

Смотри, — он Лободу сказал, —
Как изменилось все. Давно ли
Казак с печали увядал,
Стонал и под ярмом неволи
В себе все чувства подавлял?
Возмут свое права природы,
Бессмертна к родине любовь, —
Раздастся глас святой свободы,
И раб проснется к жизни вновь.

Поэтому мы помещаем этот отрывок вслед за разговором с Лободой на девятое место.

Затем следуют описания военных лагерей поляков и казаков в ночь перед решающим сражением. Отрывки «Глухая ночь. Молчит река» и «Сон Жолкевского» (№ 10 и 11) традиционно печатаются вместе, так как связь их определена текстом. Вслед за ними идет описание лагеря казаков, также состоящее из двух фрагментов: «Меж тем, потопленный в туманах...» и «Ты зришь, о Боже всемогущий!». Последний печатается обычно под названием «Молитва Наливайки», хотя в рукописи он никак не озаглавлен. И Ю. Г. Оксман, и С. А. Фомичев заканчивают свои публикации отрывком «Меж тем, потопленный в туманах...». Мы предлагаем в самом конце публикуемых отрывков печатать «Молитву Наливайки». Фрагменты 12 и 13 так же связаны между собой, как фрагменты 10 и 11. Думается, что они выявляют композиционный замысел Рылеева — противопоставить лагерю поляков, где «шумят и пьют», тихий лагерь казаков, а страшным ночным кошмарам Жолкевского — молитву Наливайко, который бодрствует перед сражением. В пользу такого финала публикуемых фрагментов говорит и план (пункт «Молитва Наливайки» завершает описание «похода» и предшествует «сражению»), и состояние рукописей. Фрагмент 12 в черновике оканчивается стихом «Свершив вечернюю молитву...». Возможно, это предполагает переход к описанию героя, его состояния, его ночной беседы с Богом.

Думается, такое расположение фрагментов поэмы «Наливайко» более соответствует рылеевскому замыслу. Надеемся, что будущие публикаторы текстов Рылеева учтут все наши соображения.

© Л. М. Лотман

ОБ АЛЬТЕРНАТИВАХ И ПУТЯХ РЕШЕНИЯ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЙ «ЗАГАДКИ» «РУСАЛКИ» ПУШКИНА

Воображение Пушкина было неиссякаемо, впечатлительность безгранична. Эти психологические черты его личности предопределили, наряду с другими особенностями его творчества, незавершенность многих его созданий, огромное количество и разнообразие задуманных и начатых произведений, которые поэт не довел до конца или вовсе не осуществил. Обилие художественных идей, роившихся в его сознании, и скрупулезная, вдумчивая работа над литературным текстом делали невозможным воплощение всего задуманного. Это ставит перед исследователями наследия Пушкина и перед текстологами, готовящими к публикации собрания его сочинений, некоторые специфические задачи, увлекательные, но трудноразрешимые. Многочисленные планы, конспекты, наброски, перечисления сюжетов, разбросанные в его тетрадах, отражают его гений и возбуждают «бескрылые желанья» проникнуть в его не до конца выраженную мысль, уловить и выявить ее. Работа над такими текстами требует особенной тонкости подхода и осторожности. Фантазия — необходимый элемент всякой творческой работы — должна здесь обуздываться строгой методикой, воистину «блажен, кто крепко словом правит и держит мысль на привязи свою».

Особый соблазн и захватывающий интерес представляют те тексты, над которыми поэт упорно трудился и которые оставил, — доведя свое повествование почти до самой развязки, «вдруг умел расстаться с ним», оборвав его в отличие от романа «Евгений Онегин», откуда заимствована эта цитата. Такие произведения возбуждают любопытство читателя и честолюбивое стремление исследователей удовлетворить это любопытство, поставив за Пушкина точку, завершившую текст.

Одним из таких произведений является драма «Русалка». Опубликованная посмертно в «Современнике» в 1837 году (№ VI), она сразу привлекла к себе внимание читателей и, хотя была воспринята как незаконченное произведение, очень скоро проникла на сцену. Под названием «Русалка» (как в журнале) и подзаголовком «Драматический отрывок в 3 картинах в стихах А. С. Пушкина» она исполнялась на петербургской сцене уже в 1838 году (25 апреля, 1 и 6 мая), на московской сцене 20 апреля 1838, а затем и в 1848, и в 1849 году и т. д.

Это дополнительно «интриговало» публику. Эмоциональное исполнение драматических сцен должно было возбуждать интерес к развязке действия. Проблема «развязки» пьесы, загадки ее сюжета встала перед читателями и зрителями задолго до того, как текстологи приступили к изучению творческой истории произведения. Ниже мы коснемся этой темы, сейчас же отметим, что проявления читательского интереса к развязке драмы оказались в чем-то сродни тенденциям, наложившим свой отпечаток на некоторые особенности исследовательского и, в первую очередь, современного подхода к решению текстологических проблем «Русалки». Конечно, методика этих исследований не имеет ничего общего с дилетантскими домыслами неискушенных читателей и писателей, руководствовавшихся собственным вкусом, по большей части далеко не безупречным. Прежде всего исследователи обратились к автографам поэта, что необходимо всегда при текстологической работе, но особенно важно, когда дело идет о произведении, не опубликованном при жизни автора, и когда текст произведения не может рассматриваться как «окончательный». Однако и изучение рукописей и постановка вопроса о времени работы Пушкина над текстом не привели к неоспоримым выводам. Уже в 1901 году, когда методика текстологического исследования не была в достаточной мере разработана, было подготовлено и осуществлено издание рукописей «Русалки»: «Фототипические снимки... полной рукописи и черновых листов драмы А. С. Пушкина „Русалка“. Издание А. де Бионкура под редакцией Л. Бельского. Москва».

Это издание, в котором воспроизводились все обнаруженные к тому времени автографы текстов «Русалки» (позже был обнаружен листок бумаги с вариантом сцены «Светлица»), свидетельствовало о том, как трудно разобраться в этих рукописях и проследить этапы работы Пушкина над пьесой.

Плодотворные усилия по дешифровке черновых автографов и интерпретации творческого процесса, отраженного в рукописях «Русалки», были предприняты С. М. Бонди при подготовке VII тома академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина в 1935 году.

В комментарии к «Русалке» в VII томе С. М. Бонди изложил свой взгляд на то, как формировался и развивался замысел драмы, как протекал творческий труд Пушкина над ее текстом. Однако многие вопросы в этом комментарии остались не до конца решенными, что представляется закономерным. С. М. Бонди и другие выдающиеся пушкинисты, готовившие академическое издание сочинений Пушкина в 30-х годах, попутно разрабатывали и самую методику текстологической работы. На это они обращали особенное внимание и в этом достигли выдающихся успехов. Сформированные ими принципы подготовки текста остаются незыблемыми по сию пору. Что же касается тех или иных конкретных текстологических решений и литературоведческих комментариев, они не могли быть столь же безупречны. Не только в 30-х годах, но и в настоящее время исследователи располагают далеко не исчерпывающимся набором документов, исторических свидетельств и рукописных источников, которые

дают материал для бесспорного и однозначного ответа на такие кардинальные вопросы, как датировка, установление точного времени и порядка создания той или другой рукописи, тех или иных изменений текста.

Однако современное состояние литературоведения и, в частности, пушкиноведения открывает возможности нового подхода к проблеме «Русалки». Современная наука выдвинула на первый план проблему «неоконченных» произведений Пушкина. Обогастилось представление о творчестве поэта в целом, о художественных принципах литературы эпохи, изменились приоритеты в подходе к структуре художественного текста. Это нашло свое отражение в целом ряде исследований, в которых современные ученые ставят вопросы, специфически возникающие при рассмотрении незавершенных или неосуществленных, но зафиксированных поэтом замыслов.

«Русалка» — одно из произведений такого рода, в последнее время привлекших к себе особый интерес и возбудивших споры, затрагивающие самые основы текстологической методики.

Инициатором пересмотра некоторых основных решений проблемы текстологии «Русалки» в последние годы выступил В. Э. Рецептер, изложивший свои выводы в целом ряде статей и опубликовавший их в нескольких изданиях.¹ Статьи эти во многом повторяют друг друга, и ниже мы будем рассматривать по преимуществу вариант, напечатанный в «Русской литературе», так как здесь исследователь с наибольшей полнотой изложил свои аргументы. Роскошное «подарочное» издание «Возвращение пушкинской „Русалки“» ориентировано на широкого читателя, которому Рецептер внушает свой взгляд на пьесу Пушкина и ее рукопись, используя, в качестве аргументов, забавные беллетристические приемы: изображение явившегося ему Пушкина, рассказы о своем знакомстве и дружбе с известными личностями, «отрежиссированные» им диалоги с учеными-специалистами и т. д. Следует отметить, что в подходе В. Э. Рецептера — известного актера и режиссера живое «сценическое» представление о пьесе и режиссерское ее видение ощутимы. Интерес к развязке действия, стремление найти в тексте Пушкина «последнее решение» заданных в ней коллизий придают его текстологическим изысканиям темперамент, но и тенденциозность.

Недаром такой «театральный человек», как В. А. Мануйлов, увидел творческо-театральное начало в текстологических штудиях Рецептера.²

Что касается С. М. Бонди, то он — один из основоположников современной русской текстологии, формировавший ее принципы, был особенно строг в их соблюдении и, установив путем скрупулезного анализа автографа Пушкина, что правка, которую производил поэт, не завершена, не ставил перед собой задачу рассмотрения нереализованной части его замысла.

В своей работе, полемическое острие которой направлено против его основного предшественника — Бонди, Рецептер во многом опирается на него, но главная исходная точка их расхождения, от которой идет различие их подходов к своей исследовательской задаче, — принципиальное «несовпадение» пафоса их работы. Бонди — строгий ученый,веряющий алгеброй «гармонию», в Рецептере же «смешались две натуры», и художник в нем нередко берет верх над беспристрастным аналитиком.

Редактор VII тома Полного собрания сочинений Пушкина 1935 года Д. П. Якубович в Введении к нему категорически утверждает: «К маленьким трагедиям примыкает (...) „Русалка“» (с. 382).

¹ Перечислим эти публикации: *Рецептер В. Э.* 1) Над рукописью «Русалки» // Вопросы литературы. 1976. № 2; 2) О композиции «Русалки» // Русская литература. 1978. № 3; 3) Предположение о «Русалке» // Театральная жизнь. 1987. № 2; 4) *Рецептер Владимир, Шемякин Михаил.* Возвращение пушкинской «Русалки». СПб., 1998. В книге, помимо статей Рецептера, воспроизводится ксерокс одной из рукописей (так называемой белой) «Русалки», текст произведения в том виде, который соответствует его интерпретации Рецептером, и перевод этой версии текста, осуществленный Д. М. Томасом.

² См.: *Мануйлов В. А.* Зримое литературоведение // Аврора. 1979. № 6.

К этому выводу автора Введения склоняют датировки работы поэта над «Русалкой». Она, как справедливо отмечает в своем комментарии С. М. Бонди, была задумана в 1826-м и обрабатывалась в конце 1820-х—начале 1830-х годов. Ее первоначальный замысел возник одновременно с замыслом трех из четырех «маленьких трагедий» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость»), а работа над ее текстом по времени близка к Болдинской осени.

Автор обстоятельной монографии «Драматургия Пушкина» Б. П. Городецкий объединяет «маленькие трагедии» и «Русалку», посвящая этим произведениям общую IV главу своей работы. Он утверждает, что первоначальный замысел пьес, составивших впоследствии цикл «маленьких трагедий», имеет «мало общего с тем, во что вылился этот замысел в 1830 году». Между 1826 годом и последующим периодом деятельности Пушкина пролегает важный рубеж, отмечает исследователь, говоря о «существенных изменениях в самом принципе раскрытия характеров героев и разрешения конфликта, которые внесены Пушкиным в драматургическую структуру „Маленьких трагедий“ по сравнению с его первой трагедией».³ Какое же место в эволюции драматургической системы Пушкина занимает «Русалка»? Б. П. Городецкий считает, что эта драма была задумана «в период между „Борисом Годуновым“ и „Маленькими трагедиями“» и что нити ее фольклоризма восходят к периоду Михайловской ссылки.⁴

С этим нельзя не согласиться. Первые упоминания о замысле пьесы с сюжетом «Русалки» относятся ко времени, когда только что был закончен «Борис Годунов» и, довольный своим трудом, Пушкин впервые ощутил, что его идея народно-исторической трагедии в духе Шекспира находит восторженную поддержку в литературной среде. Это ставит под сомнение, что «Русалка» должна была по своим драматургическим принципам соответствовать «маленьким трагедиям», в том виде, который они приобретают при их написании в 1830 году. Б. П. Городецкий и считает, что в «Русалке» некоторые черты, близкие к «Борису Годунову», «синтезировались» с драматургическими принципами «маленьких трагедий». Такое «компромиссное» решение вопроса о драматургической природе «Русалки» выгодно отличается от других попыток полностью уподобить «Русалку» «маленьким трагедиям» (точка зрения С. М. Бонди, В. Э. Рецетера).

С. П. Шевырев, вспоминая о своем общении с Пушкиным в 1826 году, утверждал, что именно в это время поэт задумал «Русалку», драму «Ромул и Рем» и «Каменного гостя».⁵ В дневнике М. П. Погодина, зафиксировавшего свои встречи с Пушкиным, который вернулся из ссылки, отмечен особенный интерес литераторов к драматургии поэта и его готовность делиться своими замыслами, обсуждая проблемы драматургии. В этих разговорах принимал участие и Шевырев.⁶ Утверждение Шевырева, что «Русалка» и «Каменный гость» были задуманы одновременно, «подкрепляется» упоминанием в черновых текстах этой «маленькой трагедии» дочери мельника Инезы, любившей Дон Хуана и погубленной им.

Современный исследователь высказал предположение, что мотив трагической судьбы «мельничихи» был Пушкиным исключен из «Каменного гостя», когда он «перенес» его в «Русалку», решив развить его «на русском материале».⁷

19 февраля 1827 года друг Мицкевича, Франтишек Малевский, встречавшийся с Пушкиным начиная с осени 1826 года, записал в дневнике сюжеты драматических замыслов русского поэта. Комментируя запись Малевского «Трагедия Павла. Мельник», Т. Г. Цявловская пишет о Пушкине этого периода: «Мы узнаем, что драма о

³ Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 269, 304.

⁴ Там же. С. 311 и далее.

⁵ Москвитянин. 1841. Ч. V. № 9. С. 245.

⁶ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 12—13, 15 (там же — воспоминания Погодина о Шевыреве, с. 28—29).

⁷ См.: Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 144—145.

Павле I (...) как-то уже воплощалась в его сознании; иначе едва ли бы стал он говорить о своем замысле в широком писательском кругу. Существенна и точная ранняя дата для истории создания этой драмы Пушкина.

То же самое относится и к „Русалке“, замысел которой, оказывается, намного опередил ее написание». ⁸

Существенно важно, что свой замысел в эту пору Пушкин обозначил как драму «Мельник». Из этого следует, что Мельник должен был быть одним из главных ее персонажей, что противоречит высказанному текстологами предположению, что работу над «пьесой Пушкин начал со сцен „Светлица“ и „Днепр. Ночь“ и что первая сцена „Берег Днепра. Мельница“ была лишь позже „дописана“». ⁹ Вряд ли поэт называл бы пьесу «Мельник», если бы в ней появился только безумный «ворон», мельница которого прекратила свое существование.

Одним из литературных произведений, оказавших, по всей вероятности, известное влияние на формирование замысла пьесы о русалке, явилась пьеса В. Кюхельбекера «Шекспировы духи», в которой действуют «жители воды», одиные, поющие куплеты лирического содержания. ¹⁰ Это наблюдение Я. Л. Левкович косвенно также свидетельствует о том, что именно около 1825—1826 годов сложился первоначальный замысел о девушке, ставшей русалкой.

В некоторых случаях Пушкин, заинтересовавшись драматическим сюжетом, допускал возможность его реализации в других литературных жанрах (ср. его примечание к плану «Папесса Иоанна»: «Если это будет драмой, она слишком будет напоминать „Фауста“ — лучше сделать из этого поэму в стиле „Кристалль“ или же в октавах» — VII, 256, 702 — перевод с франц.).

Разрабатывая задуманный им сюжет «Русалки», Пушкин также колебался в выборе жанра. 23 ноября 1826 года он пишет монолог «Как счастлив я, когда могу покинуть», представляющий собою лирическую исповедь героя, любящего русалку и покидающего ради свиданий с ней придворный круг. Часть исследователей рассматривает этот монолог как независимое от драмы лирическое стихотворение (см. комментарий С. М. Бонди, VII, 634), другая часть ученых считает его первоначальной редакцией, «заготовкой» монолога Князя для будущей драмы (комментарий Б. В. Томашевского). ¹¹ Если принять последнюю, более вероятную версию, то начало работы над «Русалкой» следует отнести к 1826 году.

Впоследствии поэт обработал сюжет «Русалки» в большом стихотворении из цикла «Песни западных славян» «Яныш королевич». Это явно независимое от пьесы лирическое произведение было, очевидно, написано после того, как работа над текстом «Русалки» остановилась (см. VII, 635—636).

Обращение к автографам не дает ясного и точного ответа на вопрос о том, как во времени разворачивался процесс работы над драмой «Русалка». Тетради (альбомы), содержащие черновые автографы сцен драмы, заполнялись хаотично. Многие тексты и заметки, расположенные на их страницах, датируются предположительно.

В двух тетрадах сохранились две группы черновых текстов, относящихся к раннему этапу работы над замыслом «Русалки». Порядок их написания и соотношение их по времени не могут быть однозначно оценены. Они не датированы. Их положение среди других, беспорядочно внесенных в тетрадь фрагментов разных произведений не дает основания для совершенно бесспорных суждений. Относительно более точно устанавливается дата

⁸ Цявловская Т. Г. Пушкин в дневнике Франтишка Малевского // Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 264.

⁹ См. комментарий С. М. Бонди: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. VII. С. 621 (об этом см. ниже). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁰ См.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над Арзрумской тетрадью // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 26—28.

¹¹ Пушкин А. С. Стихотворения. Л., 1955. Т. 3. С. 818 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.); Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. V. С. 477—478.

работы над черновым текстом сцен «Светлица» и «Днепр. Ночь» (начало). Исследователи, тщательно изучившие рабочую тетрадь (ПД. № 841 — так называемую «Арзрумскую тетрадь»), пришли к выводу, что содержащиеся в ней черновые тексты сцен из «Русалки» можно безошибочно датировать «ноябрем-декабром 1829, не позднее 23 декабря и, с большой вероятностью точнее — ноябрем» этого года (VII, 620).¹²

Этот вывод сделан на основе анализа фактов биографии поэта и в результате тщательного, скрупулезного изучения автографов, находящихся в рабочей тетради. 1) Расположенный в непосредственном соседстве со сценой из «Русалки» «Светлица» список петербургских знакомых, с которыми Пушкин встречался во время приезда в столицу в середине или в начале второй декады ноября 1829 года, говорит о том, что работа над «Русалкой» производилась около этого времени. 2) Цвет чернил, которыми написана сцена, а также и то обстоятельство, что работа над таким серьезным замыслом требовала сосредоточенности, заставляют думать, что «Светлица» писалась в Болдине, после отъезда из Петербурга. Как выше отмечено, в научной литературе высказано мнение, что именно сцены «Светлица» и «Ночь. Днепр» являются первоначальным зерном пьесы, что работа над ними предшествовала написанию сцены на мельнице, которая якобы по первоначальному плану не предполагалась вообще, что «предыстория» отношений князя и девушки, ставшей Русалкой, должна была по этому (отсутствующему) плану быть представлена только в репликах персонажей.¹³

Если принять эту версию, можно было бы заключить, что первоначальный план пьесы носил «балладный» характер, аналогичный плану баллады «Жених»: таинственное происшествие, загадочный возлюбленный, суть отношения которого к героине раскрывается не сразу как разгадка таинственных, неясных, но пугающих обстоятельств. В «Русалке» — таинственная русалка, грозящая своей мстительной любовью благополучию Князя и его жены.

Обосновывая свой взгляд на такой изначальный замысел пьесы о Русалке, С. М. Бонди опирается на наблюдение Б. В. Томашевского, отмечавшего, что Пушкин в стихах, написанных пятистопным ямбом, отказался от соблюдения цезуры только с 1830 года. На этом основании Б. В. Томашевский датировал работу над «Каменным гостем» (VII, 551—552).

С. М. Бонди устанавливает, что в черновиках сцен «Светлица» и «Днепр. Ночь» цезура на второй стопе преимущественно соблюдается, а при их переписывании в 1832 году «шесть стихов в новой редакции оказались бесцезурными» (VII, 621). Вместе с тем в сцене «Берег Днепра. Мельница» черновой текст «писался сразу без соблюдения цезуры: из общего количества 62 стихов — 23 стиха без цезуры, т. е. 37 % (обычный процент таких стихов в произведениях Пушкина, начиная с 1830: 35—45 %)» (там же).

Приводя эти данные, С. М. Бонди делает категорический вывод: «Таким образом, оказывается, что первая сцена драмы написана позже сцены „Светлицы“ и начала сцены „Днепр. Ночь“ и не раньше осени 1830 г.» (там же). Признать аргументацию этого тезиса безупречной невозможно. Прежде всего, сам комментатор ограничивает значение своего категорического вывода, «дополняя» его материалом, фактически противоречащим ему: «Только один кусок первой сцены, 42 стиха (от стиха «Разлука нам судьбою суждена» до стиха «...но дело обошлось / Довольно тихо») поражает обилием цезурованных стихов: бесцезурных среди них всего 6» (там же). Этот «кусочек первой сцены» завершает объяснение девушки-«мельничихи» с Князем. Можно ли утверждать, что сцена была написана не раньше 1830 года и позже последующих сцен, если заключительная ее часть по тем же признакам, которые служат основанием для датирования текстов (цезура), должна быть отнесена к более раннему периоду?

¹² См. также: *Левкович Я. Л.* Рабочая тетрадь Пушкина. ПД. № 841 // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 264, 266.

¹³ См. комментарий С. М. Бонди — VII, 621. Ср.: *Сандомирская В. Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 (ПД № 838) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 263.

Не только это нарушение логики в рассуждениях С. М. Бонди дает основание поставить под сомнение его тезис, но и тот очевидный факт, что до нас дошли далеко не все рукописи поэта, не все его тексты и не все черновики его произведений периода, о котором идет речь. Утеряно значительное количество автографов поэта. Пушкин записывал стихи нередко на клочках бумаги, о чем свидетельствует, в частности, один из автографов «Русалки». Если бы не дошедшие до нас рукописи обнаружались, статистика соотношения случаев несоблюдения и соблюдения цезуры могла бы принять другой вид. К тому же датировка произведений поэта в ряде случаев проблематична. Таким образом, особенности поэтической техники (цезура) используются как аргумент для установления времени (даты) создания произведения и на основании тех же текстов делаются выводы об эволюции художественных приемов писателя (отказ от цезуры). Это ли не порочный круг?

Все эти соображения должны быть учтены при рассмотрении проблемы хронологии работы Пушкина над «Русалкой».

Мы не располагаем полным корпусом рукописей этого произведения. Черновые тексты сцен «Княжеский терем» и «Днепровское дно» полностью отсутствуют. В черновике первой сцены «Берег Днепра. Мельница» нет заключительного эпизода (стих. 61—229), содержащего диалог, в котором С. М. Бонди отметил соблюдение цезур.

К сцене «Светлица» имеется случайно сохранившаяся на отдельном клочке бумаги альтернативная редакция, демонстрирующая совершенно другую поэтическую технику: диалог Княгини и Няни передан народным стихом. Возможно, что эта черновая запись¹⁴ отражает ранний этап работы над пьесой — попытку создать драму в народно-поэтическом стиле. Однако еще более вероятно, что на этом листке отражена предпринятая поэтом на более позднем этапе попытка переделки сцены, цель которой разнообразить художественный строй произведения, характер сцен. Можно отметить, что эта сцена по содержанию и стилю близка к эпизоду сцены «Царские палаты» из «Бориса Годунова», содержавшему плач Ксении Годуновой по жениху, исключенный из печатной редакции трагедии, и разговор ее с мамкой.

П. О. Морозов считал, что этот отрывок свидетельствует о желании поэта переработать драму о русалке в оперное либретто.¹⁵

Таким образом, в не дошедших до нас черновых рукописях могли таиться большие неожиданности и смелые эксперименты автора. Но и дошедшие до нас рукописи также ставят перед исследователями больше вопросов, чем дают материала для ответа на эти вопросы.

Черновая рукопись первой сцены «Берег Днепра. Мельница» (до слов «Пойду тебе готовить угощенье») в так называемом «Красном альбоме» (рабочая тетрадь ПД, № 838) написана карандашом почти без исправлений или с незначительными исправлениями. Только в трех местах рука поэта остановилась и он внес более значительные изменения и дополнения. Впечатление импровизации, которое возникает при знакомстве с этим автографом, дает основание предположить, что Пушкин переписал сюда текст, который создавался в другом месте, может быть на отдельном листке бумаги. Очевидно, что помимо этой записи и последней, хотя и не окончательной, редакции в белой рукописи существовал еще один рукописный вариант сцены. В. Б. Сандомирская, обследовавшая «Красный альбом», не нашла возможным уточнить дату работы Пушкина над первой сценой «Русалки». Основываясь на аргументации Бонди—Томашевского и целиком принимая точку зрения комментатора VII тома академического Полного собрания сочинений Пушкина 1935 года, она датирует черновик первой сцены «осенью 1830—апрелем 1832 г.»¹⁶

¹⁴ ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 948 и 949.

¹⁵ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1909. Т. III. С. 358.

¹⁶ Сандомирская В. Б. Указ. соч. С. 263.

В Беловой рукописи пьесы датой «27 апреля 1832» обозначено завершение переписывания первой сцены. Эта дата свидетельствует о некоторой, хотя, может быть, и непродолжительной, приостановке в переписывании. Само назначение Беловой рукописи остается не до конца ясным. Если автор рассматривал свою работу над нею как изготовление Белового окончательного текста завершенного в черновиках произведения, почему он не обозначил заглавие пьесы? Возможно, что причина этого носит случайный характер — например, намерение сделать отдельную обложку для рукописи. Однако не исключено, что отсутствие заглавия в пьесе имеет более принципиальный, конструктивный смысл. Впоследствии драматург А. Н. Островский, наставляя молодого писателя Н. Я. Соловьева, писал: «Мы не подберем названия, — что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна; что сюжет не освещен как следует, в нем трудно разобраться; что самое существование пьесы не оправдано: зачем она написана, что нового хочет сказать автор...»¹⁷ Это утверждение самого авторитетного знатока законов драматургической техники в русской литературе, несмотря на пятидесятилетнюю дистанцию, отделяющую письмо Островского от времени работы Пушкина над пьесой о Русалке, все же может быть нами учтено при анализе хода работы поэта над произведением. Ведь Островский в письме Соловьеву говорил именно о процессе написания драмы, об определенном состоянии незаконченной пьесы.

Вместе с тем дата, проставленная после первой сцены в Беловой рукописи, свидетельствует о том, что данный текст поэт рассматривал как окончательный.

Следует отметить, что конец каждой сцены Пушкин обозначил маленькой виньеткой из черточек разной длины или свободного росчерка. Нет такой винюетки только в конце сцены «Берег», т. е. в конце рукописи, что лишний раз свидетельствует о том, что эта сцена в момент, когда работа над ней остановилась, не представлялась автору завершенной. Не дописав эту сцену, Пушкин обратился к пересмотру общей структуры пьесы и к новой стилистической правке текста. Стилистическую правку он производил вдумчиво и детально, неоднократно возвращаясь к этой работе. Поправки делались в разное время — чернилами и карандашом. С. М. Бонди предполагает, что поправки вносились «в два приема» (см.: VII, 616). Очевидно, правка чернилами предшествовала правке карандашом, которая в ряде случаев не доведена до конца. Не завершена и начатая автором перестройка композиции пьесы, которая отразилась и в плане, написанном на обороте листа, содержащего сцену «Берег», и в цифрах, которыми помечен ряд сцен, и в вычеркивании двух окончательно отработанных эпизодов в сценах «Княжеский терем» и «Светлица». Эти сокращения носят принципиальный характер. Поэт отказывается от сниженного, бытового изображения Русалки — «мокрой девки», которая бродит по княжескому терему в ночь свадьбы.

Более частные исправления также свидетельствуют о том, что автор вникал в каждую деталь текста. В первой сцене он вычеркнул ремарку, отвлекающую зрителя от трагического объяснения девушки и Князя: «(Князь отдает коня конюшему, который проваживает его поодаль)». В текст сцены «Днепровское дно» вписал три стиха. В нескольких случаях, переписывая, он отказался от исправлений, сделанных в черновиках, вернувшись к первоначальной редакции текста. Переделкам подвергся эпизод встречи Князя с «днепровскими чудесами». Первым столкновением Князя с необычным, чудесным, с тем, чего «нельзя понять», в первоначальной черновой редакции была встреча с русалками, в Беловой рукописи — с Мельником-«вороном». Главные проблемы встали перед Пушкиным, когда он подошел к центральному драматическому моменту своей насыщенной трагическими эпизодами пьесы — моменту непосредственного контакта Князя с его «потусторонней» возлюбленной. Раздумья поэта отразились в составлении им плана, долженствовавшего систематизировать материал пьесы и отчасти перераспределить его. Вот этот план, содержащийся на обороте последнего листа рукописи:

¹⁷ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 11. С. 716.

Мельник и его дочь
 Свадьба
 Княгиня и мамка
 Русалки
 Князь, Старик и Русалочка
 Охотники.

Большинство исследователей рассматривает этот план как план всей пьесы, в котором зашифровано все ее содержание и кроется разгадка ее сюжета. Однако представляется, что нельзя полностью исключить возможность того, что план охватывает лишь какую-то часть замысла. Впоследствии, оставив работу над пьесой и посвятив стихотворение «Яныш королевич» сюжету о возлюбленной-русалке, Пушкин изобразил ее встречу с Янышем-королевичем, их диалог, сопроводив эту стилизацию народной баллады характерным примечанием, предупреждающим о потенциальной возможности развития, «разрастания» ее сюжета: «Песня о Яныше королевиче в подлиннике очень длинна и разделяется на несколько частей. Я перевел только первую, и то не всю».¹⁸ Известно, что «Яныш королевич» — независимое произведение Пушкина, «оригинала» которого нет. Таким образом, речь идет не о реально существующем «очень длинном» повествовании, а о сюжете, видевшемся поэту в его воображении.

Комментируя план «Русалки», записанный поэтом в белой рукописи, С. М. Бонди констатирует, что он отражает намерение Пушкина изменить композицию пьесы: три первых пункта соответствуют расположению трех первых сцен в рукописи. Обозначенную в плане названием «Русалки» сцену Бонди идентифицирует со сценой «Днепровское дно», но отмечает, что «Терем русалок» перенесен здесь на четвертое место, тогда как в рукописи эта сцена стоит «на пятой позиции». Пункту пятому, как констатирует Бонди, соответствуют в рукописи две сцены «Днепр. Ночь» и «Берег». Между ними находится сцена «Днепровское дно». Несоответствие этому расположению плана свидетельствует о намерении поэта изменить порядок сцен и слить две сцены на берегу Днепра воедино. По новому плану предполагалось, что изображение посещения Князем берега Днепра дается единожды, а не дважды. О неоднократном возвращении Князя к памятным «грустным берегам» намек сохраняется в наказах Русалки дочери и в монологе-признании самого Князя. Замысел изменить композицию написанных сцен нашел свое отражение и в правке рукописи. По цвету чернил и почерку можно заключить, как это и делает С. М. Бонди, что возникшая в рукописи новая нумерация (т. е. перестановка сцен) относится к тому этапу работы, когда делалась попытка переделать текст в соответствии с планом. Причем характерно, что «нумеруются» только сцены, относящиеся к той части пьесы, где происходят композиционные изменения. Над сценой «Днепровское дно» поставлен знак «I». Она должна стать первой из трех меняющих свое положение сцен, знак «II» ставится над сценой «Светлица», знак «III» над сценой «Днепр. Ночь». Сцена «Берег» не обозначена порядковым номером, и в монологе князя в сцене «Берег» отчеркнута вторая часть (стихи 10—15), а первая часть (стихи 1—9) перенесена в сцену «Днепр. Ночь»: в начало монолога Князя вписана первая строка монолога из сцены «Берег» — «Невольно к этим грустным берегам».

То, что новой нумерацией «не охвачены» три первые сцены пьесы, не должно вызывать нашего недоумения: по такому же принципу Пушкин проставил «номера» сцен в «Борисе Годунове», где цифрами обозначены только сцены третьей — последней части трагедии, подвергшиеся перестановке (цифры I—X; см. комментарий Д. П. Якубовича к «Борису Годунову», VII, 1935, 401). Так же поэт нумеровал и строфы стихотворений при их перестановке (например, в стихотворении «Зимнее утро»).

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1977. Т. III. С. 294.

Композиционная перестановка сцен «Русалки» не была доведена до конца. Так, например, ремарка о появлении Русалочки и обращенная к ней реплика Князя: «Что я вижу! / Откуда ты, прекрасное дитя?» — не отмечены знаком переноса из сцены «Берег» в сцену «Днепр. Ночь». Обращает на себя внимание то обстоятельство, что перенесение этой реплики потребовало бы дополнительной доработки. Слова Князя: «Возможно ли?.. Что это значит» перед появлением безумного Мельника (в черновом варианте перед появлением Русалок) и приблизившееся к этой реплике обращение к Русалочке слишком схожи.

Не закончена и стилистическая правка карандашом, осуществлявшаяся после правки чернилами.

Однако эти и другие признаки незавершенности переработки текста так называемой «беловой» рукописи не мешали в ряде случаев восприятию его как «окончательного». Этому способствовала и продуманность и тщательность разработки драматического конфликта в пьесе, совершенство отдельных ее эпизодов и образов и даже внешний вид рукописи. Составленная из отдельных листов, сложенных в виде тетради и сшитых после смерти поэта жандармами, она имеет вид законченной тетради, на последней странице которой записан план.

Это впечатление «законченности» или «почти законченности» произведения искушало придать ему окончательную форму, найти то «немногое», чего «недостает» в рукописи, но что «предопределено» ее текстом.

Самой дерзкой попыткой осуществить подобную операцию и удовлетворить таким образом любопытство читателя, желающего узнать, чем должен разрешиться сюжетный узел, завязанный Пушкиным, были написанные «за автора» окончания его пьесы. Авторами таких окончаний были: Антоний Крутогоров (псевдоним А. И. Штукенберга),¹⁹ И. О. П. (Е. А. Богданов) и Д. П. Зуев. Последний проявил особую «смелость», приписав свою литературную поделку самому Пушкину.²⁰ Эта фальсификация была поддержана Ф. Коршем в статье «Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева».²¹

Если Зуевым руководило стремление ответить на читательский интерес к «загадке» творчества Пушкина литературной сенсацией, в центре которой окажется он, ее автор, то Коршем владело желание окончательно решить научную проблему, поставить на ней точку.

Иные импульсы определили решение, которое принял А. С. Даргомыжский, когда свое либретто оперы «Русалка» по драме Пушкина закончил тем, что Мельник сталкивает князя в Днепр и русалки влекут его труп к ногам своей царицы. Даргомыжский должен был чем-либо кончить драму, к этому его побуждали практическая необходимость, требования сцены. Он избрал наиболее, по его мнению, вероятный исход действия. Но он не навязывал свое решение Пушкину, не скрывая от публики свое очень скромное «соавторство».

Современный исследователь В. Э. Рецептер в статьях, посвященных творческой истории «Русалки», высказал свой оригинальный взгляд на проблему конца пьесы (об этом см. ниже).

Можно выдвинуть ряд предположений о том, в какой момент и по каким соображениям Пушкин, написав план, вернулся к работе над композицией пьесы и переставил сцены. Бонди считает, что поэт руководствовался стремлением усилить драматизм действия (VII, 619). Рецептер — что Пушкин, работая над последними страницами рукописи и решив соединить для краткости сцены «Ночь. Днепр» и «Берег»,

¹⁹ Опул. в кн.: Осенние листья. СПб., 1866.

²⁰ Русалка. Драма А. С. Пушкина. С окончанием по современной записи. М., 1897; То же: Русалка А. С. Пушкина. Полное издание с добавлением 237 стихов по современной записи Д. П. Зуева // Русский архив. 1897. Кн. 1. Вып. 3. С. 341—372.

²¹ Изв. отд. русск. языка и словесности Акад. наук. 1898. Т. III. Кн. 3; 1899. Т. IV. Кн. 1 и 2.

убедился, что сцена будет слишком длинной, и предпринял попытку разделить две ее части сценой «Днепровское дно».

Точно установить этапы работы над рукописью невозможно. Все исследователи сходятся лишь на том, что Пушкин «перенумеровал» сцены после составления плана и завершения работы над «беловой» рукописью.

Представляется вероятным, что сцена «Днепровское дно» была перенесена вперед и поставлена вслед за «Свадьбой» тогда, когда поэт вычеркнул эпизод с появлением Русалки на свадьбе и оказался перед необходимостью иным способом «предуведомить» читателя о вторжении погибшей возлюбленной в жизнь Князя.

В. Э. Рецеттер утверждает, что пункты плана «Русалки» и «Охотники» обозначают не отдельные сцены, а части сцен, эпизоды. Это, однако, противоречит оформлению пунктов плана: Пушкин пишет каждый из них с отдельной строки. Все пункты плана соответствуют сцене, кроме этих двух, значение которых В. Э. Рецеттер пытается переосмыслить. Большое значение в его аргументации имеет уверенность, что события, которые «предсказываются», предвосхищаются в речи — монологах героев, не могут воплощаться на сцене, так как это было бы «повторением».

Между тем такие «повторения» — распространенный в драматургии прием. Пушкин неоднократно пользовался им не только, как ниже будет показано, в «Борисе Годунове», но и в лаконичных «маленьких трагедиях». Так, в «Каменном госте» Дон Хуан приглашает статую Командора на ужин, и она является, в «Мопарте и Сальери» Сальери говорит, что должен остановить Моцарта, что при нем яд, и он осуществляет свое намерение. Это, конечно, не значит, что Пушкин буквально повторяет в сцене то, что уже содержалось в репликах и монологах героев. Так думать было бы в высшей степени наивно. В этом плане неубедительны предположения В. Э. Рецеттера: 1) что Пушкин не мог изобразить сцену встречи Князя с Русалочкой, так как «сценарий» этой встречи содержится в наставлениях царицы Днепровского дна дочери и 2) что в конце пьесы охотники не могли появиться, как обозначено в плане, так как это было бы повторением их первого появления на берегу Днепра. Исследователь уверяет, что ход мыслей Пушкина можно легко предугадать. Так, у него не вызывает сомнения, что в сцене Князя с Русалочкой все в точности соответствовало бы «предначертаниям» матери-русалки. С такой же уверенностью он заявляет, что знает содержание пункта плана «Охотники» — по его словам, «решающая роль» охотников «в финальном повороте — спасение Князя от мести Старшей русалки — подчеркнута последним пунктом пушкинского плана». ²² В. Э. Рецеттер на основании своего убеждения, что в пьесе Пушкина не может быть «повторений», делает еще один принципиально важный для интерпретации всей ее структуры вывод: по его мнению, пьеса Пушкина «закончена». По сути дела, он предпринимает, таким образом, новую попытку предложить окончание пьесы и приписывает это окончание Пушкину. Переосмысление значения пунктов плана является «ходом», способствующим утверждению этого тезиса. Он пишет: «Вряд ли Пушкиным имелась в виду еще одна, вторая встреча охотников с Князем; этот собирательный персонаж полностью исчерпал свою драматургическую функцию — вот почему, как нам кажется, пункт „Охотники“ следует, вопреки установившемуся мнению, считать реально воплощенным в пьесе». ²³ Однако пункт плана «Охотники» не дает основания ни отрицать возможность встречи охотников с Князем, ни утверждать, что эта встреча состоялась.

В. Э. Рецеттер справедливо отметил, что название пунктов плана соответствует ремарке, стоящей в подзаголовке сцены. Действительно, ремарке первой сцены соответствует I пункт плана «Мельник и его дочь». Князь не назван, хотя он появляется во второй половине сцены и играет в ней «ключевую роль». II пункт плана воспроизводит только первое слово подзаголовка соответствующей сцены. III пункт повторяет

²² Русская литература. 1978. № 3. С. 101.

²³ Там же. С. 93.

ремарку подзаголовка сцены «Светлица», ни в ней, ни в пункте плана не упоминаются охотники, которые появляются в конце сцены. IV пункт плана «Русалки» скорее всего соответствует сцене «Днепровское дно»: «Терем русалок. Русалки прядут». Здесь в ремарке сцены и в плане не отмечена как действующее лицо Русалочка. V пункт фиксирует встречу Князя, Старика и Русалочки. В нем запрограммированы сцены «Днепр. Ночь» и «Берег», которые уже мыслятся автором как единое драматическое действие, в котором участвуют все три персонажа.

VI пункт «Охотники» составляет отдельную, последнюю строку плана. Здесь Князь не назван.

У Белинского, который не знал плана, оставшегося в рукописи, был свой взгляд на то, как должна была быть закончена «Русалка». Ему казалось, что «ее конец и понятен: князь должен погибнуть, увлеченный русалками на дно Днепра». Такую развязку он объяснял художественной природой пьесы: «...читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию».²⁴ Таким образом, если бы Белинский комментировал план «Русалки», он безусловно предположил бы, что пункт «Охотники» означает появление охотников после гибели Князя. Свою гипотезу окончания «Русалки» Белинский ни в какой степени не ставил в ряд с текстом Пушкина. «Но какими бы фантастическими красками, какими дивными образами все это было сказано у Пушкина — и все это погбло для нас»,²⁵ — предупреждает он читателя. Это сознание того, что не осуществленная, художественно не воплощенная мысль Пушкина утеряна для нас и что эта потеря невозможна, отличает подход Белинского к проблеме структуры «Русалки» от всех последующих опытов «восполнения» недостающего окончания произведения.

В. Э. Репеттер предлагает свое решение основного конфликта «Русалки». Он считает, что пьеса естественно оканчивается тем, что охотники уводят «заблудившегося» Князя домой, Русалке не удается осуществить свою месть, Русалочка не выполняет наказ матери, Княгиня остается при охладевшем к ней муже, и пьеса возвращается к своему началу. При этом он ссылается на Г. А. Гуковского, который писал о «Борисе Годунове», что трагедия оканчивается «возвращением к исходной ситуации».²⁶ Но 1) исходной ситуацией в «Русалке» является не сцена «Светлица», а измена Князя дочери мельника, ее самоубийство и его женитьба на девушке, которую он любил: «...как был он женихом, Он от меня на шаг не отлучался, С меня очей бывало не сводил» — говорит Княгиня (VII, 201); 2) Пушкин написал эпизод вторжения Русалки в терем Князя и, только переписав его в беловую рукопись, отказался от него. Таким образом, очевидно, он предполагал в той или другой форме изобразить встречу Князя и Русалки. Отказавшись от эпизода появления Русалки в покоях Князя, Пушкин сохранил такие «знаки» их неминуемой встречи, как «неведомая сила», влекущая князя на берег Днепра, поручение, данное Русалкой дочери, встреча с Мельником-«вороном» и его рассказ о царице Днепровского дна. Пьеса с таким обилием неосуществленных драматических «обещаний», таким количеством «невыстреливших ружей» возможна разве что в театре нашего времени с его многочисленными режиссерскими переделками и импровизационной, нередко любительской драматургией. Пушкин же считал «занимательность первым законом драматургического искусства».²⁷ 3) Ссылка на Гуковского в данной связи не корректна: Гуковский, говоря о возврате в «Борисе Годунове» действия в конце к исходному положению, подразумевал не повторение, тавтологию исходного и заключительного эпизодов произведения, а повторяемость исторической ситуации на новом этапе ее развития, трагическую нерешенность проявившихся в ней этических вопросов на новом «витке» бурных, имеющих тяжелые для жизни народа последствия, событий.

²⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 568, 569.

²⁵ Там же. С. 568.

²⁶ Русская литература. 1978. № 3. С. 103.

²⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. VII. С. 27.

Стремясь разрешить окончательно научную проблему, Рецептер свою аргументацию направляет на то, чтобы доказать, что текст Пушкина «закончен», что он не таит в себе неразгаданных загадок, задатков развития не до конца воплощенной авторской мысли. Тенденциозность исследования Рецептера, очевидно, во многом порождена теми же побуждениями, что и обработка «Русалки» Пушкина в либретто А. С. Даргомыжского. Талантливый актер и режиссер исходит из интересов сцены. Подсознательно он формирует сценарий для современного театра. Рецептер и осуществил постановку «Русалки» в соответствующей его интерпретации сценической редакции. Между тем задача научного издателя и комментатора иная. Она состоит не в том, чтобы «закрывать проблему», а в том, чтобы выявить все ее аспекты и предусмотреть все опасности ее упрощенных решений.

Л. В. Пумпянский в замечательной статье «Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина»²⁸ сформулировал важную и плодотворную идею об аналитичности художественного мышления Пушкина, об исчерпывающей «проработке» по этому развитию различных альтернатив жизненных ситуаций и душевных коллизий, о свойственном ему стремлении «обозреть до конца весь уже приобретенный душою материал», вследствие чего «он никогда не откажется от действительных, от значащих предположений — вообще от предположений, в которых изольет все свое знание о жизни».²⁹

Ю. М. Лотман, чьи теоретические взгляды ориентированы прежде всего на осмысление эстетики творчества Пушкина, видит в разработке альтернативных ситуаций и решений важнейшую черту искусства вообще. Он утверждает, что искусство «дает прохождение непройденных дорог, то есть того, что не случилось», и продолжает: «А история неслучившегося — это великая и очень важная история. И искусство — всегда возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново. Оно есть опыт того, что не случилось, или того, что может случиться. Еще Аристотель понимал глубочайшую связь искусства с областью возможного».³⁰

В работе над «Русалкой» Пушкин продемонстрировал свою готовность создавать альтернативные решения, «вернуться назад, переиграть и переделать заново». Дважды он довел разработку до изображения встречи героя с русалкой. В одном случае — в монологе «Как счастлив я, когда могу покинуть» (1826) рисуется страсть героя к мертвой возлюбленной-русалке и свидание, лейтмотивом изображения которого является поцелуй существа «из другого мира»; иная ситуация лежит в основе сюжета о русалке в стихотворении «Яныш королевич» (1835). Русалка отказывается ответить на чувства раскаявшегося в измене и жаждущего ее ласк Яныша-королевича.

Как разрешил бы Пушкин коллизию в драме «Русалка»? Вполне возможно, что он и сам не пришел к окончательному решению. Следует вспомнить, что он утверждал, что развязка «Евгения Онегина» явилась для него как бы «неожиданностью». За этим полушутливым утверждением стоит признание существования того творческого выбора, того спектра альтернатив, перед которыми стоит писатель при завершении своего произведения.

Уязвимость позиции всех авторов, пытавшихся «угадать», как мыслил Пушкин развязку «Русалки», или сочинить конец пьесы (как и ошибочность попыток «продолжателей» «Евгения Онегина», «Дубровского» и других сочинений Пушкина), усугубляется тем, что они ставят перед собою задачу не проникнуть в круг идей поэта, которые отражены в этом произведении, а достроить его сюжет. Между тем идеи являются более устойчивым элементом творчества и могут найти свое выражение в разных сюжетах, а тем более в эпизодах сюжета, в частности в разных вариантах развязки.

²⁸ Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 207—215.

²⁹ Там же. С. 210.

³⁰ Лотман Ю. М. О природе искусства // *Alma mater*. 1990. Октябрь. № 2—4. С. 2.

Ю. М. Лотман предлагает своеобразный путь проникновения в не до конца ясные и нераскрытые замыслы Пушкина. «...В развитии художественных идей есть логика, и новая мысль, как правило, — трансформация некоего исходного инварианта. В этом смысле многообразные сюжеты одного автора очень часто могут быть описаны как единый сюжет, выявившийся в некоторой сумме вариантов», — пишет он, предполагая, что очень отдаленные друг от друга сюжеты могут быть осмыслены как порождения общих идей в том случае, если будут достаточно исследованы корни темы, «связи ее с социальными проблемами русской жизни и биографическими наблюдениями» самого поэта.³¹

Некоторую аналогию к задаче интерпретации не осуществленного художником замысла представляет историческое предвидение. Пушкин писал о нем: «...провидение не алгебра. Ум ч(еловеческий), по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения. Один из остроумнейших людей XVIII ст. предсказал Камеру ф.(ранцузских) депутатов и могущественное развитие России, но никто не предсказал ни Нап.(олеона), ни Полюньяка» (XI, 127).

Творческий процесс тоже не алгебра, и пути творческого воображения подлинного художника столь же трудно предсказать, как ход исторических событий. Пушкин констатировал, что историческая закономерность более устойчива и, следовательно, более предсказуема, чем ее конкретные проявления. Эта закономерность подобна «идее» истории, а конкретные ее события — сюжетам, в которых воплощается идея истории.

Творческий процесс, как и исторический, более предсказуем в своих основных, кардинальных тенденциях, чем в реальных проявлениях.

Некоторый свет на замысел Пушкин, воплощенный в пьесе о русалке, и на датировку работы поэта над этим произведением могут пролить контекст творчества его самого и контекст литературы и культуры эпохи, художественные впечатления, будившие фантазию поэта.

На выявление этих впечатлений направлен обширный комментарий С. М. Бонди к «Русалке». Здесь ученый произвел тщательный сравнительный анализ «Русалки» Пушкина и комической волшебной оперы венского драматурга К. Ф. Генслера (K. F. Heisler) «Дунайская фея» («Das Donauweibchen»), ее продолжения «Дунайская нимфа», шедших на русской сцене в переделке Н. С. Краснопольского под названиями «Русалка», «Днепровская русалка» (часть II), «Леста, днепровская русалка» (часть III) и А. А. Шаховского «Русалка» (часть IV) с музыкой Ф. Кауэра, С. И. Давыдова, К. А. Кавоса.

Иронически упоминая арию из этой оперы в «Евгении Онегине», Пушкин поясняет в примечании: «Из первой части „Днепровской русалки“». Он, конечно, хорошо знал эту оперу и как постоянный посетитель театра, и как читатель — в его библиотеке сохранились три части этого произведения.³²

Тщательно сопоставив «Русалку» Пушкина с «Днепровской русалкой» Краснопольского, С. М. Бонди подтверждает впервые выдвинутое И. Н. Ждановым предположение о зависимости драмы Пушкина от оперы.³³ С. М. Бонди приходит к бесспорному заключению о том, что опера «Днепровская русалка» оказала воздействие на первоначальный этап формирования сюжета драмы Пушкина (см. VII, 623—632). Он

³¹ См.: Лотман Ю. М. «Повесть о капитане Копейкине» (Реконструкция замысла и идейно-композиционная функция) // Семиотика текста. Труды по знаковым системам. Тарту, 1979. С. 29.

³² См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. СПб., 1910. С. 53.

³³ Жданов И. Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера // Памяти Пушкина. Сб. статей СПб. университета. 1900; также: Жданов И. Н. Сочинения. СПб., 1907. Т. II.

перечисляет ряд русских писателей, сюжетом произведений которых являются предания, сказки и рассказы о русалках. Многие из этих произведений были известны Пушкину и могли произвести на него впечатление. В перечне, который дает С. М. Бонди, наибольшее значение имеет имя Гоголя, названного в качестве автора повести «Майская ночь, или утопленница» (1831). Определенное влияние на Пушкина мог оказать и Жуковский, проявлявший в течение многих лет творческий интерес к повести Ф. де Ламот-Фуке «Ундины» и «пересказавший» ее в виде поэмы гекзаметром. Ознакомившись с «Ундиной» Ламот-Фуке в 1816 году, Жуковский задумал перевести ее прозой, затем он пришел к мысли создать на основе ее стихотворный эпический рассказ. О своем замысле он сообщил друзьям, и Пушкин, очевидно, о нем знал.

В 1831 году летом, когда Пушкин и Жуковский общались в Царском Селе, соревнуясь в писании сказок, сосуществование у обоих поэтов замысла произведения с русалкой в качестве героини, чье вмешательство в жизнь людей чревато трагическими последствиями, стимулировало их активность, возможно, что это подвигнуло Пушкина вернуться к работе над «Русалкой».

Говоря о художественных впечатлениях, оказавших влияние на Пушкина в процессе его работы над этой драмой, нельзя обойти вопрос о реакции Пушкина на художественные проблемы, поставленные в повести Карамзина «Бедная Лиза», хотя сюжет этого произведения развивается в другом русле и сказочный мотив русалки в нем отсутствует. И. Н. Жданов высказал мысль о том, что «Бедная Лиза» послужила одним из источников «Русалки». С. М. Бонди категорически отверг эту мысль, утверждая, что общим для этих двух произведений является только мотив самоубийства обманутой девушки. Хотя «Бедную Лизу», действительно, нельзя считать непосредственным источником «Русалки» Пушкина, сходство мотивов этих двух произведений гораздо богаче и разнообразнее, чем предполагает С. М. Бонди. И для Карамзина, и для Пушкина важна социальная особенность любовной коллизии: простую девушку-крестьянку, мельничиху соблазняет и затем бросает человек из другого, высшего круга — у Карамзина дворянин, у Пушкина — князь. Оскорбленная в любви героиня сталкивается с унижительными проявлениями своего неравенства — с тем, что она «не пара» любимому, который «вознаграждает» ее за любовь подарками и деньгами. Расставшись с возлюбленной без колебаний и жалости, герой и у Карамзина и у Пушкина после гибели девушки испытывает глубокое раскаяние, грустит о потерянной любви и посещает берег, с которого она бросилась в воду, дуб, под которым она ему отдалась, напоминает ему о его преступлении.

Карамзин дает свое разрешение нравственной коллизии, которого нет в незаконченной пьесе Пушкина: герой Карамзина Эраст умирает и писатель заканчивает произведение сентенцией: «...теперь, не месть, может быть, они уже примирились».

Таким образом, не вражда, не месть, а загробное примирение в той высшей, надчеловеческой сфере, где сословное неравенство не существует и любовь, без общественных «помех», соединяет сердца, — такова развязка не разрешимого в земной жизни конфликта, которую намечает Карамзин.

Для пьесы Пушкина, в которой герои наделены подлинно трагическими страстями, а их взаимоотношения глубоко драматичны, такой исход действия невероятен; любовь, изображенная в стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть», далека от примиряющего, гармонического звучания. Страстная, непокорная, бунтующая против несправедливого миропорядка героиня «Русалки» так же мало похожа на кроткую безответную цветочницу Лизу Карамзина, как и не похоже ее самоубийство на гибель Лизы. Обе они бросаются в воду, но Лиза покорно приносит деньги, данные ей Эрастом, домой и только отказом от жизни «заявляет» свое разочарование и унижение, «мельничиха» же Пушкина в гневе восклицает: «Им вольно сердце княжеское тепить Бедами нашими», «[Он смел]... Деньгами меня он думал Купить» (VII, 331—333). Она «утопая, мила друга проклинала» (VII, 198).

В пору, когда замысел «Русалки» оформлялся, Пушкин по-новому оценивал творчество Карамзина. При работе над «Борисом Годуновым» он глубоко вникал в изложение событий в «Истории государства Российского» и, конечно, понимал, что трагический писатель, «русский Тацит», Карамзин-историк принципиально отличается от сентиментального новеллиста — автора «Бедной Лизы». В эти годы Пушкин оценивал творчество Карамзина в целом и определил свое отношение к нему как к литератору и «честному человеку», совершившему подлинный подвиг на поприще просвещения.

Вместе с тем, избрав сюжетную ситуацию, в своем начале близкую к той, на которой основана повесть Карамзина, Пушкин идет своим путем, и его самобытность выражается прежде всего в том, какими фантастическими красками, какими дивными образами (Белинский) он развивает сюжет.

Сюжет о кроткой девушке, с горя бросившейся в воду, на основе «русаличьих» народных сказаний разработал Гоголь в повести «Майская ночь, или утопленница». В этой повести содержится мотив противопоставления доброй и злой, мстительной русалок. Обращение Пушкина к работе над драмой о русалке по времени совпало с периодом знакомства и сближения с Гоголем. Повесть «Майская ночь» Гоголь писал в 1829 году. Он собирал фольклорные материалы, просил родных и знакомых сообщать ему их (см., например, его письмо матери от 30 апреля 1829 года). В 1831 году выходит первый том «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в котором содержится «Майская ночь». Пушкина поразила «веселость» рассказов Гоголя, заставившая смеяться читателей, давно не смеявшихся при чтении литературных произведений. В соответствии с этим впечатлением первоначально складывалось отношение Пушкина к Гоголю. «Великий меланхолик», каким ощущал себя Пушкин в 30-х годах,³⁴ как ему казалось, нашел в лице Гоголя своего антипода — комика. Познакомившись с Пушкиным в конце мая 1831 года, Гоголь встречается с ним летом в Царском Селе, куда затем приезжает и Жуковский. Новое и более тесное сближение Пушкина и Гоголя происходит в 1834—1835 годах. Можно предположить, что общение с Гоголем, как и с Жуковским, стимулировало возвращение Пушкина к работе над незаконченной драмой о женщине-русалке.

Пушкин в шутку жаловался на Гоголя как на хитреца, «похищающего» у него сюжеты. Как справедливо отмечают исследователи, общение Гоголя и Пушкина сопровождалось взаимным творческим влиянием. С. А. Фомичев, констатируя факт значительного воздействия Пушкина на Гоголя, вместе с тем утверждает, что «Пушкин... тоже по-своему учился у Гоголя», по-новому осмысляя значение комического в современной литературе.³⁵

В повести «Ночь перед Рождеством» можно усмотреть и прямой творческий диалог Гоголя с Пушкиным, своеобразный отклик его на меланхолическую «шутку» поэта «Бесы». Черновик «Бесов» находится в той же «Арзрумской» тетради, что и черновые тексты «Русалки», в частности тексты песен Русалки. Эти песни сходны с изображением колдовских игр духов в стихотворении «Бесы». Гоголь в «Ночи перед Рождеством» обращается к излюбленному поэтическому символу Пушкина — образу зловещей круговерти метели и по-своему трактует мотив бесовских игр: отважный человек покоряет беса, хватая судьбу за хвост и заставляет служить себе. Так светлый комик «ободрял» своего меланхолического старшего друга, подчиняя мир таинственного народному юмору. Славянский колорит фантастики «Русалки» сближает это произведение с «Вечерами» Гоголя. Действие драмы Пушкина разворачивается на берегах Днепра, а обработка сюжета в стиле славянского фольклора в цикле «Песни западных славян» демонстрирует, как широко мыслил поэт «славянскую поэтику» сюжета. Вместе с тем сюжет «Русалки» питался не только русскими и славянскими ассоциациями.

³⁴ См.: Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 43—64.

³⁵ См.: Фомичев С. А. Пушкин и Гоголь // Slavistik. 1981. Band 32. № 1. С. 79, 80, 81.

В поле зрения Пушкина при работе над «Русалкой», очевидно, находился популярный французский опыт разработки сюжета о любви фантастического существа к человеку, о вторжении его в жизнь людей и о драматических последствиях такого вторжения. Речь идет о хорошо известном Пушкину романе Ж. Казота «Влюбленный дьявол» (J. Cazotte. *Le diable amoureux*). В библиотеке Пушкина имелось 4-томное Собрание сочинений Казота (Paris, 1816—1817) с интересными, своеобразными гравюрами. Гравированные картинки к роману «Влюбленный дьявол» носят острый, гротесковый характер, выражают авторскую иронию и намекают на смешную сторону приключений кавалера, соблазненного дьяволом, принявшим образ прелестной женщины.³⁶ Имеются сведения, что в библиотеке Пушкина было и первое анонимное издание «Влюбленного дьявола» в переводе на русский язык.³⁷

Казот дает свое истолкование драматической ситуации: кавалер дон Альвар (с его именем совпадает имя командора в «Каменном госте» Пушкина) совершает грехопадение с женщиной-бесом, но даже страсть не может его заставить отречься от веры и признать над собою власть Вельзевула. Глубоко раскаиваясь в своем грехопадении, он готов уйти в монастырь, но доктор богословия из Саламанки, «комментируя» его приключения, считает, что раскаяние очистило его душу, и советует жениться, чтобы впредь избежать соблазнов. Так развязывается история о фантоме-соблазнителе в романе, в котором рисуется испанский католический быт в стиле наивного, подсвеченного иронией повествования о «кознях сатаны». Сочетание иронии, скептицизма в духе французских просветителей и мистической таинственности характерно для Казота. Не случайно Собрание его сочинений предваряется не только биографией писателя, но и статьей Ф.-С. Лагарпа о пророчестве Казота, предсказавшего в 1788 году ряду философов-просветителей и радикальных писателей трагическую гибель.³⁸

Не только роман Казота, но и сама личность автора была овеяна романтической тайной.

Вместе с тем главным содержанием романа «Влюбленный дьявол» является психологическая проблематика. Анализ страсти, изображение ее непреодолимой власти над человеком, непредсказуемых, фатальных ее проявлений в нем воплощены в легендарно-фантастическом сюжете. Рассматривая роман Казота как характерный образец европейской литературы второй половины XVIII века, В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал отметили, что фантастические повести, получившие в это время широкое распространение, отразили кризис рационализма, попытки осмыслить и поэтически выразить ощущение непознанности, «таинственности» многих явлений природы и психологии человека. Проявившееся в этих произведениях, в том числе во «Влюбленном дьяволе», новое отношение к народной культуре, к легендам и древним верованиям народа стало одним из первых «предвестий» романтической эпохи.³⁹

Власть над человеком стихийного чувства, ломающего все препоны и ограничения, увлекательность и опасность страсти — мотив, дающий также основание сблизить «Русалку» с «Влюбленным дьяволом». В обоих произведениях фантастическое существо является носителем любовного колдовства. Героиня «Русалки» наделена некоторыми чертами, сходными с характеристикой роковой женщины в романе «Влюбленный дьявол». Хотя «мельничиха» в «Русалке» — страдающая, любящая и униженная простая женщина — защищает свое человеческое достоинство и чувство, но в гневе и жажде мести проявляются ее демонические черты. Покончив жизнь «отчаянной и презренной девчонкой», в потустороннем мире она «очнулась Русалкою холодной и могучей». Уже в I сцене она сравнивает себя и невесту князя с двумя волчицами и грозит сопернице

³⁶ О сочинениях Казота в библиотеке Пушкина см.: *Модзалевский Б. Л.* Указ. соч. С. 187.

³⁷ См.: *Жирмунский В. М., Сигал Н. А.* У истоков европейского романтизма // *Уоллоп Гораций.* Замок Отранто; *Казот Жак.* Влюбленный дьявол; *Бекфорд Уильям.* Ватек. Л., 1967. С. 271.

³⁸ *Cuvres de Jacques Cazotte.* Paris, 1816. Т. I. P. III—XXVI.

³⁹ *Уоллоп Гораций.* Замок Отранто; *Казот Жак.* Влюбленный дьявол; *Бекфорд Уильям.* Ватек. С. 249—251, 261—271.

расправой: «Я доберусь — я ей скажу злодейке: Отстань от князя — видишь, две волчихи Не водятся в одном овраге». Ее решимость мстить не ослабевает с годами: «Прошло семь долгих лет. Я каждый день О мщеньи помышляю... И нынче, кажется, мой час настал». Впрочем, эти признания царицы Днепровского дна не предрешают развязку пьесы. Пушкин всегда допускал возможность вторжения неожиданности, случайности в планы и расчеты героев и алогичности, непредсказуемости чувств и поступков людей. Элемент авантюриности присутствует также уже в I сцене. Пытаясь объяснить охлаждение Князя, героиня предполагает, что разлуку им сулит война, и возражает готовому ее покинуть возлюбленному: «Кто нас разлучит? разве за тобою Идти вослед я востану не властна? Я мальчиком оденусь. Верно буду Тебе служить, дорогою, в походе Иль на войне — войны я не боюсь». Именно так поступает героиня «Влюбленного дьявола»: являсь дону Альвару сначала в виде — не волчицы, а собаки, она затем принимает образ красивого мальчика, пажа, сопровождающего человека, в которого влюблена, живет в его казарме и т. д.

Уместно заметить, что Казот допускал возможность разных вариантов развязки романа «Влюбленный дьявол». По одному варианту Альвар впадает в грех и делается совратителем — «агентом Сатаны», по другому, окончательному, впадает в грех, но раскаивается и возвращается к набожности и нравственной жизни.⁴⁰ Пушкину был известен «окончательный вариант» развязки романа.

Вопросу о влиянии творчества Казота на произведение Пушкина посвящена специальная монография Ростислава Шульца «Пушкин и Казот» (Вашингтон, 1987). Установившая раннее знакомство Пушкина с такими произведениями Казота, как «Оливье» и «Влюбленный дьявол», Шульд, подчас весьма спорно, а иногда более удачно, находит отклики на творчество Казота в прозе и поэзии Пушкина. Вопросы о «Русалке» он не касается.

Контекстом, в который несомненно включается «Русалка», являются фольклористические интересы Пушкина и непосредственные впечатления поэта от произведений народного творчества. В ссылке в Михайловском Пушкин впервые вступил в тесное соприкосновение с русской народной культурой. Лирические мотивы «Русалки» преломляются через многогранную призму фольклорных жанров. Сюжет драмы навеян сказками, легендами, устойчивыми представлениями народной демонологии: таинственные происшествия на мельнице, хозяин которой общается с нечистой силой («Я продал мельницу бесам запечным»), превращение девушки-самоубийцы в русалку, «нравы» русалок, их озорство, опасные для путников шутки, ребенок-русалочка, дерево, осыпающее листья и обличающее злодея, совершившего под ним преступление.⁴¹

В Михайловском Пушкин записывал фольклор. Часть его записей, переданных П. В. Киреевскому, нашла свое отражение в «Русалке». Отдельные стихи из записанных Пушкиным свадебных песен (№ 15, 16 и 17) вошли в сцену «Княжеский терем. Свадьба», а две записанные им необрядовые песни (№ 4—5) содержат мотивы, созвучные сюжету «Русалки». Это песни о бедах неудачника, женившегося по принуждению, любящего другую, отвергающую его любовь женщину и мечтающего освободиться от постылой жены.

Следует отметить, что в этих записях можно обнаружить альтернативные варианты развязки рассматриваемой любовной коллизии. Если в «Яныше королевиче» отказ Елицы — водяной царицы простить покинувшего ее любовника и снова любить его является наказанием за неверность, то в записанной Пушкиным песне «Ах ты, молодость, моя молодость» ситуация иная: охладевший к жене муж, решив от нее избавиться, отправляет ее на корабле в море, но затем, раскаявшись, зовет обратно. Фор-

⁴⁰ Там же. С. 161—162.

⁴¹ См.: Берковский Н. Русалка. Лирическая трагедия Пушкина // О русской литературе. Л., 1985. С. 139—143.

мула отказа жены мужу, покинувшему ее, совпадает с той, которой выражен отказ Елипы предавшему ее любовнику в «Яныше королевиче».

В другой, записанной Пушкиным песне «Уродился я несчастлив, бесталанлив» молодца «приневолили» жениться в раннем возрасте (обычай, отраженный в рассказе няни в III главе «Евгения Онегина»), возмужав, он полюбил: «...молодка молодая. Иссушила (...) сердце ретивое». Отвергнув его, новая любовь посмеялась над ним: «У тебя своя жена, с ней и целуйся». Молодец решает бежать от жены по Волге на лодке. Эту песню Пушкин в 1828 году пытался подвергнуть литературной обработке (см. набросок «Уродился я, бедный недоносок»).

Таким образом, народная песня «предлагала» ему свои образцы развязок семейной драмы.

Записывание и соби́рание фольклорных произведений Пушкин продолжал в Болдине в 1830 и 1833 годах. Выезжая за пределы Болдина, посещая соседние села, в которых в осеннее время игрались многочисленные свадьбы, он пополнил свои представления о ритуале народной свадьбы, обычаях и песнях, ее сопровождающих. Пушкин записывал свадебное действо уже в Михайловском. Многие этнографические подробности изображения свадебных обрядов в «Русалке» соответствуют обычаям, сохранившимся до XX века в Нижегородском регионе и, в частности, в Болдине и окружающих его деревнях. Современный ему свадебный ритуал Пушкин дополнил некоторыми деталями обрядов княжеской свадьбы, почерпнутыми из исторических источников. Например, охрана новобрачных конной стражей, осыпание их хмелем.⁴² О фольклорных и исторических данных, послуживших основой сцены «Княжеский терем. Свадьба», пишет М. А. Лобанов в статье «Болдинские параллели к сцене „Княжеский терем“ в „Русалке“».⁴³

Особое композиционное значение сцены «Княжеский терем. Свадьба» определено общим фольклорно-фантастическим колоритом пьесы. Именно в этой сцене впервые таинственные силы вторгаются в реальную жизнь.

Ф. И. Буслаев, обобщая обширный материал этнографии и фольклора, писал: «В семейном и общественном быту крестьян свадьба есть по преимуществу время всяких чарований, эпических обрядов, разгульного веселья и суеверного страха. И доселе в простом народе ни одна свадьба не обходится без колдовства: „Свадьба без див не бывает“». Утверждая, что таковы понятия народа с древних времен, Буслаев приводит примеры из «Лечебника» — народные «рецепты», как «от ведьм стеречись на свадьбе».⁴⁴

Этнографические сведения, которые Ф. И. Буслаев сообщает о культуре русалок и связанных с ним обрядах и легендах, свидетельствуют о том, как точно передавал их особенности и проявления Пушкин.⁴⁵

С. А. Фомичев, характеризуя и классифицируя планы, которые Пушкин составлял, работая над своими произведениями, относит план, помещенный на последней странице «Русалки», к числу «ретроспективных планов», заново организующих уже написанный текст и перемещающих его фрагменты. Отмечая, что в белой рукописи «Русалки» «замысел не доведен до конца», что сцены в плане переставлены по отношению к их положению в рукописи, С. А. Фомичев рассматривает цифры, которыми

⁴² См.: Древняя российская вифилиофика. СПб., 1775. Ч. 7. С. 11—12, 38, 44. В IV главе 7-го тома «Истории государства Российского» Карамзин, описывая свадьбу Великого князя Василия с Еленой Глинской в 1526 году, приводит документальные свидетельства об обрядах, ее сопровождавших, в частности о том, что конюший государев всю ночь ездил на коне под окнами спальни с обнаженным мечом.

⁴³ Временник Пушкинской комиссии. Вып. 21. Л., 1987. С. 126—134.

⁴⁴ Буслаев Ф. О народной поэзии в древнерусской литературе // Сочинения. СПб., 1910. Т. 2. С. 39.

⁴⁵ О культуре русалок см.: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 69, 76, 78—79, 80, 85—86.

Пушкин пометил в белой рукописи некоторые сцены, как отражение нового плана пьесы. Такой взгляд на работу Пушкина над белой рукописью обоснован, но, опираясь на него, исследователь делает спорный вывод, что только сцены, обозначенные номерами, должны составить окончательную редакцию произведения, что I и II сцены следует отбросить при публикации текста как якобы исключенные поэтом на последнем этапе его работы над «Русалкой». В таком виде, по мнению С. А. Фомичева, пьеса представляется законченной, «обладает вполне исчерпывающим смыслом, а также композиционной стройностью».⁴⁶

Эта точка зрения не выглядит убедительной. Прежде всего, как может текст, который, по утверждению самого ученого, «не закончен» в рукописи, стать законченным при простой перестановке сцен? С. А. Фомичев, очевидно, предполагает, что Пушкин радикально пересмотрел свой замысел, не только перепланировав пьесу, но и изменив ее жанр — переделав эпическую драму в «маленькую трагедию». Однако факт наличия номеров над последними сценами пьесы не дает основания отбросить две из пяти сцен «Русалки». Как выше отмечено, Пушкин таким же образом перенумеровал сцены «Бориса Годунова», расположение которых менял, но сам он, издавая трагедию, не отнесся к не обозначенным номерами сценам как к подлежащим изъятию. Также не все, а лишь переставляемые строфы он перенумеровал в стихотворении «Зимнее утро». Пушкин не зачеркнул названия сцены «Берег», хотя в плане нет названия этой сцены. Он не вычеркнул также и вторую часть монолога Князя, ремарку о появлении Русалочки и обращение к Русалочке Князя и четко отделил эту часть сцены от первой части монолога Князя, на перенесение которой указал специальной записью-пометкой.

Таким образом, рукопись «Русалки» не дает публикатору права изымать последнюю сцену. Между тем содержание второй части монолога Князя, где упоминается «вчерашняя встреча» с безумным мельником, и само появление Русалочки предполагают продолжение действия.

Эти обстоятельства учел в свое время Б. В. Томашевский, в 1924 году во многом экспериментально решая текстологические вопросы в однотомном издании Сочинений Пушкина. Подобно другим пушкинистам, окунувшимся в двадцатые годы в изучение рукописей Пушкина в полном объеме, он стремился как можно более приблизить издание «Русалки» к рукописи поэта — передать композиционные перестановки сцен пьесы, но сохранить все написанные поэтом и не вычеркнутые им сцены. Текст «Русалки» в этой редакции был им вторично издан в однотомном издании Сочинений Пушкина 1925 года. Однако впоследствии ученый отказался от утверждения такой редакции как основной, последней, ввиду того что правка рукописи была автором явно не закончена. В книге «Возвращение пушкинской „Русалки“» Рецептер, нимало не усомнившись, изъятию из текста не вычеркнутую, а отчеркнутую Пушкиным часть монолога Князя, ремарку о появлении Русалочки и реплику Князя, хотя Пушкин обычно четко вычеркивал то, что подлежало изъятию (например, в сцене «Княжеский терем. Свадьба»).

Насколько изменился бы смысл пьесы Пушкина, если бы была принята та «сокращенная» редакция текста, которую считает основной, «окончательной» С. А. Фомичев, можно продемонстрировать на примере анализа некоторых ситуаций и образов «Русалки» в свете этой проблемы. Сцена встречи Князя с Мельником-«вороном» на берегу Днепра происходит на фоне развалившейся мельницы под деревом, которое было свидетелем любви и преступления Князя. Весь этот «зрительный ряд» теряет смысл. Ведь по редакции, предложенной ученым, из пьесы исключается первая сцена, в которой представлены неутомимая мельница, уютный сад и все это благополучное семейное гнездо простых людей. Да и образ мельника, который уже в начале обдумыв-

⁴⁶ Фомичев С. А. Замысел и план // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991. С. 13, 14.

вания замысла представлялся автору одним из главных в его будущей пьесе (см. выше), перестает быть подлинно трагическим. Из слов Русалочки в сцене «Днепровское дно» мы узнаем о ее деде, что он хочет отыскать деньги на дне реки, но не отличает денег от ракушек, из реплики Русалки, что он «безумный скряга», но мы не видели его рачительным хозяином, погруженным в заботы о сохранении и исправлении мельницы, «мудрым» обывателем, учившим дочь из своих отношений с князем «какой-нибудь барыш себе — иль пользу Родным да выгадать». Мы не видели его уверенным в своей житейской мудрости и нравственном превосходстве по отношению к Князю, живущему без настоящих забот, превосходстве трудового человека, и не слышали, как дочь обвиняет его в сводничестве и в своем позоре. Таким образом, мы по этой версии не знаем, почему мельник-«скряга» бросил деньги в воду и продал «мельницу бесам запечным», нам остается неизвестной трагедия его безумия. Удивления Князя «Возможно ль? Это мельник» зритель не может разделить. Он другого Мельника не видел.

Так же повлияло бы «изъятие» I сцены на характеристики других персонажей пьесы. Так, лирический монолог Князя, выражающий его позднее раскаяние и непреходящую силу любви, звучит по-разному в зависимости от того, видел ли зритель I сцену — расставание героя с дочерью мельника, сцену, где, выслушав ее признание: «...сегодня у меня ребенок твой под сердцем шевельнулся», он «награждает» ее подарками и покидает с репликой: «Ух! Кончено — душе как будто легче. Я бури ждал, но дело обошлось Довольно тихо». Несомненно также, что контраст между страстной, неистовой, беззаветно любящей героиней I сцены и «русалкою холодной и могучей» сцены «Днепровского дна» был Пушкиным глубоко продуман и художественно предусмотрен. Сколь большое значение придавал сам Пушкин первой сцене в «Русалке», косвенно видно из того, что именно разговор Мельника с дочерью он проиллюстрировал, очевидно предназначив свой рисунок в качестве эскиза для художника, которому думал поручить создать иллюстрацию. В научной литературе высказано предположение, что этот рисунок связан с посылкой рукописи «Русалки» в Одессу по просьбе Е. К. Воронцовой для альманаха «Подарок бедным». Публикация не состоялась. Рукопись, которую послал Пушкин, не сохранилась.⁴⁷

«Русалка» создана по другим эстетическим законам, нежели «маленькие трагедии». По своим жанровым особенностям «маленькие трагедии» представляют как бы «момент истины», драматический взрыв, внезапно обнаруживающий трагические тенденции, заложенные в ситуации и бурно раскрывающие свою суть. Эпическая драма (или трагедия) разворачивается в другом драматическом «темпе». Ее действие развивается во времени, оно имеет значительную протяженность. Весь цикл ее событий от их начала до разрешения всех ее конфликтов в основных своих моментах непосредственно представлен и воплощен на сцене. В «маленькой трагедии» строго выдерживается принцип единства действия, в эпической трагедии или драме поэт свободно трактует этот принцип или даже нарушает его. Это ощутимо в «Борисе Годунове», но дает себя знать и в «Русалке» (линия трагической судьбы Мельника, сюжет несчастливого замужества Княгини).

«Русалка» несомненно по своим жанровым признакам более близка к «Борису Годунову», чем к «маленьким трагедиям». В середине трагедии «Борис Годунов» главный ее герой, как бы подводя итог событиям первой части произведения, напо-

⁴⁷ Аргументы в пользу того, что послан Воронцовой был текст «Русалки», см.: Алексеев М. П. Новое письмо Пушкина // Изв. ОЛЯ. 1956. Т. XV. Вып. 3. С. 250—254; о рисунке Пушкина к «Русалке» см.: Дзяловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 105—106. Если согласиться с мнением академика Алексеева, то слова Пушкина в письме к Воронцовой 5 марта 1834 года являются признанием того, что «Русалка» не окончена: «Вот несколько сцен из трагедии, которую я имел намерение написать» (Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. X. С. 672—673).

минает об их протяженности во времени: «Достиг я высшей власти: Шестой уж год я царствую спокойно, Но счастья нет моей душе».

В сцене «Днепровское дно» в середине драмы «Русалка» в монологе героини содержится такое же «обобщение»: «С той поры, Как бросилась без памяти я в воду... И в глубине Днепра-реки очнулась Русалкою холодной и могучей, Прошло семь долгих лет — я каждый день О мщеньи помышляю».

Не только протяженность во времени, составляющая важную структурную особенность трагедии «Борис Годунов» и драмы «Русалка», но и национальный колорит, исторический аспект в освещении народной темы, народная точка зрения, присутствующая в изображении событий, эпические картины массовых сцен и сама языковая стилистическая фактура произведений дают основание сблизить их и противопоставить «маленьким трагедиям». Создавая трагедию «Борис Годунов», Пушкин сознавал ее особую, эпическую природу. Первоначальное название должно было демонстрировать ее особый стиль. Одной из ключевых фигур трагедии поэт сделал летописца Пимена, который в своем лице воплощает народный приговор. В «Борисе Годунове» ощутимо влияние летописного стиля изложения.⁴⁸ Так называемые «повторы», возвращение к одним и тем же событиям и их разностороннее освещение — тот литературный прием, который иногда расценивается в современных литературоведческих работах как излишество (Рецептер), в «Борисе Годунове» является основным: об Угличской трагедии рассказывает Василий Шуйский в сцене «Кремлевские палаты», затем — в сцене «Царские палаты», о том же говорит Пушкин (сцена «Москва. Дом Шуйского»), об этом же событии повествуют Пимен («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и патриарх («Царская дума»). Последние два рассказчика выражают точку зрения народа, но если в их интерпретации Димитрий убит и свят как мученик, то в народном сознании современников происходит противоречивое сочетание реальности и ее фантастического преломления: народ верит в святость погибшего ребенка и видит живое его воплощение в Самозванце. Слова боярина Пушкина о мнении народном, которое дает силу Лжедмитрию, имеют, помимо своего прямого смысла, смысловой оттенок «сомнительности» убеждения, нюанс, идущий от слова «мнить» — думать, но ошибаться в мыслях (ср. слова Бориса Годунова в трагедии: «В семье моей я мнил найти отраду, Я дочь мою мнил осчастливить браком — Как буря, смерть уносит жениха»). В. А. Бочкарев указал на зависимость выражения о «мнении народном» от «Жития царевича Димитрия, составленного Димитрием Ростовским», где говорится: «Уже бо и в царствующем граде, — Москве и в прочих великороссийских градах людие много сумняшеся, начаша мнети о розстриге, яко истинно царевич Димитрий есть».⁴⁹

Две трагедии Пушкина «Борис Годунов» и «Русалка» связывает кардинальная художественная идея, которой определяется стержень их сюжета, — мысль о вторжении иррационального, внелогичного, «призрачного» начала в историю и жизнь людей, о возникновении психологических фантомов, подчиняющих человека и целые народы. Эта идея не является уникальным, присущим только этим двум произведениям Пушкина феноменом. Она характерна для его творчества второй половины 20-х—30-х годов.

Анализируя произведения, содержащие мотив «мертвой возлюбленной», О. С. Муравьева считает, что стихотворение «Как счастлив я, когда могу покинуть...» является одним из самых очевидных воплощений этой темы.⁵⁰ Исследовательница предполагает, что ситуация, отраженная в этом стихотворении, дает представление о том, каково должно было быть окончание драмы «Русалка».⁵¹

⁴⁸ См. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 374.

⁴⁹ См.: *Бочкарев В. А.* Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» и отечественная литературная трагедия // *Болдинские чтения.* Горький, 1988. С. 8.

⁵⁰ См.: *Муравьева О. С.* Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 24. Л., 1991. С. 18.

⁵¹ Там же. С. 19.

Если шире взглянуть на эту проблему и выйти за пределы чисто лирической интерпретации темы «фантома», если признать, что сюжет о мертвой возлюбленной — частный случай более общей художественной идеи, то «Русалка» может быть сближена и с «Борисом Годуновым», и со столь разными по жанру произведениями, как «Пиковая дама», «Каменный гость» и «Сказка о золотом петушке». В «Сказке...» любовный фантом — Шамаханская царица — несет опасность смуты, братоубийственной борьбы в государстве, гибель царю и его наследникам и затем исчезает — «А царица вдруг пропала, Будто вовсе не бывало». Это заключение мрачной сказки не случайно сходно с историко-философскими характеристиками, которые Пушкин дал Наполеону: «Сей ратник, вольностью венчаный, Исчезнувший как тень зари»; «Сей царь, исчезнувший как сон, как тень зари».

В научной литературе отмечено и сходство поэтических характеристик Наполеона и Дмитрия Самозванца в «Борисе Годунове». ⁵²

Так «Русалка» включается в широкий круг произведений и замыслов Пушкина, а заключение «Сказки о золотом петушке» дает еще один возможный вариант развязки трагедии вторжения фантома в жизнь людей.

Однако этой кардинальной поэтической идеей не ограничивается содержание «Русалки». Многие другие мотивы драмы тоже «органичны» для творчества Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов. Такими «сопутствующими» главной теме поэтическими мотивами в «Русалке» являются воспоминание-раскаяние и безумие. Позднее раскаяние, стремление вернуться к истоку событий и порожденных ими чувств, повернуть вспять время и переделать жизнь, возродить счастливые возможности, которые упущены, — тема, звучащая в «Евгении Онегине» и в лирике Пушкина этих лет. Отметим, что лирическое стихотворение, по своим образам и настроениям наиболее близкое к монологу Князя в сцене «Днепр. Ночь», «Вновь я посетил» как раз не содержит покаянных мотивов, столь характерных для многих элегий поэта этих лет. Творческие ассоциации Пушкина всегда свободны и непредсказуемы.

Появление Мельника-«ворона» в той же сцене и размышления Князя о судьбе безумца, о его отверженности и страданиях тоже глубоко связаны с системой идей и психологических проблем, занимавших в это время поэта и отразившихся в его творчестве. ⁵³

Тема безумия как психологического и социального феномена стала предметом пристального внимания романтиков, более всего немецких. В русской литературе ее различные аспекты нашли свое отражение в таких выдающихся произведениях, как «Горе от ума» Грибоедова, «Записки сумасшедшего» Гоголя. Юный Лермонтов посвятил драму «Странный человек» изображению того, как непризнанный и непонятый гений сначала отвергается обществом как чуждый окружающим «странный человек», а затем как безумец. Безумие приводит его к смерти. Его поэтическое творчество погибает, когда безумие искажает в его глазах картину мира.

В изображении безумия и его психологических проявлений Пушкин далек от идеализации, суров и правдив. Болезненная психика не кажется ему, как романтикам, выражением божественного, высшего знания или признаком избранной природы. Как сочетались бы эти мотивы, какие новые идеи и образы возникали бы при дальнейшей творческой работе поэта, мы не можем «вычислить». Мы можем только повторить грустные, но трезвые слова Белинского: «Все это погибло для нас».

⁵² См.: Этхинд Е. Г. «Сей ратник, вольностью венчаный» // Revue des études slaves. Alexander Puskin. Paris, 1987. P. 55—62.

⁵³ См.: Левкович Я. Л. Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 176—192.

Русская литература

№ 1

Историко-литературный журнал

2001

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. А. Шайкин. Историческая концепция и композиция «Повести временных лет» . . .	3
М. Г. Альтшуллер (США). Между двух царей (заметки о гражданской лирике Пушкина 1826—1836 годов)	11
А. М. Штейнгольд, Е. М. Таборисская. Две рефлексии по поводу романа «Герой нашего времени» (предисловие Лермонтова и статья Белинского)	33
С. В. Александрова. Повести Н. В. Гоголя и народная зрелищная культура	50
Елена Краснощекова (США). «Обрыв» И. А. Гончарова в контексте антинигилистического романа 60-х годов	66
Е. В. Петровская. Гете и Руссо в творческом самосознании молодого Толстого: «поэзия» и «правда»	80
А. М. Буланов. Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого («Идиот» и «Анна Каренина»)	93
А. М. Любомудров. О православии и церковности в художественной литературе . . .	107

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

А. В. Архипова. О текстологии К. Ф. Рылеева (как печатать поэму «Наливайко») . .	125
Л. М. Лотман. Об альтернативах и путях решения текстологической «загадки» «Русалки» Пушкина	129
Г. С. Ермолаев (США). Каким должно быть академическое собрание сочинений М. А. Шолохова?	152

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. В. Пигин. Повесть о бесе Зерефере в обработке И. С. Мяндина	159
С. В. Березкина. Мотивы матери и материнства в творчестве А. С. Пушкина	167
Э. И. Мазовецкая (Израиль). «Евгений Онегин» на иврите	187
М. Д. Эльзон. «Всяк сущий в ней язык...» (об источнике пушкинского перечня) . . .	189

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

•НАУКА•