая из них дала начало черновой работе над посланием Баратынскому („О ты, который сочетал”), „аккомпанирующим” заметкам о его творчестве. Свои размышления об отличительных свойствах Баратынского-поэта Пушкин попытался воплотить в стихотворном послании, начатом на л. 83 об. (см.: III, 620), которое, однако, было (после паузы, заполненной рисунками — листьями и деревом в нижней части листа) оставлено: к работе над ним Пушкин в дальнейшем не вернулся. Однако характерно, что, завершив работу над следующим, большим фрагментом „Арапа”, Пушкин снова обратился к тексту на л. 83 (возможно, именно тогда и появились рисунки листьев плюща и сухое сломанное дерево — стойкий метафорический образ, преследовавший Пушкина в момент работы над седьмой главой „Евгения Онегина” в ПД, № 836, напоминающий о настроениях поэта в период михайловской ссылки). Возможно, тогда же Пушкину припомнилось и другое его послание — „Баратынскому из Бессарабии” (записанное в этой же тетради, на л. 25 об.) с его овидиевскими мотивами и образами („тень Навона”, „обнять милее мне в тебе Овидия живого”). В контексте этих воспоминаний становится объяснимым и тот неожиданный переход к „Замечаниям на «Анналы» Тацита”, над которыми Пушкин усиленно работал в первые годы михайловской ссылки. Устойчивая параллель: Август—Овидий; приемник Августа, „тиран” Тиберий—Александр I, сославший Пушкина сначала на юг, а затем в Михайловское, и составляет автобиографический подтекст „Замечаний”, основной массив которых (восемь заметок) создавался в 1825 г. (а точнее — не позднее июля, см.: XII, 459). Продолжая записи в ПД, № 833 в перевернутом верхом вниз положении тетради, Пушкин на л. 82 набросал текст 9-й (ставшей последней) заметки, в два приема: сначала рассуждение о Таците („биче тиранов”), который, как пишет Пушкин, не нравился Наполеону (напомним: текст пушкинской оды „Наполеон” также находится в ПД, № 833, на расположенных в близком соседстве от послания „Баратынскому из Бессарабии” листах 21—23 об.), затем несколько отличающимся почерком записана заметка „Тацит говорит о Тиберии, что он не любил сменять своих заместников”. Рисунок в нижней части тетради (среди „обходящего” его текста второй заметки), вероятно, выполнен по окончании первой заметки и, надо полагать, как-то связан с нею (фигура воина в шлеме, со звездой на лбу). На л. 81 об. Пушкин продолжил работу над „Отрывками из писем...”. В верхней части листа, тем же почерком и чернилами, он начал работу над будущей заметкой „Гордиться славою своих предков”, записав сначала текст „Бескорыстная мысль, что предки наши”. Не завершив его, он вернулся к давно оставленному „Черепу”. Нижняя часть листа занята набросками фрагмента („Студент отважною рукою”), замененного затем прозаической частью. Стихи, видимо, не пошли, и, оставив место на л. 81—80 об. для дальнейшей работы над „Отрывками”, Пушкин записал поверх фрагмента „И я бы мог” на л. 78 об. прозаический текст „Череп”, воспользовавшись оборотом

„Я бы” (наполнив его уже иным содержанием) — „Я бы никак не осмелился” (см.: III, 607—608). После этого поэт вернулся к заметке „Бескорыстная мысль”: на л. 81 он записал (с небольшими поправками) начальную часть будущей заметки „Гордиться славою своих предков” и присоединил ее со знаком вставки к тексту на л. 81 об.

Работа над „Отрывками из писем...” была продолжена на пробельном листе — л. 80 об., где записаны заметки „Иностранцы утверждающие” (так называемая заметка о местничестве, не пропущенная цензурой в печать в составе подборки для „Северных цветов на 1828 год”) и „Байрон много читал” (в окончательной редакции: „Байрон говорил, что никогда не возьмется описывать страну, которую не видел своими глазами”), записанной на л. 78—77 об. (ибо к моменту работы над „Отрывками из писем...” промежуточные листы — л. 80—78 об. — были уже заполнены). Заметка об отношении Байрона к России, на наш взгляд, является последней записью 1827 г. в ПД, № 833. Скорее всего записи эти были сделаны во второй половине сентября, никак не позднее первой половины октября 1827 г., ибо к моменту отъезда Пушкина из Михайловского (14 октября) черновая работа над будущими публикациями для „Северных цветов” („Отрывками из писем, мыслей и замечаний”, „Черепом” и др.) была уже завершена. Вне всякого сомнения, последние дни (а возможно, и последние две недели) Пушкин работал в ПД, № 836.

Что же касается последних записей в ПД, № 833, то они уже не носят систематического характера и сделаны в разное время: к 1828 г. относятся две записи, теснейшим образом связанные с текстами собранных в начале тетради беловых и черновых редакций стихотворений. На л. 48 об. Пушкин дописал утраченный ранее (на вырезанной из тетради части листа 17 об.) текст послания „Ф. Н. Глинке” (от слов „Давно оставил я с досадой”). Датируется эта запись маем—июлем 1828 г. (см.: II, 1121). На л. 49—50 была продолжена (начатая на тексте первой редакции стихотворения) работа над второй редакцией „Клеопатры” (III, 1170). Беловой с поправками автограф первой редакции стихотворения находится в этой же тетради на л. 33 об.—35. Оставленный еще в октябре 1824 г. незавершенный текст первой редакции вплоть до осени 1828 г. не подвергался исправлению. Продолжение работы над „Клеопатрой” было связано с намерением Пушкина как-то соотнести этот сюжет с задуманной летом 1828 г. повестью из жизни высшего света, два начальных фрагмента которой (I и II) занимают л. 27—36 об. и 98—96 в ПД, № 838. Датируются они по положению в тетради: первый — августом—первой половиной сентября 1828 г.,⁶⁴ второй — второй половиной октября 1828 г. (см.: VIII, 1050). Сюжетной основой повести должны были стать взаимоотношения Минского с Зинаидой Вольской, прототипом которой являлась А. Ф. Закревская, названная в восьмой главе „Евгения Онегина” „Клеопатрою Невы”. Работа над образом героини придавала новый поворот стихотворному замыслу 1824 г. Надо полагать, к работе над новой редакцией „Клеопатры” Пушкин приступил уже после того, как были написаны оба фрагмента повести, содержащие подробную характеристику Вольской. Целесообразно датировать эту работу концом октября—началом ноября 1828 г. (т. е. временем пребывания Пушкина в Малинниках). Нет никаких оснований не согласиться с датировкой второй редакции „Клеопатры” в большом академическом издании Пушкина (III, 1170). Доработка стихотворения осуществлялась в следующем порядке: сначала поэт перечитывал написанное на л. 33 об.—35 и тогда же светлыми чернилами и толстым (расписанным) пером внес исправления; затем на л. 49 об.—50 тем же пером и светлыми чернилами начал перелагать „Клятву Клеопатры” четырехстопным ямбом. Работа выполнялась в два приема: от начала до слов „Благословенные жрецами” и далее до конца „Клятвы Клеопатры”. Черновик этой переработки вместе с исправлениями в тексте I редакции (последним слоем правки) дает вторую редакцию стихотворения.

Новое обращение к тетради № 833 относится уже к 1830 г., когда Пушкин начал в ней работу над переводом фрагмента из большой поэмы Вальтер Скотта „Дева озера” („Шумит кустарник, на утес ...”). Перевод этот носит экспери-

⁶⁴ Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД, № 838) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 248.

ментальный характер и едва ли свидетельствует о намерении Пушкина перевести поэму целиком. Работа над ним в ПД, № 833 связана, на наш взгляд, с тем, что последней по времени записью в этой тетради была написанная в Малинниках „Клятва Клеопатры”. Полагаем, что перевод из В. Скотта был начат также в Малинниках (где на этот раз Пушкин пробыл с 4 по 12 марта 1830 г.) или после возвращения оттуда в Москву (14 марта 1830 г.).

С Москвой связана и последняя запись в третьей кишиневской тетради — черновой автограф послания „К вельможе” на л. 51 об.—56 об. в прямом положении тетради. Беловой автограф этого стихотворения датирован 23 апреля 1830 г., что дает основания датировать черновую работу второй половиной марта—23 апреля этого года. Работа производилась в четыре приема. Сначала были заполнены листы 51 об.—53 об. Этот начальный фрагмент текста послания трудно давался Пушкину. Паузы заполнялись рисунками: на л. 51 об. — зажженный факел, на л. 52 — два женских портрета (предположительно Гончарова и Алябьева, упоминаемые в тексте послания), на л. 52 об. — согнутая в колене мужская нога. Приблизительно с середины л. 53 об. иным почерком (более мелким) и более светлыми чернилами записан следующий фрагмент текста до слов „Все изменилось”. Третий прием — записи на л. 53 об.—54 (до цифры 51 жандармской нумерации). Последний, завершающий фрагмент текста занимает листы с нижней половины л. 54 и до л. 57. В конце текста — росчерк сложной конфигурации.⁶⁵

⁶⁵ Подробнее см.: Вацуро В.Э. „К вельможе” // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 177—212.





II. МАТЕРИАЛЫ И ПУБЛИКАЦИИ

А. А. АЛЕШКЕВИЧ

ПРОБЛЕМА ТЕКСТА И КОМПОЗИЦИИ БОЛДИНСКИХ ПОЛЕМИЧЕСКИХ ЗАМЕТОК ПУШКИНА 1830 Г.

В связи с подготовкой нового Полного собрания сочинений Пушкина вопрос об истории текста и о композиции болдинских полемических заметок вновь становится актуальным. Напомним, что еще в 1966 г. Н.В. Измайловым было констатировано явное неблагополучие ситуации, сложившейся вокруг их публикации: „Одним из наиболее сложных случаев, требующих притом, ввиду их важности, скорейшего (...)разрешения, является полное расхождение в составе и расположении отрывков, из которых komponуются в изданиях две важнейшие статьи 1830 года — «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» и «Опровержение на критики». От издания к изданию отрывки переходят из одной статьи в другую, меняются местами и даются в разных редакциях”.¹

Трудности текстологического изучения этой группы текстов заключены в том, что в данном случае не представляется возможным говорить о наличии авторской рукописи в традиционном смысле слова. Листы, на которых написаны заметки, при посмертной описи пушкинских бумаг были произвольно пронумерованы жандармами и сшиты в этой произвольной последовательности. Их первоначальный порядок приходится устанавливать редактору, а это не гарантирует от определенной доли субъективизма. Кроме того, если воссоздание истории текста и композиции „Опровержения на критики” представляет собой, по определению В.В. Гиппиуса, реконструкцию фактически написанной Пушкиным и только случайно запутанной впоследствии статьи, то в случае с „Опытом отражения...” мы имеем дело с реконструкцией за мысл а. Два его известных плана (XI, 409) не решают однозначно вопроса о тексте „Опыта отражения...”. Непосредственно с ним связаны лишь два фрагмента — „У одного из наших известных писателей...” (§ 1) и диалог: „А. Читал ты замечание в № (45) Литературной Газеты...” (§ 4). Планом же предусматривались 11 фрагментов, если считать, что каждому его пункту соответствовал один текст. Остальные (предусмотренные параграфами 2 и 3) предполагалось взять из текста, уже написанного в ходе работы над „Опровержением на критики”. Считается, что два предусмотренных планом текста — „О Видоке” и „Заключение” — или не были написаны, или оказались утерянными. Но нельзя исключить также возможность, что они просто остались необнаруженными, не осмысливались в связи с „Опытом отражения...”. В сложившейся ситуации любая композиция болдинских текстов, равно как и предположения об их назначении, точном составе и т. п., в большей или меньшей степени заключают в себе долю исследовательской субъективности. Следует признать, что невозможно установить с абсолютной достоверностью первоначальный авторский замысел и его последующие изменения в ходе работы, последовательность листов в авторской рукописи, поскольку она не сохранилась — ее пришлось восстанавливать из разрозненных листов и тетра-

¹ Измайлов Н.В. Текстология // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 505—506.

дей, а, как известно, даже самая корректная реконструкция не гарантирована от гипотетических допущений, которые могут в дальнейшем уточняться и корректироваться. Н.В. Измайлов отметил в этой связи, что „добиваться здесь абсолютной точности (канонического текста), конечно, бесполезно и в принципе невозможно. Но выработать редакцию, которая была бы принята как наиболее соответствующая всем объективным данным, можно и должно”.²

Напомним, что в настоящее время существуют два варианта композиции данных текстов, первый из которых восходит к редакторскому решению Ю.Г. Оксмана (1930 г.), а второй — Вас.В. Гиппиуса (1939 г.). Поэтому представляется целесообразным остановиться подробнее на каждом из них, с тем, чтобы, опираясь на бесспорные достижения советских ученых, вновь обратиться к спорным и проблематичным вопросам с целью максимального приближения к раскрытию авторского замысла, принимая при этом во внимание результаты современных исследований поэтики и идейно-творческой эволюции Пушкина рубежа 1830-х годов.

В истории публикации болдинских полемических заметок можно выделить три этапа.

Впервые несколько текстов были напечатаны в посмертном издании собрания сочинений Пушкина в 1841 г. и в „Материалах для биографии Пушкина” П.В. Анненкова в 1855 г. Существенные дополнения и поправки к ним были затем сделаны В.Е. Якушкиным в „Русской старине” за декабрь 1884 г. Вплоть до издания Полного собрания сочинений А.С. Пушкина в 1930 г. эти тексты воспринимались как ничем не связанные между собой отрывки и заметки. Это обусловило их включение в различные разделы внехудожественной прозы: в разделы критики, публицистики, автобиографической прозы. Композиция текстов определялась редактором. Они объединялись в условные тематические рубрики, такие как „Отрывки из записок Пушкина”, „Заметки о ранних поэмах”, „Наброски возражений критикам языка и стиля «Евгения Онегина»” и проч.

Следующим этапом стало издание Полного собрания сочинений 1930 г., где впервые Ю.Г. Оксманом была предпринята попытка реконструкции „Опыта отражения...” на основании двух его планов. Значительная часть критических и полемических заметок связывалась теперь с этой статьей.³ В предложенной композиции в состав „Опыта отражения...” были включены 13 фрагментов с существенными текстологическими уточнениями. Этой композиции придерживается ряд изданий сочинений Пушкина.

Ю.Г. Оксман распределяет болдинские заметки в две статьи: „Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений” и „Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения”.⁴ Первый заголовок дан Пушкиным, второй — редакторский, взят из фрагмента „Будучи русским писателем...”.⁵ Впоследствии при правке для „Опыта отражения...” фраза „...вздумал я (...) писать опровержение на все критики, которые мог только припомнить, и собственные замечания на собственные же сочинения” была заменена Пушкиным на другую: „...вздумал я (...) писать возражения не на критики (на это никак не могу решиться), но на обвинения нелитературные, которые нынче в большой моде”.⁶ Ю.Г. Оксман включает в „Опровержение на критики” лишь начало упомянутого текста („Будучи русским писателем...”, до слов „сочинители оных могут быть довольны”); целиком же первоначальный вариант до позднейшей правки, сделанной после 2 октября, не учитывается.⁷ По мнению редактора,

² Там же. С. 506.

³ В данном случае жанровое определение „статья” принадлежит Ю.Г. Оксману. См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Академия, 1936. Т. 5. С. 649.

⁴ Заметим, что в собраниях сочинений, где соредактором был Ю.Г. Оксман, „Опровержение на критики” как отдельная статья печатается с 1962 г. См.: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. С. 342—352.

⁵ В большом академическом издании предложен иной вариант заголовка — „Опровержение на критики” (XI, 143).

⁶ См.: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1077. Ср.: XI, 167.

⁷ См.: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат. 1962. Т. 6. С. 326 и 342 (ср. с вариантом публикации этих текстов в большом академическом издании: XI, 141 и 167).

возникший позднее „Опыт отражения...” снял актуальность первоначального замысла. „После того как значительная часть заготовленных Пушкиным фрагментов переключена была в «Опыт», — пишет Оксман, — сам поэт никак не определил своего отношения к судьбе полемических и автобиографических набросков, оказавшихся за пределами нового замысла”.⁸ Соглашаясь с таким утверждением, позволим себе отметить, что в данном случае и первоначальный замысел необходимо отразить в более полном объеме, не допуская утрат авторского текста. Здесь ведь речь не о стилистической правке, а о зарождении замысла нового произведения в процессе работы над начатым и реализованным до определенной стадии текстом под условным названием „Опровержение на критики”. Распределяя материал по статьям, Ю.Г. Оксман четко разграничил оба замысла по признаку „литературных” и „нелитературных” обвинений, т. е. антикритики, автокомментария и полемики, восходящей к общественно-литературной, нравственно-этической проблематике. При этом если текст им включается в одну из статей, то в другой он не дублируется даже в том случае, если рукопись не дает возможности однозначно решить вопрос о его предполагавшемся местоположении. Взяв за основу известные планы „Опыта отражения...” — главным образом второй, развернутый по параграфам план, — Ю.Г. Оксман исходил из допущения, что Пушкин в нем предусмотрел порядок размещения лишь наиболее значительных заметок, „не оговаривая всех попутных разъяснений и фактических иллюстраций к основным темам”.⁹ Это привело к недостаточно оправданному и фактически необоснованному расширению границ авторского замысла и включению в „Опыт отражения...” ряда спорных текстов. Оказался необъясненным также критерий редакторского подхода к авторскому тексту. Остается неясным, что считается „основной темой”, что — ее „развитием”, „иллюстрацией”. Второй пушкинский план, как легко можно убедиться, не был приблизительным. Скорее наоборот, он вполне точно называл тему или основную проблему фрагмента и определял его место в структуре замысла. Авторская методика разработки параграфов (см., например, § 1 и 4, дошедшие в рукописи) свидетельствует, что каждый текст, связывавшийся с „Опытом отражения...”, был зафиксирован в его плане. Характерна в этом отношении и работа над § 2. Не касаясь сейчас двух первых его пунктов („О нравственности”, „О Графе Нулине”), обратим внимание, что здесь фиксируется даже такой небольшой фрагмент, как „Безнравственное сочинение есть то...” (XI, 107), буквально соответствующий третьему пункту § 2 „Что есть безнравственное сочинение...”. Если бы план носил общий, схематичный характер, вряд ли названный фрагмент, так тесно связанный с предшествующим ему текстом о восприимчивости критикой „Графа Нулина”, тоже включенным в § 2, был выделен особо.

Сопоставим пушкинский план „Опыта отражения...” с композицией, предложенной Ю.Г. Оксманом:

§ 1. О личной сатире — кит.(айский)
анекд.(от) — Сам — съешь.

- 1) „У одного из наших известных писателей...”.
- 2) „Один из великих наших сограждан...”.
- 3) „В другой газете объявили, что я собою весьма неблагообразен...”¹⁰
- 4) „Недавно в Пекине...”.
- 5) „Сам съешь”.
- 6) „Мы так привыкли читать ребяческие критики...”.
- 7) „Граф Нулин наделал мне больших хлопот...”¹¹

§ 2. О нравственности. — О Графе Н.(улине).
Что есть безнравственное сочинение —
О Видоке.

⁸ Там же. С. 553.

⁹ Там же. С. 546.

¹⁰ В рукописи указанный текст отделен характерной горизонтальной чертой от следующего ниже „Иной говорит: какое дело критику или читателю...” (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1084, л. 6). Оксманом же этот факт проигнорирован: два текста слиты в один, завершающийся словами: „...им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности”.

¹¹ Вновь соединены два различных текста — указанный и следующий за ним в рукописи, но отделенный чертой: „В В.(естнике) Е.(вропы) с негодованием говорили...” (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1084, л. 1 об.).

- 8) „Безнравственное сочинение есть то...”.
- 9) „Кстати, начал я писать...”.
- § 3. Об лит.(ературной) Аристокр.(ати) — О дворянстве.
- 10) „Отчего издателя «Лит.(ературной) Газеть»...”.
- 11) „В одной газете (почти официальной)...”.
- 12) „Возвратясь из-под Арзрума...”.
- § 4. Разговор о примеч.(ании)
- 13) „А. Читал ты замечание в № (45) Литературной Газеты...”.¹²

Заключение.

(XI, 409)

Обратимся к текстам, включение которых в „Опыт отражения...” представляется проблематичным. В первую очередь это „В другой газете объявили, что я собою весьма неблагообразен...” и объединенный с ним „Иной говорит: какое дело...”. На основании анализа рукописи В.В. Гиппиус установил их первоначальное расположение и окружавший эти заметки контекст, что и явилось основанием для его возражения против первоначально предложенного варианта композиции: „...заметки вмонтированы в «Опыт отражения...» таким образом, что смысловая связь с предыдущим разрывается и искусственно устанавливается новая связь”.¹³ Кроме того, данные тексты не предусмотрены планом. Не отражена в нем и заметка „Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста...”, включенная в число текстов, предусмотренных § 2. Ее отнесение к ним тем более непонятно, если учесть, что § 2 по плану завершался текстом о Видоке, а в реконструированной композиции завершается текстом об издательском и редакторском произволе современных журналистов.

Вызывает возражение и включение в § 3 заметки „Возвратясь из-под Арзрума...”, как непредусмотренной планом. Согласно ему, параграф завершался текстом „О дворянстве”, здесь же идет речь о трактовке Н.А. Полевым пушкинского послания „К Вельможе”.

Изукая болдинские полемические заметки и подготавливая их к печати, Ю.Г. Оксман исходил из установки на реконструкцию окончательного замысла, подчеркивая впоследствии отличие задачи его композиционного решения от задач большого академического издания. Он полагал, что замысел „Опыта отражения...” снял актуальность „Опровержения на критики”: „Трудно сказать, как были бы использованы в окончательной редакции задуманной Пушкиным большой полемической статьи все дошедшие до нас ее наброски, если бы сам поэт не отказался от своего начального замысла”.¹⁴ Оксманом отмечена „произвольность композиции” большого академического издания, ориентированного, по его мнению, на „реставрацию начальной, а не последней редакции статьи”.¹⁵ По нашему мнению, не представляется правомерным говорить о двух редакциях (начальной и последней) „Опровержения на критики”. Думается, что была все-таки одна редакция — ряд текстов, объединенных общим замыслом, — „опровержение на критики и собственные замечания на собственные же сочинения”. Этот замысел не был до конца осуществлен. Работа над ним привела к возникновению идеи другого произведения, существенно отличавшегося и своей проблематикой и поэтикой от „Опровержения на критики”. Это замысел „Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений”. Действительно, он, по-видимому, снимает актуальность первоначального замысла; отдельные заметки „Опровержения на критики” перерабатываются, редактируются для этого нового произведения, и именно в составе последнего следовало бы их рассматривать после авторской переработки. Однако до переработки текст этих же заметок является неотъемлемой частью первоначального замысла — „Опровер-

¹² Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. С. 342.

¹³ Гиппиус В.В. Из материалов редакции академического издания Пушкина: О текстах критической прозы Пушкина. (Отчет о работе над XI томом) // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 562.

¹⁴ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. С. 543.

¹⁵ Там же. С. 553.

жение на критики”. Представляется, что „Опыт отражения...” является иным замыслом (не редакцией), а значит и иным текстом, не отменяющим для редактора ни замысла, ни текста „Опровержения на критики”.

В собрания сочинений, отредактированные Ю.Г. Оксманом, в состав статьи „Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения” включаются следующие тексты, распределенные по разделам (раздел обозначен цифрой): „Будучи русским писателем”.

№ 1. „«Руслана и Людмилу» вообще приняли благосклонно...”; „«Кавказский пленник» — первый неудачный опыт...”; „«Бахчисарайский фонтан» слабеет «Пленника»...”; „Не помню кто заметил мне...”; „О «Цыганах» одна дама заметила...”.

№ 2. „Наши критики долго оставляли меня...”; „Кстати о грамматике...”; „У нас многие...”; „Иностранные собственные имена...”; „Как надобно писать...”; „Вот уже 16 лет...”; „Многие пишут...”; „Двенадцать, а не двенадцать...”; „Пишут: тѣлега...”; „Разговорный язык простого народа...”; „Московский выговор чрезвычайно изнежен...”; „Шпионы подобны букве ъ...”; „Пропущенные строфы...”; „Г-н Федоров в журнале...”; „Шестой песни не разбирали...”; „Критику 7-ой песни в «Северной пчеле»...”.

№ 3. „Вероятно, трагедия моя...”.

№ 4. „Прочитав в первый раз в «Войнаровском»...”.

№ 5. „Между прочими литературными обвинениями...”.

№ 6. „Шутки наших критиков...”; „Молодой Киреевский...”.¹⁶

„Опровержение на критики...” в предложенной композиции ориентируется на публикацию этой части болдинских заметок в изданиях 1935—1938 гг., выходивших в издательстве „Academia”. Сравнивая состав и композицию тематических редакторских рубрик Полного собрания сочинений в 6 томах с расположением материала в пушкинской статье, приходим к выводу, что они во многом совпадают. Так, первый раздел статьи „Опровержение на критики” составляют „(Заметки о ранних поэмах)”.¹⁷ „(Наброски возражений критикам языка) и стиля «Евгения Онегина»”¹⁸ включены в ее второй раздел. Заметки, исключенные из „Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений”,¹⁹ вошли в последний, 6-й раздел, кроме одной, напечатанной отдельно, в разделе под № 5. Это заметка о цене „Евгения Онегина”. Выделение ее в отдельный раздел не мотивировано. Разделы 3 и 4 включают в себя по одному тексту. Их принадлежность к замыслу „Опровержения на критики” была установлена в большом академическом издании. В композиции, предложенной Оксманом, расположение текстов „Вероятно трагедия моя...” и „Прочитав в первый раз в «Войнаровском»...” аргументировано недостаточно. Уже отмечалось, что заметки, включенные в „Опыт отражения...” (точнее, предусмотренные к включению его планом), в „Опровержении на критики” не дублируются. Изымаются из него и две заметки о „Полтаве” — „Habent sua fata libelli” и „Кстати о Полтаве...”. Они помещаются в корпус опубликованных и подготовленных к печати текстов под редакторским заглавием „Возражения критикам «Полтавы»”.²⁰ Как известно, это единственный фрагмент из всех болдинских полемических текстов, опубликованных Пушкиным при жизни в альманахе М.А. Максимовича „Денница” на 1831 г.²¹ Именно к варианту „Денницы” и восходит текст, публикуемый Ю.Г. Оксманом. В настоящее время исследователями установлено в рукописи этих заметок наличие двойного слоя авторской правки.²² Поэтому необходимо избрать такой способ подачи заметок о „Полтаве”, который учитывал бы не только опубликованный, но и рукописный вариант текста, включенный в рукопись болдинских заметок. Думается, что для изъятия рукописного варианта из состава „Опровержения на критики” нет достаточных оснований.

¹⁶ См.: Там же. С. 342—352.

¹⁷ См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 5. С. 328—329.

¹⁸ Там же. С. 324—328.

¹⁹ Там же. С. 320—322.

²⁰ См.: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. С. 74—76.

²¹ Денница на 1831 год. СПб., 1831. С. XIV—XV.

²² Подробнее об этом см.: Мясоедова Н.Е. Болдинские полемические заметки 1830 года и пушкинский замысел автобиографии // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 125—126.

Таким образом, композиционное решение „Опыта отражения...” и „Опровержения на критики и замечаний на собственные сочинения” в общих чертах дает представление об обоих болдинских замыслах. Однако нельзя не отметить неубедительность или спорность включения отдельных текстов в „Опыт отражения...”, а также недостаточную мотивированность композиции „Опровержения на критики...”. Небольшие очерки, предваряющие примечания к данным статьям в собраниях сочинений, практически не восполняют этот существенный пробел. Предложенные композиционные решения продемонстрировали уязвимость редакторских выводов, не опирающихся на изучение истории авторского текста и эволюции авторских замыслов в ходе работы над рукописями заметок.

Третий, важнейший этап в истории публикации текста болдинских полемических заметок начался с издания нового Полного собрания сочинений А.С. Пушкина в 16-ти томах Издательством АН СССР в 1936—1949 гг. (большого академического издания). В процессе его подготовки была разработана и применена новая методика чтения пушкинских черновиков. В ее основе — осмысление всего написанного с двух точек зрения: телеологической и хронологической. Первая предусматривает приближение прочтения черновика к окончательному, удовлетворившему автора результату. Вторая стремится отразить последовательность написания текста, установить, в какой момент работы возникло данное написание, после каких других, в какой последовательности вообще писался текст.²³ Однако предложенная методика оказывается наиболее эффективной в тех случаях, когда исследователю известен ход работы над произведением. В случае с болдинскими заметками рукопись, представлявшая собою разрозненные и произвольно сшитые листы, в этом отношении давала немного. Именно поэтому самому редактору предстояло вскрыть и логику замысла, и ход работы над текстами. Приходилось реально считаться с фактом постоянного изменения замыслов, что в свою очередь вело к разрушению первоначальной хронологической последовательности рукописи. В.В. Гиппиусом, одним из редакторов XI тома, содержащего „критику и публицистику 1819—1834”, установлено, что предшествующие в рукописи „Опыту отражения...” заметки, являются „частями одной статьи”.²⁴ Эта статья и была впервые им реконструирована под редакторским названием „Опровержение на критики”. В.В. Гиппиус воссоздал процесс работы Пушкина над рукописями болдинских заметок, в общих чертах вскрыл логику обоих замыслов — „Опровержения на критики” и уже известного „Опыта отражения...”, предложив и обосновав иной вариант композиции последнего, существенно отличающийся от предложенного ранее Ю.Г. Оксманом. В.В. Гиппиус проделал работу по восстановлению хронологической истории текста болдинских полемических заметок и по реконструкции композиции текстов, объединенных замыслом „Опровержения на критики”; он проследил возникновение замысла „Опыта отражения...” в процессе работы над „Опровержением на критики”. Впрочем, этому замыслу, на наш взгляд, не было уделено должного внимания. Так как в дальнейшем мы будем опираться на вариант композиции, предложенный В.В. Гиппиусом, и установленные им в ходе изучения текстов факты, то остановимся подробнее на его наблюдениях и выводах.

Реконструкция статьи „Опровержение на критики”, по словам В.В. Гиппиуса, „представляет собою известную трудность, так как следы разрозненного целого приходится искать среди перепутанных листов”.²⁵ Тем не менее это реконструкция написанной Пушкиным статьи. Наметившееся здесь отношение к „Опровержению на критики” как к отдельному, в известной мере самостоятельному авторскому тексту представляется оправданным. В.В. Гиппиусом установлено, что болдинские заметки начались с группы текстов, которые названы условно „первым по времени циклом”. Это:

²³ Подробнее об упомянутой методике работы над рукописями А.С. Пушкина см.: *Бонди С.М.* Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М., 1978; *Томашевский Б.В.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925.

²⁴ *Гиппиус В.В.* Из материалов редакции академического издания Пушкина. С. 559.

²⁵ Там же. С. 564.

„Граф Нулин наделал мне больших хлопот...” (XI, 155—156);
 „В В. (естнике) Евр. (опы) с негодованием говорили...” (XI, 157);
 „Безнравственное сочинение есть то...” (XI, 157);
 „Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста...” (XI, 157);
 „Перечитывая самые бранчливые критики...” (XI, 157—158);
 „Habent sua fata libelli” (XI, 158);
 „Кстати о Полтаве...” (XI, 159—160);
 „Прочитав в первый раз в Войнаровском...” (XI, 160);
 „В одной газете официально сказано было...” (XI, 160—162);
 „Один из великих наших сограждан...” (XI, 167—168);²⁶
 „В другой газете объявили...” (XI, 162);
 „Иной говорит: какое дело критику или читателю...” (XI, 162).

Заметим, что в большом академическом издании эта гипотеза не нашла отражения. Воспроизводится лишь окончательная композиция, в соответствии с которой эти тексты оказываются в конце „Опровержения на критики”. Таким образом затушевывается хронологическая история текста. Вряд ли целесообразно ограничиваться таким способом подачи материала, ведь для исследователя не менее важен сам процесс работы, возникновение и эволюция замысла. Думается, что публикация заметок в новом академическом собрании сочинений должна восполнить этот пробел. В разделе текстологического комментария следовало бы воспроизвести хронологическую историю текста, т. е. перепечатать перечисленные заметки (первый по времени цикл) до текстов, непосредственно связанных с замыслом „Опровержения на критики”, восстановив, таким образом, последовательность авторской работы над рукописью болдинских заметок.

По тематике очевидно, что это отклики на современную критику и полемику. Они восходят к 1828—1830 гг. В комментариях называются имена оппонентов Пушкина — Н.И. Надеждина, Ф.В. Булгарина, Б.М. Федорова и указываются конкретные поводы и причины, вызвавшие опровержения. При этом обычно ограничиваются упоминанием двух пасквильных анекдотов в „Северной пчеле”, в № 30 и 94 за 1830 г., и статьи Н.И. Надеждина в „Вестнике Европы” в 1828—1829 гг.²⁷ Из поля зрения комментаторов и исследователей выпал еще один противник Пушкина, оказавшийся, сколь это ни парадоксально, одним из главных объектов полемики в „первом по времени цикле” болдинских заметок. Речь идет о М.А. Бестужеве-Рюмине. Не останавливаясь здесь подробно на роли его газеты „Северный Меркурий” в полемике 1830 г., отметим, что обычно с его именем связывают только одну заметку — „Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста...”, где Пушкин упоминает о нем в связи с издаваемым Бестужевым-Рюминым альманахом „Северная звезда”. Имеются достаточные основания для соотнесения заметки „В другой газете объявили, что я собою весьма неблагообразен...” с полемическими выступлениями „Северного Меркурия”, так как лишь Бестужев-Рюмин позволял себе открыто обсуждать внешность Пушкина, сравнивая его с портретами.²⁸ Кроме того, оказывается вполне вероятным, что заметка об обвинении в „похабности” и неблагопристойности поэмы „Граф Нулин” имеет в виду не одного, а двух адресатов и связана не только с опровержением обвинений Н.И. Надеждина, восходящих к 1828 г. и уже не представлявших особой злободневности в насыщенной полемическими выступлениями 1830-м году, но и с дальнейшим их варьированием и использо-

²⁶ В рукописи на л. 4 об., 5 (см.: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1081) находится заметка „Один из великих наших сограждан...”. Она следует за приведенным выше текстом „(О дворянстве)”. Гиппиус считает ее позднейшей вставкой, предназначенной для „Опыта отражения...” (о чем свидетельствуют авторские пометы на полях: знак „+” и приписка „О двух ответчиках”), и исключает из „первого по времени цикла”, не аргументируя свое решение. По нашему мнению, упомянутая заметка является органичной частью этого цикла, а ее связь с „Опытом отражения...” свидетельствует только о том, что тексты для него отбирались из уже написанного материала.

²⁷ См. примечания к собраниям сочинений: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 10 т. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 7. С. 682—692; *Пушкин А.С. Собр. соч.*: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. С. 547—557; *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 5. С. 650—655.

²⁸ См.: Послание ко всем благообразованным Россиянкам // *Северный Меркурий*. 1830. № 57. 12 мая.

ванием в „Северном Меркурии” уже в ходе полемики 1830 г.²⁹ Что же касается написанной позднее заметки с пародийным разбором „Федры” Расина („Мы так привыкли читать ребяческие критики...”) (XI, 154—155), то она действительно ориентируется на стиль и манеру критических разборов Надеждина в „Вестнике Европы”: то же обилие восклицаний, эмоционально-оценочных эпитетов, резкость тона, отрывочные предложения и проч. Вряд ли две заметки со сходной проблематикой (представление современной критики о нравственном и безнравственном в литературном произведении) были посвящены одним и тем же выступлениям одного и того же лица. Лаконичным, информативно насыщенным болдинским заметкам не свойственно повторение и варьирование тем. Каждый новый текст, как правило, не разрабатывает тему предыдущего, а вводит новый объект, новый предмет, новую проблему. Характерно, что порядок заполнения рукописи косвенно подтверждает высказанное предположение о возможном втором адресате. Вслед за текстом о „Графе Нулине” и определением „безнравственного сочинения” (XI, 157) следует заметка „Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста...”, в которой прямо упоминается о редакторском произволе Бестужева-Рюмина. Вероятно, обращение к полемическим выступлениям его газеты ассоциативно вывало в памяти и более ранние беспринципные выходы ее издателя.

Остановимся подробнее на тексте „Один из великих наших сограждан...”, который, как уже отмечалось, считаем правомерным отнести к самой ранней группе текстов. Заметка развивает тему об издержках „свободы печати”, следствием чего являются „неуважение к чести граждан и удобство клеветы” (XI, 168). Здесь же обосновывается и ответная тактика в отношении клеветника; используя прием утаенного анекдота, дается выразительный штрих к нравственному облику Булгарина и схематически, без имен и подробностей, воспроизводится эпизод с ответом Пушкина (памфлет „О записках Видока”) на первый пасквильный анекдот Булгарина в „Северной пчеле” № 30 за 1830 г. Предшествующий текст рукописи, „В одной газете официально сказано было, что я меццанин во дворянстве...”, связан с отражением обвинений именно такого рода, задевающих социальный статус и личную честь человека. Чрезвычайная злободневность и важность этой темы для Пушкина уводят от журнальной полемики к мемуарно-исторической проблематике („Род мой один из самых старинных дворянских. Мы приходим от прусского выходца Радши (...).”) и связанным с нею отступлениям социально-публицистического характера („...что есть общего между привязанностию лорда к своим феодальным преимуществам и бескорыстным уважением к мертвым прадедам (...).) никогда не разделял я (...). демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного народа (...) Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего, пресмыкаясь перед настоящим...” (XI, 160—162). Возвращение к опыту и примерам современной полемики после подобных отступлений кажется вполне естественным. Логично обоснованным и художественно мотивированным при таком порядке следования текстов оказывается предпочтение турецкого деспотизма оскорблениям современных русских журналистов, посягающих на личное достоинство, „самостоянье” человека. Ср.: „Один из великих наших сограждан сказал однажды мне (...), что если бы у нас была свобода книгопечатания, то он с женой и детьми уехал бы в Константинополь. Все имеет свою влкую сторону...” (XI, 167). Установленные В.В. Гиппиусом факты и сделанные нами на их основе наблюдения приводят к выводу о явном преобладании в „первом по времени цикле” тематики и проблематики, непосредственно вытекающих из „войны журналов” 1830 г.

На какой-то период (точное время не установлено) эти тексты были оставлены, и начался второй этап работы над болдинскими полемическими заметками:

²⁹ Обращение во множественном числе, постоянно наблюдаемое в тексте заметки, не просто традиционная вежливая форма, а реальное обращение к двум адресатам. Вероятно, что этим вторым был М.А. Бестужев-Рюмин. Ведь именно выходы „Северного Меркурия” напомнили о резких полемических выступлениях Н.И. Надеждина в 1828—1829 гг. как о первоисточнике, из которого Бестужев-Рюмин черпал материал и чьи обвинения варьировал в 1830 г. См., например: Северный Меркурий. 1830. № 92, 96. Ср.: Вестник Европы. 1829. № 3. С. 225, 227—228, и др.

последовательный ответ на „все критики и собственные замечания на собственные же сочинения”. Теперь тексты следовали „по естественной последовательности (...) творческой автобиографии”.³⁰ После „предисловия” — „Будучи русским писателем...” — пишутся: „Руслана и Людмилу вообще приняли благоклонно...”; „Кавк.(авский) Пленник — первый неудачный опыт...”; „Бахч.(исарайский) фонт.(ан) слабее Пленника...”; „Не помню кто заметил мне...”; „Наши критики долго оставляли меня в покое...”. Последняя заметка, в которой речь идет о восприятии критикой IV и V глав „Евгения Онегина”, вызывает ряд отступлений о грамматике и стилистике: „Кстати о грамматике...”; „У нас многие...”; „Как надобно писать...”; „Вот уже 16 лет...”; „Многие пишут юпка...”; „Двенадцать, а не двѣнадцать...”; „Пишут: тьлега...”; „Разговорный язык простого народа...”; „Московский выговор...”; после этого следует афоризм о шпионах („Шпионы подобны букве ъ...”), а затем автор вновь возвращается к „Евгению Онегину”: „Пропущенные строфы подавали неоднократно повод...”; „Г. Федоров, в журнале...”; „Шестой песни — не разбирали...”; „Критику 7-ой песни в Сев.(ерной) Пчеле...”. Следующие заметки касаются современной критики. Опираясь на конкретные факты, осмысливаются приемы и способы ведения полемики противниками: „Шутки наших критиков...”; „Молодой Киреевский в красноречивом и полном мыслей обзрении...”; „Сам съешь...”; „Отчего издателя Лит.(ературной) Газеты...”; „В одной газете (почти официальной)...”; „Возвратясь из-под Арзрума...”. Как видим, налицо еще одно крупное отступление — на этот раз в область влободневной полемической проблематики 1830 г.

В рукописи болдинских заметок сохранилась отдельная, вероятно сшитая самим Пушкиным тетрадь. В ней в следующем порядке расположены тексты: „О Цыганах одна дама заметила...”; „Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха...”; „Между прочими литературными обвинениями...”; „Мы так привыкли читать ребяческие критики...”. В.В. Гиппиус полагает, что здесь происходит возвращение к автобиографическому принципу композиции „Опровержения на критики”. Поэтому он включает их в приведенном выше порядке в „Опровержение на критики” вслед за текстом „Возвратясь из-под Арзрума...”. Действительно, поэма „Цыганы” опубликована в мае 1827 г. В этом же году появляются и первые отклики на напечатанную в журнале „Московский вестник” сцену „В келье” из трагедии „Борис Годунов”. Отдельные ее фрагменты продолжали печататься в 1827 г. в альманахе „Северные цветы” на 1828 г. и в альманахе „Денница” в 1830 г. Обратим внимание, что в заметке о „Борисе Годунове” речь идет не столько о литературной критике, сколько о литературной этике. Ср.: „(...)главные сцены напечатаны или искажены в чужих (?) подражаниях. Раскрыв неудачу исторический роман г. Б.(улгарина), нашел я, что и у него о появлении Самованца приходит объявить царю кн. В. Шуйский (...). Все это драматический вымысел, а не историческое сказание” (XI, 154). Итак, Булгарин уличается в плагиате. Заметка о сцене „Евгения Онегина”, по нашему мнению, уже потенциально подготавливает замысел ответа на нелитературные обвинения. Ср.: „Между прочими литературными обвинениями укоряли меня слишком дорогою ценою Евгения Онегина и видели в ней ужасное корыстолюбие...”, — значит, уже осознана грань между теми и другими, т. е. обвинениями „литературными” и „нелитературными”. Симптоматично, что эта заметка связывалась самим Пушкиным с замыслом „Опыта отражения...” (см. план: XI, 409), но затем была все-таки из него исключена (вычеркнута), так же как и текст „О Киреевском”. Думается, что это еще одно свидетельство продуманности и логической завершенности замысла „Опыта отражения...”. В него нельзя было включить несколько подходящих по проблематике текстов, не разрушив сложившейся структуры замысла.

На последних листах этой тетради уже записываются тексты, наброски, вставки, планы „Опыта отражения...” (см.: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1080). В.В. Гиппиус завершает „Опровержение на критики” текстами „первого по времени дикла”, почти целиком посвященного современной проблематике — полемике 1830 г. При этом им отмечено, что „оба замысла друг с другом согласованы

³⁰ Гиппиус В.В. Из материалов редакции академического издания Пушкина. С. 560.

не были (хотя второй мог быть продолжением первого), так как оба они уступили место третьему...”, т. е. „Опыту отражения некоторых нелитературных обвинений”.³¹ Таким образом, допускается возможность независимости „первого по времени цикла” от второго этапа работы над болдинскими заметками, складывающегося из собственно „Опровержения на критики” в автобиографической последовательности и группы текстов из упомянутой тетради. Здесь же обращено внимание, что „второй цикл (этап. — А.А.) смыкается с первым, кончаясь тем же, чем первый начинается: возражениями критикам «Графа Нулина»”.³² В этой связи мы еще раз обратим внимание на различие заметок о „Графе Нулине”. Более ранний текст „Граф Нулин наделал мне больших хлопот...” из первого цикла теснее связан с текущей современной полемикой (ответ на вздорные обвинения Бестужева-Рюмина в „Северном Меркурии”). Второй текст, пародирующий стиль критических выступлений Н.И. Надеждина периода его сотрудничества с „Вестником Европы” в 1828—1829 гг.: „Мы так привыкли читать ребяческие критики, что они нас даже не смешат...”, — органично вписывается в контекст авторской биографии „Опровержения на критики”.

Предложенная В.В. Гиппиусом композиция обнаруженной им статьи под редакторским названием „Опровержение на критики” состоит из трех условных частей, выделенных самим редактором на основании особенностей авторской рукописи.

1. К первой части относятся вступление (предисловие) „Будучи русским писателем...” и творческая автобиография в форме „опровержения на все критики и собственных замечаний на собственные сочинения” с сопутствующим им в ходе создания отступлениями до текста „Возвратясь из-под Араума...” (XI, 143—153).

2. Продолжают этот замысел тексты из сшитой Пушкиным тетради: от „О Цыганах одна дама заметила...” до „Мы так привыкли читать ребяческие критики...” (XI, 153—155).

3. Завершающими оказываются тексты „первого по времени цикла”, обращенные к современной критике и полемике: от заметки „Граф Нулин наделал мне больших хлопот...” до „Иной говорит: какое дело критику...” (XI, 155—163).

Тексты первой и третьей частей, по определению Гиппиуса, составляют второй цикл заметок. Мысль о возможной автономности „первого по времени цикла” представляется очень плодотворной. Однако она практически никак не реализована в композиции большого академического издания. Эта группа текстов в предложенной композиции воспринимается как часть „Опровержения на критики”. Заметим, что она действительно не противоречит ни поэтике, ни проблематике „второго цикла”, не разрушает его композиционного стержня — творческой автобиографии. Но безоговорочное включение этих текстов в „Опровержение на критики” лишает их изначально присущей им самостоятельности, отсутствия сформулированной, определившейся телеологической направленности, связи с конкретным замыслом, которые возникнут позднее, на втором этапе работы.

Приступая к реконструкции „Опыта отражения...”, В.В. Гиппиус, так же как и Ю.Г. Оксман, руководствуется пушкинским планом. При этом он полагает, что „планом новой композиции еще не предreshался вопрос о тексте ее составных частей”. Поэтому в составе композиции большого академического издания печатается лишь эпиграф, специально переработанное и дополненное для „Опыта отражений...” предисловие („У одного из наших известных писателей...” (XI, 166—167)), написанные для него тексты: „Недавно в Пекине...” (китайский анекдот), „Один из великих сограждан...”,³³ заметка „Сам съешь...” и примечание к ней,³⁴ продублированные из „Опровержения на критики” как преду-

³¹ Там же. С. 564.

³² Там же.

³³ Выше уже указывалось на возможную принадлежность этого текста „первому по времени циклу”. Его связь с новым замыслом могла быть зафиксирована позднее. См. пометы на полях рукописи.

³⁴ Примечание к заметке было написано позднее и связывалось с „Опытом отражения...”. Оно находится в ряду других набросков и материалов к этому замыслу, см.: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1080, л. 5-об. (Б. „Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений”).

смотренные § 1 плана 2-го „Опыта отражений...” (ср.: § 1 „О личной сатире — Кит. (айский) анекд. (от) — сам съешь” и диалог: „А. Читал ты замечание в № (45) Литературной Газеты...”, соответствующий § 4 („Разговор о примечании” — XI, 409)). Параграфы 2 и 3 не реконструируются, но делается характерная оговорка, что план „отсылает к болдинским рукописям и делает возможной реконструкцию задуманной и начатой Пушкиным статьи”.³⁵ В этой связи хотелось бы отметить, что „статья” была не только начата, но и почти окончена, так как завершающий ее 4-й параграф был написан. Остановимся на нем подробнее. На листах с планами и материалами к „Опыту отражения...” записана вставка к диалогу, начинающаяся словами „Но почему же некоторые наши журналы...”³⁶ Это свидетельствует о том, что к моменту окончательного определения замысла „Опыта отражения...” в частности оформления его планов и заглавия, текст диалога был уже готов, так как вставка предполагает наличие уже готового текста.³⁷ Это очередное свидетельство, подтверждающее, что тексты для „Опыта отражения...” не предполагалось писать заново, подавляющее их большинство отбиралось из уже написанного в ходе предшествующей работы над болдинскими заметками. Однако мы не можем не считаться с тем, что для нас остается неизвестным, предполагалась ли дополнительная правка этих текстов в составе нового замысла. Подобная правка могла носить не только стилистический характер, но и смещать смысловые акценты, усиливать или ослаблять отдельные мотивы и т. п. Поэтому реконструкция „Опыта отражения...” должна сопровождаться оговоркой, что это реконструкция замысла, а не окончательного авторского (дефинитивного) текста, говорить о котором в данной ситуации не представляется возможным, так как он не был реализован полностью самим автором. По этой причине В.В. Гиппиус отказывается от воспроизведения упомянутых параграфов 2 и 3, что лишает читателя и исследователя истинного представления об этом итоговом полемическом замысле, которым завершилась длительная работа над болдинскими заметками. Хотя в „Отчете о работе над 11-м томом...” и отмечено, что все перечисленное в §2 и §3 вошло в „Опровержение на критики”, кроме заметки „О Видоке” и „заклучения”, которое, по мнению Гиппиуса, не было написано, практически замысел „Опыта отражения...” в большом академическом издании остается нераскрытым и нереконструированным. Не оспаривая правомерности редакторского решения включать в основной корпус текстов тома лишь то, что реально существует в авторской рукописи, заметим, что крайне сложная ситуация с определением степени оформленности и завершенности „Опыта отражения...” — одного из оригинальных литературно-полемических замыслов — требует уделения ему большего внимания. В первую очередь необходимо выработать оптимальный способ его печатания в составе собрания сочинений. Ведь в сложившейся ситуации современный читатель не видит перед собой ни планов, а это, напомним, единственный источник для определения состава и композиции „Опыта отражения...”, ни большей части текстов, соответствующих этим планам, так как первые печатаются в разделе „Другие редакции, планы и варианты” (XI, 409), а вторые приходится искать в составе „Опровержения на критики” (XI, 143—163). Установка на отказ от дублирования заметок, включенных в „Опровержение на критики”, еще раз в составе „Опыта отражения...” чрезвычайно затрудняет его восприятие как уже оформившегося замысла. Исследователю и квалифицированному читателю не остается ничего иного, как самому переписывать заметки в определенном автором порядке и полагаться в спорных случаях, если нельзя определить точно, какой именно текст предполагался планом, только на собственную интуицию. Отсутствие полного дефинитивного текста не должно стать препятствием для реконструкции чернового текста „Опыта отражения...” в соответствии с авторским замыслом.

³⁵ Гиппиус В.В. Из материалов редакции академического издания Пушкина. С. 559.

³⁶ ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1080, л. 5 об.

³⁷ Не исключено, что именно диалог стал непосредственным поводом к формированию полемического цикла, образованного из относительно самостоятельных, не связанных друг с другом композиционных единиц. Отметим, что он зафиксирован и в более раннем плане 1-м. Жанровая специфика диалога противоречила поэтике заметки и замечания, преобладавшей в „Опровержении на критики” как тексте мемуарно-биографической ориентации. Если это так, то проблематика и художественное своеобразие этого фрагмента заслуживают особого внимания.

Попытка такой реконструкции делается нами. Подобная реконструкция дает представление о результате долгих поисков оптимальных поэтики и проблематики оригинального литературно-полемического произведения. Возникавшие ранее тексты и замыслы не удовлетворяли автора, поэтому на определенном этапе отменялись, отдельные их части изымались из первоначальных структур, тем самым разрушая их, перерабатывались для нового замысла. Маловероятно, что одновременно существовали три цикла, состоявшие из повторяющихся текстов. По-видимому, в сознании автора они последовательно сменяли друг друга, при этом каждый последующий обогащался и развивался за счет предыдущего, использовал его открытия. А значит, и „первый по времени цикл”, и „Опровержение на критики” являются этапами творческой истории „Опыта отражения...” — итогового замысла, завершившего работу над болдинскими полемическими заметками. Процесс возникновения и формирования „Опыта отражения...” рассматривался в нашей статье „К истории замысла болдинских полемических заметок 1830 года”.³⁸ Не касаясь подробнее этой проблемы, отметим, что динамика авторской работы над заметками отражает характерные закономерности творческого процесса Пушкина-писателя. „Первый по времени цикл” заметок трансформируется в замысел „опровержения на все критики и собственных замечаний на собственные же сочинения”, принявший форму литературной автобиографии, который затем сменяется замыслом полемико-публицистического цикла „Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений”. Он возникает как результат своеобразного синтеза „первого по времени цикла” с замыслом литературной автобиографии. От первого этапа работы над заметками в „Опыт отражения...” привносятся публицистический пафос и актуальная злободневная проблематика. Работа над собственной литературной биографией, вероятно, подсказала оптимальный вариант повествования — обращение к читателю от первого лица, „я”, высказывающего в непосредственной, доверительной форме свои убеждения, обосновывающего свои взгляды на ряд важнейших литературных и общественных проблем, поднятых полемикой 1830 г. Динамику авторской работы над заметками можно представить как переход от непосредственных опровержений на вадорные обвинения журналов 1830 г. через последовательное хронологическое воспроизведение и осмысление своего литературного пути и его отражения в современной критике к широкому многоаспектному освещению актуальных проблем современной общественной жизни, поднятых в ходе журнальной полемики. Проблематика „Опыта отражения...” затрагивает и литературно-издательские, и нравственно-этические, и социально-политические вопросы. Творческие искания Пушкина-полемиста на рубеже 1830-х годов анализировались в нашей статье „Из наблюдений над критико-полемической прозой А.С. Пушкина 1830 года”.³⁹ Исследование замысла „Опыта отражения...” в контексте сложной литературной ситуации, анализ его полемической установки, поэтики подводят к выводу о закономерности завершения долгой работы над болдинскими заметками этим оригинальным литературно-полемическим замыслом.⁴⁰ Думается, что тенденция к циклизации художественных произведений, создавшихся в болдинскую осень, что проявилось в создании „Повестей Белкина”, лирического „прощального цикла”, „Опыта драматических изучений”, нашла отражение и в критико-полемической прозе.

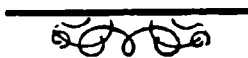
В заключение выскажем некоторые соображения о печатании болдинских полемических заметок в академическом издании. В корпусе основного текста безусловно следовало бы печатать „Опыт отражения...” в композиции В.В. Гиппиуса. Тексты, относящиеся к „Опровержению на критики”, можно было бы поместить в разделе чернового текста. В текстологическом комментарии к „Опы-

³⁸ Подробнее см.: *Алешкевич А.А. К истории замысла болдинских полемических заметок 1830 года // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 208—216.*

³⁹ См.: *Алешкевич А.А. Из наблюдений над критико-полемической прозой А.С. Пушкина 1830 года // А.С. Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 95—105.*

⁴⁰ Известно, что работа над заметками длилась с сентября, в течении которого предположительно сложился уже „первый по времени цикла” текстов, до начала ноября, когда в письме к А.А. Дельвигу от 4 ноября сообщено об уже написанной „пропасти полемических заметок” (XIV, 121).

ту отражения...” с максимальной тщательностью и подробностью необходимо воспроизвести реальную (хронологическую) последовательность работы над рукописью заметок, не ограничиваясь публикацией „Опровержения на критики” и „Опыта отражения...” в существующих ныне редакциях, а предприняв и попытку реконструкции последнего. Основные части текстологического комментария, по-видимому, должны состоять из трех частей: 1) тексты „первого по времени цикла”; 2) тексты в композиции „опровержений на все критики и собственных замечаний на собственные же сочинения”; 3) реконструкция композиции текстов „Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений”.





Н. А. ТАРХОВА

„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН” В ВОСПРИЯТИИ ЧИТАТЕЛЯ 1840-Х ГОДОВ

(ОБ ЭКЗЕМПЛЯРЕ РОМАНА С ПОМЕТКАМИ ИЗ ФОНДА РЕДКОЙ КНИГИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ПУШКИНА)

Проблема читательского отношения к пушкинскому роману в стихах пока еще изучена мало. Тем интереснее экземпляр „Евгения Онегина” издания 1837 г., подаренный московскому музею Пушкина Анжелиной Александровной Гаевской и сохраняющий многочисленные следы „активного чтения”.

Владельческие надписи и некоторое знакомство с историей книги позволяет предположить, что ее хозяевами были в разное время: В.Н. Кузьмин, профессор-ориенталист, преподаватель Ришельевского лицея в Одессе (надпись на титуле орешковыми чернилами: „Васил. Кузьминъ”), затем его сын — В.В. Кузьмин, профессор Одесского университета (надпись на переднем форзаде: „Из библиотеки Кузьмина по каталогу 1867 года. Отд. IV. № 17”), далее ученый-химик, будущий академик П.А. Ребиндер (надпись синими чернилами на титульном листе: „P. v. Reh binder, № 3П”), который уже подарил книгу П.А. Попову, пушкинисту, ученому секретарю Всесоюзного Пушкинского комитета 1937 г., мужу А.А. Гаевской.

Разного рода читательские пометы, которыми заполнена книга, принадлежат, скорее всего, Василию Несторовичу Кузьмину. Утверждать это можно и потому, что все они по почерку напоминают первую владельческую надпись, и потому, что среди владельческих помет датирован один стихотворный отрывок: „12 апр. 1845 г. ... Великая пятница”,¹ а даты жизни лицейского преподавателя — 1797—1855 гг. Однако абсолютной уверенности в этом без специальной экспертизы почерков быть не может.

Интересующий нас экземпляр „Онегина” привлекателен не столько этой, в основном биографической загадкой. Он являет собой редкостный пример зафиксированного процесса медленного и пристального чтения пушкинского романа почти современником — человеком 40-х годов прошлого века.

Поэтому не столько личность владельца книги, его собственное поэтическое творчество, представленное на ее страницах, интересны для нас, а именно его отношение к роману как читателя. Особенности и возможности его восприятия, осмысленные как факт культуры своего времени, помогут в чем-то прояснить проблему читательского отношения к „Евгению Онегину”.

Владельческие пометы книги позволяют установить несколько смысловых аспектов в отношении к роману: 1) пристальное и приставное внимание к биографии Пушкина — заметки о жизни поэта несколько раз возникают в книге; 2) желание воспринять „Онегина” в контексте поэзии того времени — отсюда многочисленные стиховые ассоциации (произведения Пушкина и его современников); 3) собственно отклики на роман, свидетельства его восприятия — знаки на полях, кавычки, исправления текста, полемика, дописывания, заметки по поводу; 4) наконец, поэтическое творчество владельца книги, навеянное пушкинским романом (стихотворный талант его очень невелик, но стихи эти дают

¹ Пушкин А.С. Евгений Онегин. СПб., 1837. С. 70 (далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте в скобках).

возможность судить о пристрастиях их автора в поэзии — он явный эпигон романтизма).

Прежде чем приступить к анализу помет в книге, надо обратить внимание вот на какое обстоятельство: „Онегин” еще никакая не „классика”, отношение к нему лишено всякого пиетета, и роман воспринимается читателем (заметим, образованным и начитанным человеком) в одном ряду с русскими и европейскими романами и романтическими поэмами (Пушкин в том числе) — равниды он, кажется, не ощущает.

В то же время пометы свидетельствуют о том, что чтение и понимание романа постоянно затруднено для читателя, ему „не даются” многие существенные стороны его содержания (проблема связи автора с его героем, характер Онегина, форма повествования и авторская позиция, например), он много раз останавливается перед нетрадиционными явлениями, пытается их осмыслить или, что довольно часто, исправить, „вернуть” пушкинский текст в привычное русло. Широта пушкинского замысла, свобода и многообразие видов повествования, неоднозначность характера героя, иронический подтекст — все это повергает читателя в смятение, не укладывается в сознании, и часто он пытается исправить Пушкина, чтобы устранить несоответствия своего восприятия и текста.

Начинает он с Посвящения и дописывает к нему еще 11 строк (из них две не читаются) вялых и маловыразительных стихов, цель которых — доделать не сделанное Пушкиным: извиниться за все возможные „отклонения” романа и объяснить их следованием „духу времени” (причем текст продолжен от имени Пушкина и подписан его именем):

Прости! Но в том я не виновен
Таковы — знать — времена
И я быть с духом века ровен:
Душа осуждена
И современным быть понятным
..... хочет он

Дальше автор помет в целой подборке дополнительных стихотворных эпиграфов стремится прояснить свое понимание актуального смысла романа — среди них пушкинские стихотворения „Я разлюбил (так!) свои желанья” и „Дар напрасный, дар случайный”, стихотворение И. Козлова „Меж бдением и сном” и собственные стихи читателя. Этот ряд эпиграфов демонстрирует, что роман воспринимается в духе романтической, байронической традиции.

Прямое сравнение Пушкина с Байроном присутствует в записи на обороте титульного листа, где приведено чье-то мнение: „Некто, сравнивая Пушкина с Байроном, сказал, что герои поэм Пушкина относятся к героям поэм Б(айрона), как мелкие бесенята к Сатане, и ерго П(ушкин) никуда не годится”. Собственное мнение по этому поводу не сообщается, но наличие этой записи в ряду других „поправочных” надписей очень существенно.

А вот французский эпиграф к роману — „Petri de vanite...” — явно не устраивает нашего читателя и кажется ему посторонним смыслу романа; он уничтожающе характеризует его: „Ребяческое вступление” — и вновь поправляет Пушкина, выписывая еще один, „свой” эпиграф к роману.

И здесь начинается интересное, потому что эпиграфом избираются пушкинские строки из седьмой главы:

Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.

(VI, 163)

Не принимая ироническую игру Пушкина, читатель помещает „поздно написанное” вступление на подобающее ему, по романтическим канонам, место. Широта смысла, задаваемая пушкинскими эпиграфами, не осознается, их выбор, по мнению читателя, недостаточно продуман, может быть небрежен, и он

еще не раз посягнет на эпиграфы к отдельным главам, когда сочтет их слишком расплывчатыми и неясными.

Особые сложности возникают при восприятии языка романа. „Дьявольской разницы” между романом в стихах и прозаическим повествованием наш читатель не чувствует совсем, хотя отдельные строки, поэтические выражения, целые строфы, остановившие его внимание, подчеркивает много раз. К поэтическому строю романа в целом он остается глух, собственные поэтические пристрастия кажутся ему более верными и важными.

Так, он совсем не воспринимает онегинской строфы: ни разу, дописывая и исправляя пушкинские строки, он не попал в систему рифм и ритма. Похоже, этой важнейшей закономерности текста романа читатель просто не заметил. В своих исправлениях он часто не соблюдает размер, не чувствует или не понимает интонации, иногда просто искажает смысл. Приведем несколько примеров.

В III строфе третьей главы дописываются недостающие шесть строк после слов „На столик ставят воцаной Кувшин с брусничною водой”, имитирующие разговор простодушной помещицы:

Потом с расспросами подсядет
Хозяюшка к вам так, спроста,
И разговор о том завяжет,
Что холостая жизнь пуста,
Ни гроша ведь она не стоит...
Кто в смертный час глаза закроет?

(С. 73)

Не говоря о качестве стихов, заметим, что рифма онегинской строфы не выдержана — в третьем четверостишии она должна быть опоясывающей.

В другом месте, когда читателю захотелось дополнить пушкинские наблюдения сентенцией из собственного опыта, он просто удлинил строфу еще на четыре строчки и после слов: „Слова и взор волшебниц сих Обманчивы... как ножки их”, — следует продолжение:

Не часто в них воображение,
Не понимают нас они!
А призрак Бога — вдохновенье
Для них и чуждо и смешно...

(С. 23)

Исправляя строфу XVII четвертой главы, читатель совсем искажает смысл, придает Онегину невозможные и нелепые в контексте романа черты. Ср. его текст с пушкинским:

Так проповедывал Евгений,
Сквозь слез не видя ничего,
Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его.

(VI, 79—80)

Так проповедывал сквозь слезы
Герой, не видя ничего,
А у Татьяны будто розы
Горели щеки от того.

(С. 114)

Так и кажется, что в этом случае читатель решил пошутить: подхватил пушкинскую рифму „розы—морозы” и по аналогии дал свой вариант, не заметив при этом, что характер изменился совершенно.

Часто легкий и шуточный тон Пушкина, естественность и простота его стихов не устраивают читателя, и он правит их, стараясь придать им значительность и весомость. В пассаже „О, юность легкая моя! Благодарю за наслажденья...” он меняет одну только строку: „Благодарю, о провиденье!” (с. 201) — и сразу разрушает строй и смысл строфы, придает ей бессмысленную высокопарность, изгоняет легкость.

В пейзажах ему тоже хочется большей определенности, он правит пушкинские эпитеты, как бы разъясняя их, словно боится, что они не очень понятны. Так вместо „Сбежали мутными ручьями На потопленные луга” у него дается: „Сбежали мутными ручьями И потопили все луга”. Вместо „Еще прозрачнее леса” он пишет: „Еще сквозят везде леса” (с. 204).

Ритм пушкинских стихов — еще один камень преткновения для читателя, он иногда переставляет слова, добиваясь иного звучания, и надо признать, что это,

всегда в ущерб роману. Фразу „К беде неопытность ведет” он изменяет: „Неопытность к беде ведет” (с. 114). Вместо „За листом лист перебирая” пишется: „Лист за листом перебирая...” (с. 154). В первом случае меняется смысл, строка к тому же обретает какую-то „прыгучесть”, во втором, наоборот, пушкинский прерывистый ритм, отражающий состояние героини, выравнивается, сглаживается и тем снова упрощается.

Наверное, достаточно уже примеров вмешательства владельца книги в текст Пушкина. Очевидно, что восприятие им романа очень затруднено, и почти всегда исправления обращены в сторону облегчения, упрощения текста, снятия оригинальности и многозначности.

С другой стороны, поэтический строй романа постоянно держит читателя в плену: будоражит фантазию, пробуждает память, вызывает стиховые ассоциации. Например, описание наступающей зимы в пятой главе заставляет вспомнить строки из хрестоматийного стихотворения Державина, и он то ли в назидание Пушкину, то ли пораженный разницей в видении одного явления двумя поэтами, выписывает на полях несколько стихов: „Борей на осень хмурит брови И зиму с севера зовет...” (с. 138).

А как отклик на пушкинское шутовое описание поэтического одиночества („Бродя над озером моим, Пугаю стаю диких уток”) возникает „правильная” романтическая ассоциация, на сей раз из Гнедича:

Здесь часто по холмам бродил с моей мечтой
И спящее в глуши безжизненных лесов
Я эхо севера вечернею порой
Будил гармонией Гомеровых стихов.

(С. 128)

Эта ассоциация показывает, что стилевое и интонационное разнообразие романа не просто мешает читателю, — он не может не реагировать, потому что не знает аналогий подобной свободе выражения, и как бы соотносит каждый раз пушкинский ход мысли с привычным, традиционным.

Об этом свидетельствуют собственные стихи нашего читателя. Не однажды он, отгалкиваясь от мотивов и образов романа, начинает записывать на страницах книги свои стихи (всего, не считая дописываний, им начато семь стихотворений, и процесс работы над ними прослеживается, а пять законченных выписаны в конце книги), которые всего очевиднее демонстрируют заурядность его поэтических пристрастий.

Можно уже, наверное, сделать вывод о том, что „роман в стихах” читателем 1840-х годов еще не только не осознается как величайшее новаторское произведение Пушкина, но эта сторона его никак им не осмысливается и представляет значительную трудность при чтении.

Как же читает роман довольно подготовленный человек в середине 1840-х годов? Что видит, на чем останавливается в первую очередь? Что занимает его более всего и вызывает наибольшее сочувствие?

Система помет свидетельствует о том, что для нашего читателя „Онегин” существует в основном как роман нравоописательный и обличительный, и он много раз поправит Пушкина, когда именно эти тенденции будут выражены, по его разумению, недостаточно ясно.

Главным предметом обличения и осуждения в романе видится читателю „свет”, так называемая „светская жизнь”, т. е. жизнь общества, к которому принадлежит герой. Один из добавленных к роману эпиграфов как бы утверждает такое понимание: „Жизнь в свете тратится на мелочи, самые святые чувства приносятся в жертву расчету и приличиям”.

Ни одно осудительное слово у Пушкина не остается не отмеченным, более того, собственной правкой читатель постоянно усугубляет обличительную тенденцию. Он подчеркивает строки, содержащие негативную характеристику светского общества: „На чердаке вралем рожденной И светской чернью ободренной”. Он заменяет слово, если оно нейтрально по отношению к свету: так, в строке „Ни карт, ни балов, ни стихов” слово „стихов” заменено на „глупцов” (с. 36), а выражение „устарела старина” меняется на „пошла старина” (с. 28).

Осуждая пустую трату времени, излишества и изнеженность светского существования, читатель полемизирует с Пушкиным, выписывая на полях, по обыкновению, свой вариант текста:

Не мог понять, как важный Грим
Смел чистить ногти перед ним,
Красноречивым сумасбродом.
Защитник вольности и прав
В сем случае совсем не прав.

(VI, 15)

Не мог понять, как подлый Грим
Смел чистить ногти перед ним
И время тратить этим родом.
Защитник вольности и прав
И в этом случае был прав.

(С. 16)

А в другом случае, подчеркивая строки „Читаю мало, много сплю” и „Мои счастливейшие дни”, он выявляет некоторые этические несоответствия лени и сибаритства, подлежащих осуждению, самочувствию автора.

И Онегина читатель воспринимает в ряду персонажей, подлежащих осуждению, ожидая и от Пушкина последовательного обличения. Когда же этого не случается, он правит текст сам, заметно упрощая и огрубляя характер героя.

Начинается эта линия с исправления эпиграфа к первой главе: вместо „И жить торопится и чувствовать спешит” становится „И жить торопится, избыток тратя сил” (с. 3). И сразу искажается характер героя, а причина его разочарованности приобретает довольно плоское объяснение.

Читательские названия глав продолжают линию осуждения героя; они, пожалуй, всего отчетливее обнаруживают ориентацию на традиционную интерпретацию образа Онегина (вот эти названия для сравнения с пушкинскими, мы видим, что они уже по смыслу и конкретнее: „Повеса”, „Помещик”, „Любовь Татьяны”, „Разочарование”, „Бал”, „Дуэль”, „Поездка в Москву”, „Наказанный Ловелас” — в них силен морализаторский дух и нет реальной сложности).

Однако „выпрямление” героя — это лишь одна сторона читательского отношения, она порождена традиционностью его литературных представлений. Другая свидетельствует о трудной работе постижения текста и о неожиданной чуткости. Автор помет в книге, быть может, один из первых читателей, остановившийся перед важнейшей проблемой романа — проблемой повествования.

Читательские знаки в первой главе — это явная попытка понять, как связаны герой романа и его автор и от чьего имени ведется рассказ. Пушкинское объединение себя с героем читатель воспринимает с полным доверием и против строфы XLV („Страстей игру мы знали оба: Томила жизнь обоих нас”) выписывает на полях пушкинское четверостишие: „Цели нет передо мною...” (с. 29), как бы объединяя Онегина и Пушкина единым мироощущением. А дальше пытается разделить речь автора и героя, расставляет кавычки в строфах XLVI, LV, LVIII (с. 29—30, 36, 38—39), которые звучат для него, по-видимому, как прямая речь Пушкина. Но скоро читатель оставляет эту, не для него одного непосильную задачу, как бы уверившись, что в характере Онегина Пушкин воплотил собственные черты, а в судьбе героя — события своей жизни.

После шестой главы — „Дуэль” — появляется первая биографическая заметка о Пушкине, первая прямая аналогия судеб героя и автора: „А.С. Пушкин умер вследствие дуэли с австрийским офицером, проживавшим в Петербурге, по имени... (имени читатель не знает, для него оставлено место. — *Н.Т.*), умер 29 января 1837 г. В этом же году умер и Марлинский 15 июня на Кавказе в сражении с горцами” (с. 202).

В восьмой главе на полях против строк „Блажен, кто праздник жизни рано...” находится еще одна помета, касающаяся судьбы поэта: „Желание Пушкина исполнилось на нем самом” (с. 263). И наконец, в конце книги на обороте шмуцтитула помещена большая биографическая заметка о жизни Пушкина, заканчивающаяся описанием дуэли.

Неразличие в процессе чтения автора и героя определяет общее читательское впечатление от романа. Сразу же под последней строкой „Итак, я жил тогда в Одессе...” появляются отрывочные строки, в которых это впечатление формулируется, что называется, по горячим следам:

Самолюбивые мечты:
Вот что ты
Твоим грядущим поколениям

За то, что часто ты был дьявол
За то ты дважды был в изгнание
(С. 310)

А при окончательном отделянии послания к Пушкину владелец книги обнаруживает неразрешимую двойственность своего отношения к поэту. Восхищение его даром, признание заслуг перед будущим так до конца и не „увязывается” с тем обликом автора романа, который сложился у него в результате смешения черт персонажа и создателя произведения:

Ты самолюбия мечтами
Страницы здесь наполнил нам,
Но часто меткими стихами
Ты бьешь как молнией по сердцам.

И лиры звон бесперерывный
Твоей, как звук трубы призывный
Потомков будет пробуждать
И о тебе напоминать.

(С. 100)

Пушкин в понимании читателя разделяет с героем все черты, заслуживающие осуждения или порицания, и потому в одном из его стихотворений, заключающих книгу, звучит сожаление о печальной участи погибшего поэта, но наряду с этим и мысль о пагубности увлечения светом, о ложности и гибельности такого пристрастия:

Он горечь бедствий испытал,
И сущим был анахоретом,
Жизнь он игрушкой называл,
Подшучивал над целым светом
И свет отмстил ему ужасно,
В живот он пулю вбил ему...
Кричал стихам его: прекрасно!
А сам себе был на уму...

(С. 100)

Читатель знаком и со статьями Белинского о Пушкине. На заднем форзаце среди стихотворений находится еще одна, последняя в книге, прозаическая помета: „«Онегин» со стороны формы есть произведение в высшей степени художественное, а со стороны содержания и самые недостатки его составляют величайшие достоинства”. Эта помета представляет собой перефразированное выражение критика („... самые недостатки «Онегина» суть в то же время и его величайшие достоинства”). По-видимому, это высказывание важно читателю книги и как опора, и как оправдание в его собственном восприятии пушкинского романа.

Подведем некоторые итоги. Совокупность помет в интересующей нас книге — свидетельство огромной работы, проделанной читателем середины 1840-х годов прошлого века, чтобы уяснить себе содержание „Евгения Онегина”. Этот образованный и думающий человек сопоставил тексты третьего и первого изданий романа, выписал все свои замечания, так или иначе отреагировал на все места текста, остановившие его внимание.

В некоторых случаях его догадки, интуиция, читательская чуткость даже вызывают удивление — настолько они не принадлежат своему времени. Прежде всего, мы имеем в виду попытку читателя понять, как соотносятся в романе автор и его герой и чей голос ведет повествование в нем.

Большая часть замечаний и помет обнаруживает, что восприятие романа все же очень далеко от его реального смысла. Как абсолютное большинство читателей его времени, владелец книги не мог еще ни понять, ни осознать новаторского характера пушкинского произведения, а потому не принял многого в нем.

В той многоплановой картине жизни, что представлена в романе, его больше всего не удовлетворяет объективность авторской позиции: он все время хочет романтической определенности отношений и характеристик. Но разве он один? Невозможно перечислить имен всех современников Пушкина и критиков и читателей последующих поколений, жаждавших того же.

Свобода повествования, многоплановость действия, интонационное и стилевое разнообразие романа — это все черты, представлявшие огромные трудности при чтении. И читатель отнесся к роману как к повествованию в стихах, не уловив его особенностей и сложных поэтических закономерностей. Даже онегинской строфы — этого первичного элемента текста — он не отметил и не осознал. И в этом он не одинок — так читало „Онегина” большинство. Примером могут служить современные поэту пародии и подражания его роману, где, казалось бы, должны выявиться самые оригинальные его свойства. Но только анонимный автор „Евгения Вельского” и Лермонтов в „Тамбовской казначейше” овладели онегинской строфой, да еще Ивелев (Великопольский) в своей „повести в стихах” „Консилиум” придумал, явно в подражание Пушкину, 17-строчную строфу и выдержал ее.

Из всего комплекса проблем, связанных с содержанием романа, наш читатель сосредоточен на одной, которую условно можно назвать „герой и среда”. Он ждет от Пушкина последовательного обличения героя, радуется, когда его ожидание сбывается, сердится и правит текст, когда тот изображен сочувственно или нейтрально, выстраивает собственную линию характера, дав свои названия главам. И даже на отношении его к Пушкину ложится некий ответ неприятия героя.

Позволим себе заметить, однако, что преимущественное внимание к герою в ущерб многим другим сторонам содержания литературного произведения есть тоже важная черта времени. Она проявилась и в статьях Белинского об „Онегине”, построенных в значительной степени на анализе взаимоотношений (в самом широком смысле) героев и действительности.

Таким образом, напрашивается вывод о том, что восприятие „Онегина”, зафиксированное читателем интересующей нас книги, при всех своих индивидуальных особенностях отражает в то же время самые общие черты и закономерности восприятия пушкинского романа читателями 1820—1840-х годов прошлого века.





Б. Я. БРЮСОВ

КАК СОСТАВИТЬ БИБЛИОГРАФИЮ А. С. ПУШКИНА

ЗАПИСКА, ПРЕДСТАВЛЕННАЯ В БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА. ЯНВАРЯ 1920 ГОДА

(*Публикация Н. В. Гужиевой*)

В 1919 г. Госиздат выпустил в Москве первый том первого советского Полного собрания сочинений А. С. Пушкина под редакцией В. Я. Брюсова, предполагавшего поместить в последнем, третьем томе полный библиографический список произведений поэта и литературы о нем. Замысел не осуществился, так как издание — в целом неудачное — не было завершено. Но судить о нем можно по публикуемой „Записке...”,¹ характерной как для Брюсова-пушкиниста, так и для пушкиноведа и, еще шире, всей науки о литературе начала XX в. в соотношении с библиографией. С ее помощью можно отвести от Брюсова нередкие обвинения в эмпиризме и объективнее оценить роль фактографии, опирающейся на библиографию и информатику, в науке XX в. Ведь автор — один из литературных лидеров, разносторонне представлявший запросы эры научных революций. Как одно из проявлений усиления роли науки в жизни общества формируется литературоведение в статусе современной научной дисциплины со складывавшейся системой вспомогательных дисциплин — текстологии, библиографии, источниковедения и др. Брюсов содействовал этому, и его великолепная статья „О значении библиографии для науки”,² подытожившая его собственную деятельность,³ выпукло отразила возрастание потребности в развитой информационно-библиографической службе. Она была еще тогда в зародыше и даже в налаживании основы основ — регулярного учета выходящих изданий — делались только робкие шаги.

Литературная библиография опережала остальные, но и она еще не стала завершенной отраслью. Самым полным было библиографическое оснащение Пушкина, но к началу работы Брюсова самое крупное пособие — „Puschkiniana” (СПб., 1886) Межова — устарело хронологически и морально. Обильные и существенные его недостатки объяснимы тем, что автор не был пушкиноведом. Замысел Брюсова был актуален своей нацеленностью на связь с наукой, отвечавшей специфике того переломного момента, когда обслуживание специалистов все более контролировалось ими. В дальнейшем к ним перешли самые ответственные области библиографической работы, в частности относящейся к Пушкину. В начале века зародилось убеждение, что библиограф, специализирующийся по художественной литературе, должен быть знатоком в ней, а не „регистрающей машиной”,⁴ по выражению исследователя Л. Толстого А. Бема.

¹ Хранится в Отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина: ГБЛ, ф. 386, карт. 44, ед. хр. 1.

² Библиографические известия. 1929. № 1—4. С. 5—7.

³ См.: Гужиева Н. Библиографическая деятельность В. Я. Брюсова // Советская библиография. 1976. № 3. С. 51—64.

⁴ Бем А. К истории изучения Толстого // Библиографический сборник. Пг., 1916. Т. 1, вып. 3. С. 33.

Ключевым и стал затронутый Брюсовым в „Записке...” вопрос о полноте информации. О нем высказывались библиографы, ученые, критики, поэты, и по поводам, относящимся как к библиографии, так и к науке, книгоизданию. В 1913 г. в программной статье „Жизненные задачи библиографии” Н.К. Дерунов, признав состояние отрасли неудовлетворительным, объяснил это погоней ее деятелей за количественными показателями в ущерб качественным. Считая, что исчерпывающая полнота в данный момент недостижима и бессмысленна, Дерунов провозгласил: „В деловой проповеди сознательного, систематического самообразования слышится нам благая весть приближающегося перехода отечественной библиографии от утопии (поисков „идеальной полноты”) и т. п. к науке и через науку — к жизни с ее насущными потребностями”.⁵ В 1916 г. от лица литературоведов это поддержал А. Бем: „Еще недавно казалось, что идеал исчерпывающей литературы предмета не может быть оспариваем. Но сейчас, при баснословном росте печатного материала, при обилии литературы, абсолютная ценность которой под известным углом зрения сплошь и рядом ничтожна, приходится решительно задумываться над этим вопросом”.⁶ Это уже призыв к разумному отбору материала с точки зрения его научной ценности, провозглашенный в 1934 г. С.Д. Балухатым⁷ и впоследствии определявший практику библиографов.⁸ Все выступившие были не против полноты информации как таковой, но против ее абсолютизации, превращения в синоним научности, того, чтобы фактография подмяла под себя концептуальность. Для начального этапа развития литературоведения актуально было изживание эмпиризма, насаждавшегося учеными-фактографами, коллекционировавшими факты ради них самих. Как о типичной писал А. Фомин о работе В.И. Резанова „Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского” (СПб., 1906. Вып. 1), отнеся ее „к категории тех «разысканий» — сухих, бесцветных, которые по какому-то недоразумению считались наукой, за которые давали ученые степени, как за ценные научные вклады. Научный труд, на наш взгляд, заключается не в мельчайших разысканиях библиографического характера, но главным образом в выводе, действительно ценном для науки”.⁹ В пушкиноведении, ведущей отрасли литературоведения, издержки мелочного собирательства сказались особенно наглядно, в особенности при его зарождении в середине XIX в. В библиографии же воплощением этих тенденций была упоминавшаяся „Puschkiniana” Межова — характерного представителя библиографов-универсалов, бравшихся за любую тему и из-за неумения профессионально оценить библиографируемый материал делавших ставку на обилие и мобильность разысканий. Он и стал объектом критики Дерунова.

Брюсов, определяя в „Записке...” жажду абсолютной полноты как бессмысленный педантизм, оказывается на уровне требований эпохи. Он не упоминает Межова, но, судя по критике гораздо лучшей работы Н. Синявского и М. Цявловского, он солидарен с Деруновым. Резко размежевался он и с учеными-„библиографами” в лице П. Ефремова в рецензии¹⁰ на отредактированное тем издание Пушкина, напомнившее лавку букиниста — хаотичную, переполненную любопытными, но разрозненными фактами.

Однако вопрос о фактографии и библиографии не был у Брюсова однозначным и не исчерпывался простым отрицанием накопительства. Его выступления пронизаны культом конкретного многознания, и он был придирчивым, дотошным судьей трудов пушкинистов. Резко раскритиковал он, например, монографию В. Сиповского „Пушкин. Жизнь и творчество” (СПб., 1907)¹¹ за незнание всех опубликованных материалов, в частности лицейских журналов, за повторение ошибок П. Анненкова, за цитирование по устаревшему литфондовскому

⁵ Библиографические известия. 1913. № 1. С. 16—17.

⁶ Бем А. К истории изучения Толстого. С. 34.

⁷ Балухатый С. К пересмотру принципов литературной библиографии // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С. Орлова. Л., 1934. С. 459—463.

⁸ Гужиева Н. Проблемы полноты информации в библиографическом изучении творчества В.Я. Брюсова // Современные проблемы литературной библиографии и подготовки библиографических пособий по художественной литературе и литературоведению. Л., 1988. С. 52.

⁹ Исторический вестник. 1907. № 6. С. 983.

¹⁰ Новый путь. 1903. № 1. С. 190—193.

¹¹ См.: Критическое обозрение. 1907. № 3. С. 33—37.

изданию Пушкина. По поводу его рецензий на I том академического издания Пушкина современники удивлялись: „Труд слишком механический для писателя, работающего воображением и нервами, свойственный особого рода специалистам, копунам-буквоедам”.¹² Между тем это качество Брюсов афишировал всячески и на главных, творческих направлениях деятельности, в издательских трудах. В главных символистских органах — альманахах „Весы”, „Северные цветы” — он нередко печатал найденные в архивах тексты русских классиков, иногда скромные по размерам и художественной ценности. Они были важны не более как символы научности редакторских устремлений Брюсова, общей его политики сближения академической науки и современного литературного процесса. Современники реагировали на это очень остро. А. Измайлов в этой связи вспомнил экспромты Пушкина, упоминаемые бароном Розеном: „Но как хорошо, что Пушкин не заносил этих шалостей на бумагу, и услужливые библиографы не смогли вытащить их напоказ свету. Какую твердую поддержку нашли бы в них современные паяцы и кривляки декаданса, которые, конечно, не преминули бы установить преемство своего дара с пушкинским даром. Как охотно перепечатывали бы они с серьезным видом эти шалости на великолепной бумаге «Скорпиона»”.¹³ Таким поверхностным наблюдателем не разобратся было в парадоксах усвоения символистами классических традиций, когда модернизация осуществлялась именно через более активное и открытое привлечение реминисценций из произведений прошлого. Кто-то обвинял Брюсова в чрезмерной зависимости от предшественников. Например, рецензент поэмы „Исполненное обещание” писал: „Поэма полна заимствований из наиболее известных авторов, как Пушкина, Лермонтова, гр. Растопчиной и Надсона”.¹⁴ Кто-то же отрицал у него наличие точек соприкосновения с классиками, как пушкинист П. Морозов, севший курьезом то, что „поэт В. Брюсов, автор многочисленных стихотворений в новейшем вкусе, в которых воспеваются «сладострастные извивы» и разноstopные стихи чередуются без всяких цензур, имел случай рассмотреть одну из пушкинских тетрадей”.¹⁵ И только прозорливые понимали, что происходит фронтальный сдвиг старого для переплава в новое. Причастный к этому А. Белый точно сформулировал, что Брюсов сочетал „нужные ему элементы творчества Тютчева, Пушкина, Баратынского и Верхарна”, преломив их творчество в своей индивидуальности.¹⁶ Было нечто от научности в творческих установках Брюсова-поэта, чем и объяснима органичность и сила его тяги к науке и библиографии.

Сказалось это и в его стремлении издавать свои произведения академически, снабжая издания научно-библиографическим аппаратом. Его „Полное собрание сочинений” напрямую следовало за первым академическим собранием сочинений Пушкина, ставшим крупным событием в культурной жизни России и переломной вехой для науки о литературе. Издание Брюсова ознаменовало осовременивание интересов ученых, когда близкий по времени классик стал издаваться так, как до того издавались древние.

В библиографии происходило то же, и пособия по современной литературе стали преобладать над пособиями по литературе прошлого.¹⁷ Академически издавая и библиографируя свои произведения, Брюсов довел эту тенденцию до логического конца. Все это было еще непривычно. Многим — и среди них Блоку — казалось, что даже и на Пушкина рано смотреть исторически. Бальмонт иронически объяснял, что Брюсов издает себя так, как Академия — Пушкина, потому что страдает манией величия и вообразил, что „он академик и что он уже помер”.¹⁸ Характерно, что П. Якубович одобрил то, что Брюсов „успел заявить себя недурным библиографом-пушкинианцем”,¹⁹ но категорически не принял

¹² Р. [Рец. на кн.: Брюсов В. Лицейские стихи Пушкина. М., 1907] // Современный мир. 1907. № 9. С. 162 (2-я пагинация).

¹³ Измайлов А. Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1904. 1 (14) мая. Утр. вып.

¹⁴ Раннее утро. 1908. 11 апреля.

¹⁵ Морозов П. Строгая критика // Журнал Министерства народного просвещения. 1907. № 10. С. 461.

¹⁶ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 452.

¹⁷ См.: Машкова М. В. История русской библиографии начала XX в. Л., 1969. С. 265, 274.

¹⁸ Бальмонт К. Забывший себя // Утро России. 1913. 3 августа.

¹⁹ П. Я. [Якубович П.]. Без руля и без ветрил // Русское богатство. 1908. № 5. С. 132 (3-я пагинация).

библиографирование поэтом собственного творчества. Чем дальше в глубь истории литературы, тем меньше оскорбляется вкус, воспитанный на отделении науки от искусства.

Между тем опыты Брюсова отвечали все растущей тяге к науке среди широких кругов литературной общественности, сказавшейся в издании многочисленных полных собраний сочинений. Знамение времени видела в них критика, например К.И. Чуковский: „Резко бросается в глаза, в каком несметном количестве высыпали на книжный рынок «полные собрания сочинений» всевозможных авторов, иностранных и русских, беллетристов и публицистов. Такого множества «полных собраний» никогда еще не было в России. Если хотите, это тоже отказ от современности — ради прошлого, ради «архива»”.²⁰ В оценке такого массового явления вполне закономерно вспомнилась работа библиографа. Критик Н. Носков писал: „Не можем не отметить черту современных авторов — раннее желание подвести итоги и с настойчивой ревностью записных библиографов собрать чуть ли не каждую свою строку в сборники. То, что для старого русского писателя было последним прижизненным итогом долголетней работы, теперь обратилось как раз в противоположное. Современные писатели начинают с того, чем кончали писатели прошлого. И это, с одной стороны, пожалуй и хорошо: творческий облик писателя в этом случае проявляется резче и внушительней со всеми своими мелкими чертами. К сожалению, что ценно для историка или исследователя литературы, то совсем не будет оценено читателем”.²¹ Как видим, многоаспектны были проявления проблемы полноты информации, затронутой как первоочередная в „Записке...” Брюсова.

То, как сам Брюсов решал ее, оценивалось по-разному. Дружественно писал Ф. Батюшков о „жилке библиографа, добросовестно подготавливающего материал для критика или историка современной поэзии”.²² Е. Ляцкий уловил отличие Брюсова от ученых-библиографов старого толка, иронически отозвавшись о них: „Исследователи же такой народ (особенно записные библиографы), что им подавай все написанное поэтом, — до последней строки, до непроставленной запятой, до опечатки, — без этого они и за работу не сядут”.²³ Брюсов же в своих „Путях и перепутьях” представил в основном корпусе лучшие произведения, а остальные перечислил в приложенной к сборнику „Библиографии”. Информация полна, но не самоцельна: библиографическому разысканию отведено подсобное место.

В поисках „правильных” соотношений концептуальности и фактографии прошла вся научно-библиографическая деятельность Брюсова. Он призвал к собирательству не так, как ученые-библиографы XIX в., признавая временность перекосов в этом деле, вызванных тем, что литературоведение было на стадии первооформления. Не раз он указывал на реальную невозможность научных обобщений из-за неразвитости служб в архивном деле, библиографии, текстологии и призывал смотреть на свои работы „лишь как на предварительные вехи, намечающие пути исследователей”.²⁴ По его собственному движению от мелких заметок в юности к пространным обзорам общих проблем пушкиноведения в поздние годы видно расширение горизонтов этой отрасли. Но и начало этого пути было ознаменовано широкомасштабным замыслом — создания истории русской лирики, от которого Брюсов отказался из-за отсутствия фактографической базы. И уже в ранних его заметках видно желание останавливаться на типичных для всего пушкиноведения изданиях, например на сборнике „Пушкинские дни в Одессе” (Одесса, 1900),²⁵ где рельефно выразились недостатки „юбилейного” этапа в пушкиноведении: бессистемность, произвольный подбор цитат для иллюстрирования положений, угодных авторам. В поздних же своих обзорах Брюсов провозглашает всеохватные программы действия, перечисляя, чего не хва-

²⁰ Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 383.

²¹ Н.Н. [Носков Н.] Беллетристика // Мир. 1909. № 6. С. 487.

²² Батюшков Ф.В. Я. Брюсов // Русская литература / Под ред. С.А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 119.

²³ Ляцкий Е. Пути и перепутья в поэзии Валерия Брюсова // Современный мир. 1908. № 3. С. 40 (2-я пагинация).

²⁴ Цит. по: Тиханчева Е. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973. С. 44.

²⁵ Русский архив. 1901. № 4. С. 2—3 обл. (подпись: В.Б.).

тало у предшественников, как то сделано в рецензии на сборник „Пушкинист“: „Далеко не полно были выяснены обстоятельства его жизни, биография Пушкина, и не ясной оставалась личность великого поэта, его характер, его мировоззрение, объем его знаний, его философские взгляды и религиозные воззрения, круг чтения, суждения о литературе, даже самая поэтика. Слабо был исследован генезис творчества Пушкина, влияния, которым он подвергался, его отношение к другим писателям, русским и иностранным, предшественникам и современникам, античным, старым, новым. Почти совсем не было изучено творчество Пушкина со стороны формы, т. е. метры, ритмы, рифмы, его «тропы и фигуры», его образы, и архитекtonика его произведений и т. п., и мало изучены созданные им типы и характеры, их психология, их отношение к действительности, их происхождение, их связь с типами, выведенными другими писателями и т. д. Не говорим уже о множестве других, более детальных вопросов, которые не ставились вовсе, например: пушкинские методы изображения природы, отношение Пушкина к флоре и фауне, грамматика пушкинского языка и т. д. и т. д.”²⁶ Программа охватывает всю полноту установок и главных академических школ прошлого — историко-культурной и психологической, и новой — формализма. Сам Брюсов поработал во всех направлениях, суммируя достигнутое для комплексного изучения литературы, образцом которого явилась его статья о „Медном всаднике” для венгерского издания Пушкина.

Проблема полноты, как видим, не снималась, а приобретала новое качество — как призыв к многообразию подходов к исследованию искусства. Не обилие эмпирических фактов, выстраивающихся в ряд, уходящий в дурную бесконечность, а многоохватность, синтетичность обследования становятся показателем научности. Розыск фактов должен вестись по разным координатам — и в продольном разрезе с нанизыванием их в одну линию, и по поперечнику с группировкой их по разным аспектам, ведущей к оформлению разных отраслей. На одном конце поперечника утверждаются фактографические отрасли, на другом — обобщающе-методологические. Те и другие Брюсов равно ценил, призывая к созданию комплекса связанных друг с другом изданий — летописи, энциклопедического словаря, словаря языка, библиографических пособий и приветствуя работы, закладывавшие общеметодологические основы науки, например книгу П.И. Щеголева „Пушкин. Очерки” (СПб., 1912).²⁷ Пестрота тем искупалась здесь для Брюсова единством и научностью метода — критической перепроверки источников, одна из главных потребностей литературоведения.

По выступлениям Брюсова видно, как противоречиво сталкивались прямо-противоположные тенденции — к специализации и интеграции. Показательна его „текстологическая политика”. Справедливо считая, что без научно изданных текстов нет науки, он в начале резко противопоставлял эту задачу другим. В целом справедливая его критика текстологических ошибок Л.Н. Майкова в I томе академического издания Пушкина прозвучала для некоторых современников слишком резко, возможно потому, что он отвлекся от положительного в работе Майкова — серьезного знатока Пушкина, составителя содержательных, высокохудожественных комментариев. Предпочтение Брюсов отдал редактору 2-го тома — П.И. Якушкину за то, что тот сосредоточился на критике текста,²⁸ хотя, по общему мнению, тот как редактор уступал Майкову. Кончил же Брюсов резкой критикой книги Гофмана „Пушкин. Первая глава науки о Пушкине” (Пб., 1922) именно за то, что в ней рассматривалась только текстология.²⁹ В этих колебаниях запечатлелось то противоречие, по которому издателю сочинений Пушкина „невольно приходится быть «и академиком, и героем, и мореплавателем, и плотником»”³⁰ (слова Брюсова). По его мнению, для решения такой, например, проблемы, как „мнимый Пушкин”, нужно многостороннее рассмотрение каждого приписываемого поэту произведения, его стиля, идей, литера-

²⁶ Известия Московского литературно-художественного кружка. 1916. № 14/15. С. 79—80.

²⁷ Брюсов В. Отзыв о книге П. Е. Щеголева // Брюсов В. Мой Пушкин. М.; Л., 1929. С. 119—128.

²⁸ Золотое руно. 1906. № 7—9. С. 170.

²⁹ Печать и революция. 1923. № 5. С. 67.

³⁰ Критическое обозрение. 1907. № 1. С. 30.

турных норм эпохи и т. д.³¹ Но для такого комплексного изучения фактографическая база только создавалась.

Брюсов видит в перспективе совмещение частной и общей точки зрения в подходе к Пушкину, развивая, например, следующую программу, ведущую отсчет от конкретного формального анализа: „Руководствуясь формальным анализом, возможно установить точную связь данного стихотворения с предшествующими ему явлениями литературы (влияния и заимствования) и вообще искусств, а также внутреннюю связь идей, выраженных в стихотворении, с предшествующими идейными течениями. Тот же анализ вскроет место данного стихотворения в эволюции творчества Пушкина, как со стороны техники, так и содержания. Теми же методами можно будет проследить, при содействии данных, даваемых историей критики, дальнейшую жизнь стихотворения — начиная с оценки его современниками, через позднейшие критические отзывы, через его отражение в других поэтических произведениях (подражания), вплоть до его современного понимания. Наконец, заключением этих работ явится оценка художественно-эстетическая. Здесь закончится роль критика и начнется работа историка”.³²

Говоря о диалектике общего и частного, фактографического и концептуального в научных поисках Брюсова, нужно вспомнить, что он был причастен к интеграционным процессам в интеллектуальной жизни своего времени в самом крайнем их выражении — в сближении гуманитарных и точных дисциплин. Энциклопедическая образованность, широта интересов, напоминающая о всеохватности знаний деятелей эпохи Возрождения, позволяли Брюсову идти в авангарде этого движения, призывая к созданию нового вида искусства — научной поэзии, пропагандирующей достижения физики, математики и т. д. Однако сами образы получились у него художественно слабыми, став доказательством того, что сближение с наукой искусства, имеющего свою природу, специфику и задачи, возможно до определенных пределов. Не случайно интеграционные процессы начала XX в. сопровождались прямо противоположными — всемерно углубленным развитием внутреннего потенциала каждой стороны, что выразилось в искусстве в усилении формально-эстетических исканий. В „научной поэзии” Брюсов в этом плане делает шаг назад по сравнению с лучшими своими произведениями 900-х годов, уповая только на новизну того материала научных гипотез, который прежде не был достоянием поэзии. Функции искусства, в сущности, сведены к рабскому копированию фактов науки, к той самой фактографии, которая и в самой науке XX в. приобрела новое, более подчиненное положение по отношению к полярным обобщающе-умозрительным методам исследования. От ученого потребовались и доскональное знание фактического материала, и повышенная способность мыслить абстрактно, парадоксально, полагаясь на интуицию и фантазию. Благодаря этому и были пересозданы традиционные представления об опорах бытия — материи, пространстве, времени. Символисты как школа в этом плане оказались впереди многих, отличившись высочайшей культурой абстрактного мышления, смелостью, космической масштабностью, полетной фантастичностью своих гипотез о мироздании. Брюсов не был бы их вождем, если бы уступил им в этом. Его фактографические наклонности причудливо переплелись с жадной отвлеченностью знания, что отразилось в его поэтических и литературоведческих работах, вызвав у современников бурю противоречивых толков.

С одного полюса раздавались голоса таких заслуженных исследователей, как П.И. Бартенев, редактор „Русского архива”, в котором Брюсов прошел школу научного публикаторства: „Удивительно, отчего такой библиограф, такой знаток классической, русской и европейской поэзии, как В.Я. Брюсов, уже заявивший себя работами по биографиям Пушкина, Баратынского, Тютчева, не состоит в числе лиц, занимающихся в императорской Академии Наук изданием сочинений великого поэта”.³³

С другого полюса, не желая уступить своего мэтра ученым, возражал Белый:

³¹ Брюсов В. Новооткрываемый Пушкин // Брюсов В. Мой Пушкин. С. 188—194.

³² Брюсов В. Пророк. Анализ стихотворения // Брюсов В. Мой Пушкин. С. 297.

³³ Русский архив. 1908. Кн. 1, вып. 3. С. 3 обл.

„Брюсов представлял собой интереснейшую фигуру. В ней не было ничего академического: четкость, сухость, формальность всех достижений не стали еще брюсовской «академичностью», а были методом, маской, под которой пылкий ум большого человека высматривает себе стези и пути, нащупывая все эти стези на всех путях жизни (...) Он порою казался нам тигром, залегшим в камышах своего академизма, чтобы неожиданным прыжком выпрыгнуть оттуда и предстать в своем, ином, как казалось, подлинном виде: «черным магом»”.³⁴ Истина, очевидно, как всегда, посередине: ни „черным магом”, ни библиографом, в том смысле, в котором понимал это Бартенев, сам ученый-фактограф, Брюсов не был, а был проповедником научности всего нашего мироощущения с резким расширением диапазона ее проявлений в сторону и фактографии, и концептуальности. Он стал литературным лидером, возможно, именно потому, что поспособствовал усилению роли науки в жизни общества с удовлетворением его потребностей и в точном конкретном знании, и в широко обобщающем осмыслении законов мироздания. Самому Брюсову сбалансированность этих противоположностей не давалась просто: знал он удачи, поражения и перекося. Но в итоге не тонул в безграничных морях эмпирики, выискивая общие и дальние цели исследований, нащупывая тенденции, которым предстояло развиваться. Когда читаешь его резкую критику составителей сборника „Мысли Пушкина” (М., 1911), нахватавших без разбора цитат из разных произведений Пушкина без учета сложной структуры художественного образа и приписывавших автору мысли его героев,³⁵ вспоминается, что вскоре вопрос о лирическом герое, о непростом соотношении автора и персонажа стал занимать многих литературоведов. Ряд его работ, сравнивающих разные неповторимые индивидуальности, в особенности статья „Пушкин в Крыму”,³⁶ где южные впечатления Пушкина оттенены теми, которые зафиксировал в своем дневнике третьестепенный писатель Г. Гераков, путешествовавший одновременно и увидевший все сквозь призму устаревших литературных штампов, ряд таких работ Брюсова — прямое предвосхищение блестящих исследований Ю.Н. Тынянова, посвященных проблеме архаистов и новаторов. Во многом Брюсову-ученому помогал Брюсов-поэт, и современники сумели это оценить. М.О. Гершензон писал: „Брюсов давно уже пользуется известностью одного из лучших наших знатоков Пушкина, и изданные им года четыре назад «Письма Пушкина и к Пушкину» показали, как много может дать пристальное внимание исследователя, руководимого истинным художественным чутьем. Это соединение в одном лице поэта и специалиста, встречающееся так редко, особенно ценно у нас, где критическое изучение родных классиков находится еще, можно сказать, в пеленках”.³⁷

Советский исследователь Е. Тиханчева, определяя работы Брюсова о поэзии XIX в. как „первые профессиональные литературоведческие” в современном смысле слова, указала на их скрупулезность, доказательность, точность.³⁸ Но достаточно ли этого, ведь такие же качества есть и у ученых-библиографов XIX в. (тем более что в его работах пушкинисты находят много ошибок). Отличает Брюсова от них жажда гармонии между фактографией и концептуальностью, не всегда напрямую высказанная и даже осознанная. Брюсов отнюдь не против их фактографических увлечений, но, напротив, доводит их до той степени, при которой они могут быть полностью реализованы лишь на основе разделения труда. Библиография должна развиваться в разветвленную систему, довлеющую себе, но не для того, чтобы разорвать с наукой, а именно для того, чтобы лучше служить ей, предельно совершенствуясь во всех своих частях. Разъединение во имя соединения науки и библиографии на высшем уровне развития — вот к чему объективно свелся смысл усилий Брюсова. Конкретные плоды его деятельности значительно уже тех дальних целей, что вырисовываются за ними, часто не осознаваемые в должной мере самим Брюсовым. Развитию библиогра-

³⁴ Белый А. Воспоминания об А. Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 100.

³⁵ См.: Брюсов В. Новости пушкинской литературы // Русская мысль. 1912. № 3. С. 20 (3-я пагинация).

³⁶ См.: Брюсов В. Мой Пушкин. М.; Л., 1929. С. 32—44.

³⁷ Вестник Европы. 1907. № 8. С. 776.

³⁸ Тиханчева Е. Брюсов о русских поэтах XIX века. С. 42.

фии, в частности, Брюсов способствовал отнюдь не своими списками, а всем пафосом призывов к конкретному точному знанию, по-новому и остро прозвучавших в общем контексте его интеллектуальной деятельности. Драматические осложнения вокруг его библиографических трудов ясно показали современникам, что идиллическое время ученых-библиографов, удовлетворявшихся коллекционированием фактов, прошло, что сам этот тип, совмещавший в себе деятелей разного плана, должен распастись на составные части. Желание Брюсова создать полную библиографию Пушкина было реально не осуществимо из-за своей грандиозности и научной сложности. И это подчеркивает, что наступил черед разделения труда между библиографами и учеными во имя того, чтобы ученые могли пользоваться трудами библиографов, экономя свое время для создания широкого плана литературоведческих концепций, в свою очередь небесполезных для библиографов.

Задуманное Брюсовым могло быть осуществлено только коллективными усилиями и на основе развитой системы фактографических служб, налаживанием которых и были заняты литературоведы последующих поколений. Публикуемая „Записка...“ Брюсова, таким образом, является вехой, отмечающей наступление нового, более высокого этапа в развитии и библиографии, и науки о литературе.

Обращение к ней сейчас в высшей степени актуально, ибо, как показал в своей интересной и содержательной статье „Библиографическая пушкиниана: современное состояние и задачи“ В.Н. Баскаков,³⁹ в этой области наблюдается известное отставание от нужд науки. А если вспомнить о еще большем отставании по всему фронту литературной библиографии, то подлинным упреком для нас выглядит то, что крупнейший литературный деятель яркой и сложной эпохи, бесконечно занятый важными литературными делами, поэт с мировым именем не только не „пренебрегал“ черным библиографическим трудом, но и придавал ему огромное значение, видя в нем опору подлинно научного исследования литературы.

³⁹ Советская библиография. 1987. № 3. С. 65—70.

КАК СОСТАВИТЬ БИБЛИОГРАФИЮ А.С. ПУШКИНА

I

Выражение „полная библиография Пушкина“ можно понимать различным образом.

Вообще говоря, научная библиография стремится к исчерпывающей полноте. Библиограф должен указывать, „брать на учет“, все сочинения данного рода или по данному вопросу, независимо от содержания и достоинства. Всякий пропуск есть уже ошибка библиографа. Делать оценку или выбор — уже задача библиографии критической, а не научной.

Понимая так, „полная библиография Пушкина“ должна была бы представить перечень всех литературных произведений, относящихся к Пушкину, т. е. всех изданий, где напечатаны разные сочинения самого Пушкина, и всех изданий, где напечатано что-либо о Пушкине, даже всех сочинений, где упоминается о Пушкине.

Подобная работа потребовала бы огромной затраты труда, которая вряд ли оправдывалась бы достигнутыми результатами.

В самом деле, произведения Пушкина еще при его жизни перепечатывались много раз — другими журналами (кроме тех, где их поместил сам автор), в разных сборниках, в „песенниках“, наконец в критических статьях о Пушкине. В специальной работе М.А. Цявловского „Пушкин в печати 1815—1837 г.“ указаны такие перепечатки (кроме последнего рода — в критических статьях). Разумеется, все эти указания представляют интерес, но все же весьма второстепенный. Так, например, из длинного перечня „Песенников“, куда были включены стихи Пушкина (причем заглавия этих песенников приведены у Цявлов-

ского со всеми библиографическими подробностями), можно сделать лишь тот вывод, что стихи Пушкина в 30-х годах были почти столь же популярны, как песни Нелединского-Мелецкого и др.

Вряд ли кто-либо из исследователей Пушкина, его творчества, его биографии, его влияния на литературу, когда-либо найдет нужным заглянуть в один из песенников, указанных Цявловским.

Еще меньше будут иметь значения указания на перепечатки произведений Пушкина после его смерти. Опять-таки некоторый интерес такие указания представлять будут. Например, они покажут, как постепенно все большее и большее количество произведений Пушкина стало входить в школьные хрестоматии. Но в конце концов кропотливая работа по пересмотру всех школьных хрестоматий подтвердит только то, что известно и без того: что постепенно выросло понимание Пушкина как нашего величайшего, „классического” поэта.

Безусловно потерянным трудом был бы подсчет, сколько раз то или другое стихотворение Пушкина было цитировано в различных историко-литературных и критических сочинениях. Такая библиографическая статистика удовлетворяла бы почти праздно любопытство, так как не доказывала бы даже популярности данных стихов: авторы могут обращать внимание своих читателей на определенное произведение не цитируя его, даже не называя.

Между тем идеально, или, лучше сказать, педантически полная библиография должна была бы отметить не только все перепечатки, все цитаты из Пушкина, но даже все случаи, когда его слова взяты в виде эпиграфа и т. п.

Подобно этому, педантически полный перечень всего написанного о Пушкине также был бы работой, огромность которой не оправдывалась бы результатами. Нет никакого сомнения, что о Пушкине говорится во всех историях русской литературы и во всех учебниках этой истории. Какую, однако, пользу для исследователей Пушкина может принести исчисление всех таких историй и учебников с точным указанием их авторов, заглавий, места и года напечатания, числа страниц, формата и т. п.? Другой пример: в работе В.В. Каллаша „Русские поэты о Пушкине” целью поставлено собрать все стихи, написанные о Пушкине и „к Пушкину”. В собрание вошло множество (большая часть) совершенно ничтожных стихотворений, без всякого художественного значения, иногда полуграмотных. Никто из изучающих Пушкина не может извлечь из этого собрания ничего другого, кроме скудного вывода, что имя Пушкина достигало иногда и до малообразованных людей, из которых некоторые (конечно, немногие) могли даже напечатать свои вирши к Пушкину (а сколько таких же виршей осталось ненапечатанными!).

Из всех этих примеров следует, что не должно понимать выражение „полная библиография” педантически. Простой подбор всего печатного, связанного с именем Пушкина, дал бы безмерно большой материал, большая доля которого оказалась бы никому не нужной. Между тем время, затраченное на сбор такого материала, могло бы быть использовано более производительнее, хотя бы в целях изучения того же Пушкина (например, для составления его словаря, словаря его рифм и т. п.).

Однако, если понятие „полная” библиография должно быть ограничено, необходимо выяснить ту точку зрения, то основание, с которого будет произведено такое ограничение. Таких оснований может быть несколько. Наиболее рациональным представляется исходить из соображения, для кого и для чего назначается предположенная библиография.

Действительно, если библиография должна будет обслуживать учащихся, знакомящихся с Пушкиным, ограничения должны быть одного рода; если вообще читателей, — другого; если лиц, специально исследующих творчество и жизнь великого поэта, — третьего, и т. д.

Вопрос, по-видимому, предрешен самим определением предположенного труда. Полная библиография (как бы ни понимать понятие „полной”) излишня для учащихся и не нужна для масс читателей: она может быть полезна и даже необходима только для лиц, специально посвящающих себя (вообще или для данной работы) изучению Пушкина. Из этого следует тот вывод, что „полная библиография Пушкина” должна быть составлена так, чтобы служить подспорьем для изучения Пушкина. В нее должно войти все, что может помочь такому

изучению, и из нее должно быть выкинуто все, для такого изучения бесполезное, что было бы лишь балластом, вводимым в работу только ради педантического понимания слова „полный”.

Такое толкование дает основание для ограничения безмерного материала. Но, разумеется, пользоваться таким правом ограничения необходимо с большой осторожностью. Никогда нельзя предвидеть, что окажется нужным и полезным одному из будущих исследователей. Важно, чтобы исследователи в библиографическом труде имели перед собой по возможности весь литературный материал по данному вопросу. Отброшено может быть лишь то, что, несомненно, никогда и никому не понадобится в исследованиях о Пушкине. Примеры такого „ненужного” приведены выше.

Возможно, впрочем, с той же точки зрения и другие ограничения. Именно возможно выделить и оставить в стороне некоторые специальные вопросы, которые только косвенно касаются Пушкина и для большинства его исследователей не представляют значения. Таков, напр(имер), вопрос о художественной интерпретации произведений Пушкина — о картинах, рисунках, гравюрах, литографиях и т. п. на темы Пушкина; также — об интерпретациях музыкальных, сценических и др. Библиография подобных произведений может быть выделена из общей библиографии и отнесена в особую работу.

Наконец, задача может быть ограничена еще в том отношении, что приняты во внимание будут исключительно русские сочинения. Библиография переводов Пушкина на иностранные языки и библиография иноязычных сочинений о Пушкине также могут составить предметы особых работ.

II

Сообразно всему сказанному, можно наметить следующий общий план „полной библиографии Пушкина”.

Отдел I. Произведения Пушкина.

Библиография должна, во-первых, указать все те издания, где впервые было напечатано каждое из произведений Пушкина. Перепечатки должны указываться лишь в тех случаях, когда они имели какое-либо литературное значение, напр(имер) когда сам Пушкин вторично печатал свое произведение в журнале; когда по поводу перепечатки возникал литературный спор; когда данное произведение печаталось вновь с поправками и дополнениями; когда оно ошибочно печаталось как еще неизданное и т. д.

Библиография должна, во-вторых, указать все отдельные издания произведений Пушкина в форме книг, брошюр, листовок и т. п. При этом должны указываться как первые, так и повторные издания. Исключение может быть сделано лишь для изданий, повторявшихся без перемен с готовых клише, напр(имер) для лубочных картин с текстом Пушкина: для таких изданий достаточно указать их первое издание, с отметкой, что оно позднее повторялось.

Не включаются в библиографии перепечатки произведений Пушкина, сделанные в разных коллективных сборниках — в песенниках, школьных и иных хрестоматиях, в критических статьях, в историях литературы и т. д.

Отдел II. Сочинения о Пушкине.

Библиография должна указать, во-первых, все сочинения специально о Пушкине, вышедшие отдельными книгами и брошюрами; во-вторых, все работы (статьи, речи и т. п.) специально о Пушкине, напечатанные в журналах, газетах, альманахах, сборниках и др. изданиях; в-третьих, все части работ, специально о Пушкине, в трудах, посвященных в целом какому-либо другому вопросу. Исключение составляют главы о Пушкине, не представляющие самостоятельной обработки вопроса, в компилятивных историях литературы, учебниках истории и т. п.

Кроме того, в-четвертых, библиография должна указать все сочинения (как книги, брошюры, так и статьи в повременных и иных изданиях), непосредственно относящихся к тем или другим явлениям, тесно связанным с изучением Пушкина, напр(имер) работы о Царскосельском лицее, о предках Пушкина, о

близких друзей и врагах Пушкина (напр(имер), о Дантесе), об изданиях и издателях его сочинений и т. д.

Особую часть этого отдела должна составить библиография всех книг, брошюр, статей и т. д., говорящих о рукописях Пушкина и их судьбе.

Отдел III. Интерпретации произведений Пушкина.

Как особые работы, в „полную библиографию” должны входить:

перечень всех художественных иллюстраций на темы Пушкина;

таких же музыкальных иллюстраций;

таких же сценических иллюстраций.

Сюда же относится иконография Пушкина, т. е. перечень всех портретов Пушкина и их воспроизведений в печати.

Отдел IV. Пушкин за границей.

В „полную библиографию” должны еще войти:

перечень всех переводов произведений Пушкина на иностранные языки;

перечень всех работ о Пушкине (книг и статей), появившихся в иностранных литературах.

(Отделы III и IV, как подлежащие обработке специалистами и представляющие обособленные задания, намечены в данном плане лишь в общих чертах. Можно, однако, отметить, что вряд ли есть надобность составлять перечни портретов Пушкина на предметах рыночной индустрии — на коробках папирос, на обертках мыла и т. п.).

III

Что касается расположения материала, то в окончательной обработке желательно его систематизировать, что значительно облегчит труд будущих исследователей.

Вообще говоря, библиографические списки могут располагаться в различных порядках:

а) в алфавитном (по имени авторов или по названиям произведений);

б) в хронологическом (по годам, когда появилось то или иное произведение);

в) по отдельным вопросам, и др.

Первые два порядка дают хаос названий, разбираться в которых всецело лежит на исследователе; третий — дает материал уже систематизированный, причем чем подробнее его деления (рубрики), тем удобнее разбираться в них. Ввиду этого представляется полезным остановиться на распределении по вопросам, однако непременно с присоединением и алфавитного указателя для всякого рода справок.

Пушкинская библиография естественно распадается на 4 отдела, указанные выше: 1) сочинения Пушкина; 2) сочинения о Пушкине; 3) интерпретация произведений Пушкина; 4) Пушкин в иноязычной литературе. Но каждый из этих разделов желательно, как сказано, подразделить на более мелкие рубрики. Такое подразделение опять-таки может быть произведено с разных точек зрения. Так, напр(имер), можно делить сочинения Пушкина и о Пушкине по периодам его жизни (как то сделано в приготовленной мною библиографии Пушкина, представленной в Гос. изд-во); сочинения Пушкина можно делить по родам и жанрам: полные собрания, издания отдельных произведений, вещи, напечатанные в повременных изданиях, и т. п., или по родам произведений: лирика, эпос, драма, проза, письма; сочинения о Пушкине по их характеру: критические и полемические, биографические, характеристики, библиографии, воспоминания и т. д.; интерпретации — на художественные (скульптура, живопись, печать), музыкальные, сценические; иноязычные сочинения — по языкам, и т. д.

Деление по периодам жизни, удобное в практическом руководстве, в полной библиографии представляет неудобство, что многие сочинения должны быть указываемы по несколько раз, так как относятся к разным периодам жизни поэта. Деление по родам изданий, по родам произведений и по характеру сочинений неудобны в том отношении, что совершенно исключают хронологическую

последовательность. Поэтому кажется наиболее целесообразным принять комбинированные деления, план которых предложен отдельно.

Однако такие распределения материала по рубрикам могут составить лишь последнюю стадию работы. Раньше должен быть собран весь материал, и для этого удобным способом остается занесение каждого сочинения на отдельную карточку. На самой карточке заранее может быть указано, условными знаками, в какую рубрику она должна быть впоследствии отнесена.

Валерий Брюсов





Б. К. ЗАЙЦЕВ

ПУШКИН. (ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЕГО)

(Публикация Л. Н. Назаровой)

Борис Константинович Зайцев (1881—1972) известен не только как выдающийся прозаик, младший современник Чехова, Куприна, Л. Андреева, но и как автор книг и статей, посвященных русским писателям XIX—начала XX в.

К Пушкину, его жизни и творчеству, Зайцев обращался неоднократно, выступая на юбилейных пушкинских вечерах в Париже, печатая в зарубежных изданиях статьи о великом русском поэте.

19 апреля 1962 г. Зайцев сообщил мне, что получил вышедший в Ленинграде и посланный мною сборник исследований и материалов „Пушкин и его время”, подчеркнув, что „превосходно издано и материалов тьма”. В том же письме упоминалось о пушкинском вечере в Париже 6 мая, который Зайцев собирался открыть своим вступительным словом „приблизительно так: «Пушкин, Рафаэль, Моцарт — три необычайные кометы, залетевшие в наш мир, недолго и гениально сиявшие и унесшиеся в вечность. (Все молодыми ушли!)». Сходства, различия”.

Это слово Зайцева было затем опубликовано в газете „Русская мысль” 19 мая 1962 г.¹

Ниже приводится текст другой статьи Зайцева о Пушкине, более ранней, блестяще написанной, исполненной глубокого чувства любви к великому русскому поэту.²

¹ См.: Б. К. Зайцев о русских и советских писателях. (Публикация Л. Н. Назаровой) // Русская литература. 1989. № 1. С. 193—194.

² Опубликовано: Русская мысль. 1949. 1 июня. № 141.

ПУШКИН. (ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЕГО)

Каков он, если взглянуть на него неотуманенным взором? То есть представить себе, что нет ему памятника, что это не кумир, а живой поэт, сто пятьдесят лет назад родившийся?

Основное впечатление тут будет радость. Радует излучению легкой светлости, простоты, прямоты. Стремительному полету стиха, приобщающего к музыке, все вокруг делающего облегченным. Вот уж духа тяжести-то нет в Пушкине! Как бы насквозь мы ни знали деревню русскую, помещичий быт — ритм и беглый блеск слов „Евгения Онегина” обращают все это в нечто реющее и кружевное. Пушкин не был ни мистиком, ни мечтателем, наоборот, это страстно-жизненная натура, но в искусстве своем обладал он волшебством одухотворения, „поднятия” и просветления (а значит, было это и в нем самом). Вот этот дух стройности и дает радость — бездумную. Почерк без нажима, быстрый, суховатый, рисующий всегда как будто силуэт, это и есть Пушкин.

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь.

Так говорит Сальери о Моцарте, но и неизменно вспоминается тут Пушкин. „Залетность” некая в нем, разумеется, была: неожиданно появился, рано просиял и скрылся. О бесполезности его серьезно говорили в шестидесятых годах.¹ Но на херувима он совсем не похож и „райских” песен не заносил. Пел всегда о земном. Земное знал, любил, отдавался ему с необузданностью даже жуткой, но действительно, как и в Моцарте, было нечто во внутреннем ладе его всегда возводящее к стройности и гармонии (замечательно, что даже трагическое никогда не было у него хаотичным, и как трагический поэт, ничего не разрешая, он давал ту же радость — чистого искусства). Лермонтовское „звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли”² — совсем не его мир. Песни земли скучными для него не были. Все их он брал жадно — отдавал с отблеском высшего. Не рая, но музыки, — даже в трагедии. Он музыкально, т. е. разрешительно, говорил о самых страшных страстях человеческих — видел мир во всей пестроте, но ощущал его как тему искусства. Сам грех и совесть („когтистый зверь”),³ само „с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклинаю”,⁴ — все это становилось поэзией и музыкой, как и рыцарь бедный, и пророк. Все Пушкин знал, все понимал. Но принимал лишь как художник. „В священном ужасе” внимал у него „арфе серафима” не просто человек, а поэт, чтоб написать дивное стихотворение.

Волшебный пушкинский инструмент, разумеется, напев и стих. Достаточно ему стиха коснуться, чтобы сразу выйти за пределы всех сравнений и соперничеств. Это его природа, он действительно „таинственный певец”. Арион, выброшенный волнами на берег. К нему без опасения можно отнести весь — для других уже и устарелый — словарь: „лиры”, „бряцаний”, „певца”, убегающего „на берега пустынных вод, в широкошумные дубровы”.⁵ А можно взять и прощеду, тоже будет хорошо, он сам о себе так сказал:

Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладковзвучных строф,
Они слетают с берегов.⁶

Это уж совсем живой, настоящий Пушкин в Михайловском. Все в том, что именно сладковзвучные строфы в нем и пели. Как романист записывает свои галлюцинации, так поэт „изливает” эти строфы, а тут вот еще сам и декламирует.

Поэт не только музыкант, но и „нарекатель имен”; первым поэтом был Адам, давший имена птицам и зверям. Сколько блистающих „названий” разбросано по пушкинским стихам, метких и острых сравнений, эпитетов, рожденных из стихии поэтической взволнованности!

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и идет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.⁷

Повесть и рассказ не давали ему так расточать свои дары. В прозу не укладывалось его богатство. Проза пушкинская тоже событие: „Капитанская дочка” — одно из начал русского романа. Все же проза его, при всей высоте ее, легкости, благородной сухости, сравниться с обильствием стихов не может. Проза вообще другой мир. Пушкин, появившись здесь, и здесь оказался эпохой, но не сюда было направлено основное в нем. Он не родился романистом, как Толстой. Он просто с гениальной естественностью сказал нечто на получуждом ему языке повести, внес туда всю свою прямоту, жизненность, чувство правды и простоту, всю беглую четкость своего артистического почерка („Пиковая дама”; „Путешествие в Арзрум”).

Как первенцу художества российского дано было ему испробовать все роды литературы. Коснулся он и драмы. Не ставя театр целью, дал высочайшие образцы поэзии трагической, — тут удача его предельна, и насколько в „Евгении Онегине“ до конца он русский, столько же в „Моцарте и Сальери“ национален. В том-то его и удивительность — помимо легкости и стройности, — что с ранних лет, со времен „Руслана и Людмилы“, он органически соединил русское со всемирным, народную сказку с Ариосто, „Бориса Годунова“ с „Моцартом“, „Евгения Онегина“ и „Капитанскую дочку“ с „Каменным гостем“ и „Скупым рыцарем“. Из его писания всегда глядит Россия, за Россией же простирается мир. Знаменитая пушкинская „всеотзывность“,⁸ о которой столько говорилось! Свойство действительно добровольно загадочное, особенно если помнить, что о чужеземном он „пел“ не только не хуже, но иногда лучше, чем о русском.

Чем более к нему присматриваешься, тем поразительнее кажется само его явление в России тех времен, стране, казалось бы, тяжеловесной, сумрачной и полурабской, среди неосвоенных просторов, „топи блат“. И вдруг такой Арион:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозовою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

„Таинственный певец“ сродни и Моцарту, и Рафаэлю,⁹ и Орфею, но голос у него русский, слово русское, по-новому найденное, по-новому и в великой гармонии заввучавшее — над страной, еще безгласной. Но поэт, вместивший в себе и мир, и родину, не может появиться зря. Он обещание, прообраз — им говорится, что за сила, что за дары даны родившему его народу. Сам „певец“ знает свою фатальность, чует огромность родины, силу ее истории, силу ее Петра — тут опять удивительность его природы: даже Петра берет он поэтически.

Художник моцарто-рафаэлевской меры, почти непостижимой для русского ренессанса гармонии (как и ренессансного отношения к жизни) находит редкостный по величию тон и слова для „Медного всадника“, для героя — Петра.

Пушкинская судьба во всем необычайна. Необычаен самый приход его, блеск появления юноши на заре литературы нашей, сверкание всеми цветами радуги. Быстрый рост и развитие дарования, в высшей точке его — убыль успеха литературного. Как у Рафаэля — ранняя смерть. Как у Моцарта — одинокая могила.¹⁰ Переход в потомство в ореоле вечной юности, — трудно и представить себе Пушкина старцем, как Гете. Нельзя отделаться и от ощущения, что, несмотря на блестящие опыты в драматической поэзии, Пушкину изнутри чужда тема страдания, ставшая чуть ли не основной в порожденной им русской литературе и взывавшая к религиозному разрешению. Это все не его мир. Пушкин благословлял первые опыты Гоголя (но не вполне его угадал), и Достоевский восславил Пушкина на торжестве открытия памятника, но они, и Толстой, изнемогавший над вечными вопросами бытия, принадлежали к совсем другому потоку духовной жизни России. Пушкин же, Арион, так и остался лучезарным любимцем столетия.

Его, как первую любовь,
России сердце не забудет,¹¹ —

(Тютчев)

именно не ожидая никаких „разрешений“, просто любясь им — легким, таинственным, цельным, величественным...

Любование это, на минуту лишь затемненное в шестидесятых годах, к удивлению, выдержало и революцию. Пушкиным в современной России зачитываются, устраивают паломничество в Михайловское, ему поклоняются как величайшему писателю России, несмотря на то что он барин и аристократ. Значит, не иссякло в России тяготение к красоте, поэзии, к простоте, прямодушной жизненности и человечности. Доходит пушкинское свободолюбие, пушкинская любовь к родной земле. Это радостно слышать — тем русским, для кого Пушкин есть знамя свободы, культуры духовной, любви к родине в высшем ее виде: не

как презрения и отрицания чужого, но как гармонического сочетания разных цветов радуги, из которых свой русский ближе всех сердцу.

То, что Пушкин победил в той России, которой годами вколачивали противоположное, есть великая наша надежда, победа нашего духа, в некоем смысле и наша победа. Кто любит Пушкина, тот за свободу. Кто с Пушкиным, тот за человека, родину и святыню.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о статьях Д.И. Писарева „Пушкин и Белинский” („Евгений Онегин”, „Лирика Пушкина”, 1865).

² Заключительные строки из стихотворения Лермонтова „Ангел” (1831).

³ Слова из монолога Барона („Скупой рыцарь”, сцена II, 1830).

⁴ Строки из стихотворения „Воспоминание” („Когда для смертного умолкнет шумный день”.

1828).

⁵ Заключительные строки из стихотворения „Позу” (1827).

⁶ Строки 10—14 из строфы XXXV четвертой главы „Евгения Онегина”.

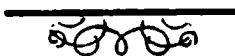
⁷ Из стихотворения „Осень” (1833) (строки 1—16 из строфы X).


⁸ Об этом первым сказал Достоевский в речи на празднике в честь открытия памятника Пушкину в Москве 8 июня 1880 г. („...мы уже можем указать на Пушкина, на всемирность и всечеловечность его гения”).

⁹ О Рафаэле, Моцарте и Пушкине Б.К. Зайцев впоследствии (в 1964 г.) писал в статье „Три кометы”.

¹⁰ Место захоронения Моцарта „осталось навсегда утерянным” (см.: *Балза Игорь*. Моцарт и Сальери. Трагедия Пушкина. Драматические сцены Н.А. Римского-Корсакова. М., 1953. С. 51).

¹¹ Не совсем точная цитата; заключительные строки стихотворения Ф.И. Тютчева „29-ое января 1837”: „Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет”.





К. А. ЗУБАРЕВА

ГЕНРИХ МАНН И ПУШКИН

(ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ)

Мировое значение Пушкина в настоящее время общепризнанно. Укажем здесь работы М.П. Алексеева, Н.Я. Берковского, Д.Д. Благого.¹ Вместе с тем есть немало нерешенных вопросов, связанных с конкретным освещением влияния Пушкина и пушкинской традиции на мастеров зарубежной прозы XX в. Среди них самостоятельное значение имеет как частная проблема вопрос о влиянии русского поэта на творчество Генриха Манна. Многолетние разыскания и находки в архиве Генриха Манна в Берлине позволяют сделать вывод о том, что Пушкин занимает важное место в творческой биографии Генриха Манна как литературный собеседник выдающегося немецкого писателя-гуманиста в его художнических исканиях и устремлениях.

Но прежде всего скажем о той роли, которую по праву занимали классики русской литературы в творческом становлении Г. Манна.

В личной библиотеке писателя, хранящейся в его берлинском архиве, имеется несколько десятков книг русских авторов. Среди них — книги Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, А.М. Горького, Вс. Иванова и других мастеров русской прозы. И каждая из этих книг дает основания задуматься над творческими контактами писателя с миром русской литературы, осмыслить их в контексте его творчества, поставить вопросы о возможных и вероятных параллелях — образных, сюжетных, тематических, идейных. И попытаться эти вопросы решить, насколько это позволяет сделать сам материал исследования.

В своей книге „Генрих Манн и прогрессивные традиции немецкой и мировой литературы”, а также в статьях „Г. Манн и Н.В. Гоголь”, „Генрих Манн и Лев Толстой”, „Генрих Манн и М.Е. Салтыков-Щедрин” автор этих строк подробно останавливается на вопросе о влиянии русских мастеров на творчество немецкого писателя.² Напомним здесь лишь основные выводы о позициях писателя в этом вопросе. Для Генриха Манна русская литература всегда была высоким авторитетом и образцом нравственных идеалов и эстетических критериев. Свое отношение к русской литературе он высказал в итоговой книге „Обзор века”: „От Пушкина до Горького эти романы образуют цепь глубокого познания человека, его противоречивости и неосуществленного призвания — и все они приняты как учение”.³

¹ См.: Алексеев М.П. Пушкин. Л., 1972; Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975; Благой Д.Д. Душа в заветной лире. М., 1979.

² См.: Зубарева К.А. 1) Генрих Манн и прогрессивные традиции немецкой и мировой литературы. Омск, 1972; 2) Генрих Манн и русская литература. (Два необходимых уточнения) // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1977. С. 45—53; 3) Генрих Манн и Лев Толстой // Веймарские доклады. 1971. № 11; 4) Генрих Манн и М.Е. Салтыков-Щедрин // Типологические соответствия и контактные связи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1984. С. 99—110.

³ Манн Г. В защиту культуры. М., 1986. С. 328.

Эта характеристика русской прозы в книге Г. Манна „Обзор века” дополняется мыслью о том, что русская революция явилась итогом столетнего развития русской литературы, которая в свою очередь перекликается с положениями и суждениями статьи Розы Люксембург „Душа русской литературы”,⁴ обнаруженной нами в архиве писателя. Следует отметить, что и в советском литературоведении неоднократно отмечалась значительная роль русской литературы в творческой биографии Г. Манна (работы М.Е. Елизаровой, Т.Л. Мотылевой, Г.М. Фридендера и др.).⁵ Однако вопрос о взаимосвязях творчества Г. Манна и Пушкина не ставился пока что ни в одной из известных нам работ.

Причиной отсутствия такого рода исследований, на наш взгляд, явилась (помимо до сих пор неучтенного пушкинского текста в писательском чтении) вообще слабая разработка пушкинского вклада в зарубежную прозу XX в.

Между тем постановка такого вопроса правомерна и в плане читательских интересов Г. Манна, и в связи с его замечаниями о русской литературе, и, наконец, в области собственно творчества — с точки зрения художественных открытий немецкого писателя-гуманиста.

Начнем сопоставительный анализ гуманистической традиции в творчестве Г. Манна и Пушкина с описания издания „Пиковой дамы”, обнаруженного нами в архиве писателя в Берлине.

Но сразу же оговоримся, что ограничивать представление Г. Манна о Пушкине только как об авторе „Пиковой дамы”, разумеется, невозможно, так как речь идет об одном из классиков культуры, энциклопедисте, в орбиту мышления которого, естественно, включалось представление обо всем объеме и значении творчества Пушкина.

Книга Пушкина „Пиковая дама”, обнаруженная нами в архиве Г. Манна,⁶ была издана в Мюнхене в 1920 г. Книгу выпустило издательство „Hyperion”. Переводчиком был Иоганнес Гюнтер, иллюстратором — Макс Каллин. Из всего тиража книги лишь 50 ее экземпляров были снабжены цветными иллюстрациями. А тот экземпляр книги, который находится в личной библиотеке Г. Манна, сопровождается черно-белыми иллюстрациями (в количестве 11). Характерно и то, что манера художника-иллюстратора близка манере немецкого экспрессионизма, в частности Георга Гросса. Все это позволяет считать данное издание книги Пушкина заметным событием в культурной жизни Германии тех лет.

Книга несет на себе следы активного и внимательного чтения. Так, отдельные места книги (сцена появления графини, разговор графини с Германном и др.) имеют карандашные пометки. Правда, характерных именно для Генриха Манна каких-то дополнительных замечаний от руки в конце книги мы не обнаружили. Но это совсем не значит, что книга была случайным приобретением и чтением. Об этом говорит и достаточно потрепанный ее вид, характерный для постоянно читаемых книг, и тот достаточно жесткий отбор книг в библиотеке неоднократно эмигрировавшего (сначала из нацистской Германии, а после из Европы в Америку) писателя-антифашиста, который был продиктован жестокими условиями времени и который практически не оставлял места для случайного и необязательного чтения.

Сам факт наличия „Пиковой дамы” в личной библиотеке писателя вполне ограничен в контексте его постоянного внимания к русской литературе и требует дополнительного освещения как в связи с историей знакомства немецкого читателя с Пушкиным, так и в связи с конкретными следами влияния Пушкина, которые может обнаружить в творчестве Генриха Манна аналитическое прочтение его книг.

Интересен и аспект соотношения изобразительного ряда (11 иллюстраций Макса Каллина) с текстом Пушкина как восприятие книги современником Генриха Манна. В иллюстрациях господствует стихия экспрессионистического гротеска со своеобразным драматизмом и театральностью в передаче текста.

⁴ Люксембург Р. О литературе. М., 1961.

⁵ См.: Елизарова М.Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XX века. М., 1954; Мотылева Т.Л. Достоевский и зарубежные писатели XX века // Вопросы литературы. 1971. № 5. С. 96—128; Фридендер Г.М. Мировое значение Достоевского. Л., 1981.

⁶ Архив Г. Манна в Берлине, архивный № НМЗ 978.

Об истории знакомства немецкого читателя с Пушкиным пишет, в частности, Б. Мейлах в своей книге „Талисман”, где отмечаются глубокие корни интереса к Пушкину в Германии еще в XIX в.⁷ Примечательны в этом отношении мысли Н.Я. Берковского о двух волнах пушкинского влияния на Западе, высказанные в его работе „О мировом значении русской литературы”. Особо интересен указанный Н.Я. Берковским факт влияния Пушкина в западной литературе после 1917 г. Но ведь именно к этой, второй волне (первая была в XIX в.) относится и контакт Г. Манна с наследием Пушкина, да и сам факт издания „Пиковой дамы” в Германии в 1920 г.

Перейдем теперь к вопросу о влиянии пушкинской традиции на творчество Г. Манна, хотя, повторим, вопрос требует целого ряда оговорок.

Время издания „Пиковой дамы” совпадает со временем работы Г. Манна над заключительной частью трилогии „Империя” — романом „Голова” (1918—1925). Такое совпадение само по себе еще не доказывает (хотя и не исключает) конкретное влияние пушкинской повести на немецкого писателя. Однако основой творческого взаимодействия Г. Манна с традицией Пушкина является прежде всего гуманистическая мысль. И лишь потом — сюжетно-образные и иные параллели, переключки и соответствия. Разумеется, отсутствие развернутых авторских свидетельств на этот счет обязывает исследователей высказывать предположения и догадки со всей необходимой осторожностью.

Итак, нам представляется несомненной и безусловной общность и близость гуманистической позиции Г. Манна и Пушкина. Она состоит в художественном воссоздании той самой „депи глубокого познания человека, его противоречивости и неосуществленного призвания”,⁸ которое Г. Манн отмечал как этический пафос всей русской литературы и которое характерно для него самого как художника.

Дух свободомыслия и свободолюбия, гуманистический взгляд на природу человека, освобожденный от теней антигуманистического сознания, тот светлый этический пафос, который свойствен традиции Вольтера и Гете, — вот что роднит Генриха Манна — гуманиста и художника с Пушкиным. Помимо этого необходимо также отметить как важный и существенный момент родство самой творческой, художественной личности Г. Манна с Пушкиным, родство, если позволительно такое сравнение, в моцартианском ключе: та же неистовая стихия импровизации и творческой свободы, которая сообщает всему творчеству печать артистизма и свободного дыхания.

Подобно Пушкину, Генрих Манн был воспитан на традициях французского XVIII века с его демократизмом и вольнодумством, афористическим изяществом прозы и философским пафосом исследования человеческой природы. Переводчик „Опасных связей” Шодерло де Лакло, автор блистательных размышлений о Вольтере и пьесы о Великой французской революции, Г. Манн постоянно чувствовал свою особую связь с традициями этого века. Это родство по духу всегда ощущал Пушкин в XIX в. В XX в. эта же традиция закономерно привела Г. Манна к антифашизму.

Даже такие факты биографии Генриха Манна, как происхождение (отец — любекский патриций, сенатор, мать — красавица, уроженка Бразилии), детство в Любеке с его воздухом истории, ганзейских вольностей, несомненный артистизм личности самого писателя, его огромная страсть к театру, миру искусства, даже его романтически-безалаберный образ бытия как художника (при всем том, что Г. Манн умел быть и политиком, и проповедником, и, если угодно, пророком), — даже это роднит его с Пушкиным как типом художника. Эти замечания самого общего и самого частного свойства ни в коем случае не претендуют на полноту трактовки вопроса. Но без них картина будет либо неполной, либо „безличностной”.

С другой стороны, путь к Пушкину у Генриха Манна в XX в. мог быть (подчеркиваем: мог быть) опосредованным влиянием Достоевского. Такой вариант исключать нельзя. Больше того: такой вариант органичен и понятен в свете обстоятельности и особенностей литературной работы самого Г. Манна.

⁷ Мейлах Б. Талисман. М., 1975.

⁸ Манн Г. В защиту культуры. С. 328.

Писатель многие годы работал над развитием жанра социального романа в немецкой литературе, романа, содержащего не только пласты социальной критики, но и пласты психологического анализа личности, общества, государства, в их взаимодействии и связи.

И здесь опыт Генриха Манна-художника неизбежно приводил его к Достоевскому, о чем сам писатель достаточно подробно сказал в „Обзоре века”.

Перейдем теперь к наиболее, может быть, спорной, но тем не менее актуальной части взаимосвязей творчества Г. Манна и Пушкина, касающейся конкретного влияния текста на текст.

Будем исходить из возможности и вероятности такого влияния в случае с романом „Голова” Г. Манна и „Пиковой дамы” Пушкина. Причем само это влияние будем рассматривать в достаточно опосредованном и достаточно гипотетическом плане, допуская его безусловность и отмечая не только „акценты сходства”, но и не менее важные „акценты различия”, обусловленные конкретной творческой индивидуальностью, авторской спецификой текста и особенностями времени его создания.

Напомним, кстати, что развернутого автопризнания (как Томас Манн в случае с „Иосифом и его братьями”) Г. Манн не оставил.

Роман Г. Манна „Голова” был создан в годы Веймарской республики и отражал кризис личности, общества и государства в вильгельмовской Германии. Герои романа добиваются карьеры ценой любых моральных издержек и приходят к полному краху, к самоубийству.

Напомним, что исходным в нашем стремлении обосновать типологическую общность „Пиковой дамы” Пушкина и романа Г. Манна „Голова” может быть именно гуманистическая трактовка проблемы личности в плане выбора между истинным (нравственным) и ложным (безнравственным, аморальным, бесчеловечным) путем жизненного поведения.

Итак, перед нами два разных произведения. Аналитическое прочтение находит в них черты сходства, которые нельзя игнорировать, и черты несходства, обусловленные их яркой индивидуальностью.

Каковы черты сходства? Остановимся сначала на них.

Перечисляя их последовательно, включим сюда как особо важные общность морального конфликта, личностного аспекта, фантастического колорита, символики деталей и, наконец, гуманистического смысла в целом. Рассмотрим последовательно все эти моменты.

Моральный конфликт в романе Г. Манна „Голова” подобен моральному конфликту в „Пиковой даме”. Интеллигентны Терра и Мангольф, как и Германн, живут в атмосфере общества, успех и благополучие в котором покупаются только ценой отказа от нравственных норм. Этот моральный конфликт приводит героев Г. Манна к признанию правил игры, а точнее к пониманию того факта, что большая нажива и большая карьера делаются в большой игре, главным правилом которой становится отказ от каких бы то ни было моральных правил. Но ведь именно так формулирует и Пушкин моральный конфликт для своего героя, который после внутренней борьбы, сомнений и опасений становится также сначала свидетелем, потом сторонником и наконец участником, и г р о к о м , участником и г р ы , целью которой является у с п е х . То, что в одном случае („Пиковая дама”) это игра карточная, а в другом („Голова” Г. Манна) игра политическая, существенного характера самой игры не меняет и является лишь поправкой на время.

Моральный конфликт и там, и здесь определяет статус героев как и г р о к о в . Задан сам исходный момент и г р ы , а в а н т ю р ы , естественно аморальной.

Личностный аспект в романе „Голова” и в „Пиковой даме” также обладает значительным сходством. В самых общих чертах его можно сформулировать словами исследователя прозы Пушкина как „крах индивидуалистического сознания”.⁹

Особое значение здесь приобретает проблема наполеонизма.

Что имеется в виду? Индивидуалистическое сознание героев литературы

⁹ Степанов Н. А. Проза Пушкина. М., 1962. С. 76.

XIX в., среди которых были и Германн Пушкина, и Жюльен Сорель Стендаля, и Растиньяк Бальзака, формировалось „под знаком Наполеона”. История молодого человека XIX в. включала в себя образ Наполеона как образец жизненного поведения, как образец вызова судьбе в борьбе за место под солнцем среди сильных мира сего.

Понятно, что применительно к явлениям немецкой действительности 20-х годов XX в. здесь должны быть сделаны коррективы. Однако в целом общественная атмосфера и политическая конъюнктура кайзеровской Германии (а именно она — предмет изображения в романе Г. Манна „Голова”), несомненно, способствовали закреплению „наполеоновского комплекса” в индивидуалистическом сознании. Больше того. Этот комплекс сам способствовал в свою очередь включению героев в игру.

Здесь необходимо сказать, что этот „наполеонизм” героев Г. Манна в своей вседозволенности перекликался с „наполеонизмом” Раскольникова. И тут, повторим, влияние Пушкина на Г. Манна могло быть опосредованным — через Достоевского.

Но в принципе „наполеоновский профиль” карточной авантюры Германна в „Пиковой даме” и политическая авантюра Терра и Мангольфа в романе Г. Манна „Голова” позволяют рассматривать их как явление однопорядковые.

Перейдем теперь к следующему вопросу сопоставительного анализа романа Г. Манна и „Пиковой дамы”.

Это вопрос о фантастическом колорите повествования. Нет необходимости останавливаться в этой связи на работах о фантастическом колорите в „Пиковой даме” — на этот счет существует обширная библиография исследований в пушкиноведении. Скажем здесь лишь, что фантастический колорит у Пушкина в его „Пиковой даме” поддерживается и создается в значительной степени образом самой пиковой дамы, лейтмотивным для пушкинского повествования. Этот образ у Пушкина перекликается и с образом старухи-графини, и с образом Германна, сообщая всему повествованию в целом особый фантастический колорит — колорит игры, в которую вовлечены так или иначе все действующие лица.

Пиковая дама здесь является олицетворением, персонификацией карточной игры и всей петербургской атмосферы игры, интриг и честолюбивых притязаний.

Пиковая дама здесь возникает как своего рода обобщение Петербурга.

В романе Г. Манна „Голова” мы встречаемся с фантастическим образом таинственной женщины в финале романа, которая внезапно появляется сразу после сцены самоубийства главных героев с приветствием „навстречу сверкающему дню войны”.

В том и другом случае появление „роковых” фантастических фигур обусловлено задачами художественного обобщения. И там и здесь фантастический колорит призван окончательно обозначить то, что выше уже отмечалось нами как „крах индивидуалистического сознания”. И там и тут фантастическое обозначение получают некие внеличные силы судьбы, вмешательство которых итожит личный моральный выбор героев.

С этим своеобразным фантастическим колоритом двух произведений связана также характерная для них символика деталей. Под символикой здесь мы понимаем систему постоянно акцентирующих философский смысл повествования символов, знаков, деталей. В пушкинском повествовании такую роль выполняют три карты. С ними связана тайна карточной игры и секрет той тайной игры, успех в которой они обещают.

Эта символика опять-таки важна не сама по себе, а в связи с тем, что она проясняет, так сказать, диалектику индивидуалистического сознания. Сначала Германн собирается играть в игре своими обычными картами — это расчет, умеренность и трудолюбие. Но коль скоро он включается в эту игру в принципе, он обязательно должен обратиться к чудо-картам — аванюре, азарту и риску за гранью моральных правил и норм.

И в конечном счете эти три беспроигрышные карты выступают орудием судьбы, приведшей Германна к проигрышу именно благодаря слепой вере в их всемогущество.

Причем это — тоже „закон игры”.

Нечто подобное мы видим и в романе Г. Манна „Голова“.

Правда, символика деталей здесь другая. Через весь роман проходит ключевой символ кровавого следа старой драмы, которая произошла еще в годы наполеоновских войн. Эта драма тоже (как и история трех карт в „Пиковой даме“) была связана с игрой без правил. Один делец устранил другого с помощью убийства (отметим для себя: выполняя правило игры). Однако судьба в лице наполеоновского генерала приговорила того из конкурентов, который одержал верх в игре, выиграл ее, к смертной казни с конфискацией имущества в пользу французской армии.¹⁰

Еще одна важная особенность сходства — символика деталей в романе Г. Манна „Голова“ и „Пиковой даме“: и там и здесь момент игры оформляется в повествовании как вставная новелла (история трех карт в „Пиковой даме“ и история кровавого следа в прологе к роману Г. Манна „Голова“).

Причем этот аспект произведений как бы суммирует в себе и своеобразие морального конфликта, и личностный момент, и фантастический колорит, вплотную подводя читателей к гуманистическому смыслу, общему для романа Г. Манна и повести Пушкина.

Этот общий для них смысл заключается в том, что и роман Г. Манна, и повесть Пушкина — это книги-предупреждения, книги-предсказания. При этом важно, с каких позиций они высказываются — и предсказания, и предупреждения.

Оба художника исходят из великих ценностей демократии, гуманизма и прогресса (иначе говоря: свободы, равенства, братства, высокой гражданственности и высокой человечности), оставленных Великой французской революцией. Оба они руководствуются высокими понятиями о человеческом долге и призвании, выработанными практикой мировой культуры и в особенности культурой Просвещения, очень близкой и Пушкину (не только по времени), и Генриху Манну. С этих позиций индивидуалистический выбор пути, выбор вседозволенности, отказ от вековых общечеловеческих моральных ценностей, норм, критериев расценивается в романе Г. Манна „Голова“ и в „Пиковой даме“ Пушкина однозначно отрицательно — как в высшей степени гибельный путь и для личности, и для общества, и для государства.

И перекличка с Пушкиным у Генриха Манна могла быть обусловлена общностью в принципе ситуации с моральными ценностями через сто лет после Наполеона и Французской революции 1789 г. в Европе.

Острота кризисной ситуации с моральной ответственностью личности в Европе Генриха Манна была многократно усилена по сравнению с пушкинским временем бедствиями первой мировой войны, крайне осложнившей общественные отношения, что требовало возвращения к традиции философского осмысления проблемы личности в литературе на новом, естественно, уровне.

Предупреждение об опасности вседозволенности и гибельности ложного морального выбора определяет сходство гуманистического осмысления действительности и в романе Г. Манна „Голова“, и в пушкинской повести.

С другой стороны, нельзя не отметить существенное различие художественных решений в книгах немецкого писателя XX в. и Пушкина.

Во-первых, моральный конфликт в романе Г. Манна по сравнению с „Пиковой дамой“ осложняется и обогащается многочисленными политическими реалиями бурного XX столетия.

Во-вторых, личностный аспект в романе Г. Манна дан уже не в локальном, герметически замкнутом до известной степени пространстве карточной игры, а в обширном пространстве большой игры политических честолюбий и притязаний.

В-третьих, фантастический колорит повествования у Г. Манна максимально „политизирован“ по сравнению с „Пиковой дамой“.

В-четвертых, символика деталей в романе Г. Манна обусловлена также его вниманием к политическим аспектам жизненного поведения героев.

В-пятых, сам гуманистический итог романа Г. Манна „Голова“ есть преимуще-

¹⁰ См. пролог к роману („Девяносто лет назад“): Манн Г. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4.

щественно приговор известному политическому порядку вещей, закреплённому в образе империи кайзера.

Необходимо подчеркнуть особо, что речь здесь идет именно о различиях, а ни в коем случае не о преимуществах одной художественной манеры перед другой: уроки Пушкина могли быть усвоены совершенно в другом ключе. И то, что известная вероятная переключка двух разных и по времени создания, и по художественной манере книг может быть гипотетически заявлена и обсуждена, ни в коей мере не освобождает исследователя от необходимости дальнейшего изучения художественных решений в романе Г. Манна „Голова” как решений самостоятельных и самобытных при всей важности и актуальности влияния русской литературы на творчество немецкого писателя-гуманиста.

Подведем итоги.

Найденный нами в архиве Генриха Манна в Берлине в личной библиотеке писателя экземпляр издания „Пиковой дамы” Пушкина в немецком переводе (Мюнхен, 1920), рассмотренный в контексте читательских интересов, критических замечаний и литературной работы мастера немецкой прозы XX в., позволяет по-новому увидеть контакты писателя с миром русской литературы, выдвинуть гипотезу о взаимосвязи творчества Г. Манна и Пушкина в период работы над заключительным романом трилогии „Империя” „Голова” (1918—1925) и попытаться эту гипотезу критически обосновать, выявив элементы сходства двух произведений на уровне морального конфликта, личностного аспекта, фантастического колорита, символики деталей и гуманистического смысла. Сопоставительный анализ двух произведений позволяет сделать вывод о том, что в свете принципиальных интересов Г. Манна в области русской литературы сам факт наличия пушкинского текста в личной библиотеке немецкого писателя не только не является случайным, но и помогает сделать более полной картину творческой лаборатории писателя тех лет, дает ключ к литературным открытиям Г. Манна как преемника великих гуманистических традиций. Берлинская находка дает основания сделать дополнительные выводы и о развитии мастерства Г. Манна — критика Веймарской республики.

Как роман-предупреждение „Голова” Г. Манна не только предупреждает об опасности самих по себе аморальных и преступных игр с Историей, приведших к краху и империю кайзера, и ее авантюристических прихлебателей. Роман писателя-гуманиста предсказывает почти с фантастической силой предвидения еще и другую опасность — превращение Веймарской республики в империю фашистскую, как предсказывает и ее гибель. Таким образом, уже в 1918—1925 гг. писатель видел в Веймарской республике то, что другие увидели значительно позже.





Д. С. ДАРСКИЙ
„ПИКОВАЯ ДАМА”

(Публикация В.А. Викторовича)

Дмитрий Сергеевич Дарский (1883—1957) довольно основательно забыт в современном пушкиноведении. Ни разу не упомянут он, например, в книге „Пушкин. Итоги и проблемы изучения” (М.; Л., 1966).¹ Между тем Дарский — автор одной из самых замечательных в своем роде книг о пушкинской драматургии — „Маленькие трагедии Пушкина” (М., 1915), о которой Б.М. Эйхенбаум писал, что это этюд к целостному истолкованию Пушкина, „до которого вряд ли доработается наше поколение”.²

Сын тульского священника, Д.С. Дарский закончил исторический факультет Петербургского университета, слушал лекции по философии в Мюнхенском университете. Он автор книг „Чудесные вымыслы. О космическом сознании в лирике Тютчева” (М., 1914), „Радость земли. Исследование лирики Фета” (М., 1916), положительно оцененных С.Л. Франком, В.Я. Брюсовым, В.В. Розановым.³ Последний считал Дарского достойным наследником К. Леонтьева и Н. Страхова, хотя, очевидно, молодой критик сформировался больше всего на традициях символистской (особенно И. Анненского и Д. Мережковского) и близко к ней имманентной критики (Ю. Айхенвальда).

Работы Дарского менее всего исследования, хотя он сам именно так их называл, скорее это эссе, иногда ярко, афористично написанные, нечто вроде литературы о литературе, параллельной литературы; как бы пренебрегая логическим аппаратом, критик вооружился приемами художественного творчества. „Критик как художник” — по определению призванного мэтра этого направления О. Уайльда.⁴

Работы Дарского, как правило, изобилуют меткими наблюдениями психологического и эстетического свойства, но далеко не всегда эти наблюдения сведены под „крышу” единой концепции. Максимальная задача, которую ставит перед собой исследователь, — постичь внутри художественный мир писателя, обжиться в нем и описать его как можно более адекватным способом.

„Импрессионизм” в критике и литературоведении рубежа двух веков был своеобразной реакцией на позитивизм академической школы, увязающей в мелкой фактографии. Известны и другие, концептуалистские формы этой реакции, возобладавшие в русском литературоведении: социологическая и формальная школы, искавшие, в отличие от „импрессионистов”, объективных посылок в своих штудиях. Д.С. Дарский остался навсегда верен своим учителям, и тем была предопределена драматическая судьба талантливого „субъективиста” и „идеалиста” в условиях тотального господства „материалистической эстетики”.

¹ Наиболее значимое, хотя краткое упоминание находим в комментариях Т.Г. Цявловской к собственному дневнику 1931 г. (Наука и жизнь. 1971. № 6. С. 71—72).

² Русская мысль. 1916. №4. Критическое обозрение. С. 1.

³ Обзор отзывов о Д.С. Дарском см. в подготовленной нами статье о нем в словаре: Русские писатели. 1800—1917. М., 1990. Т. 2.

⁴ См.: Писатели Англии о литературе. XIX—XX вв. М., 1981. С. 131.

После революции Д.С. Дарский работал библиотекарем Исторического и Литературного музеев, патриаршей библиотеки. Его книги о Пушкине, Достоевском, Розанове, статьи о русской литературе, религиозно-философские труды не печатались и писались автором „в стол” (ныне хранятся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР). Только в 1935—1937 гг. в общем юбилейном потоке были напечатаны мелкие библиографические заметки его о Пушкине.⁵

Умер Дмитрий Сергеевич Дарский в полной безвестности в доме инвалидов в Клину. Архив он передал своему давнему и близкому другу — Т.Г. Цявловской, которая не только сохранила, но и привела в порядок многочисленные рукописи, ожидающие своего времени (судя по их переписке, также хранящейся в ЦГАЛИ, она в этом была уверена).

Окидывая взглядом опубликованные, а еще больше неопубликованные работы Дарского, можно уверенно сказать: Пушкин был его главной и любимой темой, начиная с упомянутой книги о „маленьких трагедиях”. В 1915—1917 гг. он принимает участие в работе московского „Пушкинского кружка” историков литературы (Б.А. Грифцов, И.Н. Розанов, В.Ф. Ходасевич, М.А. Цявловский и др.).⁶ Избранный в 1922 г. действительным членом Общества любителей российской словесности при 1-м Московском университете, он участвует, и весьма активно, в работе Пушкинской комиссии Общества. Именно здесь 5 февраля 1922 г. был прочитан им доклад о „Пиковой даме”, а 22 апреля 1923 г. — глава из книги „Три любви Пушкина”, вызвавшая бурную полемику (в ней участвовали Б.М. Соколов, М.А. Цявловский, Н.Н. Фатов, В.Ф. Саводник, В.В. Вересаев).⁷ Дарский, последователь „медленного чтения” М.О. Гершензона, был обвинен в „злоупотреблениях биографическим методом”. Наивность некоторых методологических установок докладчика была очевидной. „Нельзя каждое слово, каждый образ, каждый намек у поэта толковать во что бы то ни стало биографически”, — говорил В.Ф. Саводник. Однако и неточность, даже неуклюжесть многих тогдашних обвинений сегодня также очевидны. Дарский и не претендовал на установление факта, он предлагал гипотезу и скорее ставил вопросы, чем решал их. Исключение составило разве выступление М.А. Цявловского, отметившего богатство и многообразие наблюдений Дарского. Впоследствии поддержали его П.Н. Сакулин,⁸ В.Я. Брюсов и А.К. Воронский.⁹ Однако ни тогда, ни в 1949 г., когда Дарский подготовил новый вариант книги, „Три любви Пушкина” так и не были изданы.

В том же ключе были написаны им и книги-гипотезы „Избыток воображения, или Причины высылки Пушкина в Михайловское”, „Пушкин в Одессе”, ряд статей (о „Полтаве”, „Тавите”, „Медном всаднике” и др.), которые, очевидно, должны были составить большую работу „Поэзия и правда в жизни Пушкина”. Подобный анализ пушкиноведческих трудов Дарского — очевидно, по его просьбе — сделала в 1952—1953 гг. Т.Г. Цявловская. Ее вывод был неоднозначен: „...это какой-то межумочный жанр (...) масса тонких и глубоких наблюдений тонет в пучине вымысла”.¹⁰

Многие работы Д.С. Дарского, начиная с книги о „Маленьких трагедиях” (к ней, очевидно, должны были примыкать хранящиеся в архиве разборы „Повестей Белкина” и стихов болдинской осени 1830 г., все вместе составляя книгу об этом периоде), могут быть отнесены к той отрасли пушкиноведения, которая Б.В. Томашевским иронически названа „углубленной интерпретацией Пушки-

⁵ См.: „Географический атлас из библиотеки Пушкина” (Правда. 1935. 8 февраля), „Книжка для дому господина Александра Сергеевича Пушкина” (Литературный Ленинград. 1935. 26 июля), „Новые автографы и рисунки Пушкина” (Известия. 1936. 6 июня), „Пушкин у книжного прилавка” (Книжные новости. 1936. № 8), „Наставник Пушкина и его запрещенная книга” (Там же. № 18), „Заметки библиофила” (Там же. № 11), „Пушкин и журнал «Европеец»” (Там же. 1937. № 2), „Пушкин в книжной иллюстрации” (Там же. № 3), „Учителя Пушкина и их книги” (Советский книжник. 1937. № 2—3).

⁶ См.: Пушкин. Сборник первый. М., 1924. С. 319.

⁷ Там же. С. 310—314.

⁸ Там же. С. 253.

⁹ ЦГАЛИ, ф. 2113, оп. 1, ед. хр. 32 и 34.

¹⁰ Там же, ед. хр. 35, л. 23.

на”.¹¹ Классическим образцом ее Томашевский полагал известную речь Достоевского 1880 г.: „Речь эта характерна для Достоевского — и идет вся мимо Пушкина”.¹² Продолжателями Достоевского Б.В. Томашевский считал Д.С. Мережковского, М.О. Гершензона. Теперь мы можем дополнить этот ряд и именем Д.С. Дарского. Уже книга о „маленьких трагедиях” поразила читателей множеством точных и остроумных интерпретаций пушкинских текстов, при всей небесспорности общей концепции („последняя борьба” Бога с дьяволом в душе поэта).

Статья Дарского о „Пиковой даме” — второй после известной работы М.О. Гершензона опыт монографического анализа пушкинского шедевра. Дарский подхватывает и развивает тезис Гершензона о пушкинском психологизме: „...ни одного психологического описания, но все действие насыщено психологией”.¹³ История трех карт, по Гершензону, не более как пошлый анекдот, который лишь в душе Германна „получил силу динамита”: „...вся грядущая драма Германна — его безумие и гибель — уже до начала действия вложена в его душе потенциально”.¹⁴

На первый взгляд, Дарский разделяет и гершензоновскую концепцию фантастического в повести (страсть „дает Германну иллюзию объективности. Таков вечный закон человеческого духа: всякое хотение порождает иллюзию объективности (...) чем напряженнее хотение, тем увереннее сама объективация”¹⁵). Однако при внимательном чтении мы обнаружим скорее внутреннюю полемику с предшественником, чем согласие с ним. Дарский акцентирует внимание на о б ъ е к т и в н ы х показаниях в пользу фантастико-мистической мотивации (например, последовательность карт у Чекалинского). Судя по статье, Дарский не был знаком (см. примеч. 7 к статье) с широко известным сегодня суждением Достоевского („Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов”),¹⁶ но он мог опереться на сходную теорию В.С. Соловьева: „В подлинно-фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней правдоподобности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность”.¹⁷

Впрочем, следует отметить ненавязчивость, нарочитую неокончателность суждений Дарского, некоторую даже самоиронию интерпретатора, понимающего принципиальную неуловимость интерпретируемого объекта („Нам трудно отличить истину от тумана, мы покоряемся очарованию и поддаемся искушению преувеличить значительность героя (...) Соблазненные одиноким намеком,¹⁸ мы придаем желаниям Германна возвышенное истолкование”). Кажется, именно Дарский первым приблизился к осмыслению вариативности пушкинского текста,¹⁹ когда откровенно заявил: „...мы не в сила установить истинных размеров реального лица. Образ Германна двоится перед нами” — и далее по поводу истории Сен-Жермена: „решений множество, на любой выбор”.

Мы предвидим, что статья Д.С. Дарского может показаться далеко не бесспорной. Однако даже в этом случае нельзя не признать метких наблюдений над

¹¹ Томашевский Б. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 92.

¹² Там же. Противоположное мнение о Достоевском как интерпретаторе Пушкина высказал Дарский в своем докладе „Пушкин и Достоевский” 11 февраля 1923 г. в Обществе любителей российской словесности.

¹³ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 109.

¹⁴ Там же. С. 99.

¹⁵ Там же. С. 102.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30, кн. 1. С. 192.

¹⁷ Соловьев В.С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1903. Т. 8. С. 411.

¹⁸ На Наполеона.

¹⁹ Даже и сегодня это еще приходится доказывать. См.: Муравьева О.С. 1) Фантастика в повести Пушкина „Пиковая дама” // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 66—68; 2) „Пиковая дама” в исследованиях последнего десятилетия // Русская литература. 1977. № 3. С. 225—227.

пушкинским текстом, рассыпанных щедрой рукой интерпретатора. Кроме того, статья должна быть поставлена на соответствующее место в истории пушкиноведения. Ее автору необходимо передать ряд приоритетов в изучении „Пиковой дамы”.²⁰

В основу предлагаемой статьи положен доклад Д.С. Дарского 1922 г. в Обществе любителей российской словесности, вызвавший тогда же неоднозначную реакцию слушателей (Н.Н. Фатова, Н.К. Гудвия, М.А. Цявловского, Ю.М. Соколова, П.Н. Сакулина).²¹ Позднее Дарский доработал статью, ввел новый материал, в частности небольшое историографическое введение.

Печатается статья по рукописи: ЦГАЛИ, фонд Д.С. Дарского.

²⁰ Так, Дарский впервые связал „тройку”, „семерку” с подсознательным психологическим миром героя („утроить, усмерить...”). Обычно честь этого наблюдения приписывают А.Л. Слонимскому (см., например: *Красухин Г.Г. Покой и вольность*. М., 1987. С. 180), но его статья о композиции „Пиковой дамы” (Пушкинский сборник памяти профессора С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922; на обложке — 1923) вышла после того, как наблюдение было уже высказано в упоминавшемся докладе Дарского 5 февраля 1922 г. О приоритете Дарского см.: *Кашин Н.П. По поводу „Пиковой дамы” // Пушкин и его современники*. Л., 1927. Вып. 31—32. С. 33.

²¹ См.: Пушкин. Сборник первый. С. 244—245.

„ПИКОВАЯ ДАМА”

Среди прозаических произведений Пушкина „Пиковая дама” стоит как высочайшее и загадочное создание. Трудно указать во всей русской художественной прозе произведение равное по совершенству, в котором необъятность мысли и величайший динамизм в развитии действия сочетались бы с такою же колоссальною сжатостью, быстротою темпа и подавленною экспрессией формы. В прозе Пушкина „Пиковая дама” стоит на той же высоте, что „маленькие трагедии” в стихах. А в то же время нет произведения более одинокого и непонятного. Пушкин написал „Пиковую даму” в пору наибольшей зрелости и тем самым сделал преклонение перед ней обязательным. Но редко внешнее признание в такой же мере сочетается с действительной неразгаданностью. Увлекались фантастичностью фабулы и очаровательностью изложения, но скрытый замысел новеллы прошел мимо читателя. В своем дневнике Пушкин двумя-тремя фразами с ясностью обрисовал, какого рода интерес возбудило его произведение. „Моя «Пиковая дама» в большой моде. — Игроки понтируют на тройку, семерку и туз. При дворе наши сходство между старой графиней и кн(ягиней) Н(аталией) П(етровной) Голицыной и, кажется, не сердятся”.¹

Ни с чем не сравнимы в Пушкине эта выдержка и замкнутость гения, с какою он затаивает свои думы, и даже наедине с собою не позволяет себе обнаружить своих одиноких помыслов. Четким и деловым голосом упоминает о голом факте, ни случайной обмолвкой, ни изменившейся интонацией не выдавая собственного взгляда. Как будто и вправду он не ведает, что он написал, как будто и в самом деле модные ставки игроков да снисходительная догадливость двора — единственно возможный эффект, какой могла бы возбудить повесть. Пушкин смолчал, а современники себя понятливостью не затрудили. Критик „Северной пчелы” нашел превосходными лишь подробности, но важным недостатком признал недостаток идеи. „Впрочем, — заключает он, — строгое суждение об этих повестях невозможно: они прикрыты эгидой имени Пушкина”.² Влюбленный в Пушкина биограф и издатель его сочинений, Анненков очень ясно свидетельствует о высоте понимания читателей. По его словам, повесть „произвела при появлении своем всеобщий говор и перечитывалась от пышных чертогов до скромных жилищ с одинаковым наслаждением”. Он добавляет, что „общий успех этого легкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в нем есть черты современных нравов, которые обозначены по обыкновению тонко и ясно”.³ Как бы боясь пронизательностью превзойти общий взгляд, точно так же Белинский принял „Пиковую даму” за анекдот.⁴ Критическое законодательство Белинского тяготело над нашим обществом многие десятилетия, неудивительно поэтому, что и данный отзыв почти не подвергся пересмотру. Чернышевский заявил твердо, что этой небольшой пьесе „никто не припишет особен-

ной важности”.⁵ Примыкая к тому же мнению, Салтыков выражал убеждение, что, живи Пушкин в иное время, „он не потратил бы себя на писание” этой повести и что „сущность пушкинского гения выразилась совсем не в «пиковых дамах», а в стремлениях к общечеловеческим идеалам”.⁶ И только Достоевский, и то как-то вскользь и к случаю, вымолвил несколько слов, которые острою прозрения достигают вершины пушкинского творения. Впервые он разглядел в Германии „колоссальное лицо”, впервые он признал в нем „петербургский тип”.⁷ Но Достоевский только бросил молниевидный луч, но полного истолкования не дал. Рассказ по-прежнему остался невыясненным.

В „Пиковой даме” поразительно все: стиль, эпиграфы, композиция и замысел. Во-первых, стиль: сухой, сосредоточенный, энергичный, с холодной ненавистью к красивому слову и еще более к красивому чувству — стиль денди. Дендизм в едва уловимой позе, в ледяной интонации, в высокомерной иронии, в аристократическом такте, который предписывает сохранять самообладание в моменты наивысшей взволнованности; наконец, в стремительном темпе, в каком развивается действие. Повествование разворачивается с деспотическим лаконизмом. Сердце заковано в броню. Ничего отвлекающего от прямой цели, ничего слабонервного и преувеличенного в выражении чувств, ничего патетического. Предумышленно Пушкин едва намечает господствующую мысль, желая скорее остаться непонятым, чем сделать ее общедоступной. Вся повесть насыщена затаенным трагизмом, но написана так, что вызывает впечатление великосветского анекдота.

Во-вторых, эпиграфы. Лукаво-изысканные и крылатые, они умышленно противоречат беззаботной шутовской дальнейшему содержанию, всюду сумрачному и недоброму. Есть острая ирония в таком преднамеренном контрасте, и только вполне свободный и высоко стоящий над своим произведением и своими персонажами автор вправе разрешить себе эту усмешку в разгар трагедии, этот указательный жест исподтишка на заносащегося героя.

В художественной конструкции повести пристальное внимание может различить применение приемов, которые можно сравнить с чередованием тем в музыкальной пьесе. Композиционный план построен на трех руководящих лейтмотивах, которые, вступая в свой черед, перебивая и сменяя друг друга, осложняясь дополнительными и побочными темами, образуют художественную ткань произведения. Каждый из этих мотивов характеризует один из трех элементов в духовной природе Германна. Первый — это мотив гордого человека, каким нам рисуется Германн при первом знакомстве, сродни другим пушкинским отщепенцам и гордецам: Алеко, Онегину, Скупому рыцарю. Коротко и внушительно вступает этот мотив в начале повествования и, хотя в дальнейшем вытесняется нарастающим последующих мелодий, но снова и снова возвращаясь, поднимает произведение на героическую высоту. Второй, противоборствующий мотив заключает мысль из „Цыган”: „Но, Боже, как играли страсти его послушною душой”. Возгоранье страстей в душе Германна, их подземная борьба и стремление возобладать, наконец их победа и торжество занимают главное течение рассказа. В сочетании с первой мелодией эта тема звучит с особенным напряжением и драматизмом. Третья тема — мистическая струя в душе Германна, лейтмотив старой графини. Неприметно разрастаясь, она неизмеримо углубляет повествование, внося в него низкие таинственные ноты. Общую идею композиции составляют стремление каждой из тем получить верх, катастрофическое столкновение при конце всех трех разом и затем заключительное возвращение темы гордого человека, но в жалком строе замирающего диссонанса.

Такова конструктивная форма „Пиковой дамы”. Теперь нам яснее следить за ее драматическим ходом и осуществлением замысла.

Начинается с пустого, с кусочка быта, с эпизода из светской жизни, с того, что каждодневно перед глазами и что как нельзя более противоположно всему роковому и угрожающему — с карт и попойки прожигающей жизнь молодежи — и понемногу переходит в зловещий тон и заволакивается тайной; все более нарастает тревога, преступление и безумие сгущаются, разражается катастрофа — и снова все распыляется в чадую игорного притона, и снова разрешается тою же пошлостью, которая одна устоит веками, которая пройдет мимо любой трагедии, ничем не смутившись, ничего не разглядев. „Однажды играли в карты

у конногвардейца Нарумова” — таково начало. „Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом” — вот конец. Как бы в раме карточного азарта, как будто на фоне своекорыстного равнодушия зрителей совершается трагическая судьба человека, непостижимо для него самого, незамечаемо для все видевшей толпы.

А в ненастные дни
Собирались они
Часто.

Балаганная частушка в эпиграфе к первой главе своим удалым разгулом и скоморошным напевом усыпляет настороженность, создавая в нас предположение услышать что-то самое развеселое и пошловатое, какой-нибудь масляничный вздор — не более. Затем почти сразу выдвигается центральное лицо. Художественный портрет Германа может служить примером рассчитанного лукавства мастера. Сбивчиво и противоречиво, как будто с нескрываемым намерением распатать и спутать всякое устойчивое представление обрисован Пушкиным Герман. Из туманности творческой мысли выплывает странный силуэт, чтобы волновать нас недоговоренностью и невнятной загадкой, и снова расплывается, лишь только мы попытаемся его точно закрепить. Первое, что мы о нем узнали, это отзыв Томского. Весельчак и болтун, готовый в любой момент выскочить с первым же словом, какое попало ему на язык, Томский сразу же постановил свой окончательный приговор: „Герман немец: он расчетлив, вот и все”. Последующие впечатления сначала не колеблют внушенного взгляда. Герман стоит перед нами благоустроенным и крепко сбитым филистером, умеющим во всем держаться порядка и свято блюдушим родовые заветы скопидомства. Первая же фраза, которую мы от него слышим, звучит многолетней прописью из отрывного календаря, афоризмом житейской мудрости, поколениями оседавшей в бюргерских головах: „Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее”. Пока Герман оставляет впечатление чего-то умеренного и незамысловатого, сродни приобретателю средней руки, не выходящему из шор. Но постепенно на эту прозаическую основу Пушкин наводит романтический луч. Недомолвками и полусловами внушает он нам живые, смутные представления. Вскользь упоминается о сильных страстях и огненном воображении, о честолюбии и скрытности, о лихорадочном трепете при различных оборотах игры, но эти вулканические силы хорошо спрятаны преобладанием трезвых качеств натуры, из них главнейшие — власть рассудка, самообладание, трезвость. А затем интригующая неотступность, с какою Герман стоит перед окном Лизы, лицо, закрытое бобровым воротником, и черные глаза, сверкающие из-под шляпы, бледные щеки и быстрый румянец — признак подавленных чувств, проворство и смелость движений — все это ничтожно само по себе, но как наложенные рядом мазки усиливают выразительность лица. Ожидая назначенного свидания, Герман трепещет, как тигр. В одном сюртуке стоит у подъезда, не чувствуя ни ветра, ни снега. Минута в минуту, не ускорив и не замедлив срока, легким и твердым шагом вступает он в дом графини. Ровно бьется его сердце в минуту опасности. Осторожно и исподволь, соблюдая всю условность романтического изображения, внедряет в нас Пушкин представление о сильном и таинственном незнакомце, о бледном ангеле, нелюдимо бродящем по улицам Петербурга. Не довольствуясь рассеянными там и здесь намеками, Пушкин усиливает эффект, накладывая все более резкую светотень. Однако при этом он не прибегает к прямой характеристике, а преломляет образ героя в восприятии других, освещая его лишь отраженным отблеском. И тогда-то он называет имя властителя дум и титанического искусителя всех романтиков — Наполеона.

„Этот Герман лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства”.

Такой отзыв мы слышим от того же Томского. Без излишнего усилия ума, только понаслышке прикидывая к случаю литературный шаблон, набрасывает он на Германа демонический ореол. Цена его фразам ничтожна, а между тем слово сказано и впечатление, которое мы тут же не взвешиваем и не проверяем, в нас все же залегло. Но что в устах паркетного пустовзвона было лишь мазуроч-

ной болтовней, то в душе самолюбивой Лизы выросло увлекательной грезой. „Пленительным кумиром” отравился Германн в думах мечтательницы. Повторяется обычный у Пушкина мотив: увлечение девы гордым идеалом избранника. Как для Татьяны Онегин, для Марии Мавепа, так для Лизы Германн кажется грозным ангелом, избавителем и вождем.

„Портрет, написанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самой, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение”.

Наконец, в третий раз приврак девических снов приобретает всю убедительность реального сходства: „Утро наступало. Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет оварил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поравило даже Лизавету Ивановну”.

Троекратным преломлением — в безответственном бальном пустословии, в разгоряченной мечте девушки, наконец, в живом впечатлении одного и того же лица — уверенно наводит нас Пушкин на иные, гораздо более грандиозные мысли. Нам трудно отличить истину от тумана, мы покоряемся очарованию и поддаемся искушению преувеличить значительность героя. Настроенные на высокий лад, мы новыми глазами всматриваемся в духовный мир Германна. И прежде всего нам в новом свете предстает главнейшее качество Германна — его бережливость. Вещатель общего мнения, Томский не затруднился приравнять Германна к любому немецкому фатеру, прижимистому наживателю из меццанских особняков. Но теперь уже мы не миримся с низким уровнем лица. Соблазненные одиноким намеком, мы придаем желаниям Германна возвышенное истолкование. Его расчетливость для нас не означает более хозяйственного благоустройства, но является средством к чему-то гордому и величественному. Германн „был скрытен и честолюбив”, его идеал — это „покой и независимость”. Простота и лаконичность этих слов могли бы не задержать нашего внимания, когда бы прошлые создания Пушкина не увлекли нашу настроенную мысль к огромным и величавым образцам. Нам вспоминается демонический идеал Скупого рыцаря основать на богатстве свою мировую державу, нам вспоминается его распаленная грева о царственной воле, из глубины погреба господствующей над миром. „Скрытность и честолюбие”, „покой и независимость” — как напоминают эти скупые слова те сатанинские речи, с какими барон погребает в сундуках свое золото:

Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах...

Достоевский подхватывает зародыши пушкинской мысли и, договаривая их до конца, обогащает нас познанием тех подпольных идей, которые возносят на высоту мечты „странное, гордое, закрытое и ко всему равнодушное существо”. „Покой и независимость” означают для Германна то же, что „могущество и уединение” для Подростка. Здесь высится цель вполне достойная колоссального лица с профилем Наполеона и душой Мефистофеля.

В зависимости от цели иную оценку приобретает для нас и образ жизни Германна. Мы не видим тут более одну обывательскую скарედность, но высокий аскетический идеал. „Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества”, — восклицает Подросток. Точно таким же твердым воздержанным схимником нам кажется теперь и Германн. Безмерно преданный идее, он выработал свой неуклонный метод действия. „Достижение моей цели обеспечено математически”, — настаивает на своем проекте Подросток. Точно так же „математически” обосновал свое поведение и Германн, инженер по профессии и рационалист по уму, человек с огненным воображением, укрощенным железной выдержкой: „Расчет, умеренность и трудолюбие: (...) вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!”.

Постоянное господство над собою установило отношение Германна к игре. Будучи в душе игрок, он вовсе, однако, не походил на своих товарищей из конногвардейцев. Те — пустопорожние моты, давно растерявшие и без того небольшие душевные ресурсы, способные без малейшей задержки выбросить на

карту вместе с сомнительными векселями последние нравственные медяки. У Германна есть устои, для него богатство не просто средство для кутежей, но сокровище духовное, которого он не доверит случайностям игры. Однако, несмотря на устремленность Германна к единственной цели, он целые ночи просиживал за карточным столом, следя с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры. Противоречие, которое первоначально должно нас смутить. Постепенно начинает выступать вторая музыкальная тема, которую в противоположность дельфийской гордыне мы обозначим словом „страсти“. Мы встречаемся с обычным у пушкинских героев совмещением властной воли и непокорных внутренних стихий.

В зареве страстных инстинктов гораздо более резко выступают в Германне волевые качества мужчины. Сильные ощущения, какие он испытывал за карточным столом, были не в меньшей степени упоением властелина, чем авартом игрока. Наслаждение было в господстве воли, в сознании могущества, рождающегося в самообуздании. Раздразнить в себе чудовищ, расшевелить хаос и мощной властью смирять inferнальные порывы. Ходить над бездной, заглядывать через край, почувствовать, что вот-вот сорвешься, — и проговорить бесстрастным голосом: „Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее“. Романтическое сравнение гранитной скалы и бессильно бьющихся о ее подошву диких волн, вероятно, рисовалось самолюбивому воображению.

Так далеко заносится ваша мысль, сбитая с пути внушением мастера, но вдруг, спохватившись, мы убеждаемся, что увлеклись миражем, что мы обмануты одною фантастикою освещения. Мы ошеломлены, мы не в силах установить истинных размеров реального лица. Образ Германна двоится перед нами, встает болотным призраком, лживым выходцем финских трясин маячит в глазах, то раздуваясь до размеров колоссального лица, то сжимаясь до ничтожества „пошлого лица“, до обыкновенного „сына обрусевшего немца“. Желая оставаться в границах трезвой мысли, мы устанавливаем в Германне некоторые бесспорные черты: здравый, расчетливый ум, твердо принятый план жизни, долголетнюю привычку к самообладанию, гордую жажду свободы и где-то в тайниках души огневые страсти. Они властно придавлены пока, эти страсти, с ними до времени опасно играть, но они когда-то проснутся.

Игра сорвалась, и неизбежность поколебалась. Виновником оказался опять-таки Томский. Неправдоподобность его парижского анекдота вскрывается при первом прикосновении. Налицо все основания считать легенду созданной из ничего.⁸ Достаточно одного имени рассказчика, чтобы пошатнуть всякое доверие. А где первоисточник этой сказочной истории? В сообщении графини. Но у изворотливой плутовки могли быть свои побуждения сплести увлекательную басню в духе Калиостро, чтобы под нею спрятать что-нибудь гораздо более прикосновенное к фривольным шалостям амура, нежели к оккультным мирам. Как человек любезный, к тому же располагавший большими средствами, граф Сен-Жермен, вероятно, не отказал в галантной услуге обеспечить игру графини на отыгрыш в благодарность за уступчивую благосклонность модной красавицы. Могло случиться и так, что граф, по отзывам многих — шарлатан и шпион, сообщил графине какой-то темный секрет из своей профессиональной практики. Возможен случай. Возможна выдумка. Решений множество, на любой выбор. Не более вероятна история с Чаплинским. Что вообще чудесного в том, чтобы выиграть подряд три карты. Каждому из нас приходилось убивать по десять, даже пятнадцати карт сряду. Разумеется, мы были склонны допустить прежнее объяснение. Чаплинский получил ссуду по нежной близости к неугомонной даме, а слух о картах снова был пущен в ход, как испытанное средство хоронить концы.

Итак, никто, сохраняя он хоть каплю здравого смысла, не поверил в анекдот сиятельного краснбая, рассказанный за вином, в шестом часу утра. Так и отнеслись к нему все: все допили свои рюмки и разъехались. Но как воспринял чудесную легенду он, владелец непогрешимого ума, благоразумный Германн? Небрежный рассказ Томского для него прозвучал как проридание ведьм для Макбета, после которого последовали и борьба напролом, и нагромождение преступлений, и крушение человека. Достаточно было немногих обманчивых слов, и сразу же Германн сорвался со всех своих устоев. Практического расчета

как не бывало, и его поработает безграничная слепая вера. Мгновенно разнудываются силы, которые так долго держались взаперти. „Как жадно мир души ночной внимает повести любимой”.⁹ С какой дрожащей радостью прислушивается он к волшебным обещаниям. Мечта самая неправдоподобная внедряется в душу, и Германн весь в ее власти. С напряженной сжатостью передает Пушкин внутренний диалог, происходящий в душе Германна. Немец еще цепляется за привычные принципы. Но его перебивает игрок своими обольстительными доводами. Честолюбец, мечтающий о могуществе, присоединяет к нему свой голос. С высокомерным презрением к беспутным нотам, с горделивым сознанием своего высокого права требует Германн впоследствии от графини сообщения ее могучего знания. „Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? Они богаты и без того, они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот: я знаю цену деньгам. Ваши три карты для меня не пропадут”. Так спорили в душе Германна три равновеликие силы: соблазн покоя и независимости, наследственная осторожность немца и, под маской огромных достижений, жадность игрока. Но не дремлют роковые силы, которые незримо сторожат вокруг нас, и достаточно открыть незащищенное место, как человек в их власти. Бродя по улицам Петербурга, Германн вдруг очутился перед домом графини. „Неведомая сила, казалось, привлекла его к нему”. Нам знакома та же сила из „Повестей Белкина”. Помните в „Метели”: „Непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал”. Нажимая на педаль и усиливая выразительность, Достоевский впоследствии выскажет ту же самую мысль в еще более нагнетающих и грозных словах: „Как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал ключком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать”.¹⁰ Не случись Германн перед роковым домом в тот критический момент нерешенной борьбы, его ум и воля, может быть, возобладали бы. Но тут растревожённые страсти приобрели внезапную поддержку, а огненное воображение — могучий толчок. Ночная душа во сне, как обычно у Пушкина, наивно обнажает правду, ярко отравив вовобладавшее чувство. Германну „пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман”. По раздражительной яркости картины, нам ясно, что внутренний враг одолел, и идеал покоя и независимости рухнул. Отныне гордого человека нет, теперь вступил во владения человек страстей. Самому Германну, однако, ничего не известно о внутреннем перевороте и происшедшей смене руководства. Напротив, пораженный в гордой идее, он сохраняет всю уверенность и непреклонность человека самовластного. Переменился только хозяин, весь же психический аппарат остался в силе.

Тотчас двинулся к осуществлению разработанный план: „вынудить клад у очарованной фортуны”, а для этого проникнуть в дом, подбиться в милость графини, даже сделаться ее любовником. Мысль и решение протекают так быстро, что мы едва усваиваем крошечный смысл принятого намерения. Как? Старухе восемьдесят семь лет, старуха может умереть через неделю или через минуту, и с таким полутрупом Германн готов вступить в связь. Вскользь брошенный намек, что Германн может быть побочный сын — мы сказали бы внук — графини, углубляет дьявольщину принятого решения. Вот какие силы развязываются от анекдота, рассказанного за шампанским.

Однако первую жертвою Германна была не могущественная старуха, а ее смиренная воспитанница, „черноволосая головка”. Беглыми и немногословными набросками, как и все в новелле, очерчено лицо Лизы. Горечь зависимости и прелесть сердечной теплоты, обиды черствого света и нежность нетронутости, горячка молодого воображения и нетерпеливое ожидание избавления. А главное — беззащитность чужого для всех существа и доступность для всех безнаказанных посягательств. Участь ее была решена, когда упал на нее сверкающий взгляд Германна. Свое поведение с нею Германн строит по высоким образцам. „Петр презирал человечество может быть более, чем Наполеон”.¹¹ „Двуногих тварей миллионы для нас орудие одно”.¹² Вот принципы и отголоски, которые

Германн спешит применить к бедной воспитаннице. Без раздумья и непринужденно, „как легкий демон“, он разрешает себе свои поступки. Его совесть спокойна и прямолинейна, по природе безупречная совесть. Еще бы: он властелин, идущий на приступ счастья, а там, где-то внизу, „дрожащая тварь“. Светский разговор, ввязанный в эпиграф, объясняет нам с легкостью неподражаемой, чем была Лиза для Германна. Они гораздо свежее, эти служаночки, очень понятно, что с ними действуют решительно. Пример Наполеона в размерах быта осуществляется вполне.

Вопрос о любви надо отвергнуть полностью. Первая записка Германна была ввязана напрокат чуть ли не из письмовника. А если в дальнейшем он заговорил языком вдохновения, то кто же усомнится, что его страстность возбуждалась лишь разгоревшеюся алчностью да удачным ходом задуманной интриги: „В них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения“. Перелистав несколько страниц, мы узнаем объяснение их вдохновенности: „Итак эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь. Деньги — вот чего алкала его душа. Не она могла утолить его желания и осчастливить его“. Стараясь заручиться Лизой как слепой помощницей, в то же время Германн вживался в роль, заранее приучался к языку, с каким он выступит перед более соблазнительной любовницей — той, которая сулила ему выигрыш. Через Лизу Германн перешагнул не дрогнувши, теперь перед ним другая женщина, та, что когда-то слыла „Московской Венерой“.

Я не знаю другого поэтического образа, в котором непогрешимая сила изобразительности с такою же осторожной, но твердой четкостью коснулась бы предела, доступного человеческому сознанию; я не знаю примера, где отвращение и ужас, нами испытываемый, соединялись бы с такою же неизъяснимо-притягательной властью над нами; где реализм художественной кисти обладал бы такою же силой безотчетных внушений. Образ графини построен на остром контрасте неимоверного старческого омертвления и незабываемых повадок версальской кокетки. Что-то неестественное бросается в глаза, есть нечто неправдоподобное в облике этой старухи, на краю гроба сохраняющей привычки модной красавицы, в зрелище полумертвеца на выставке светской суеты. При первом своем появлении она сидит перед туалетным зеркалом и как шестьдесят лет тому назад, румянами и огненными лентами украшает свое костенеющее тело. В нравственном отношении графиня еще не лишена человеческих качеств. В ней еще есть остаток живости, которую она тратит на сварливость и вадорность. Но ее бездушный эгоизм и притупление чувства говорят уже о чем-то большем, нежели обычное старческое оцепенение. Мало-помалу, однако же Пушкин увлекает с нее все человеческое, черта за чертою усиливает ее невыразимую мертвенность. „Лакеи вынесли спорбленную старуху“; „Два лакея приподняли старуху“; „Два лакея приподняли старуху и просунули в дверцу“. Кто это перед нами? Можно ли признать подобное нам существо, живое среди живых, в этой шатающейся по земле покойнице? Страшно это позорище одряхления, превращение заживо когда-то напудренной куртизанки в человекообразные развалины. Но еще более щемящее чувство вызывается в нас, когда мы видим эту замогильную гостью на фоне блестящих празднеств, среди знойных улыбок и теплого мрамора плеч, как некий идол всеобщего поклонения. Точно какая-то обреченность принуждала ее выполнять до конца дней весь ритуал большого света, участвовать во всех его суетностях, таскаться на балы, где „она сидела в углу, разрумяненная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы“. Но есть еще одна степень нашей душевной тошноты, когда мы вместе с Германном становимся свидетелями „отвратительных таинств ее туалета“, когда на наших глазах раздевают это размалеванное страшилище: „Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам“.

Далее мы не в состоянии были бы читать, и дальнейшее описание уже не дало бы ничего портретно-реального, так что перед нами уже не человек, а лишь охладевший организм, насильственно удерживаемый в живых, скорее механизм, в котором одушевленность заменена простейшими рефлексам, и внешне

возбужденными посторонней силой. „Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма”.

Вот женщина, которой Германн собрался расточать свои ласки, вот жертва, которую он решился утратить холостым выстрелом. Задуть этот огарок, и без того готовый вот-вот погаснуть, убрать со света этот застрывший пережиток — разве вменится это в преступление, более того, не будет ли это оправдано, как потребность каждого в преступлении человека? В расчете именно на такой вопрос Пушкин направил все средства художественной изобразительности, чтобы ослабить тяжесть злодеяния Германна. Но если он все же преступник, то преступление его менее всего в убийстве. Умалив, насколько возможно, нравственную ответственность Германна, Пушкин бесконечно углубил его мистический грех.

Чтобы яснее понять последнюю мысль, мы должны дать более точный отчет в тех смутных ощущениях, какие возбуждают в нас образ старой графини. Ясно, что эмпирической видимостью тленного разрушения не исчерпываются наши впечатления. Чем отвратительнее реальная картина немощной плоти, чем безобразнее материальный факт разложения личности, тем строже и возвышенной становится у нас на душе от каких-то незримых восприятий; чем безобразнее отступничество и неоспоримей религиозная беспамятность графини, тем ощутительнее вокруг этой заглохшей храмины близость иных планов бытия. Тоскливой истомой хватает нас за сердце от метафизической глухоты графини, мы, кажется, слышим тихий плач ее второй души, неведомой для нее самой, непризнанной и поруганной. Духовная жизнь не состоялась. Жизнь промелькнула в мышьяе беготне, как пестрый фараон, прометанный бесовской рукой; как пляска смерти на игрищах двора и алькова. Напрасно Германн будет вклинать всем что ни есть святого в человеке, — их не было, святых, у графини, ни любви и верности жены, ни улыбки матери, ни даже истинных восторгов любовницы. В забавах суетного света были растрачены неземные сокровища, и как томилась ее горняя душа, не находя доступа к сердцу, неузнанная и неприютная. Вспомним Германна в доме графини. Разве не она, эта тоскующая незнакомка, витала и льнула к нему, разве не ее астральным присутствием были одушевлены неосвещенные пустые залы, в „печальной симметрии” стоящие кресла, эти портреты далекой невозвратной молодости и будаурные мелочи грешного Парижа, разве не ее стеном слышалось в перекликающемся бое часов и не ее ли мольба светилась неугасимой лампадой перед старинным киотом, в то время как ее земная хозяйка дьявольским страшилищем украшала где-то балльную залу? И затем двумя часами позже, когда эта хозяйка вернулась с ночного веселья и полумертвым автоматом сидела в вольтеровских креслах, была вокруг нее какая-то сгустившаяся тайна, в ее оставленности и беззащитности что-то священное, какая-то неприкосновенность, как будто она уже прикоснулась к границам иных миров и смерть обнесла ее невидимой оградой. Кто дерзкий вторгнется в эту обитель молчанья, какая должна быть глухота и невосприимчивость ко всему выходящему вон из этого мира, чтобы нарушить невозмутимость предсмертных минут! Мы вошли в область чувств и восприятий, недоступных Германну по природе. Ни тайн, ни таинств не принимала его душа. Он „знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть”. Заряженный единственным стремлением, одержимый мономанией выигрыша, он разрушил заповедный, смертью очерченный круг, ворвался в это затишье святилища и внес в него смуту и мятежность влх и алчных страстей. Нам больно от его кощунственной мысли, нам страшно от его насильственных домогательств. С „демонским усилием” он старается возвратить уже переступившую за грань графиню снова в черное марево азарта.

Неимоверной иронией звучат слова автора, когда позднее, описывая похороны, он приводит погребальную речь церковного проповедника.

„Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное усение праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного»”.

Но это все неземные истины, которые не имели доступа к оглохшей душе Германна. Его минута настала, когда снова затихло все в засыпающем доме, когда графиня, вернувшаяся еле живая, осталась одна в своей опочивальне, когда затишье смерти сгустилось вокруг нее и сердце достукивало последние удары. Жених полуночный предстал, наконец, перед заждавшейся праведницей, и ее мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Молчание графини было бы непонятно, если бы на ней не лежал запрет. Гнетущее молчание это Пушкин закрепляет всею тяжестью многократных повторений: графиня молчала. Собирая последние остатки сознания и выжимая из памяти то, что было ей предугавано сказать, графиня раскрывает, наконец, губы, чтобы выговорить слово великого предостережения. У Пушкина это выражено так. „Графиня, казалось, поняла, чего от нее требовали; казалось, она искала слов для своего ответа. — Это была шутка, — сказала она наконец, — клянусь вам! это была шутка!“.

Произнеся свои последние слова, графиня замолкла навеки.

Какие условия поставил граф Сен-Жермен, открывая свою тайну графине, потому что такие секреты даром не выдаются? Об этом в новелле не говорится ни слова, да и кто об этом мог бы узнать. Однако в наших возможностях извлечь из произведения то, что в нем заключается. Только дьявольским договором, только как плата известному врагу может быть объяснена последующая судьба графини, как она развертывается перед нашими глазами. Кому, как не этому подозрительному вельможе с чудесной славой изобретателя жизненного эликсира, была бы желательна такая противоестественная продолжительность жизни, соединяемая до гробового входа с повадками пудреной плутовки? Какое возмездие сравнится с обреченностью погружаться в мрачность черных страстей, когда перекликающийся звон часов и мерный стук маятника отбивали последние минуты жизни? Наконец, какая казнь может быть мучительней для духа, освободившегося от марава и наваждений земного существования, чем обязательно стать участницей бесовский хитростей и снова возвращаться в роли ведуньи в пучину адской игры.

Речь Германна имеет трехчастное деление. В первой части он, как мы знаем, заявляет свое верховное право на деньги: „Я не мот; я знаю цену деньгам. Ваши карты для меня не пропадут“. Вслед за этим его речь с силой поднимается на высоту. То, что с такой томительной надеждой ждала услышать от него Лиза, эти слова мольбы и заклинания он расточает перед другой избраницей. Тембром певучего лиризма звучит его страсть, до патетической музыкальности возвышается его голос, когда настал в его жизни час произнести самые заветные слова сердца. „Если когда-нибудь (...) сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни, — не откажите мне в моей просьбе! — откройте мне вашу тайну!“.

Германн хорошо знал, что этим нечего шутить, и все же с „демонским усилением“ он упорствует в своих домогательствах, не думая и не желая думать о том, что говорит.

„Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам уже недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу. Откройте мне только вашу тайну. Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню...“.

Слово сказано и договор заключен. Знал ли Германн, что слово, насыщенное страстью, обладает взрывчатой силой, что если оно не достигает того, к кому направлено, оно возвращается обратно, к тому, кто его произнес, и в нем самом производит свое разрушительное действие. Под огромным давлением он вложил в себе и всю дерзновенность своих мечтаний, и нерастраченную любовную силу, и вечную память врагоугодницы. Жених полуночный, он навсегда закрепил крошечную связь с царицей веленого стола, с избраницей своего сердца.

Четвертая глава — высшее напряжение первой темы, лейтмотив гордого человека. Именно в этой главе имя Наполеона впервые связывается с личностью Германна, именно здесь выступает поразившее Лизу сходство с императором. В

полнейшей мере раскрываются в Германне качества, присущие „небесному владыке“: уверенность в своей правоте, несокрушимое здоровье совести, безжалостность. Горе Лизы в нем не возбуждало сострадания. „Германн смотрел на нее молча: ... но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его“. Нимало не тревожит его и убийство графини. „Он не чувствовал угрызания совести при мысли о мертвой старухе“. „Я не хотел ее смерти“ — таково его небрежное оправдание перед Лизой, лишь бы скорее отвязаться от ее упреков.

Непорочная чистота царственной совести, непогрешимая ясность позитивного ума. Пред лицом происшедших событий, в минуту величайших душевных тревог Германн сохраняет самообладание мысли, здоровую трезвость рассудка. Ничего сумеречного и мистического, никаких потусторонних страхов и глупых бредней. Без страха и трепета, тем же легким и твердым шагом, каким он вступил в дом, он вошел в комнату мертвой графини, без страха и трепета долго смотрел на покойницу с единственным намерением удостовериться в одном: в ужасной истине невозвратимой утраты. Но особенно замечательны размышления Германна, когда он спускался по лестнице, уходя из дома. Они полны мрачного сожаления, эти мысли, и еще более завистливого сравнения себя с более удачливым предшественником. Воображение вызывает в уме образ молодого счастливица, когда-то пробиравшегося в спальню. Он давно уже истлел, этот галантный кавалер, а сердце его престарелой любовницы только что перестало биться. „И я мог бы как он“ — вот невысказанная мысль, которая зацепилась в мозгу. Вот и все, что приходит в голову убийце, едва отошедшему от еще не остывшего трупа. „Вы чудовище“, — говорит Лизавета Ивановна. „Человек без правил и благочестия“ — гласит улыбающийся эпитафия.

„В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»“.

Таким эпитафией из Сведенборга в повесть вступает третья симфоническая тема, которую я обозначил как мистическое начало в душе Германна. А затем повествование невозмутимо-спокойным тоном продолжает излагать дальнейшие события.

„Три дня после роковой ночи, в девять часов утра, Германн отправился в *** монастырь, где должны были отпевать тело усопшей графини. Не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения“.

Бесстрастная ясность интонации так велика, что мы едва успеваем вовремя спохватиться. Как? Что такое мы слышим? Великолепная неувядаемая совесть, уверенность в которой у нас была так непоколебима, оказалась не крепче любой заурядной совести. Непроницаемая броня аморализма, в которую заковала себя героическая воля, нисколько не защитила от опасности, и у героя оказались внутренние предатели, как и у простого смертного. А затем где же здоровый рационализм Германна? Почему замутилось светлое сознание и откуда вползла в него вся нечисть темных предчувствий, больного самовнушения, глупых предрассудков? Взамен веры воцарилось суеверие, и атавистические пережитки оказались могущественнее ума, доселе столь гордого своим положительным мышлением. Без видимого сопротивления рассеялись позитивные навыки мысли и контрабандой проникло чувство загробных тайн, но с печатью какого нравственного уродства! „Мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь“ — против этой идеи критический ум не возражает, а сердце черствое и своекорыстное даже при виде убитой не может забыть о собственной выгоде. Время здравых понятий и нераздельного владычества воли навсегда миновало, и Германн подпадает под власть безотчетных движений, нервных возбуждений, непозволительных страхов. Больная чувствительность напряжена, и душа открыта призракам. Наполеон идет просить прощения у своей мертвой жертвы. Управляющая миром ирония сбросила маску и отныне открыто управляет всеми поступками Германна. „Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взвошел на ступени катафалка и наклонился...“. Вспышкой зарницы

на мгновение показалось первое видение графини. Оно безобразно и кощунственно, это видение, и зловецю искрой освещает черные провалы в душе Германна. Ему показалось, „что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом”. Душа по образу своему создает свои привидения. Святыня смерти была поругана Германном, теперь она мстит за себя гримасою ведьмы.

Последующие часы были заняты нарастанием непонятного смятения. Весь день Германн шатается где-то по уединенным трактирам, пьет в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино еще более горячило его воображение. Ночная обстановка у себя дома еще более усиливает предрасположение к необычайным явлениям. Глубокая полночь, луна, оваряющая комнату, и все те же неотступные думы о похоронах графини. Тогда наступает момент второго видения.

Словами величайшей простоты и тихой сосредоточенности, с поразительным музыкальным тактом, соединя прозаический реализм быта с тончайшею жутью замогильного настроения, описывает Пушкин новое явление графини. Кто-то взглянул с улицы в окно, кто-то отпер дверь в прихожей, незнакомая походка с тихим шарканьем туфель, затем дверь отворилась: вошла женщина в белом, похожая на старую кормилицу. Графиня произносит небольшую речь твердым голосом. Потом повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями. Хлопнула дверь в сенях, и кто-то опять поглядел в окошко. Все изложенное описывает замкнутый круг, где окошко спаивает начало и конец и служит как бы отверстием в потусторонний мир. Могуществом навязчивых самовнушений на материальный план вызывается образ внутреннего видения. Но галлюцинирующих факторов два. Первый только что выяснен: муки преступной души, преследуемой призраками. Но есть второй фактор, еще более могущественный — распаленное желание игрока. Внезапная смерть графини и утрата хотя бы невероятной возможности открытия тайны подавили на время инстинкты алчности. Но схлынув на время в глубь души, страсть не умерла, но лишь выросла до скрытого бешенства. Препятствие не ослабило желаний, не примирило с крушением всех надежд, но еще более раскалило порыв к обладанию. Раз природа не давала простора для осуществления мечты, душе надо было создать собственную действительность, вопреки природе.

Пушкин был великий психолог видений и снов, и психологическая мотивировка к словам графини безупречна. „Я пришла к тебе против своей воли, но мне велено исполнить твою просьбу”, — так объясняет внутренний логик то непонятное противоречие, что графиня, так упорно отказывавшая раньше, теперь сама открывает тайну. Условие не ставить более одной карты в день и после никогда не играть повторяет ранее слышанную подробность, придающую большую правдоподобность ее словам. Условие жениться на Лизе не есть ли отголосок бессознательного признания вины перед нею? Наконец, самые карты. Они сказаны вовсе не случайно, как безразлично какие, и в их названии есть также своя закономерность. „Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, — так рассуждает Германн когда-то, — вот что утроит, усмерит мой капитал”. Утроит, усмерит — тогда эти слова были произнесены как первые попавшие на язык, но след в подсознательной памяти от них остался и теперь снова выплыл тройкой, семеркой. Наконец — туз: какая же другая карта и по старшинству в колоде, и по звучанию в слове более подходит для победоносного выпада на решительной ставке? „Туз выиграл” — это звучит ударом хлыста по лицу „очарованной фортуны”.

Так разлагается и получает объяснение видение мертвой в своих элементах. Но тут мы еще не коснулись самого глубокого, что творится в душе Германна. О чем думал Германн, когда, проснувшись в три часа ночи, он сидел на кровати? Крайний ужас привидевшегося в церкви вдруг стал для него сатанинским благовестием. То, пред чем дрогнула совесть, то, пред чем пошатнулось героическое самообладание — вещание мертвой, с радостью принимает страсть, чтобы использовать для себя. Значит, надежда еще не пропала. Значит, старая ведьма умерла не совсем, раз она подает весть из гроба. Итак, он еще может заставить ее отвечать. Так или иначе, не у живой — так у мертвой, но он вырвет желанную тайну. Такова подсознательная логика и воля страсти. Неведомо для самого дневного рассудка, в черных безднах ночной души Германн вступает на путь некромантии. „Силюю мечтанья”, как сказано у Пушкина в другом подобном же

месте,¹³ страстным призывом он выкликает из могилы карточную ведунью, чтобы вложить ей в уста прорицания, которые он так жаждет услышать. Это все то же заклинание, которое мы услышим в стихотворении самого Пушкина, но черное, но сатанинское, в безмолвии произносимое одним напряжением желанья и воли:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни голубые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, —
Я тень зову, я жду Леилы,
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!
Явись, вовлеченная тень...

Неохотно и против воли повинуюсь велению, тяготеющему над нею, встает из могилы покойница не для того, чтобы вещать о „тайнах вечности и гроба“, но чтобы служить азартному вожделению, чтобы шептать и пророчить о тайнах выигрыша. Азарт игрока, переходя земные пределы, приобретает силу магических волхвований, воля к могуществу превращается в оккультный демонизм.

„У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства“. Так болтал Томский. Два злодейства мы видели: одно — надругательство над сердцем девушки, второе — убийство старой женщины. Третье — глубина сатанинского вторжения хищника в сверхчувственные миры.

Но где совершаются все эти мерзости и преступления? В каких слоях души затеялись бесовские игры? Что знает о них Германн, рационалист, инженер, расчелливый немец? Непостижимые силы разыгрались в нем, и в попытке Германна записать о видении мы видим крайнее напряжение шатающегося ума отстоять власть над собою пред надвигающимся мраком, последнее сопротивление напору разнудавшихся стихий.

Страшное зрелище корабля, мчащегося в бурю без снастей и руля, — вот что представляет теперь Германн. Дикий смерч разбушевавшейся страсти сорвал его со всех якорей, и он несется, бессильный хотя как-нибудь совладать с подхватавшим его хаосом. Вдруг открывшаяся возможность выиграть сразу превратила раскаленную грезу в манию и бред. Ни силы ума, ни твердыни воли, ни опоры в долгалетных принципах у него более нет.

Темпом приближающегося урагана в изложение снова врывается тема страсти, сменяя таинственную тему мистических наваждений. Может ли быть что-нибудь равное по безмерной стремительности ритма и упорству ударных повторений вступлению в последнюю главу, где Пушкин воссоздает деспотическую навязчивость бредовых идей.

„Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червоная». У него спрашивали: «который час?», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком. Все мысли его слились в одну, — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила“.

Уверенность Германна в реальности откровения была так безгранична, что он сразу рискнул всем своим состоянием, он — аскет и человек железной выдержки, провозгласивший когда-то девизом расчет, умеренность и трудолюбие. Привычное властвование над собой еще позволяет ему твердо выполнить условие и не ставить более одного раза в день, но двукратный успех ослепил его обезумевшую гордыню.

Каждый из трех вечеров был восходящей ступенью к вершине властелина судьбы. Нам надо с ясностью вникнуть в ход игры, в особенности в ту последо-

вательность, с какою ложились карты. В первый вечер карта Чекалинского была десятка. Тройка Германна выиграла. Германн удваивает ставку. Во второй раз у Чекалинского ложится валет. Семерка Германна снова дала выигрыш. Германн удваивает ставку. Какие карты выпадут в третий вечер? Ясно, что карты Чекалинского идут в простом возрастании старшинства. Третьей картой после десятки и валета у него будет дама. Кто-то умышленно выкладывает карты, кто-то с расчетом наталкивает Германна на нужную мысль. С точным знанием будущих карт, своей и партнера, Германн является на третий вечер: карта Чекалинского будет дама, у него — туз: надо ставить на туза и дама противника будет убита.

Никогда Германн так высоко не стоял в грандиозной позе завоевателя „очарованной фортуны“, никогда в такой же мере он не считал себя непобедимым борцом, способным состязаться с роком. Его игра была похожа на поединок. С кем? С Чекалинским? Но не виделось ли ему за серебряной сединой притонодержателя иное непостижимое виденье — железное лицо склоняющейся перед ним судьбы? Дух захватывает и голова готова закружиться.

Я приглашаю яснее представить наступивший момент. Германн уже у последней черты, он у самой цели своих „демонских усилий“. Триумфатором он входит в игорный дом. Его ждут, перед ним расступаются. Ему одному очищают место у стола. Никто не ставит своих карт и с нетерпением ждут, чем он кончит. Генералы и тайные советники, офицеры и официанты — все побросали свои места, столпились вокруг и среди напряженной тишины впились в него тысячью взглядов. Он стоит один перед бледным Чекалинским. Происходит нечто похожее на сон Отрепьева:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел...

Минута наступившего торжества. Солнце Аустерлица достигло зенита, и сорок веков смотрят с высоты пирамид. Точка мгновенной неподвижности, после которой последует титанический апофеоз. И вдруг что-то случилось. В момент, когда внимание было устремлено в одну точку, когда волевое напряжение вытянулось в одну струну, нервы были менее всего защищены и требовалась величайшая власть над силами души — в эту минуту уже захваченного счастья внутренняя измена свергла Германна с его вавилонской башни. Неощутимо и безотчетно, крадучись и воровски из потемок души выползло то, что навсегда залегло в ней и что лишь на время было заглушено горячей игрой: таинственная связь с возлюбленной тенью, гипнотическое влечение к его черномастой владычице. Враг напал изнутри и врасплох. Как раньше неведомая сила привлекла его к дому графини, так и теперь могущественное тяготение потянуло руку Германна к тому, в чем мистически ему сказался ее образ. Хладнокровие изменило, и Германн перепутал карты: незамечая для самого себя он вынул из колоды для ставки не туза, о котором было пророчество, но карту Чекалинского — пиковую даму — дьявольский портрет старухи.

„Чекалинский стал метать, руки его тряслись. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский”.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться”.

Мертвая не обманула, но властелин судьбы сделал промах, и игра была сыграна навсегда. В то же мгновение, когда неожиданный удар ошеломил уже торжествующего победителя, когда с поля сознания схлынула затоплявшая его неподвижная идея выигрыша, в это мгновение душевной растерянности уже ничем не сдерживаемая тотчас вспыхнула вечная память старой ведьмы. Только неизмеримым напряжением воли, только маниакальным устремлением к выигрышу она была стерта в сознании, но теперь, когда ослабело и поникло все существо, она сразу поражающей молнией ударила в гибнущий разум. Мглу безумия ослепительным ужасом прорезало третье видение графини.

„В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе”.

С трагической силой совершилось то, что было предсказано в шутливости эпиграфического диалога.

„*Atánде*.

— Как вы смели мне сказать *atánде*.

— Ваше превосходительство, я скавал: *atánде-с*.

— Повремените, любезнейший”.¹⁴

Его превосходительство Германн, Наполеон-Самованец, зарвавшийся некромант был раздавлен из глубины собственной души рожденным сатанинским кошмаром: необыкновенным сходством мистически несовместимых ликов, чудовищным тождеством „женщины в белом” с пиковой дамой, кощунственным воплощением в мире духов игральной карты.

От человека остались дымящиеся развалины.

Впрочем, для добрых чувств прибавлен успокоительный конец. Лизавета Ивановна вышла замуж за сына бывшего управителя у старой графини, человека с порядочным состоянием, и сама воспитывает бедную родственницу. Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине. Мораль таким образом налицо: надо походить на Лизавету Ивановну и Томского и жизнь пойдет как по маслу.

„Пиковая дама означает тайную недоброжелательность”. Только гений великой иронии, взирающий с высоты на кружение непознанных сил, тайно действующих вокруг человека, мог выбрать эпиграфом этот вкрадчивый афоризм из „новой гадательной книги”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Запись от 7 апреля 1834 г. (XII, 324).

² Северная пчела. 1834. 27 августа. № 192 (В.М. Строев).

³ Анненков П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Соч. СПб., 1855. Т. 1. С. 394.

⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 577.

⁵ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1947. Т. 3. С. 17.

⁶ Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 14. С. 406.

⁷ Цитируются слова героя-повествователя из романа „Подросток” (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1975. Т. 13. С.113). Очевидно, Дарскому неизвестно было более значительное „истолкование” пушкинской повести, данное Достоевским в письме к Ю.Ф. Абаза от 15 июня 1880 г. Письмо это впервые было напечатано в 1906 г. в „Новом времени”, а переиздано в т. IV „Писем” Достоевского в 1959 г.

⁸ „...вся история о трех таинственных картах представляла собою, вероятно, не более, как комочек житейской пошлости” (Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 99). Впервые статьи Гершензона о „Пиковой даме” напечатаны в кн.: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. СПб., 1910. Т. 4 (издание Брокгауза—Ефрона).

⁹ Строка из стихотворения Ф.И. Тютчева „О чем ты воешь, ветер ночной?”.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 58.

¹¹ „Заметки по русской истории XVIII в.” (XI, 14).

¹² „Евгений Онегин”, глава вторая, строфа XIV.

¹³ В незаконченном стихотворении „Придет ужасный час... твои небесны очи” (1823) (II, 100).

¹⁴ Последняя фраза прибавлена к пушкинскому тексту Д.С. Дарским.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абава Ю. Ф. 324
 Аберт Г. 37
 Абрамович С. Л. 191
 Август Гай Юлий Цезарь 163, 164, 167, 184,
 186—188, 190, 192, 194, 195, 262
 Аверинцев С. С. 9, 196
 Аветисян В. А. 4, 155, 156
 Агуб Ж. 168—170, 174
 Авадовский М. К. 123, 124, 136
 Айхенвальд Ю. И. 303
 Аксаковы 9
 Александр Великий (Македонский) 72
 Александр I 14, 16, 67, 177, 182, 262
 Алексеев М. П. 60, 61, 124, 125, 157, 180, 187,
 301
 Алексеев Н. С. 201, 222
 Алешкевич А. А. 4, 276
 Аллей 189
 Альбрехт М. Г. 186, 187
 Альгаротти Ф. 61
 Ампер Ж.-Ж.-А. 155
 Анакреон 38, 169, 173, 174, 189
 Андреев Л. Н. 297
 Анненков П. В. 24, 40, 168, 266, 311, 324
 Анненский И. Ф. 308
 Ансильон Ф. 148, 149
 Антоний М. 184
 Апулей Л. 32
 Арина Родионовна см. Яковлева
 Ариштейн Л. М. 225
 Ариосто Л. 156, 261, 289
 Аристотель 18
 Аристофан 31
 Архилох 189
 Ауэрбах Б. 158
 Ахилл Татий 32
 Ахматова А. А. 25, 26, 28, 29, 32, 33, 36, 39, 41,
 42, 45—47, 49, 50, 56—58, 122, 124—127, 129

 Байрон Д. Н. Г. 63, 67—71, 153, 156, 157, 170—
 172, 180, 209, 214, 220, 263, 279
 Балланш П.-С. (Ballanche P. S.) 16, 63, 69, 71, 73
 Балухатый С. Д. 286
 Бальвак О., де 16, 150, 305
 Бальмонт К. Н. 287
 Бараг А. Г. 129
 Баратынский Е. А. 95, 96, 136, 140, 239, 259,
 260, 262, 287, 290
 Баррас П. 200
 Барсуков Н. П. 70
 Бартенева П. И. 191, 222, 230, 290, 291
 Баскаков В. Н. 292
 Батюшков К. Н. 6, 163, 239, 242, 260, 288
 Бахтин М. М. 31, 33, 46, 154
 Бедный Д. (наст. фам. Придворов Е. А.) 169

 Белинский В. Г. 135—139, 158, 168, 190, 195,
 283, 300, 311, 324
 Белкин Д. И. 125
 Белый А. (наст. фам. Бугаев Б. Н.) 287, 290, 291
 Беляев М. Ф. 197, 201, 204, 211, 219, 222, 225,
 227
 Беляк Н. В. 109, 115, 119
 Бем А. Л. 285, 286
 Бенедиктов В. Г. 95
 Бенкендорф А. Х. 11, 190, 191
 Бенуа А. Н. 97
 Беранже П. 149
 Берг М. А. 14
 Березкина С. В. 129, 134
 Беревовский И. П. 129
 Берелевич Ф. И. 5
 Берковский Н. Я. 28, 51, 301, 303
 Берлиоз Г. 38
 Бестужев А. А. (псевд. Марлинский) 145, 192,
 193, 202, 204, 205, 218, 232, 248, 282
 Бестужев-Рюмин М. А. 271, 272, 274
 Беме Я. 8
 Бине Р. (Binet R.) 186, 195
 Бируков А. С. 133
 Благой Д. Д. 34, 36, 43, 45, 60, 62, 113, 114, 157,
 158, 169, 172—174, 258, 301
 Блок А. А. 24, 287, 291
 Блок Г. П. 5
 Бойко А. К. 124—126
 Бомарше П. 119
 Бонди С. М. 65, 66, 122, 128, 133, 251, 270
 Борев Ю. Б. 114
 Борхардт Р. 156
 Боссюэ Ж.-Б. 9
 Боткин В. П. 124, 125
 Боткин Л. М. 14
 Ботникова А. Б. 156
 Бочаров С. Г. 153
 Брагинский И. С. 155
 Брант П., де (Brante P., de) 63, 66, 69, 71, 74
 Браун Е. Г. 43
 Бросс Ш., де 152
 Бруно Д. 14
 Брут М. Ю. 184—186, 188—190, 195
 Брюсов В. Я. 169, 308, 309
 Буассье Г. 194
 Будри Д. И., де 200
 Буино И. (Buopot Y.) 166, 167
 Букингемский герцог 143
 Булгаков М. А. 53
 Булгаков С. Н. 112
 Булгарин Ф. В. 271—273
 Бульвер-Литтон Э. Д. 16
 Бунин И. А. 52
 Буш В. (Busch W.) 186, 188
 Бэла И. Ф. 300

- Ванслов В. В. 186, 190
 Варней А. Ж. 18
 Василий Великий, святой 21
 Ватье П. 125
 Варнеке Б. В. 186, 190, 192
 Вацуро В. Э. 4, 74, 112, 119, 122, 125, 153, 177, 264
 Великовский С. И. 35
 Веневитинов Д. В. 256
 Венгеров С. А. 6, 169, 185, 226, 233, 311
 Виргилий (Виргилий) М. П. 146
 Вересаев В. В. 309
 Верхарн Э. 287
 Верховский Н. П. 155
 Вершинина Н. Л. 60, 67
 Вигель Ф. Ф. 218
 Виельгорский М. Ю. 227
 Викторович В. А. 4, 110
 Виланд К. М. 156
 Виленчик Б. Я. 5
 Вильгельм Завоеватель 145
 Вильмонт Н. Н. 160
 Винников И. Н. 124
 Виноградов В. В. 61
 Виньи А., де 146
 Виролайнен М. Н. 4, 109, 115, 119
 Владимирский Г. Д. 195
 Волков Г. Н. 6
 Волков Р. М. 130
 Волконская Э. Н. 9
 Вольперт А. И. 7, 16, 148, 181
 Вольтер (наст. фам. Аруз М.-Ф.) 8, 10, 29, 61, 63—67, 72, 143, 151, 152, 191—193, 196
 Воронский А. К. 309
 Воронцов М. С. 193, 202, 204, 209, 219, 225, 231, 232, 233
 Воронцова Е. К. 202, 209—211, 222, 225, 228, 230, 231, 233
 Всеволодов В. В. 254
 Всеволожский Н. В. 251
 Вулих Н. В. 4, 62, 161, 163, 164, 166, 255, 261
 Вяземский П. А. 41, 65, 96, 99, 126, 148, 171, 173, 176, 178, 179, 181—183, 193, 202, 204, 205, 213, 217, 223, 230, 232, 250, 257
 Гаевская А. А. 278
 Галушко Т. К. 220
 Гафиз (Хафия) 126
 Гебель И. П. 135
 Гегель Г. В. Ф. 10, 22, 71, 114, 138, 156
 Гейне Г. 157
 Герен П. 197
 Геродот 12
 Герхардт М. И. 126, 129
 Герцен А. И. 6, 11, 18, 20, 22, 24, 158, 193
 Гершензон М. О. 23, 60, 72, 291, 309, 310, 324
 Гете В. 157
 Гете И.-В. 100, 139, 155—157, 159, 160, 168, 214, 299, 300
 Гиво Ф. (Guizot F.) 63—65, 70, 71
 Гиллельсон М. И. 143, 146, 177
 Гинзбург Л. Я. 5, 95, 96
 Гинзбург Ю. А. 35
 Гиппиус В. В. 265, 266, 268, 270—275
 Гладков А. К. 100
 Гланка М. И. 38
 Гнедич П. П. 281
 Гоголь Н. В. 22, 138, 159, 299, 301
 Годунов Борис 252
 Голицын Н. В. 9, 23
 Голицына Е. И. 230
 Голицына Н. П. 311
 Головановский С. 189
 Гомер 7, 10
 Гораций Ф. К. 184, 186—190, 192—195
 Гордин А. М. 60, 62, 71
 Гордин Я. А. 189
 Городецкий Б. П. 105
 Горчаков Г. В. 291
 Горький А. М. (наст. фам. Пешков) 301
 Гофман М. А. 289
 Гофман Э. Т. А. 18, 57, 58
 Грей Т. 94
 Грехин (Грецин) 166
 Греков Б. Д. 5
 Грессе Ж.-Б. 163, 166
 Грибоедов А. С. 99, 100
 Григорий Навианвин, святой 21
 Григорий Турский 12
 Григорьев А. Л. 157
 Григорьев Б. А. 309
 Громбах С. М. 6
 Гросс Г. 302
 Грунский Н. К. 176
 Гудвий Н. К. 310
 Гужиева Н. В. 4, 285, 286
 Гуковский Г. А. 29, 30, 45, 60, 62
 Гульянов И. А. 22
 Гюго В. 146, 158
 Гюнтер И. 302
 Давыдов В. Л. 227
 Давыдов Д. В. 209
 Давыдова А. А. 220, 222
 Давыдова А. Л. 227
 Давыдовы 243
 Даль В. И. 135—138, 141, 199
 Данте А. 29, 144, 146
 Дантес Ж. 294
 Двойченко-Маркова Е. М. 162
 Деволан К. 162
 Дельвиг А. А. 204, 257, 258, 276
 Державин Г. Р. 83
 Державин К. Н. 125
 Дерунов Н. К. 286
 Джанузов С. А. 110
 Дидло Ш. Л. 98
 Долгоруков Я. Ф. 257
 Достоевский Ф. М. 9, 24, 33, 106, 110, 158—160, 299, 300—302, 309—311, 324
 Драйден Д. 143
 Дубельт А. В. 235
 Дубровский Н. А. 176
 Дурюлин С. Н. 156
 Дьяконов И. М. 222, 224
 Екатерина II 72, 162
 Елизарова М. Е. 302
 Емельянов П. В. 5
 Ершов П. П. 134—141
 Ершофф Г. 160
 Ефремов П. А. 168, 169, 286
 Женонвиль 152
 Жирмунский В. М. 67, 156
 Жихарев М. И. 11, 17, 18, 24
 Жихарев С. П. 259
 Жуйкова Р. Г. 196, 202, 209, 210, 222, 227, 228
 Жуковский В. А. 23, 94, 129, 134—138, 141, 192, 201, 204, 239, 246, 260, 286
 Журавлева Л. А. 5
 Заборов П. Р. 72
 Загорский М. Б. 36
 Зайцев Б. К. 297, 300

- Закревская А. Ф. 263
 Зенгер Т. Г. см. Цявловская
 Зингер А. С. 27
 Зубарева К. А. 301
 Зуева Т. В. 132
- Иванов В. В. 301**
 Ивельев (наст. фам. Великопольский Н. Е.) 284
 Иезуитов А. Н. 196
 Иезуитова Р. В. 4, 201, 258
 Ивмайлов А. Е. 287
 Ивмайлов В. В. 239, 256, 258, 261
 Ивмайлов Н. В. 126, 265, 266
 Инзов И. Н. 204, 232
 Иоанн Златоуст, святой 21
 Иоанн IV (Грозный) 107
 Иов, патриарх 101
 Ирвинг В. 122, 124—126, 128, 129, 131, 132
 Исупов К. Г. 4, 5
- Яэсте М. И. 163**
- Кабашников К. П. 129**
 Казначеев А. И. 193
 Каллаш В. В. 293
 Каллин М. 302
 Кальдерон де ла Барка П. 149
 Каменский Э. А. 5
 Кант Э. 13, 20
 Кантемир Д. 161
 Кантор В. К. 5
 Капнист П. И. 246
 Каподистрия И. А. 225
 Карамзин Н. М. 20, 72, 98, 104, 132, 176—179, 181, 183, 205, 252, 253
 Карамзины 230, 256
 Каратыгин В. А. 100
 Карл XII, король Швеции 67
 Карлейль Т. 155, 158
 Карно Л. Н. 178
 Карр А. 149
 Кассий Г. 184, 186, 190, 195
 Катенин П. А. 99, 100
 Катулл Г. В. 168, 192
 Кац Б. А. 36
 Каченовский М. Т. 244, 248
 Кашин Н. П. 311
 Керн А. П. 171, 256
 Кессель Л. М. 155, 157
 Кибальник С. А. 4, 60, 192
 Киреевский И. В. 99, 140
 Клеопатра 64
 Клепиков С. А. 235
 Клингер Ф. М. 124, 125
 Клинкинберг Х. 47
 Кнабе Г. С. 5
 Коджак А. 122, 130
 Кошинов В. В. 173
 Кошкин Е. М. 200
 Ковлов И. И. 144, 279
 Ковьма Прутков 179
 Коллатин Л. Т. 61
 Колосова А. М. 245
 Комейджер С. (Commagar S.) 194
 Комовский В. Д. 134
 Констан Б. 148
 Корде Ш. 200
 Коркия В. 108
 Кормачев В. Н. 16
 Корнель П. 64
 Косминский Е. А. 66
 Костелло Д. П. (Costello D. P.) 186, 189
 Котис 161
- Коцебу О. Е. 210
 Краваль Л. В. 222, 225
 Краснобородько Т. И. 104, 201
 Красовский А. И. 133
 Красухин Г. Г. 311
 Крачковский И. Ю. 125
 Кржевский Б. А. 31, 125
 Кромвель О. 63, 64
 Крылов И. А. 124, 128, 149
 Кузьмин В. Н. 278
 Кулешов В. И. 156
 Куприн А. И. 297
- Лаврецкая В. И. 5**
 Лаварев В. В. 5
 Ла-Кава Е. А. 179
 Лакло Ш., де 303
 Ламенне Ф. 9, 11
 Ланда С. С. 231, 232
 Лапкина Г. А. 107
 Ларош Э. 36
 Ларошфуко Ф., де 62
 Лафатер И. К. 177
 Лафонтен Ж., де 32
 Левандовский А. 198
 Левин Ю. Д. 69
 Левкович Я. Л. 4, 198, 205, 229, 252, 254
 Лемке М. К. 17
 Лемонте П.-Э. (Lemontey P.-E.) 63, 65—67, 149
 Ленин (Ульянов) В. И. 18
 Леонтьев К. Н. 9, 308
 Лермонтов М. Ю. 86, 95, 96, 119, 284, 287, 298, 300
 Лернер Н. О. 169
 Лесков Н. С. 301
 Лесскис Г. А. 41, 47
 Лжедимитрий I (Отрепьев Григорий, самовла-
 нец) 253
 Ливий Тит 12, 61
 Липранди И. П. 161, 187
 Лихачев Д. С. 102
 Лобанов М. Е. 150
 Ломоносов М. В. 173, 174, 191
 Лонг 32
 Лоренцо Да Понте 36, 38
 Лотман Л. М. 190, 191
 Лотман М. Ю. 196
 Лотман Ю. М. 4—6, 16, 61, 93, 144, 152, 153, 177, 182, 196, 197, 205, 208, 214, 220
 Лувель Л.-П. 65
 Лукриан 31
 Лукреций Кар 146
 Лукреция 61
 Лупанова И. П. 132, 135
 Любимов Ю. П. 103, 107
 Любомудров С. И. 169
 Людовик XIV 65, 66, 147, 150
 Людовик XV 150
 Людовик XVI 150
 Люксембург Р. 302
 Лютер М. 19
 Лядский Е. А. 288
- Мабли Г.-Б., де 61
 Магницкий М. Л. 182
 Магомет 126
 Майгин см. Ралли М.
 Майков В. И. 204
 Майков Л. Н. 246, 289
 Макогоненко Г. П. 123
 Максимович М. А. 269
 Малинин В. А. 5
 Мандельштам О. Э. 21, 23
 Манн Г. 301

- Манн Т. 159, 160
 Манфред А. З. 198, 200
 Марк Аврелий А. 7, 10, 19
 Маркс К. 199
 Мартин-и-Солер В. 36
 Машкова М. В. 287
 Медведева И. М. 249
 Межов В. И. 285, 286
 Мейерхольт В. Э. 100, 105, 107
 Мейлах Б. С. 303
 Мелетинский Е. М. 33, 127
 Меликян В. А. 6
 Менендес Пидаль Р. 46
 Мерещковский Д. С. 75, 303, 304
 Мерлин В. В. 108
 Мерсье Л.-С. 72
 Местр Ж., де 9, 13, 178
 Меценат Г. Ц. 184, 186—188, 190, 192, 194
 Мильтон Д. 143, 146—148
 Мильчина В. А. 4, 143
 Мимюр, де, маркиза 152
 Мирабо О. Г. Р. 196—200, 204
 Мицкевич А. 126, 157
 Модзалевский Б. Л. 143, 152, 180, 201, 235
 Мольтер Ж. Б. 31—35, 44, 46, 53, 151
 Мордвинов Н. С. 257
 Морозов П. О. 168, 169, 287
 Мотылева Т. Л. 159, 302
 Моцарт В.-А. 31—39, 43, 44, 46, 53, 57, 159, 297, 298, 300
 Мур Т. 126
 Муравьева О. С. 176, 310
 Муратова О. 140
 Мушина И. Б. 158
 Мюссе А. 67
 Мясоедова Н. Е. 172, 269
- Надеждин Н. И. 17, 135, 136, 139, 141, 271, 272
 Надсон С. Я. 287
 Наварона Л. Н. 4, 297
 Наполеон I Бонапарт 67, 72, 197, 200, 204, 212, 262, 305, 306, 314, 316, 317, 319, 320, 322, 324
 Нащокин П. В. 191
 Невелев Г. А. 254
 Неверов Я. М. 134, 157
 Нейштадт В. И. 156, 157
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 292
 Немировский И. В. 4, 176
 Непомнящий В. С. 119, 123, 126, 128
 Нерон Клавдий Цезарь 192
 Неуструев В. П. 156
 Никитенко А. В. 133
 Никишов Ю. М. 5
 Николай I 122, 189, 190, 191, 195, 257
 Новиков Н. В. 129, 140
 Носков Н. Н. 288
 Нусинов И. М. 39, 55
- Овидий Н. П. 161—167, 184, 187, 262
 Одоевский В. Ф. 157
 Ожегов С. И. 199
 Оверов В. А. 41
 Оксман Ю. Г. 169, 266—270, 274
 Оленина А. А. 49
 Олеша Ю. К. 52
 Опекушин А. М. 107
 Оранский И. М. (Oranskij J. M.) 124
 Орбели И. А. 126
 Орлов А. С. 286
 Орлов В. И. 186—188
 Орлов М. Ф. 11, 176, 178, 180
 Орлова Е. Н. 210
 Осипов Н. П. 204
- Осипова П. А. 201
 Осповат Л. С. 4, 25, 26, 30
- Павел I 128
 Павлищева О. С. 222
 Панченко А. М. 101
 Парсамов В. С. 6
 Паскаль Б. 63, 64
 Пастернак Б. Л. 19, 25, 45
 Пашнина Г. В. 204
 Перро Ш. 135
 Пестель П. И. 202, 222, 226, 259
 Петрарка Ф. 29
 Петроний А. 31—33, 185—187, 192, 194
 Петров С. М. 5, 169
 Петрунина Н. Н. 16
 Петр I 14, 15, 20, 67, 72, 107, 200
 Пигарев К. В. 140
 Пиндар 190
 Пифон О. 220
 Писарев Д. И. 300
 Платон 10, 18
 Плетнев П. А. 257
 Плещеев Наум 252
 Плуларх 61, 192
 Поволоцкая О. 72
 Погодин М. П. 28, 66, 70, 71
 Покровский М. М. 186, 188, 194
 Полиньяк М., де, кардинал 72
 Полихрони К. 171, 208, 248
 Полевой К. А. 135, 137
 Полевой Н. А. 70, 71, 134—136, 148, 268
 Поляков М. Я. 98
 Помпей Вар 184, 186, 188, 194
 Поньрко Н. И. 102
 Попов П. А. 278
 Порошин С. А. 128
 Предтеченский А. В. 5
 Проворов Ю. М. 62
 Пропп В. Я. 127—129, 131
 Пугачев В. В. 6
 Пушкин В. А. 72
 Пушкин Г. Г. 252, 253, 256, 257
 Пушкин А. С. 247, 248
 Пушкин С. Л. 23
 Пушин И. И. 257, 259
 Пушин П. С. 201
 Пыпин А. Н. 182
- Рабле Ф. 33, 46, 147
 Равальяк Ф. 200
 Радлов Максим 253
 Радионова Т. Я. 114
 Радицев А. Н. 177, 190, 198, 204
 Радлов С. Э. 40
 Раевский А. Н. 217, 225, 227, 228
 Раевский В. Ф. 161, 220
 Раевский Н. Н. 203, 214
 Раевская Е. Н. 204, 221, 222
 Раевская М. А. 220
 Раевская М. Н. 221, 222, 230
 Раевские 162, 202, 213
 Ралии М. 229
 Расин Ж. 99, 149, 150, 272
 Рассадин С. Б. 28, 42, 45, 50, 97
 Рафаль Санти 297, 299, 300
 Рашковская Е. Б. 21
 Ребиндер П. А. 278
 Реванов В. И. 286
 Рейзов Б. Г. 63, 64, 74
 Ремизов А. М. 73
 Ривароль А. 144
 Ривнич А. 202, 204, 208—211, 217, 218, 221, 222, 233, 254, 256

Римский-Корсаков И. А. 300
Ришелье, Дюплесси А.-Ж., герцог, кардинал
147
Робертсон В. 65
Робеспьер М. 196—200
Розанов В. В. 9, 308, 309
Розанов И. Н. 309
Ровен Е. Ф., барон 140, 287
Россини Д. 77
Ростопчина Е. П. 287
Рудаков Л. И. 5
Руденко М. Б. 124
Румянцев С. П. 179
Русакова А. В. 159
Руссо А. 197, 198, 205
Рылеев К. Ф. 193, 257, 259

Саади 126
Саводник В. Ф. 309
Сагайдачный Владислав 253
Сайтанов В. А. 191, 193
Сакулин П. Н. 309, 311
Салтыков-Щедрин М. Е. 301, 311, 324
Сандомирская В. Б. 242—244, 263
Сарти Д. 36
Сахаров И. П. 136, 138
Свербеев Д. И. 17
Свербеева Е. А. 9, 23
Свиньин П. П. 161
Северин Д. П. 218
Седых В. Н. 200
Секст Тарквиний 61
Семенова Е. С. 222, 245
Сен-Симон А. К. (Saint-Simon) 63, 64
Сенявин И. Г. 233
Сергеев В. 198, 199
Сидяков А. С. 5
Симонов Н. К. 107
Синявский Н. А. 286
Сиповский В. В. 286
Скаковский И. Г. 6
Скатов Н. Н. 91
Скотт В. 65, 70, 74, 263, 264
Скриб О. Э. 150
Слонимский А. Л. 51, 122, 311
Смирнов В. М. 186
Собаньская К. А. 47, 50, 222, 225, 231, 232
Соболевский С. И. 162
Соколов А. Н. 67
Соколов Б. М. 309
Соколов Ю. М. 311
Сократ 18
Соловьев В. С. 310
Соловьев В. 45
Соловьева О. С. 242
Сомов О. М. 135
Сталин И. В. 108
Сталь А. Л. Ж., де (Staël) 18, 73, 148, 181
Стамо А. К. 232
Станкевич Н. В. 134, 136, 157
Старк В. П. 210
Стендаль (наст. фам. Бейль А. М.) 16, 305
Стенник Ю. В. 183, 257
Степанов В. П. 128
Степанов В. 178
Степанов Л. А. 186, 188, 189, 190
Степанов Н. А. 304
Степанов Н. О. 5
Страхов Н. Н. 308
Строганов М. В. 4, 168
Стурдза А. С. 225
Сувальский Ю. П. 186, 187, 189, 190
Сытин Т. М. 22

Таборисская Е. М. 4, 16, 76
Тальен Ж. Л. 200
Тарасов Б. Н. 5, 6
Тарле Е. В. 5
Тарковский А. А. 131
Тархова Н. А. 4
Тассо Т. 147
Тацит Публий Корнелий 5, 63, 99, 192, 262
Теннисон А. 158
Тепляков В. Г. 166, 171
Теребенина Р. Е. 231
Тиберий Клавдий Нерон 262
Тименчик Р. Д. 36
Тирсис 150
Тирсо де Молина 31—33, 46
Титов В. П. 27, 256
Тиханчева Е. П. 288, 291
Тоддес Е. А. 150
Тойбин И. М. 5, 63, 70, 71
Толлендаль Лалли, де, граф 152
Толстой А. К. 179
Толстой Л. Н. 6, 9, 24, 158, 159, 285, 298, 299,
301
Толстой Ф. И. („Американец“) 220
Томашевский Б. В. 31, 35, 36, 57, 62, 63, 65, 100,
101, 148, 149, 161, 162, 165, 169, 196, 201,
207, 214, 220, 235, 270, 309, 310
Томпсон С. (Thompson S.) 129
Торопыгин П. Г. 6
Трубецкой С. П. 218
Турманский В. И. 226
Тургенев А. И. 20, 65, 144, 148, 178—180, 182,
202, 230, 249
Тургенев И. С. 24, 158, 159
Тургенев Н. И. 179, 200
Тургеневы, братья 176, 179, 182, 205
Тучков С. А. 186—188, 195
Тынянов Ю. Н. 145, 146, 291
Тьерри О. 63
Тютчев Ф. И. 16, 18, 23, 24, 83, 95, 96, 179, 287,
290, 299, 300, 308, 324

Уайльд О. 303
Уваров С. С. 242
Ульбишев А. Д. 36—38, 180
Ульянов Н. Н. 13

Файбисович В. М. 4, 184
Фатов Н. Н. 309, 311
Фейнберг И. Л. 5
Фельдман О. М. 40, 97, 100
Фет А. А. 308
Федор Кузьмич, старец 18
Федоров Б. М. 271
Фиссингер 197
Фихте И. Г. 20
Фома Кемпийский 8
Фомин А. А. 286
Фомичев С. А. 4, 26, 97, 123, 201, 214, 246, 249,
250
Формов А. А. 162
Формов В. Я. 5, 22
Франк С. Л. 308
Франс А. 197
Фрерон Л. М. С. 200
Фридендер Г. М. 67, 158, 302
Фридрих II Прусский (Фридерик II) 191
Фрзвер Д. 127
Фурнье 213

Хатчинсон У. 225
Хитрово Е. М. 149

Ходасевич В. Ф. 303
Хомяков А. С. 9, 123
Хорос В. Г. 21

Цезарь Гай Юлий 61
Цицерон М. Т. 10, 194
Цявловский М. А. 169, 197, 235, 241, 243, 247,
254, 286, 292, 293, 309
Цявловская Т. Г. (ур. Зенгер) 49, 169, 197, 215,
221, 222, 225, 226, 228, 230, 232, 233, 242,
253—256, 308

Чаадаев П. Я. 4—7, 9, 11, 17, 18, 21—24, 147,
233

Чайковский П. И. 38
Чебанова О. Е. 70
Черейский Л. А. 231
Черепнин Л. В. 5
Чернов А. Ю. 209, 211, 228, 233, 254—256
Чернышевский Н. Г. 6, 65, 311, 324
Чехов А. П. 6, 52, 302
Чуковский К. И. 288
Чумаков Ю. Н. 80, 112, 119, 120
Чхандзе А. 63

Шатле Г.-Э., дю, маркиза 152
Шатобриан Ф. Р., де (Shateaubriand F. R., de)
143, 145, 146, 178
Шаховской А. А. 98, 233
Шевырев С. П. 9, 56, 156, 256
Шекспир В. 56, 60, 61, 63, 68—70, 100, 143, 146,
149, 151, 156, 214, 252
Шенье А. 85, 162, 195, 235
Шереметьева О. Г. 18
Шиллер Ф. 156, 160
Шильдер Н. К. 182
Штейн А. Л. 62, 63
Штилинг Ю. 8
Шувалов И. И. 191
Шульц Р. Г. 47, 131
Шутой В. Э. 6

Щеголев П. И. 289

Эдуард III, король Англии 145
Эйдельман Н. Я. 177, 193, 197
Эйзенштейн С. М. 98
Эйхенбаум Б. М. 60, 308
Эккартсгаузен К. 8
Эккерман И. П. 155
Энгельгардт Б. М. 6
Энгельгардт Е. А. 209, 211
Энгельс Ф. 199
Энгиеннский (Бурбон Л. А.-А., де), герцог 177
Энзе Ф., фон 156—159
Эпикур 18, 38
Эразм Роттердамский 19
Эрсилья Э. и С. 147
Эткинд Е. Г. 196, 199
Эфрос А. М. 196, 197, 204, 209, 211, 217, 219—
221, 225, 227, 232

Ювенал Д. Ю. 186, 188, 190
Юм Д. 65

Языкков Н. М. 134, 136, 254, 255
Яковлев Р. О. 29, 30, 31, 54, 127
Яковлева А. Р. 226
Якубович Д. П. 184
Якубович П. Я. 287
Якушкин В. Е. 203, 204, 223, 266
Якушкин П. И. 289
Ярославцов А. К. 140
Ярхо Б. И. 32
Яшин М. И. 231

Ballanche см. Балланш П.-С.
Binet см. Бине Р.
Brante см. Брант П., де
Voynot см. Буино И.
Busch см. Буш В.

Commager см. Комейджер С.
Costello см. Костелло Д. П.

Froesch Н. 166, 167

Guizot см. Гизо Ф.

Hamm Н. 157
Hofman А. 159

Lemontey см. Лемонте П.-Э.

Marg W. 167
Mourot J. 145

Oganskij см. Оранский И. М.

Raab Н. 156, 160
Reissner E. 160

Saint-Simon А. см. Сен-Симон А. К.
Schrimpf Н. J. 155
Shateaubriand см. Шатобриан Ф. Р., де
Sorokin D. 176
Stael см. Сталь А. Л. Ж., де
Strich F. 155

Thiry R. 176
Thompson см. Томпсон С.

Wiegand G. 156
Williams S. T. 125

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

- Аделе** („Играй, Адела”) 237, 242, 246
- Александр Радищев** („В конце первого десятилетия царствования Екатерины II...”) 198
- Алексееву** („Мой милый, как несправедливы”) 237, 247
- Ангел** („В дверях эдема ангел нежный”) 49, 82
- „Анг(лийские) критики...”** ((О драмах Байрона)) 239, 240
- Анджело**, поэма 152
- Анчар** („В пустыне чахлой и скупой”) 15, 23
- (Арап Петра Великого)** 5, 241, 255, 259, 261
- Арион** („Нас было много на челне”) 80, 239, 258, 299
- „Байрон говорил”** (Отрывки из писем, мысли и замечания) 241, 263
- (Баратынский)** („Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов”) 28
- Баратынскому. Из Бессарабии** („Сия пустынная страна”) 238, 249, 262
- (Баратынскому)** („О ты, который сочетал”) 241, 259, 262
- Баратынскому** („Я жду обещанной тетради”) 238
- Барышня-крестьянка** (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 72, 74, 75, 198, 229
- Бахчисарайский фонтан** 171, 203, 205, 230, 233, 269
- „Бахчисарайский) фонт(ан) слабее Пленника”** ((Опровержение на критики)) 273
- „Беги, сокройся от очей”** см. Вольность
- „Безнравственное сочинение есть то...”** см. (Опровержение на критики) 267, 268
- „Безумных лет угасшее веселье”** (Элегия) 28, 77, 81, 84—86
- Бесы** („Мчатся тучи, вьются тучи”) 28, 79, 83, 89
- „Близ мест, где царствует Венеция златая”** 77, 85, 239, 261
- „Бог веселый винограда”** 168, 169
- Борис Годунов, трагедия** 4, 42, 63, 122, 165, 239, 251—253, 273, 299
- „Браните мужчин вообще...”** см. (Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям”) 240
- „Брат милый, отроком расстался ты со мной”** см. (А. Пушкину)
- „Брожу ли я вдоль улиц шумных”** 47, 77, 84, 87—89, 93, 95
- „Будучи русским писателем...”** (Опровержение на критики) (1) 266, 273, 274
- „Буря мглою небо кроет”** см. Зимний вечер
- „Бывало в сладком ослепленьи”** 230
- В альбом** („Пройдет любовь, умрут желанья”) 236, 244
- „В Вестнике Евр(опы) с негодованием говорили...”**, см. (Опровержение на критики) 271
- „В дверях эдема ангел нежный”** см. Ангел
- „В другой газете объявляли, что я собою весьма неблагообразен...”**, см. (Опровержение на критики) 267, 271
- „В младенчестве моем она меня любила”** см. Муза
- „В начале жизни школу помню я”** 28—30
- [В одной газете официально сказано было, что я мечания...]**, см. (Опровержение на критики) 271, 272
- „В одной газете (почти официальной)...”** ((Опровержение на критики)) 268, 273
- „В последний раз твой образ милый”** см. Прощанье
- „В пустыне чахлой и скупой”** см. Анчар
- „В степи мирской, печальной и безбрежной”** см. Три ключа
- „В стране, где я забыл тревоги прежних лет”** см. Чедаеву
- „В те дни, когда мне были новы”** см. Демон
- „Ваш дед портной, ваш дядя повар”** см. Жалоба
- „Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха...”** (Опровержение на критики) 269, 273
- „Взгляни на милую, когда свое чело”** см. Красавица перед зеркалом
- „...Вновь я посетил”** 84, 89—91, 93, 95
- „Во глубине сибирских руд”** см. Послание в Сибирь
- „Возвратясь из-под Арзрума”** 268, 273, 274
- Возражения критикам „Полтавы”** („Habent sua fata libelli...”) 269
- Война** („Война!.. подъяты наконец”) 237, 247
- „Война!.. подъяты наконец”** см. Война
- Вольность. Ода** („Беги, сокройся от очей”) 181
- „Вольтер”** („Недавно издавна в Париже переписка Вольтера...”) 192
- „Ворон к ворову летит”** 124
- Воспоминание** („Когда для смертного умолкнет шумный день”) 29, 53, 77, 79, 83, 300
- Воспоминания в Царском селе** („Воспоминаньями смущенный”) 29, 30, 90, 91
- Воспоминания в Царском селе** („Навис покров утрюмой ноши”) 181
- „Воспомянем упоенный”** см. Элегия („Воспомянем упоенный”)
- „Воспомяньями смущенный”** см. Воспоминания в Царском селе
- „Вот уже 16 лет, как я печатаю...”**, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Все в таинственном молчаньи”** см. Гроб Анакреона
- „Все так же (ль) осеняют своды”** 245
- Второе послание к девице** („На скольком поприще Тимковского наследник”) 238, 239, 250
- Выстрел** (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 28, 130
- Гавриилада**, поэма 27, 29
- Ф. Н. Глинке** („Когда средь оргий в жизни шумной”) 237, 240, 247, 263
- Кн. М. А. Голицыной** („Давно об ней воспоминается”) 232
- „Гордиться славою своих предков...”**, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 241, 262, 263

- Граф Нулин, поэма 60—71, 75, 208, 267, 271, 274
- „Граф Нулин наделал мне больших хлопот“, см. (Опровержение на критики) (III) 267, 271, 274
- Гречанке („Ты рождена воспламенять“) 170, 237, 248
- Гроб Анакреона („Все в таинственном молчаньи“) 174
- Гробовщик (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 28
- „Гроза луны, свободы воин“ см. Дочери Карагеоргия
- „Давно об ней воспоминашь“ см. Кн. М. А. Голицыной
- „Дар напрасный, дар случайный“ 77—80, 87, 279
- „Двенадцать, а не двенадцать“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- Дева („Я говорил тебе: страшися девы милой!“) 236, 244, 245
- Дельвигу („Друг Дельвиг, мой парнасский брат“) 237, 248
- Демон („В те дни, когда мне были новы“) 49, 214, 221
- Деревня („Приветствую тебя, пустынный уголок“) 91, 92
- Дионея („Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз“) 237, 246
- „Для берегов отчизны дальней“ 81
- „Довольно битвы мчался гром“ см. Принцу Оранскому
- „Долго ль мне гулять на свете“ см. Дорожные жалобы
- Домик в Коломне, поэма 67, 69
- Дорожные жалобы („Долго ль мне гулять на свете“) 77, 84, 87—90
- Дочери Карагеоргия („Гроза луны, свободы воин“) 237, 248
- „Друг Дельвиг, мой парнасский брат“ см. Дельвигу
- Дружба („Что дружба? Легкий пыл похмелья“) 193
- Дубровский 16
- „Духовной маждою томим“ см. Пророк
- Евгений Онегин, роман в стихах 5, 26, 28, 30, 40, 41, 65, 67—69, 77, 88, 145, 153, 162, 171, 196, 197, 202, 205—234, 255, 259, 262, 263, 266, 269, 273, 278—284, 297, 299, 300, 324
- Египетские ночи 169, 193
- „Едва уста красноречивы“, см. „Кристалл, поэтом обновленный“ 255
- Ее глаза („Она мила — скажу меж нами“) 49
- „Если звание любителя отечественной литературы...“ 240, 260
- „Есть различная смелость“, см. (Материалы к (Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям)) 240, 261
- Жалоба („Ваш дед портной, ваш дядя повар“) 249, 250
- „Жалуются на равнодушные женщины“, см. (Отрывки из писем, мысли и замечания), см. „Наши писатели жалуются“ 204
- Желание славы („Когда любовью и негой упоенный“) 230
- „Житье тому, любезный друг“ см. К Щербинину
- „Завидую тебе, питомец моря смелый“ 210
- Закляпанье („О, если правда, что в ночи“) 83, 171
- (Заметка о „Графе Нулине“) („В конце 1825 года“) 63
- (Заметки по русской истории XVIII в.) („По смерти Петра I движение...“) 324
- Замечания на Аппалы Тацита („Тиберий был в Иллирии...“) „... (запечатлены печатью вольномыслия“, см. (Из автобиографических записок) („...лины печатью вольномыслия“) 241, 262
- Земля и море („Когда по синеве морей“), см. Морской берег 236, 242—244
- Земля недвижна — неба своды см. (Подражания Корану. V)
- „Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю“ 77
- Зимний вечер („Буря мглою небо кроет“) 79
- Зимняя дорога („Сквозь волнистые туманы“) 83, 89
- [„И вы поверить мне могли“] см. Кокетке
- „И я бы мог, как [шут на]“ 259
- „Играй, Адель“ (Аделе) см. Аделе
- Из Анакреона („Унают коней ретивых“) 168
- Из Ариостова „Orlando Furioso“ („Пред рыцарем бластит водами“) 255, 261
- Из Пиндемонти („Не дорого ценю я громкие права“) 192, 193
- (Из письма к В. А. Пушкину) см. („Христос воскрес, питомец Феба“) 21
- „Издrevле сладостный союз“ (К Языкову)
- „Иной говорит: какое дело критику или читателю...“, см. (Опровержение на критики) 271, 274
- „Иной имел мою Аглаю“ см. (На А. А. Давыдову)
- Иностранке („На языке, тебе невяжном“) 200, 203, 238, 249
- „Иностранные собственны(е) им(ена)...“, см. Опровержение на критики 269
- „Иностранцы, утверждающие, что в древнем нашем дворянстве...“, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 241, 256, 263
- „Истинный вкус состоит“, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 239
- История Пугачева 63
- „Кавк(азский) плен(ник) — первый неудачный опыт...“, см. (Опровержение на критики) 273
- К вельможе („От северных оков освобождаю мир“) 236, 240, 264, 268
- К*** Керн („Я помню чудное мгновенье“) 15
- К моей чернышнице („Подруга думы правдой“) 235, 246
- К морю („Прощай, свободная стихия!“) 92, 238, 248
- К Овидию („Овидий, я живу близ тихих берегов“) 161—164, 166, 237, 247
- К портрету Вяземского („Судьба свои дары явить желала в нем“) 236, 244
- К*** („Ты Богоматерь, нет сомненья“) 238
- „К чему холодные сомненья“ см. Чадаеву
- К Щербинину („Житье тому, любезный друг“) 173
- К Языкову („Издrevле сладостный союз“) 259, 261
- К Языкову („Языков, кто тебе внушил“) 239
- Кавказский пленник, повесть 173, 269
- „Как надобно писать: турков или турок?“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- Камешный гость 4, 15, 43—47, 49—51, 54, 57—59, 105, 132, 209, 299
- Капитанская дочка 15, 72, 74, 75, 133, 299
- Катенину („Кто мне пришлет ее портрет“) 235, 236, 242, 244, 245

- Кинжал („Лемносский бог тебя сковал“) 181, 245
- (Кипренскому) („Любимец моды легкокрылой“) 241, 256, 258
- „Клеветник без дарованья“ ((На Каченовского)) см. (На Каченовского) („Клеветник без дарованья“)
- Клеопатра („Чертог сиял. Гремели хоры“) 239, 240, 250—252, 263
- „Когда для смертного умолкнет шумный день“ см. Воспоминание
- „Когда за городом, задумчив, я брожу“ 77, 84, 89, 90, 93—95
- „Когда любовию и негой упоенный“ см. Желание славы
- „Когда средь оргий жизни шумной“ см. Ф. Н. Глинке
- Кокетке („И вы поверить мне могли“) 238, 248
- Красавица перед зеркалом („Вагляни на милую, когда свое чело“) 236, 244
- „Кристал, поэтом обновленный“ см. „Едва уста красноречивы“
- „Критику 7-й песни в «Сев(ерной) Пчеле...»“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста...“, см. (Опровержение на критики) 268, 271, 272
- „Кстати о грамматике...“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Кстати о Полтаве...“, см. (Опровержение на критики) 269, 271
- „Кто, воляны, вас остановил“ 209
- „Кто мне пришлет ее портрет“ см. Катенину
- „Лемносский бог тебя сковал“ см. Кинжал
- „Лизе страшно полюбить“ 237, 246
- „Лихой товарищ наших дедов“ 238, 250
- „Любимец моды легкокрылой“ см. (Кипренскому)
- Мадона („Не множеством картин старинных мастеров“) 49
- Маленькие трагедии 115, 309
- Мальчику (Из Катюлла) („Пьяный горечью Фалерна“) 168
- Медный всадник. Петербургская повесть 14—16, 54, 92, 309
- „Между прочими литературными обвинителями...“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- Метель (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 28, 50, 51, 55, 72—75, 316
- „Мне не спится, нет огня“ см. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы
- „Мне пришла в голову мысль...“, см. Отрывки из писем 240, 261
- „Мне скучно, бес“ см. Сцена из Фауста
- „Многие пивут юпка...“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Мой голос для тебя и ласковый и томный“ см. Ночь
- „Мой друг, забыты мной следы минувших лет“ 237, 246
- „Молодой Киреевский в красноречивом...“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- (Мордвинову) („Под хладом старости угрюмо угасал“) 241, 256, 258
- Морской берег см. Земля и море
- „Московский выговор чрезвычайно изменен и прихотлив“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- Моцарт и Сальери 4, 28, 42, 255, 300
- Муза („В младенчестве моем она меня любила“) 236, 244, 245
- „Мчатся тучи, выются тучи“ см. Бесы
- „Мы так привыкли читать ребяческие критики...“, см. (Опровержение на критики) 267, 273, 274
- „Навис покров угрюмой ночи“ см. Воспоминания в Царском селе
- На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г. („Утихла брань племен; в пределах отдаленных“) 181
- (На А. А. Давыдову) („Иной имел мою Аглаю“) 248
- (На Каченовского) „Клеветник без дарованья“ 236, 244, 248, 250
- На смерть Наполеона см. Наполеон („Чудесный жребий совершился“)
- „На языке, тебе невятком“ см. Иностранке
- „Наконец появилось собрание стихотворений...“ ((Стихотворения Евгения Баратынского) 1827 г.) 239
- Наполеон („Чудесный жребий совершился“, см. также На смерть Наполеона 238, 248
- „Нас было много на челе“ см. Арион
- „Наши критики долго оставляли меня в покое...“, см. (Опровержение на критики) 269
- „Наши писатели шалуются...“, см. „Шалуются на равнодушие женщин“, см. (Отрывки из писем, мысли и замечания) 204
- „Недавно в Пекине случилось очень забавное происшествие“, см. Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений 267, 274
- „Не дорого ценю я громкие слова“ см. Из Пиндемонти
- „Не множеством картин старинных мастеров“ см. Мадона
- „Не пой, красавица, при мне“ 42
- „Не помню, кто заметил мне...“, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Не притворяйся, милый друг“ см. Приятелю
- „Ненастный день погух; ненастной ночи мгла“ 92
- Нереида („Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду“) 236, 242, 249
- „Нет, поздно, милый друг“ см. „Умолкну скоро я... Но если в дель печали“
- „Никто более Баратынского...“ (Отрывки из писем, мысли и замечания) 239
- Ночь („Мой голос для тебя и ласковый и томный“) 238, 248, 249
- (Няне) („Подруга дней моих суровых“) 92
- Об обязанности человека. Сочинение Сильвио Пеллико („На днях выйдет из печати...“) 64
- „Овидий, я живу близ тихих берегов“ см. К Овидию
- О Гавриле Григорьевиче: Пушкине („Предался самозванцу, был им с Плещеевым послан вомущать Москву...“) 241
- (О дворянстве) (1) („Attemptat de Феодор...“); (2) („Что такое дворянство...“); (3) („Русское дворянство, что ныне значит?..“) 268, 271
- (О драмах Байрова) („Английские“) критики оспаривали...“) 240, 260, 261
- „О, если правда, что в ночи“ см. Заклинание (О записках Видока) („В одном из № Лит. Гавель упоминали...“) 272, 275
- „О, кто бы ни был ты, чье ласковое пенье“ см. Ответ анониму
- (О народной драме и о драме „Марфа Посадница“) („Между тем как эсфетика...“) 28

- О народном воспитании** 208
- О ничтожестве литературы русской** („Долго Россия оставалась чуждою Европе...“) 192
- „О ты, который сочелал“** см. (Баратынскому)
- „О «Цыганах» одна дама заметила...“** ((Опровержение на критики) (II)) 273, 274
- Ода LVI (Из Анакреона)** („Поредели, побелели“) 169
- Ода LVII (Из Анакреона)** („Что же сухо в чаше дно“) 168, 169
- „Один из великих наших сограждан...“** (Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений) 267, 271, 272, 274
- „Одна из причин жадности...“**, см. (Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“) 240, 261
- „Октябрь уж наступил — уж роща отряхает“** см. Осень (Отрывок)
- „Она мила — скажу меж нами“** см. Ее глаза
- Опровержение на критики** 26, 28, 265, 266, 268, 270, 271, 273—277
- Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений** ((I) „У одного из наших известных писателей...“) 28, 265—271, 273—277
- Осень** (Отрывок) („Октябрь уж наступил — уж роща отряхает“) 22, 30, 77, 94
- „Остая честь судьбе на произвол“** см. Эпиграмма (На А. А. Давыдову)
- Ответ анониму** („О, кто бы ни был ты, чье ласковое пенье“) 28
- Отрывок из писем, мысли и замечания** 204, 260, 261, 263
- Отрывок** („Не смотря на великие преимущества...“) 28, 44
- „От северных оков освобождая мир“** см. К вельможе
- „Отчего издателя «Лит(ературной) Газет»...“**, см. (Опровержение на критики) 268, 273
- „Охотник до журнальной драки“** 238, 250
- Паж, или пятнадцатый год** („Пятнадцать лет мне скоро минет“) 28, 98
- „Перечитывая самые бранчивые критики...“**, см. (Опровержение на критики) 271
- Пиковая дама** 5, 15, 16, 72, 74, 130, 132, 298
- Пир во время чумы** 15, 53, 110, 255
- „Пишут: тѣлега, тельга...“**, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Плещут волны Флегетона“** см. Прозерпина
- Повести покойного Ивана Петровича Белкина** 28, 33, 50, 51, 74, 133, 276, 316
- 〈Повесть из римской жизни〉** („Цезарь путешествовал...“) 185, 192, 194
- „Погасло дневное светило“** 81, 173
- „Под небом голубым страны своей родной“** 253, 255
- „Под хладом старости угрюмо угасал“** см. (Мордвинову)
- Подражания Корану. III** („Смутясь, нахмурился пророк“) 238, 249, 250
- Подражания Корану. IV** („С тобою древле, о всеильный“) 238, 250
- Подражания Корану. V** („Земля недвижна — неба своды“) 239, 250
- „Подруга дней моих суровых“** см. Нине
- „Подруга думы праздной“** см. К моей чернильнице
- „Подруга милая! Я знаю, отчего“**, в Другой редакции: Дионея („Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз“) 242
- „Пока не требует поэта“** см. Поэт
- Полтава**, поэма 5, 6, 67, 253, 269, 309
- „Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит“** 84
- „Поредели, побелели“** см. Ода LVI (Из Анакреона)
- Послание в Сибирь** („Во глубине сибирских руд“) 81, 258
- Послание Дельвигу** („Прими сей череп, Дельвиг: он“) 239, 241, 259, 262, 263
- Поэт и толпа** („Поэт по лире вдохновенной“) 240, 260
- „Поэт! не дорожи любовью народной“** см. Поэту
- Поэт** („Пока не требует поэта“) 239
- „Поэт по лире вдохновенной“** см. Поэт и толпа
- Поэту** („Поэт! не дорожи любовью народной“) 28, 300
- „Пред испанкой благородной“** 28
- Предчувствие** („Снова тучи надо мною“) 49, 78—82, 85, 87
- „Приветствую тебя, пустынный уголок“** см. Деревня
- „Придет ужасный [час]... твои небесны очи“** 324
- Приметы** („Старайся наблюдать различные приметы“) 237, 247
- „Прими сей череп, Дельвиг: он“** см. Послание Дельвигу
- Принцу Оранскому** („Довольно битвы мчался гром“) 181
- „Причинами, замедлившими ход нашей словесности...“** 204
- Приятелю** („Не притворяйся, милый друг“) 238, 249
- Прозерпина** („Плещут волны Флегетона“) 238, 249
- „Пройдет любовь, умрут желанья“** см. В альбом
- „Пропущенные строфы подавали неоднократно повод...“** (Предисловие к VIII главе „Евгения Онегина“); см. также: (Опровержение на критики) 269, 273
- Пророк** („Духовной жаждою томим“) 77
- „Прочитав в первый раз в «Войнаровском» син стихи...“**, см. (Опровержение на критики) 269, 271
- „Прощай, свободная стихия“** см. К морю
- Прощанье** („В последний раз твой образ милый“) 81
- Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года** 35, 298
- Путешествие из Москвы в Петербург** 192
- В. А. Пушкину** („Скажи, парнасский мой отец“) 192
- 〈А. Пушкину〉** („Брат милый, отроком расстался ты со мной“) 205
- „Пьяной горечью Фалерна“** см. Мальчику (Из Катуллы)
- „Пятнадцать лет мне скоро минет“** см. Паж, или пятнадцатый год
- „Разговорный язык простого народа...“** ((Опровержение на критики)) 269, 273
- „Редеет облаков летуча я гряда“** 92, 236, 242, 243
- „Румяный критик мой, насмешник толстопузый“** 28
- 〈Русалка〉**, драма 28, 105
- „«Руслана и Людмилу» вообще приняли благосклонно...“** ((Опровержение на критики)) 273
- Руслан и Людмила**, поэма 139, 140, 269, 299

- „Сам съешь”, см. (Опровержение на критики) 267, 273—275
- „Свободы сеятель пустынный” 219, 238, 249
- „Сия чудесная страна” см. Баратынскому. Из Бессарабии
- „Скажи, парнасский мой отец” см. В. А. Пушкину
- Сказка о золотом петушке 54
- Сказка о попе и о работнике его Балде 127
- Сказка о рыбаке и рыбке 126, 136, 139
- Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди 126, 127, 134, 135, 139—141
- „Сквозь волистые туманы” см. Зимняя дорога
- Скупой рыцарь 28, 42, 132, 255, 299, 300
- „Смутясь, нахмурился пророк” см. Подражания Корану. III
- „Снова тучи надо мною” см. Предчувствие
- „Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду” см. Нереида
- Стансы Толстому („Философ ранний, ты бежишь”) 173
- „Старайся наблюдать различные приметы” см. Приметы
- Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы („Мне не спится, нет огня”) 77, 79, 80, 82—84
- (Стихотворения Евгения Баратынского) 1827 г. („Наконец появилось собрание стихотворений...”) 259
- „С тобою древле, о всеильный” см. Подражания Корану. IV
- „Судьба свои дары явить желала в нем” см. К портрету Вяемского
- Сцена из Фауста („Мне скучно, бес”) 20, 94, 214, 215
- (Сцены из рыцарских времен) („Послушай, Франц, в последний раз говорю тебе...”) 144
- Таврида („Ты сердцу непонятный мрак”) 202 (Тацит), поэма 309
- Телега жизни („Хоть тяжело подчас в ней бремя”) 86, 87, 89
- Три ключа („В степи мирской, печальной и безбрежной”) 77, 78
- „Ты богоматерь, нет сомненья” (К**) 249
- „Ты прав: хоть он поэт изрядной” 236, 246
- „Ты рождена воспламенять” см. Гречанке
- „Увы! зачем она блистает” 236, 243—245
- „Узнают копей ретивых” см. Из Анакреона
- „У Кларисы денег мало” 237, 246—248, 250
- „У вас многие (между прочим и г. Каченовский...)”, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „У одного из наших известных писателей...” (Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений (I)) 265, 267, 274
- „Умолкну скоро я... Но если в день печали” 237, 246
- „Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила” см. Царскосельская статуя
- „Утихла брань племен; в пределах отдаленных” см. На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.
- „Ученый без дарования...”, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 240
- „Г. Федоров, в журнале...”, см. Опровержение на критики 269, 273
- „Философ ранний, ты бежишь” см. Стансы Толстому
- „Хоть, впрочем, он поэт изрядной” 244
- „Хоть тяжело подчас в ней бремя” см. Телега жизни
- Христос воскрес („Христос воскрес, моя Ревека”) 237, 242, 246
- „Христос воскрес, моя Ревека” см. Христос воскрес
- „Христос воскрес, питомец Феба” (Из письма к В. А. Пушкину) 6
- „Хромид в тебя влюблен; он молод и не раз” см. Дионей
- „Царей потомок Меценат” 192
- Царскосельская статуя („Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила”) 28, 54
- „Цезарь путешествовал...” см. (Повесть из римской жизни)
- Цыганы, поэма 15, 163, 165—167, 169, 172, 174, 198, 222, 232, 233, 269, 273, 312
- Чудаеву („В стране, где я забыл тревоги прежних лет”) 236, 242
- Чудаеву („К чему холодные сомненья”) 6, 232, 246
- „Чем более мы холодны”, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 240, 261
- „Чертог сиял. Гремели хоры” см. Клеопатра
- „Читал ты замечание в...” (Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений) (4) 265, 268, 275
- „Что дружба? Легкий пыл похмелья” см. Дружба
- „Что же сухо в чаше дво” см. Ода LVII (Из Анакреона)
- „Чудесный ярбий совершился” см. Наполеон
- „Шестой песни не разбирали...” ((Опровержение на критики)) 269, 273
- „Шпионы подобны букве з”, см. (Опровержение на критики) 269, 273
- „Шумит кустарник... На утес” 240
- „Шутки наших критиков...”, см. ((Опровержение на критики)) 269, 273
- Элегия („Безумных лет угасшее веселье”) см. „Безумных лет угасшее веселье” (Элегия)
- Элегия („Воспомянем упоенный”) 237, 246
- Эпиграмма (На А. А. Давыдову) („Оставь честь судьбе на произвол”) 236, 244, 245
- „Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу” 168
- „Я говорил тебе: страшися девы милой!” см. Дева
- „Я жду обещанной тетради” см. Баратынскому
- „Я здесь, Инезилья” 28
- „Я пережил свои желанья” 236, 244, 245, 279
- „Я помню чудное мгновенье” см. К*** Керн
- „Языков, кто тебе внушил” см. К Языкову
- Habent sua fata libelli [Самая зрелая из всех моих стихотворных повестей...] см. (Опровержение на критики)
- „Tous les genres sont bons”, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 239, 240, 260
- „Un sonnet sans defect”, см. Отрывки из писем, мысли и замечания 239

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие	3
-----------------------	---

I. СТАТЬИ

Исупов К.Г. Пушкинский анализ исторического процесса и синтетическая историософия П.Я. Чаадаева	5
Осват А.С. „Каменный гость” как опыт диалогизации творческого сознания	25
Кибальник С.А. Тема случая в творчестве Пушкина	60
Таборисская Е.М. Онтологическая лирика Пушкина 1826—1836 годов	76
Фомичев С.А. „Борис Годунов” как театральный спектакль	97
Беляк Н.В., Виралайнен М.Н. „Моцарт и Сальери”: структура и сюжет	109
Вацуро В.Э. „Сказка о золотом петушке”. (Опыт анализа сюжетной семантики)	122
Березкина С.В. Сказки Пушкина и современная им литературная критика	134
Мильчина В.А. Пушкин и „Опыт об английской литературе” Шатобриана	143
Аветисян В.А. К вопросу о рецепции Пушкина в Германии	155
Вулих Н.В. Овидий — человек и поэт в интерпретации Пушкина	161
Строганов М.В. О стихотворении Пушкина „От меня вечер Леила”	168
Немировский И.В. Генезис стихотворения Пушкина „Наполеон” (1821)	176
Файбисович В.М. Стихотворение Пушкина „Кто из богов мне возвратил”. (К пушкинской концепции Горация)	184
Иезуитов А.Н. Об одном рисунке Пушкина	196
Левкович Я.Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 834. (История заполнения)	201
Иезуитова Р.В. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 833. (История заполнения)	235

II. МАТЕРИАЛЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Алешкевич А.А. Проблема текста и композиции болдинских полемических заметок Пушкина 1830 г.	265
Тархова Н.А. „Евгений Онегин” в восприятии читателя 1840-х годов (об экземпляре романа с пометами из фонда редкой книги Государственного музея Пушкина)	278
Брюсов В.Я. Как составить библиографию Пушкина. Записка, представленная в Библиографический отдел Государственного издательства. января 1920 года (Публикация Н.В. Гужиевой)	285
Зайцев Б.К. Пушкин. (Перечитывая его). (Публикация Л.Н. Назаровой)	297
Зубарева К.А. Генрих Манн и Пушкин (преемственность гуманистической традиции)	301
Дарский Д.С. „Пиковая дама”. (Публикация В.А. Викторovichа)	308
Указатель имен	325
Указатель произведений Пушкина	331