

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛАТВИЙСКОЙ ССР

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ПЕТРА СТУЧКИ

Кафедра русской литературы

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. П. СТУЧКИ

РИГА 1986

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Пушкин и русская литература: Сборник научных трудов. — Рига: ЛГУ им. П. Стучки, 1986. — 147 с.

Сборник научных трудов «Пушкин и русская литература» посвящен актуальным проблемам современного пушкиноведения, в частности, связям творчества Пушкина с литературой его времени и последующим развитием русской литературы. В нем освещаются вопросы соотношения творчества Пушкина и Жуковского, Пушкина и поэтов XX века, предлагаются анализы некоторых стихотворений поэта, решаются проблемы изучения его стихотворных и прозаических произведений, характеризуются некоторые аспекты восприятия пушкинского творчества. Сборник рассчитан на специалистов-филологов, студентов, преподавателей школ и вузов и на всех, интересующихся творчеством Пушкина.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

И. И. Бруненице (секретарь), Д. Д. Ивлев,
Ю. М. Лотман (Тарту), В. В. Мирский,
Л. С. Сидяков (отв. ред.), Л. В. Спроге,
Ф. П. Федоров (Даугавпилс).

Печатается по решению Издательского
совета ЛГУ им. П. Стучки

П $\frac{70202 - 015 \text{ у}}{\text{М } 812 \text{ (II)}-86}$ изм. 86. 4603000000

© Латвийский государственный университет им. П. Стучки, 1986.

ОТ РЕДАКЦИИ

Сборник «Пушкин и русская литература» продолжает традицию пушкиноведческих изданий кафедры русской литературы ЛГУ им. П. Стучки («Пушкинские сборники» 1968 и 1974 годов, сборник «Проблемы пушкиноведения» 1983 года). В сборнике участвуют преподаватели и аспиранты кафедры, выпускники филологического факультета Латвийского университета, ведущие научную работу вне кафедры, а также коллеги из Тартуского университета (Л. И. Вольперт, Ю. М. Лотман), Даугавпилсского пединститута (Э. Б. Мекш, Ф. П. Федоров), Таллина (М. Ю. Лотман) и Москвы (А. Л. Осповат). Часть публикуемых в сборнике статей (О. Н. Скачковой, Н. Е. Мясоедовой, А. А. Алешкевич, Л. С. Сидякова, Л. В. Спроге) основана на докладах, прочитанных на состоявшейся в 1984 году республиканской научной конференции «Методология и методика историко-литературного исследования», организованной кафедрой русской литературы Латвийского государственного университета.

Темы публикуемых в сборнике статей охватывают различные аспекты современного изучения Пушкина. Проблемам пушкинской лирики в широком контексте художественных исканий поэта посвящены статьи Ф. П. Федорова, О. Н. Скачковой и Ю. М. Лотмана. Стиховедческому аспекту исследования пути Пушкина к прозе уделил внимание М. Ю. Лотман. К прозе Пушкина в многообразии ее жанров и форм обращаются в своих статьях Л. И. Вольперт, Н. Е. Мясоедова и А. А. Алешкевич. Ряд статей посвящен соотношению творчества Пушкина с русской литературой. Л. С. Сидяков прослеживает тенденции творческого мышления Жуковского, перспективные для формирования особенностей пушкинской поэзии. Е. А. Тоддес и А. Л. Осповат обратились к откликам писателей-современников на произведения Пушкина и его судьбу. В статьях Л. В. Спроге, Э. Б. Мекша и Р. Д. Тименчика, а также аспирантки из ГДР Г. Ершофф прослеживается восприятие пушкинской поэзии в русской и советской литературе XX века и в иноязычной среде.

Разнообразие тематики сборника позволяет представить в нем различные подходы к изучению пушкинского наследия, актуальные для современной науки. Объединяя преимущественно статьи ученых из Латвийской и Эстонской ССР, сборник призван координировать их усилия и содействовать дальнейшему развитию пушкиноведения в прибалтийских республиках.

Все ссылки на произведения Пушкина в сборнике даются по изданию: Пушкин. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1959. Т. I—XVI и Справочный (XVII) том с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА
СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА
«К***» («Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ»)**

Стихотворение Пушкина, состоящее из шести строф, распадается на три равные части (2+2+2), каждая из которых демонстрирует определенную картину мира.

Начальная картина мира образована «чудным мгновеньем», рожденным «явлением» героини («ты»). Героиня («ты») охарактеризована: 1) «как мимолетное виденье»; 2) «как гений чистой красоты»; 3) «голос нежный»; 4) «милые черты»; 5) «голос нежный»; 6) «небесные черты»; 7) «как мимолетное виденье»; 8) «как гений чистой красоты». Портрет героини — классический романтический портрет; на портрете, законченном, целостном, о чем прежде всего свидетельствует рамка (портрет начинается и завершается одними и теми же словосочетаниями), героиня предстает как подвижный, неуловимый контур; в портрете, создаваемом Пушкиным, нет «телесности», оформленности, воплощенности, нет портретности; героиня охарактеризована с точки зрения внешних, но крайне неопределенных, неосязаемых, невоплощенных начал («милые черты», «небесные черты»). Словосочетание «явилась ты» предполагает явление абсолютно конкретного, но абсолютно конкретное снимается, с одной стороны, неопределенностью «мимолетного виденья», «гения чистой красоты»;¹ последнее существенно и потому, что представляет собой цитату из известных стихотворений Жуковского «Лалла Рук» («Ах! не с нами

¹ Анализ некоторых важных категорий («виденье», «божество», «слезы», «тихо»), образующих портрет героини, содержится в статье А. И. Белецкого «Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина. (Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964, с. 386—402) и в книге Б. В. Томашевского «Пушкин» (Томашевский Б. В. Пушкин М.; Л., 1961, кн. 2, с. 73—85).

обитают Гений чистой красоты») и «Я Музу юную, бывало» («Кладу на твой алтарь священный, О Гений чистой красоты!»); героиня тем самым объявляется не индивидуальным явлением, а абстрактной, условной, *всеобщей* героиней, *героиней эпохи*. С другой стороны, конкретное снимается формой сравнения: «ты» — не «мимолетное виденье», а «как мимолетное виденье», не «гений чистой красоты», а «как гений чистой красоты»; благодаря сравнению предметно-чувственная неопределенность как бы удваивается.² Наконец, «ты» — «виденье» с «небесными чертами» — «звучащее» «виденье»: дважды упомянутый «голос нежный» — классический фразеологизм романтической эпохи, во-первых, потому что «голос нежный» актуализирует бесплотное, духовное в противовес физическому, голос — это голос души, духа; а во-вторых, апеллирует к музыке с ее текучестью, идеальностью; впрочем, то и другое в контексте романтической культуры тождественно (дух, душа = музыке). Все сказанное и свидетельствует о том, что героиня — образ не конечного, земного мира, а мира бесконечного, небесного, героиня *представляет* бесконечное, небесное (и «небесные» черты в этом плане становятся не только метафорой, утверждающей прекрасное, но констатацией принадлежности к высшему, небесному миру). Героиня, представляющая бесконечное, есть романтический идеал, романтическая норма красоты и добра.³ Но суть не только и даже не столько в портрете, сколько в функции героини в жизни героя («я»); ее функция — истинно романтическая: через героиню, через любовь к

² «Зыбкости значения, — пишет Б. В. Томашевский, — содействует еще то, что и виденье, и гений даны в сравнении, а сравнение — путь к метафоре. Сравнение никогда не преследует задач реального сообщения, иначе это не будет сравнением в стилистическом смысле. Сравнение дает только экспрессивную окраску» (Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 82).

³ Стихотворение породило, как известно, огромную литературу с самым широким диапазоном интерпретаций — от философско-религиозного (см., например, известную статью В. С. Соловьева «Судьба Пушкина». — В кн. Соловьев В. С. Собр. соч. Спб., 1913, т. 9, с. 31—60) до узкобиографических. В плане, нами рассматриваемом, наиболее значительным, хотя во многих отношениях безусловным, представляется анализ, сделанный в 1953 г. А. И. Белецким в указанной статье, освобождающей стихотворение от биографической конкретики. «Героиня пушкинского произведения, — справедливо писал А. И. Белецкий, — <...> почти бесплотна». «Истонченный до предела образ — уже не образ, не представление, а идея» (Белецкий А. И. Указ. соч., с. 391).

ней герой обретает бесконечное, обретает то «чудное мгновенье», которое рождает в его сердце

И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь (II, 407).

Отметим и то, что постижение бесконечного, постижение идеального мира происходит через любовь, которая для романтиков наряду с искусством (прежде всего музыкой) является не только важнейшим способом проникновения в бесконечное, но и самим бесконечным. Существенно, что все категории, расшифровывающие «чудное мгновенье», — основополагающие романтические категории; идеальная жизнь есть жизнь в любви, в творчестве («вдохновенье», открывающее глубины духа, души, и есть творчество, означающее не только созидание текста, но и созидание жизни, истинной жизни, через «вдохновенье» происходит «откровение» и объективация «бесконечного» человеческой души), в Боге («божество» опять же не только метафорично; бесконечное у романтиков — это мир Бога, а значит, мир абсолюта — абсолютной истины, абсолютного добра, абсолютной красоты; бесконечное религиозно). Идеальная жизнь это и есть жизнь, потому что жизнь вне бесконечного, вне идеала, вне «ты», жизнь в конечном — *нежизнь*; наконец, понятие «жизнь» уточнено понятием «слезы»; «слезы» — знак чувства, в то время как отсутствие слез означает механистичность, рассудочность *нежизни*. Отметим одновременно еще одно обстоятельство: в романтической культуре все перечисленные Пушкиным категории, в сущности, являются синонимами, которые корректируют друг друга, вносят систему дополнительных смыслов, входя друг в друга, разрушают терминологическую однозначность, рождают ту самую текучесть, непрерывную изменчивость, которая и является сущностью бесконечного. Бесконечное, «необъятное», с точки зрения романтизма, это менее всего бесконечная протяженность по пространственной горизонтали, в результате чего друг возле друга располагаются все существующие в мироздании явления, бесконечное подобно точке, в которой сфокусировано Все, и это означает, что каждый компонент бесконечного расширен до бесконечного, есть бесконечное, поэтому-то и лексика, образующая романтический текст, есть синонимическая лексика; в этом смысле романтическая культура есть культура аб-

солютной синонимии; отсюда и романтическая неудовлетворенность словом как термином, романтическая прокламация молчания. отсюда формула Жуковского: «Всё необъятное в единый вздох теснится, И лишь молчание понятно говорит». «Чудное мгновенье» Пушкина — это освобождение от земных и рационалистических регламентаций, пробуждение («душе настало пробужденье») высокой жизни духа, обретение бесконечного, «чудное мгновенье» — это романтический аналог христианского «откровения».

Второй период жизни, вторая картина мира — это жизнь без любви, без «ты»; она строится как абсолютная антитеза жизни первого периода; характеристики даны через систему отрицаний; это жизнь, противоположная «чудному мгновенью», что и декларирует четвертая строфа:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви (II, 406)

Второй период жизни — это жизнь в «конечном», растворение в замкнутом мире «глуши»; «заточенье» — утрата свободы, рожденной сопричастностью со Всем; разомкнутому пространству первого периода противостоит замкнутое пространство второго периода; «заточенье» — та изоляция, которая предполагает границы, любое же ограниченное пространство есть пространство «глуши», «мрака» (отсюда и широко распространенная в романтической культуре концепция «ночи», «мрака» как антитезы «дня», «света», интерпретируемой как дисгармония и гармония, безобразное и красота, зло и добро; отметим, кстати, что для романтизма существенна была и иная концепция ночи, восходящая к Шеллингу и Новалису и специфически проявившаяся в России в лирике Тютчева). Второй период — это утрата высших духовных ценностей, что и объектировано в пространстве «глуши», «заточенья». Вне героя существующими обстоятельствами («бурь порыв мятежный») разрушена высокая жизнь духа («прежние мечты»); из бесконечного герой перемещен в конечное. Отметим и то, что в стихотворении демонстрируется некая этапность в разрушении бесконечного: «бурь порыв мятежный» расценивает «прежние мечты» и — как результат — забывается героиня («и я забыл»); героиня оказывается

тем самым чем-то частным, подчинительным по отношению к «мечтам». Но, с другой стороны, «прежние мечты» всецело рождены героиней. Вторая строфа завершена словами: «Звучал мне долго голос нежный И снились милые черты»; «прежние мечты» третьей строфы связаны с информацией второй строфы и в то же время выведены из зоны соприкосновения с этой непосредственно к героине отнесенной информацией. «Прежние мечты» — это и есть обретенное в «чудном мгновенье» бесконечное; утрата бесконечного неизбежно рождает и утрату гармонии. Любовь возводит героя в бесконечное, которое обретает статус некоей самостоятельной субстанции; катастрофа бесконечного результатом своим имеет и катастрофу любви. Как причина и следствие первоначально существуют героиня и бесконечное, затем бесконечное и героиня. Пушкинское сознание существует в системе определенных культурных канонов, в данном случае романтических, но существенно, что безусловность канона Пушкиным всегда ставится под сомнение; декларируется канонное прочтение той или иной ситуации и одновременно предлагается возможность ее неканонного прочтения, но об этом речь еще впереди. Здесь же обратим внимание еще на два обстоятельства. Прежде всего в первых четырех строфах стихотворения возникает оппозиция «мгновенье» — «годы», «дни» («чудное мгновенье» — «шли годы», «тянулись тихо дни мои»). Дело менее всего в том, что бесконечное поставлено под знак быстротекучести, конечное же — протяженно во времени. Пушкинское, и в целом романтическое «мгновенье» есть та временная точка, в которой время трансформируется в вечность; «мгновенье» будучи единицей времени тем самым порывает со временем, из него изымается; как в христианском мгновеньи—откровении — постигался Бог, так и в романтическом мгновеньи постигается бесконечное;⁴ мироздание в его целокупности и целостности постигается только в «мгновенье», которое благодаря этому своему качеству и становится «чудным». «Годы», как и «дни», демонстрируют то течение времени, которое характерно для конечного и которое не «останавливается» в результате постижения высшего, сверхреального мира вечности; «дни» потому и «тянутся», что они замкнуты в однообразной смене однообразного бы-

⁴ См., напр., формулу Блейка: «В одном мгновенье видеть вечность», произнесенную на заре романтической культуры.

тия. Второе обстоятельство связано с местом и ролью в мире лирического субъекта, «я». Декларируемая история, история человеческой жизни («я»), диктуется вне человека находящимися обстоятельствами; лирический субъект, в сущности, является объектом; его жизнь, его история организована первоначально героиней («передо мной явилась ты»), затем реальностью («Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты»); в третьей части объектность субъекта выражена в меньшей степени («Душе настало пробужденье»), но и в ней она очевидна: пробужденье «настает» вне воли субъекта, как бы само собой. История индивидуальной человеческой жизни есть история каждой человеческой жизни, есть проявление некоей всеобщей, объективной закономерности; не человек определяет свою судьбу, нечто высшее, судьба определяет человека, его историю. И в этом смысле движение от «чудного мгновенья» ко «мраку заточенья» есть результат мировой необходимости.

Наконец, третья, заключительная картина мира повторяет начальную, открывающую стихотворение. Пятая, шестая строфы декларируют новое обретение, воскресение «чудного мгновенья»; начало (первая и вторая строфы) и конец (пятая и шестая строфы) связаны не только ситуационно, но и лексически, лексика становится свидетельством, знаком повтора, возвращения, воскресения, знаком равенства первой и третьей части («явилась ты, Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты»). В то же время третья часть не повторяет, но развивает содержание части первой; только в контексте третьей части становится окончательно проясненным содержание первой части; именно в третьей части расшифрован смысл «чудного мгновенья», его значение в сознании и жизни героя; в первой части указана причина («явилась ты»), в третьей части — результат, относимый к части первой благодаря наречию «вновь» («И для него воскресли вновь И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь»); третья часть объясняет и «прежние мечты» второй части. Третья часть договаривает не только до конца идею первой части, но и идею всего стихотворения, она завершает построение пушкинской картины мира, поэтому она и обретает черты некоей четкости, ясности, бескомпромиссности. Одно из существенных отличий первой и третьей картин мира заключено в том, что в начальную картину

мира как составная часть входит тварная реальность, конечное («В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты»), начисто отсутствующее в финале стихотворения. Вторая строфа, повествующая о «тревогах шумной суеты», в некотором смысле является переходной между первой строфой с ее декларацией «чудного мгновенья» и третьей и четвертой строфами с их констатацией «глуши» и «мрака заточенья», забвенья «чудного мгновенья»; «тревоги шумной суеты», в которых звучит «голос нежный», с одной стороны, связаны с «чудным мгновеньем», с другой, — с «бурь порывом мятежным». Во второй строфе есть некое двоemiрие (конечное не побеждается абсолютно бесконечным и, наоборот, бесконечное не побеждается абсолютно конечным), отсутствующее в абсолютном единомирии конечного второй части и в абсолютном единомирии бесконечного третьей части. При всей видимой стройности и строгости пушкинского текста в нем есть некая поэтическая небрежность, уничтожающая закоснелость схемы и рождающая подвижность жизни.⁵ Существенно, видимо, и другое: историческая перспектива рождает неоднозначность оценки, невозможную при отсутствии этой исторической перспективы. В литературе вызвала дискуссию функция героини («ты») в первой и третьей частях; если в первой части «чудное мгновенье» вне всякого сомнения рождено явлением героини (налицо причинно-следственные связи внутри предложения: «Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты»), то в третьей части явление героини как будто вторично: сначала «душе настало пробужденье», затем как результат «явилась ты», то есть причинно-следственные связи обратны.⁶ Словосочетание «Я

⁵ См. суждение Е. А. Маймина: «В сознании Пушкина слово «систематическое» едва ли не всегда соседствовало со словом «слишком». Для него свобода от систематического направления означала внутреннюю свободу творчества и неестественность его мысли» (Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976, с. 115).

⁶ Б. В. Томашевский, отмечая это последнее обстоятельство, неоправданно распространяет его и на первую часть: «Но вопреки общепринятому толкованию, Пушкин не изображает любовь как причину жизненного пробуждения» (Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 83—84). «Не мимолетной встречей вызван этот прилив жизненных сил. Пробуждение души открыло Пушкину возможность упоения творчеством, вдохновенье, а вместе с тем — упоение жизнью, и любовь, венчающую это полноту жизнеощущения» (Там же с. 75).

помню чудное мгновенье» находится в одинаковой позиции со словосочетанием «Душе настало пробужденье»; то и другое является главным предложением, за которыми следуют придаточные изъяснительные; на изъяснительность в пятой строфе указывает двоеточие, стоящее между главным и придаточным предложением; двоеточие во многих отношениях и свидетельствует об одинаковом характере связи между частями предложений первой и пятой строф, т. е. о том, что «чудное мгновенье» тождественно «душе настало пробужденье» и что то и другое продиктовано явлением героини («явилась ты»). Но чистота связи, характерная для первой строфы, в пятой отсутствует из-за словосочетания «и вот» («И вот опять явилась ты»), которое ставит явление героини в зависимость от «пробуждения»; не «чудное мгновенье» рождается героиней, а героиня — «чудным мгновеньем» («пробуждением»). Видимо, Пушкин в пятой строфе связь между «пробуждением» и явлением героини истолковывает двузачно: героиня, как и «пробужденье», есть и результат и причина; констатируется одновременность, параллельность, единство разнонаправленных действий. Есть и еще одно обстоятельство: в стихотворении изображены три временных периода: давнопрошедшее, прошедшее и настоящее (новое «чудное мгновенье»), с высоты которого и *вспоминается* прошлое. Прошлое поставлено под знак лирического, субъективного переживания; в третьей части личное местоимение «я» исчезает, благодаря чему «чудное мгновенье» объективируется, возникает как бы независимо от сознания; это не воспоминание, допускающее определенные интерпретации и коррекции, а объективный факт, «мгновенье», трансформирующееся в вечность, ибо ничто не свидетельствует об отмене его, о замене его «годами», «днями» тварного мира, тварного существования.

Как очевидно, пространство пушкинского стихотворения — условно-символическое пространство: в нем отсутствует конкретика; не только ситуационно-событийное движение, не только персонажи («ты», «я»), но и каждый вещный образ наполнены системой значений, свойственных всей романтической культуре; пространство стихотворения заполнено не индивидуальными, а всеобщими категориями; каждый образ есть знак, сигнал этих категорий, установленных эпохой представлений; пространство стихотворения есть пространст-

во канонных формул.⁷ Таким образом, жизнь и сознание героя («я») претерпели три этапа развития;⁸ мир пушкинского стихотворения трехфазен: 1) гармонический мир бесконечного, своего рода Золотой век; 2) дисгармонический мир конечного, Железный век (концепция современности как Железного века получила в романтической поэзии 1820—30-х годов широкое распространение); 3) гармонический мир бесконечного, новый Золотой век, по своему содержанию равный прежнему Золотому веку.⁹ Мир конечного — замкнутый мир неволи, «глуши», «мрака заточенья», мир низовой, лишенный духовности, рожденной «чудным мгновеньем». Мир бесконечного — мир разомкнутый, безграничный, открытый; героиня и является вестницей бесконечного, божественного, идеального.

Пространственно-временная концепция, воплотившаяся в стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье»), характерна для некоторых пушкинских стихотворений первой половины 1820-х годов, однако она не является индивидуальной концепцией Пушкина, но общим достоянием культуры раннего романтизма (ранний романтизм значительно отли-

⁷ Романтическое слово — слово-сигнал (Гофман В. Литературное дело Рылеева. — В кн.: Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934, с. 41—44), слово — «огромная тема», «знак огромных смыслов». (Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 67), слово-«формула» (Гинзбург Л. О. лирике. Л., 1974, с. 26). «Молодой Пушкин, — пишет Л. Я. Гинзбург, — исходит из <...> языка повторяющихся формул, в котором каждое слово тяготело к абстрактности, к утрате своего предметного значения и превращению в знак привычных поэтических представлений» (Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 96).

⁸ Т. И. Сильман отмечает в лирике Пушкина тенденцию «строить лирический сюжет в историческом плане, как воспоминания о прошлом с переходом к настоящему и с проекцией в будущее. Лирические стихи Пушкина часто представляют собой историю чувства — маленький роман или новеллу в стихах» (Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 17). В плане пространственно-временной структуры важно не только то, что «такое построение сюжета отражает одну из наиболее естественных и массовых моделей лирического жанра (там же), но и интерпретация определенным сознанием прошлого, настоящего и будущего, позволяющая постигнуть закономерности, цели исторического процесса.

⁹ См. суждение Ю. М. Лотмана: «Однако движение вперед мыслится Пушкиным как возвращение. В известном стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье») содержится такая концепция духовного развития: первоначальное «чистое» состояние души — душевное затмение — возрождение как возвращение к светлему началу» (Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: М., 1982, с. 118).

чен от позднего, и это не столько хронологические, сколько ценностные категории).¹⁰ Пространственно-временная концепция раннего романтизма имеет два варианта, первый из которых восходит к христианской культуре, второй — к культуре ренессансной. Согласно первому варианту, как человечеству, так и отдельному человеку свойственны три стадии существования, развития: прошедшее, понимаемое как вечность (Эдем, бесконечное, Золотой век и т. д.); настоящее, понимаемое как время, история (Земля, конечное, Железный век и т. д.); и будущее, понимаемое как вечность (Эдем, бесконечное, Золотой век и т. д.). Если раннеромантическая вечность — это универсальная целокупность, всемирный синтез, единство всего сущего, то время — это мир универсальной разорванности, дисгармонии, трагического противоречия между конститутивными началами мироздания, в результате чего время не знает истины, красоты, блага. Мировая история согласно раннему романтизму, как и христианству, движется от гармонии и синтеза через временную дисгармонию и распад к новой гармонии и синтезу, она исходит из вечности и целью своей имеет вечность. Вторым вариантом раннеромантической пространственно-временной структуры, восходящий к Ренессансу, предполагает подобно первому три стадии, три этапа существования мира, но структура этих стадий несколько иная: 1) давнопрошедшее, понимаемое как вечность; 2) прошедшее, понимаемое как время, история; 3) настоящее, понимаемое как вечность. В отличие от первого варианта вечность мыслится здесь как достигнутая, обретенная, свершившаяся реальность; история завершила свое движение, становление, достигла конечной цели; история преодолена, отнесена в прошлое; настоящее хранит лишь память об истории. Очевидно, что второй вариант предполагает большую степень оптимизма; в сознании, исповедующем эту картину мира, царит энтузиазм свершения; воскресение, «пробуждение» здесь не ожидаемый, а свершившийся факт; энтузиастическое упоение настоящим имеет едва ли не языческий характер; и действительно, предметом постоянного притяжения романтиков этого толка являются такие языческие эпохи, как античность и Ренессанс,

¹⁰ См.: Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и капричио Гофмана. — В кн.: Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982, с. 81—106.

в то время как для романтиков первого типа существенно экзотическое томление по идеалу, постоянный духовный порыв, напряженное стремление за горизонт настоящего; они — в пути, в странствии, в скитальчестве, они обречены на путь, они далеки от подведения итогов. Первый вариант раннеромантической пространственно-временной концепции классическое воплощение обретает в знаменитой формуле Жуковского: «Былое сбудется опять» («Я Музу юную, бывало»). Как нетрудно увидеть, стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье»), созданное в 1825 году, несмотря на все указанные пушкинские коррекции, есть не менее классическое воплощение второго варианта раннеромантической пространственно-временной концепции; в контексте всего сказанного, к контексту пушкинского мироощущения, проявленного в пространственно-временной структуре художественного мира, словосочетание «гений чистой красоты» есть не только цитата из Жуковского, но цитата, скрепляющая концепцию стихотворения с идеологией Жуковского, всего европейского романтизма.

Ю. Н. Тынянов писал о «катастрофической эволюции» Пушкина.¹¹ «Катастрофичность» эволюции Пушкина заключена не только в ее стремительности, но и в том, что в пушкинском сознании одновременно существует различное, даже антитетичное, что ни в коей мере не свидетельствует об эклектизме, ибо каждая система Пушкиным исчерпывается до дна. Как хорошо известно, для Пушкина начала 1820-х годов принципиально значим был Байрон; чрезвычайный авторитет Байрона, как и Гофмана, в европейском мире как раз продиктован тем обстоятельством, что они наиболее универсально и глубоко преломили то позднеромантическое мировосприятие, которое стало доминирующим в Европе конца 1810—20-х годов. Позднеромантическая система воззрений особенно интенсивно начинает проявляться в лирике Пушкина в 1823 году. Остановимся лишь на системе пространственно-временных представлений. Поздний романтизм возникает в результате утраты миротворческих функций личности, более того, осознается зависимость личности от враждебных личности обстоятельств, мистифицированных в категории судьбы, зависимость, воспринимаемая как трагедия. Заме-

¹¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 123.

тим здесь и то, что объектность пушкинского субъекта, о которой уже шла речь, продиктована воздействием позднеромантического сознания, но, с другой стороны, объективная закономерность в стихотворении в отличие от позднего романтизма не есть всецело негативная, враждебная личности; наоборот, конечной целью она имеет построение Золотого века. Поздний же романтизм верует в бесконечное, но сознает торжество конечного. На смену идее прогрессивного развития истории приходит идея регресса. Время, история обретают двухфазовую структуру: бесконечное — конечное. Финальное торжество конечного определяют не только трагический, но и пессимистический характер позднеромантической культуры. Одним из этапных стихотворений Пушкина является «Демон» (1823), в котором продекларировано не только раздвоение личности («я» — «демон»), но и две картины мира, две картины сознания: картина, отмеченная раннеромантической универсальностью и гармонией, сменяется картиной, эту первую подвергающей решительному отрицанию: на смену единству пришла раздвоенность, на смену оптимизму — трагедия.¹² В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) сказано:

Внемлите истине полезной:
Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет (II, 329).

«Катастрофичность» пушкинской эволюции и проявляется в том, что в 1823-1824 годах создаются стихотворения, демонстрирующие позднеромантическую систему воззрений, а в 1825 году — стихотворение, демонстрирующее раннеромантическую систему воззрений. При всей определенности пушкинской эволюции подобные «нарушения» логики историко-литературных закономерностей в творчестве Пушкина не являются единичными, скорее составляют норму. Пушкинская эволюция связана с постижением универсальности и всеохватности бытия, с отказом от односторонности тех или иных доктрин; «катастрофизм» первой половины 1820-х годов, видимо, явился в некотором смысле почвой стремительного формирования пушкинского реализма.

¹² С этим непосредственно связана пушкинская концепция «движения жизни как бессмысленного кружения» (Белоусов А. Ф. Художественный смысл стихотворения А. С. Пушкина «Зимний вечер». — В кн.: Преподавание литературного чтения в национальной школе. Таллин, 1981, с. 23).

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА 1830-х ГОДОВ

Исследователи лирики Пушкина единодушно отмечают разнообразие способов проявления авторского начала в ранний период его творчества (примерно до середины 1820-х годов). Стихотворения разной жанровой природы имеют и различные формы лирического субъекта, обусловленные и корректируемые живой традицией жанра.¹ Но в пределах одной жанровой группы (посланий, элегий) присутствует очень определенный, хорошо усвоенный читателем «лирический герой».² Во второй половине 1820-х годов он начинает постепенно размываться одновременно с разрушением жанровых границ. Смысловой центр стихотворения смещается в сторону конкретизации лирической ситуации как исходного импульса творческого акта. В лирический сюжет все более широко вовлекаются внешние по отношению к его субъекту явления мира: городские и сельские пейзажи, чужое сознание как партнер в диалоге³ и чужая судьба как предмет описания,

¹ Данный вопрос подробно рассмотрен в ряде работ, посвященных лирике А. С. Пушкина: Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1974; Фохт У. Р. Лирика Пушкина в ее развитии. — В кн.: Пушкин и литература народов СССР. Ереван, 1975, с. 43—53; Фомичев С. А. О лирике Пушкина. — Русская литература, 1974, № 2, с. 43—53 и др.

² Термин в данном случае употреблен как наиболее распространенный для обозначения лирического субъекта, без ориентации на какую-либо систему терминологических обозначений (например, в работах: Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; Корман Б. О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1964; Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.; Л., 1964 и др.).

³ Диалогу авторского сознания и чужого сознания в лирике середины 1820-х—1830-х годов принадлежит важное место; см. посвященные этой теме работы В. А. Грехнева: 1) Другое «я» в элегиях Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 130—146; 2) Жанровый объект и лирический субъект в элегиях Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 106—125; 3) Лирический сюжет в поэзии Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977, с. 4—23.

персонажи второго плана, случайные встречные,⁴ исторические события и участники их. Вместе с расширением образных границ и накоплением новых лирических мотивов все менее уловимым, однозначным становится авторское лицо. Не случайно И. М. Семенко высказала мнение, с которым сегодня согласно большинство исследователей пушкинской поэзии, что «лирический герой» как некое единство отсутствует в поздней лирике Пушкина.⁵ По отношению к этому периоду уместнее говорить о *поэтическом мире*, рассматривая это выражение как своего рода термин.⁶ В современном его истолковании понятие поэтического мира призвано заменить собою все привычные способы обозначения лирического субъекта (как, например, «лирическое я», «лирический характер», «лирический герой»). Но правомерна эта замена только для таких поэтических систем, «в которых вопрос о субъекте речи при восприятии не существует: авторское сознание в них выражено непосредственно, а не через совокупность «я» — «посредников».⁷ Здесь есть не столько носитель определенного ощущения, сколько так называемый поэтический мир. Личность тут не главный момент изображения. Н. А. Ремизова предлагает называть поэтическим миром «особо близкую автору сферу жизни» и «характер поэтического видения».⁸ Последнее, как нам представляется, доста-

⁴ Такие, как «любезная калмычка» или «непроворный инвалид», «слуга, несущий... чашку чаю», «ленивый попенюк» и пр.

⁵ Семенко И. М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине». — Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской. 1957, т. II, с. 127—128.

⁶ По-разному объясняя смысл этого термина, все, однако, отправляются от известного суждения Р. Якобсона: «В многообразной символике поэтического произведения есть некоторые постоянные, организующие принципы, <...> являющиеся носителем единства в пестроте многочисленных произведений одного автора, принципы, накладывающие на эти разрозненные фрагменты печать единой личности, <...> вносящие связанность определенной мифологии; принципы, делающие произведения Пушкина пушкинскими <...> Если мы хотим овладеть символикой поэта, мы должны прежде всего обнаружить те постоянные символы, из которых складывается мифология этого поэта». (Jakobson R. Puškin and his Sculptural Mith. The Hague; Paris, 1975, p. 1—2).

⁷ Корман Б. О. Лирика Некрасова, с. 200—208. Этот вопрос также рассмотрен в ст.: Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 204.

⁸ Ремизова Н. А. Поэтический мир как форма выражения авторского сознания в творчестве А. Т. Твардовского. — В кн.: Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1967, вып. I, с. 84.

точно сложно установить с должной мерой объективности. В некоторой степени этому может способствовать работа по описанию мотивной структуры поэзии Пушкина, проведенная А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым.⁹ В свете своих поисков они определяют *поэтический мир* как «систему инвариантных мотивов, характеризующую тексты одного автора».¹⁰ Однако такое понимание исключает хронологический подход к творчеству автора, игнорирует наличие жанрового канона. Последний присутствует в ранней лирике Пушкина явно, а в поздней — как воспоминание, как колористическое средство (или как сигнал другой поэтической системы¹¹). Поэтическое видение связано и с таким моментом, как исходная мотивировка создания данного лирического текста (в прежней системе это было непосредственно связано с жанром), его композиция. Прежде всего это стихотворения, центральным мотивом которых является воспоминание. Настоящее выступает на фоне прошлого, высвеченное его значительностью. Сегодняшнее переживание созвучно ушедшему, и это устанавливает преемственность между знакомым читателю образом «лирического героя» начала пушкинской поэзии и *поэтическим миром* 1830-х годов.

Например, стихотворения «прощального цикла» переключаются с другим условным «циклом» начала 1820-х годов (стихотворения «Зачем безвременную скуку...», «Увы! Зачем она блистает...», «Придет ужасный час, твои небесны очи...»). Тема «умершей возлюбленной», в ранней лирике явно искусственная, «литературная», в стихотворениях 1830 года приобретает биографический подтекст. Новые подробности углубляют ее, закрепляя как одну из главных биографических тем в поэтическом мире пушкинской лирики.

В стихотворении 1830 года «В часы забав иль праздной скуки...» как непрямая цитата возникает образ поэта-ленив-

⁹ Жолковский А. К. Материалы к описанию поэтического мира Пушкина. — В кн.: Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes. /Ed. Nils Ake Nilsson. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1979, с. 45.

¹⁰ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятию «тема» и «поэтический мир». — Уч. записки Тартуского гос. университета, 1975, вып. 365. (Труды по знаковым системам, VII), с. 143—167.

¹¹ См. интересные наблюдения над стихотворениями так называемого «прощального цикла» в кн.: Грехнев В. А. Болдинская лирика Пушкина: 1830. Горький, 1980, с. 123—171.

ца — устойчивая авторская маска лицейских лет и лирики начала 1820-х годов:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

Еще более конкретна в этом же стихотворении реминисценция из «Пророка»:

Твоим огнем душа пала
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт (III, 212).

Многократно повторяемые в романтических элегиях 1820-х годов мотивы «утраченной младости», «изменниц молодых» в стихотворении «Когда в объятия мои...» возникают в контексте развернутого воспоминания о прошлом:

Клянужу коварные старанья
Преступной юности моей
< >
Клянужу речей любовный шепот,
[Стихов таинственный напев],
И [ласки] легковых дев,
И слезы их, и поздний ропот (III, 222).

Еще более многозначительна ситуация возвращения в прошлое в стихотворении «Когда порой вспоминаешь...». Образы его первой части неоднократно повторялись в предшествующей пушкинской поэзии: в незавершенных и оставленных фрагментах,¹² в I главе «Евгения Онегина»:

...светлый кр < ай >, где н < ебо блещет >
Неизъя < снимой > си < невой >,
Где < море > те < плую волной >
На мрамор ветхой тихо плещет,
И лавр и тем < ный > ки < парис >

¹² «Кто видел край, где небо блещет...», «Таврида», «Кто видел край, где роскошью природы...», «Близ мест, где царствует Венеция златая...».

На воле пыш<но> разрослись,
Где пел Т<орквато величавый>,
Где и теперь <во> мг<ле> но<чной>
Далече звонкою скалой
[Повторены] пловца октавы (III, 243).

Налицо сознательная автоцитата, воспоминание не столько о реальном крае, сколько о собственной поэтической мечте, о ее отражении в биографии «лирического героя».

Не вызывает сомнений, что в стихотворении «Из Пиндемонти» заявление о безразличии к делам печати должно восприниматься на фоне «Послания цензору» 1822 года, а новая программа поведения повторяет основные мотивы последних строк «Элегии» 1830 года:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданными искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья (III, 420).

Подробно проанализированы Н. Л. Степановым многочисленные перекликающиеся мотивы в стихотворениях «Деревня» и «Вновь я посетил...».¹³

Перечисленные примеры не исчерпывают собою всех возможных сопоставлений. Очевидно, что биография «лирического героя» ранней пушкинской поэзии приобретает качества реальности, так как ее фрагменты под видом воспоминания входят в лирический сюжет наряду с конкретными эмпирическими впечатлениями сегодняшнего дня. В лирике происходит смешение «мира действительного» и «мира вымышленного», подобно тому как в «Евгении Онегине» сочетаются «роман автора» и «роман героев».¹⁴ Воспринимая своего «лирического героя» 1820-х годов как созданную им самим реальность, Пушкин опирается на опыт остранения, осуществленного в «Евгении Онегине». Материалом для образов Ленского и Онегина в романе в значительной мере послужила доонегинская лирика, они «вышли» из того же лирическо-

¹³ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина, с. 355—367.

¹⁴ Эти обозначения двух повествовательных сфер в «Евгении Онегине» впервые употребил С. Г. Бочаров (см. Бочаров С. Г. «Форма плана». — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 115—136).

го субъекта, который в читательском сознании отождествляется с обликом самого Пушкина.¹⁵

Взаимодействие «зон героев» с «зоной автора»¹⁶ в «Евгении Онегине» зачастую приводит к углублению возникшей в мире персонажей темы лирического отступления. Позиция наблюдателя, первоначально занятая повествователем, переходит в позицию соучастия, сочувствия и, затем, в лирическое отступление. Именно так подготавливается переход в зону автора в I гл. (XXVII—XXXIV, XLV—L, LIV—LIX), II гл. (XVII—XVIII, XXXVII—XL); III гл. (XXI—XXX); IV гл. (XVII—XXII, XXVII—XXX, XXXIV—XXXV, XLIV—XLVI). Порою авторское личное отношение иронически оттеняет позицию героя, порою переводит тему из житейского ряда в поэтический. Но так или иначе, в поэтическом мире романа авторский образ оказывается самым динамичным и трудноуловимым,¹⁷ так как выступает лишь в отношениях с более устойчивым, определенным миром героев. Но и в мире героев постепенно накапливается энергия противоречия, заставляющая отказаться от первоначальной мнимой ясности. Вместе с размышлением о судьбе Ленского в «Евгении Онегине» входит иная форма отношения автора к своим персонажам. Тайна чужой индивидуальности, ее скрытые потенции, обнаруживающиеся в зоне героев, заставляют отказаться и от прямолинейных самооценок в лирических отступлениях. Так воз-

¹⁵ Это обстоятельство отмечено всеми авторами комментариев к роману: Бродский Н. Л. «Евгений Онегин»: Роман А. С. Пушкина М., 1957; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980; комментарий А. Е. Тархова в изд.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1980; Nabokov Vladimir. Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksander Pushkin. V. 1. — 4. N. J., 1964.

¹⁶ Термины М. М. Бахтина (см.: Бахтин М. М. Слово в романе. — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975, с. 134—137).

¹⁷ Сложная структура авторского образа в романе рассматривается во многих исследованиях; напр.: Бочаров С. Г. Указ. соч.; Грехнев В. А. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 100—109; Рыбникова М. А. Автор в «Евгении Онегине». — В кн.: Рыбникова М. А. По вопросам композиции. М., 1924, с. 22—46; Семенко И. М. Указ. соч.; Сидяков Л. С. К изучению образа автора в «Евгении Онегине»: (Автобиографическое начало в романе). — В кн. Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 31—40); Mejer Jan M. The Digressions in Evgenij Onegin. — Dutch Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. The Hague, Paris, 1968; Hielscher Karla. A. S. Puškins Verseepik: Autoren-Ich und Erzählstruktur. München, 1966.

никают большие лирические фрагменты VI—VIII глав, исполненные вопросов, на которые нет простого ответа. Нечеткая, амбивалентная характеристика главного героя в VIII главе, построенная как ряд равноправных вопросов-предположений, повторяет схему авторского отступления в начале VII главы. Таким образом, и в зоне героев и в зоне автора складывается такой тип характеристики (или автохарактеристики), который основан на осознании принципиальной «безответности» некоторых вопросов.

В поэзии 1830-х годов подобный ход лирического сюжета обнаруживается часто (в стихотворениях «Цветок», «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Труд», «Что в имени тебе моем?..», «Мирская власть»). Кроме того, опыт «Евгения Онегина» в рассматриваемый период сказался и в таких стихотворениях, где чужая судьба, чужой жизненный путь становится объектом авторской рефлексии («К вельможе», «Полководец», «Перед гробницею святой...», «Мы рождены, мой брат названный...»).

Мы обнаруживаем, таким образом, что опыт осмысления собственного «я» в свете другой личности, в реальных или условных отношениях с ее миром приходит из романа в лирику 1830-х годов и становится одним из ее конструктивных элементов.

Значительное место в лирике 1830-х годов занимают стихотворения с «внесубъектной» формой выражения авторского сознания,¹⁸ то есть без местоимений первого лица, что максимально сближает их с чисто повествовательными фрагментами романа.

В целом в поэтическом мире 1830-х годов оказываются рядом такие противоположные и, казалось бы, трудно совместимые формы раскрытия авторского «я» как «персонаж», и предельно погруженное в глубины своей индивидуальной психики «я» стихотворения «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», и не отмеченный в тексте повествователь. Совмещение этих моделей в читательском сознании в единый образ «поэта» аналогично тому, как «повествователь», «персонаж» и «лирический герой» «Евгения Онегина» сливаются в «образ автора». Эта противоречивая цельность авторского образа в романе, по мнению Ю. М. Лотмана, связана с об-

¹⁸ Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора, с. 204.

щей установкой Пушкина на создание как бы «внелитературной» структуры, живущей по законам более сложным, чем законы литературного жанра, стиля, системы.¹⁹ Очевидно, в поэзии Пушкина 1830-х годов мы можем усмотреть то же стремление к воспроизведению реальности в имманентных ей формах, передающих неуловимую многозначность и противоречивость бытия.

¹⁹ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975, с. 95—96.

ЗАМЫСЕЛ СТИХОТВОРЕНИЯ О ПОСЛЕДНЕМ ДНЕ ПОМПЕИ

В 1834 году в Петербурге была выставлена для обозрения картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». На Пушкина она произвела сильное впечатление. Он сделал попытку срисовать некоторые детали картины и тогда же набросал стихотворный отрывок:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый [страхом],
Под каменным дождем, [под воспаленным прахом],
Толпами, стар и млад, бежит из града вон (III, 332)

Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины. Исследователь диагональных композиций, художник и теоретик искусства Н. Тарабукин писал: «Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие». И далее: «Зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне».¹

Наблюдение Н. Тарабукина исключительно точно, и опрос информантов полностью подтвердил, что внимание зрителей картины, как правило, сосредоточивается именно на

¹ Тарабукин Николай. Смысловое значение диагональной композиции в живописи. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1973, вып. 308 (Труды по знаковым системам, VI), с. 474, 476.

толпе. В этом отношении характерно мнение дворцового коменданта П. П. Мартынова, который, по словам современника, наблюдая эту картину, сказал: «Для меня лучше всего старик Помпей, которого несут дети».² Мартынов был, по словам Пушкина, «дурак» и «скотина» (XII, 336), а его высказывание приводится как анекдотический пример невежества в римской истории. Однако для нас оно, в данном случае, — мнение наивного, неискушенного зрителя, внимание которого приковали крупные фигуры на переднем плане.

На диагональной оси картины расположены два световых пятна: одно в верхнем правом углу, другое — в центре, смещенное в нижний левый угол: извержение Везувия и озаренная его светом группа людей. Именно эти *два* центра, как показывают эксперименты по пересказу содержания картины, и запоминаются зрителями.

Рассмотрение стихотворного наброска Пушкина убеждает, что с самых первых черновых вариантов в его сознании выделились не два, а *три* смысловых центра картины Брюллова: «Везувий зев открыл — кумиры падают — народ <...> бежит». «Кумиры падают» появляется уже в первых набросках и настойчиво сопровождает все варианты пушкинского текста (см. III₂, с. 945—946). Более того, через два года, набрасывая рецензию на «Фракийские элегии» В. Теплякова, Пушкин, уже явно по памяти восстанавливая картину Брюллова, выделил те же *три* момента: «Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подбострастием списывал Афинскую школу Рафаеля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице чудно освещенной Волканом» (XII, 372). Здесь особенно показательно, что слова «кумиры падали» сначала отсутствовали. Пушкин их вписал, что подчеркивает, насколько ему была важна эта деталь.

Если обобщить трехчленную формулу Пушкина, то мы получим: Восстание стихии — статуи приходят в движение — народ (люди) как жертва бедствия. Если с этой точки зрения взглянуть на «Последний день Помпеи», то нетрудно понять, что привлекало мысль Пушкина к этому полотну, помимо его живописных достоинств. Когда Брюллов выставил

² Русский архив, 1905, кн. III, с. 256.

свое полотно для обозрения, Пушкин только что закончил «Медного всадника», и в картине художника ему увиделись его собственные мысли, выработанная им самим парадигма историко-культурного процесса.

Сопоставление «Медного всадника» и стихотворения «Везувий зев открыл...»³ позволяет сделать одно существенное наблюдение над поэтикой Пушкина.

И поэтика Буало, и поэтика немецких романтиков, и эстетика немецкой классической философии исходили из представления, что в сознании художника первично дана словесно формулируемая мысль, которая потом облекается в образ, являющийся ее чувственным выражением. Даже для объективно-идеалистической эстетики, считавшей идею высшей, надчеловеческой реальностью, художник, бессознательно рисуя действительность, объективно давал темной и не сознававшей себя идее ясное инобытие. Таким образом, и здесь образ был как бы упаковкой, скрывающей некоторую единственно верную его словесную (т. е. рациональную) интерпретацию. Подход к творчеству Пушкина с таких позиций и порождает длящиеся долгие годы споры, например, о том, что означает в «Медном всаднике» наводнение и как следует интерпретировать образ памятника.

Пушкинская смысловая парадигма образуется не однозначными понятиями, а образами-символами, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, т. е. одинаково адекватно интерпретирующих и, одновременно, взаимоисключающих) прочтений. Причем интерпретация *одного* из членов пушкинского трехчлена автоматически определяла и соответствующую ему конкретизацию *всего ряда*. Поэтому бесполезным является спор о том или ином понимании символического значения тех или иных изолированно рассматриваемых образов «Медного всадника».

Мысли Пушкина об историческом процессе отлились в 1830-е годы в трехчленную парадигму, первую, вторую и третью позиции которой занимали сложные и многоаспект-

³ С «Медным всадником» стихотворение Пушкина в несколько другом аспекте сопоставляет и И. Н. Медведева в содержательной статье: «Последний день Помпеи: (Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов)». — *Annali dell' Instituto Universario orientale: Sezione slava*, 1968, XI, p. 89—124.

ные символические образы, конкретное содержание которых раскрывалось лишь в их взаимном отношении при реализации парадигмы в том или ином тексте. Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент могло ассоциироваться со стихийным катастрофическим взрывом. Вторая позиция отличается от первой признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации. От первого члена парадигмы она отделяется как сознательное от бессознательного. Третья позиция, в отличие от первой, выделяет признак личного (в антитезе безличному) и, в отличие от второй, содержит противопоставление живого — неживому, человека — статуе. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации.

Так, в наброске «Недвижный страж дремал на царственном пороге» в стихах:

Давно ль народы мира
Паденье славили Великого Кумира (II, 310) —

павший кумир — феодальный порядок «ветхой Европы». Соответственно интерпретируется и образ стихии. Ср. в X главе «Евгения Онегина»:

Тряслися грозно Пиринен —
Волкан Неаполя пылал (VI, 523).⁴

Вся парадигма получает историко-политическое истолкование. Показательно, что один и тот же образ-символ облекался с поразительной устойчивостью в одни и те же слова: «Содрогнулась земля, Столпы шатаются...», «Земля шатнется», «Земля содрогнулась — шатнул <ся> град» (III₂, 946) в вариантах стихотворения «Везувий зев открыл...» — «Шаталась Австрия, Неаполь восставал» (II, 311), в «Недвижный страж дремал на царственном пороге...». Замысел стихотворения об Александре I и Наполеоне, видимо, должен

⁴ Восприятие образа пылающего Везувия как политического символа было распространено в кругу южных декабристов: Пестель на одной из своих рукописей 1820 г. аллегорически изобразил неаполитанское восстание в виде извержения Везувия (рис. воспроизведен в кн.: Пушкин и его время: Исследования и материалы. Л., 1962, вып. I, с. 135).

был включать торжество «кумира»' («И делу своему Владыка сам дивился»; II, 310). Образ железной стопы, поправшей мятеж, намечает за плечами Александра I фигуру фальконе-товского памятника Петру. Однако появление тени Наполеона, вероятно, подразумевало предвещание будущего торжества стихии; ср.:

...миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал (II, 216).

Возможность расчленения «кумира» на Александра I (или вообще живого носителя комплексной образности этого компонента парадигмы) и Медного всадника (статую) намечена уже в загадочном (и, может быть, совсем не таком шуточном) стихотворении «Брови царь нахмуря...»:

Брови царь нахмуря,
Говорил: «Вчера
Повалила буря
Памятник Петра» (II, 430)⁵.

Здесь даны компоненты: буря — памятник — царь, причем последний выступает не как борец со стихией, а, скорее, как ее жертва. Соотнесенность позиций парадигмы придавала ей смысловую гибкость, позволяя на разных этапах развития пушкинской мысли актуализировать различные семантические грани. Так, если в стихии подчеркивалась разрушительность, то противочлен мог получать функцию созидательности, иррационализм «бессмысленной и беспощадной» стихии акцентировал на противоположном смысловом полюсе мо-

⁵ Возможность такого раздвоения заложена в пушкинском понимании образа статуи как явления, двойственного по своей природе. Ср.:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!...
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть (VII, 153).

Ср.: Jakobson Roman. Puškin and his Sculptural Myth. The Hague—Paris, 1975, pp. 32—44.

мент сознательности.⁶ В варианте начала 1820-х годов и в набросках стихотворения «Везувий зев открыл...» «кумиры» были пассивны, носителем действия является «вулкан». В сознании, стоящем за «Медным всадником», это столкновение двух сил, равных по своим возможностям. Падение статуи заменяется ее оживлением. А это связывается с активизацией третьего компонента — человеческой личности и ее судьбы в борении этих сил.

Таким образом, в стихотворении «Везувий зев открыл...» активное движение приписано стихии, статуи «падают», народ «бежит». В «Медном всаднике» стихия бессильна поколебать монумент, памятник наделяется собственной способностью двигаться (действовать), народ (человек) — жертва и разбушевавшейся стихии и памятника. Глагол «бежит» настойчиво подчеркивается и в коллизии Евгений — Нева и при столкновении его с Медным всадником:

 . видит лодку;
Он к ней *бежит* (V, 144)
Знакомой улицей *бежит* (там же)
Изнемогая от мучений,
Бежит. (там же)

 И вдруг стремглав
Бежать пустился (V, 148).
И он по площади пустой
Бежит.. (там же).

Однако бóльшая активность «кумира» в «Медном всаднике» связана и с активизацией поведения «человека», попыткой Евгения протестовать.

Последняя интересная трансформация триады встречается нам в «Сценах из рыцарских времен». Здесь стихия представлена народным бунтом, власть — металлом лат и доспехов рыцарей и камнем их замков. Человеческое начало во-

⁶ Поскольку движение декабристов никогда не выступало в сознании Пушкина как стихийное, истолкование наводнения в «Медном всаднике» как аллегории 14 декабря, введенное Д. Д. Благим, представляется натянутым, не говоря уж о том, что емкие символические образы, которыми мыслит Пушкин, по природе своей исключают прямолинейный аллегоризм.

площено в поэте (resp. — ученом) — личности, ищущей свое место в борьбе «натиска пламенного» и «отпора сурового». В этом варианте исторической парадигмы стихия показана как бессильная перед железом и камнем (бессилие стихии бунта вассалов против железных рыцарских панцирей и камня их замков). Одновременно эти последние символизируют наиболее косное, лишённое всякого движения историческое начало. Возможность башен «взлететь на воздух» в начале заявлена как ироническая метафора того, что никогда не произойдет. Однако ум человека изобретает порох и печатный станок («артиллерия мысли» — высказывание Ривароля, полюбоившееся Пушкину), которым камни бессильны противостоять. В этом варианте парадигмы в бегство обращена стихия («В а с с а л ы. Беда! Беда! < . . > (разбегаются); VII, 234), а подобный извержению Везувия взрыв замка («Siège du chateau. [Berthold] le fait sauter», там же, с. 348) — дело личности, типологически родственной Евгению «Медного всадника». При этом еще раз следует подчеркнуть, что в «Медном всаднике» столкновение образов-символов отнюдь не является аллегорией какого-либо однозначного смысла, а обозначает некоторое культурно-историческое уравнение, допускающее любую историко-смысловую подстановку, при которой сохраняется соотношение структурных позиций парадигмы. Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам «в образах» истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и без остатка поддающуюся конечной формулировке мысль.

Смысл пушкинского понимания этого важнейшего для него конфликта истории нам станет понятнее, если мы исследуем все реализации и сложные трансформации отмеченной нами парадигмы во всех известных нам текстах Пушкина. С этой точкой зрения особое значение приобретает не только образ бурана, открывающий сюжетный конфликт «Капитанской дочки» («Ну барин», — закричал ямщик — «беда: буран!»...); (VIII, 287), но и то, что Пугачев одновременно и появляется из бурана, и спасает от бурана Гринева. Соответственно в повести он связывается то с первым («стихий-

ным»), то с третьим («человеческим») членами парадигмы.⁷ Расщепление второго компонента на дополнительные (т. е. совместно-несовместимые) функции приводит в «Медном всаднике» к чрезвычайному усложнению образа Петра: Петр вступления, Петр в антитезе наводнению, Петр в антитезе Евгению — совершенно разные и несовместимые, казалось бы, фигуры, соответственно трансформирующие всю парадигму, и одновременно сливаются в единый многоплановый образ. Совмещение несовместимого порождает смысловую емкость.

Таким образом, существенно, чтобы сохранился треугольник, представленный бунтом стихий, статуей и человеком. Далее возможны различные интерпретации при проекции этих образов в разные понятийные сферы. Возможна чисто мифологическая проекция: вода (= огонь) — обработанный металл или камень — человек. Второй член, например, может получать истолкования: культура, *ratio*, власть, город, законы истории. Тогда первый компонент будет трансформироваться в понятия «природа», «бессознательная стихия». Но это же может быть противопоставление «дикой вольности» и «мертвой неволи» (III₂, 823). Столь же сложными будут отношения первого и второго компонентов парадигмы к третьему. Здесь может актуализироваться то, что Гоголь называл «бедным богатством» простого человека, право на жизнь и счастье которого противостоит и буйству разбушевавшихся стихий, и «скуке, холоду и граниту», «железной воле» и бес-

⁷ Фактически Пугачев как мужицкий царь, альтернативный Екатерине II глава государства, вовлечен и во второй семантический центр триады. Однако следует подчеркнуть, что каждой из названных структурных позиций присуща своя поэзия: поэзия стихийного размаха — в первом случае, одическая поэзия «кумиров» — во втором, поэзия Дома и домашнего очага — в третьем. Однако и в каждом конкретном случае признак поэтичности может быть акцентирован или остаться невыделенным. Подчеркнутая поэзия стихийности в образе Пугачева делает эту позицию для него доминирующей. В образе Екатерины, совмещающей вторую и третью позиции, поэтизация почти отсутствует. Пушкин виртуозно владеет поэтическими возможностями всех трех позиций и часто строит конфликт на их столкновении. Так, в «Пире во время чумы» поэзия стихии (чумы, которая приравнивается к бою, урагану и буре) сталкивается с поэзией разрушенного очага и суровой поэзией долга. Игра совпадением-несовпадением структурных позиций и присущих им поэтических ореолов создает огромные смысловые возможности. Так, «домашние» интонации царя (Александра I) в «Медном всаднике» в сопоставлении с домашними же интонациями в описании Евгения и одической стилистикой Петра I создают впечатление «царственного бессилия».

человеческому разуму. Но сквозь него может просвечивать и эгоизм, превращающий Лизу из «Пиковой дамы», в конечном итоге, в заводную куклу, повторяющую чужой путь. Однако ни одна из этих возможностей никогда у Пушкина не выступает как единственная. Парадигма дана во всех своих потенциально возможных проявлениях. И именно несовместимость этих проявлений друг с другом придает образам глубину незаконченности, возможность отвечать не только на вопросы современников Пушкина, но и на будущие вопросы потомков.

Подключение к исследуемой системе противопоставлений других важнейших для Пушкина оппозиций: живое—мертвое, человеческое — бесчеловечное, подвижное — неподвижное в самых различных сочетаниях,⁸ наконец, «скользящая» возможность перемещения авторской точки зрения также умножали возможности интерпретаций и их оценок, вводя аксиологический критерий. Достаточно представить себе Пушкина, смотрящего на празднике лицейской годовщины 19 октября 1828 года, как тот же Яковлев-«паяс», который до этого «очень похоже» изображал петербургское наводнение,

⁸ Кроме «естественного» сочетания: «живое—движущееся—человечное» возможно и перверсное: «мертвое—движущееся—бесчеловечное». Приобретая образ «движущегося мертвеца», второй член может получать признак иррациональности, слепой и бесчеловечной закономерности, тогда признак рационального получают простые «человеческие» идеалы третьего члена парадигмы. Таким образом, одна и та же фигура (напр., Петр в «Медном всаднике») может в одной оппозиции выступать как носитель рационального, а в другой — иррационального начала. А то или иное реальное историческое движение — размещаться в первой и третьей позициях (ср. образ Архипа в «Дубровском» и слова из письма Пушкину его приятеля Н. М. Коншина, бывшего свидетелем бунта в Новгородских поселениях: «Как свиреп в своем ожесточении добрый народ русской! жалеют и истязают; величают вашими высокоблагородиями и бьют дубинами, и это всё вместе»; XIV, 216). Коншин увидел в этом лишь то, что в народе «не видно ни искры здравого смысла» (там же). Для Пушкина же раскрывалась глубокая противоречивость реальных исторических сил, «уловить» которые можно лишь с помощью той предельно гибкой, включающей, а не снимающей контрасты модели, которую способно построить подлинное искусство.

«представлял восковую персону»,⁹ т. е. статую Петра (вне всякого сомнения, комизм игры Яковлева был в сочетании неподвижности с движением), чтобы понять возможность очень сложных распределений комического и трагического в пределах данной парадигмы.

Контрастно-динамическая поэтика Пушкина определяла не только жизненность его художественных созданий, но и глубину его мысли, до сих пор позволяющей видеть в нем не только гениального художника, но и величайшего мыслителя.

⁹ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 734. Соотношение «представлений» Яковлева с замыслом «Медного всадника» кажется очевидным, однако не в том смысле, что Яковлев дал Пушкину своей игрой идею поэмы, а в противоположном: созревшая в сознании Пушкина историко-культурная парадигма определила превращение «сценок» Яковлева в толчок мысли поэта, подобно тому, как она определила истолкование им «Последнего дня Помпей» Брюллова.

ПУТЬ ПУШКИНА К ПРОЗЕ

В последние годы в поле внимания русского стиховедения все в большей мере попадают функциональные и семантические аспекты исследования поэзии. Плодотворность этих исследований определяется в первую очередь тем, что авторы их могут опираться на значительное число систематизированных и статистически обработанных данных, касающихся репертуара стихотворных форм русской поэзии и основных тенденций его эволюции. Эти данные накапливаются описательным стиховедением начиная с 1950-х годов, хотя определенное значение продолжают сохранять и некоторые источники 1910—30-х годов. Так, ставшее уже классическим исследование К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» оказалось возможным только после завершения его основного стиховедческого труда — «Руски дводелни ритмови». Аналогичным образом и М. Л. Гаспаров после выхода монографии «Современный русский стих», замечательной как широтой охвата материала, так и тщательностью его обработки, пишет ряд статей, посвященных семантике отдельных метрических форм, а в недавно вышедшей монографии «Очерк истории русского стиха» основное внимание уделяется именно функциональному аспекту описания стихотворной формы.

В свете этих исследований новую актуальность приобретают работы формалистов — в первую очередь Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума, — в которых впервые обсуждался довольно близкий круг вопросов. Хотя фактографическая база этих работ была довольно скромной, в них содержится множество пронизательных наблюдений и выводов, сохранивших свое значение до наших дней. Не случайно поэтому, что наиболее теоретически обобщенное изложение проблемы

семантики метра М. Л. Гаспаров приводит в статье, посвященной Ю. Н. Тынянову.¹

В статье 1923 года Б. М. Эйхенбаум определил основное направление эволюции пушкинского творчества как *путь к прозе*. Анализируя литературную позицию поэта, его высказывания о соотношении стихотворных и прозаических жанров, общую динамику пушкинского стиля, исследователь приходит к следующему выводу: «Можно с уверенностью утверждать, что проза Пушкина явилась как *переход* от стиха и что поэтому она должна отличаться особыми признаками, которые, с одной стороны, резко отделяют ее от специфических свойств стихотворной речи, а с другой — находятся в связи с той ее деформацией, которая наблюдается в «Графе Нулине», «Евгении Онегине», «Домике в Коломне».²

Целью настоящей работы и является проверка этого утверждения Б. М. Эйхенбаума, причем основное внимание будет уделено тому процессу «деформации» стихосложения, которое подготавливало и сопровождало процесс становления пушкинской прозы. Все статистические данные, которые при этом будут использованы, были получены в результате совместной работы с С. А. Шахвердовым.³

Хотя и не вполне понятно, каким образом может быть сопоставлено количество стихотворной и прозаической продукции: подсчитывать ли количество печатных знаков (как поступал Б. И. Ярхо⁴) или же ограничиться подсчетом томов в собрании сочинений, — ясно, что в творческом наследии Пушкина объемы стихотворного и прозаического массивов приблизительно равны друг другу. При этом хронологически основная масса прозаической продукции приходится на последний период его творчества, компенсируя резкое сокраще-

¹ Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра. — В кн.: Тыняновский сборник: Первые тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982). Рига, 1984, с. 105—112.

² Эйхенбаум Б. Путь Пушкина к прозе. — В кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 230.

³ Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. 1) Метрика и строфика А. С. Пушкина. — В кн.: Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979, с. 145—257; 2) Материалы по стихосложению А. С. Пушкина. М., 1983 (Ин-т рус. языка АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Предварительные публикации, вып. 161).

⁴ Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М.; Л., 1934.

ние количества продукции стихотворной. Распределение общего количества стихов по основным периодам пушкинского творчества⁵ и динамика среднегодовой продуктивности представлена в табл. 1:

Таблица 1

Период	К-во стихов	%%	Средн. к-во стихов в год
I. 1813—1820	11159	26,2	1395
II. 1821—1825	12534	29,4	2507
III. 1826—1830	11177	26,2	2235
IV. 1831—1836	7793	18,2	1299

Общая тенденция к прозаизации в последний период творчества Пушкина охватывает все его аспекты, в том числе и систему стихотворной техники. Рассмотрим основные «параметры прозаизации» метрической и строфической систем Пушкина.

Прозаизация стиха шла одновременно в двух направлениях: во-первых, в направлении перехода от разнообразных и сложных форм к формам однообразным и простым, максимально, с позиций обиходного языка, «естественным»; во-вторых, в направлении от специфически стихотворных форм организации текста к отказу от них или их ослаблению. В первом случае проза противопоставлялась поэзии как функциональному стилю, во втором случае — стиху как конструктивному принципу организации текста. Разумеется, тот или иной реальный процесс мог протекать в обоих направлениях одновременно, так как в общем случае они не противостоят друг другу, но такое совпадение, как будет ясно из дальнейшего, не обязательно.

Действие первой из этих тенденций проявляется, в частности, в следующих процессах:

1. Увеличение процента «средних» стихов, наиболее естественных с точки зрения языковой нормы, поскольку они совпадают со средней длиной речевого колона; «короткие»

⁵ Принципы периодизации обосновываются в работе: Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина, с. 164—167.

стихи менее естественны, чем «длинные» и они решительно изгоняются.⁶ Соотношение стихов разной длины и его динамика представлены в табл. 2 (в % от общего числа стихов за период):

Таблица 2

Период	Коротких	Средних	Длинных
I. 1813—1820	15,1	62,4	22,5
II. 1821—1825	3,5	66,0	30,5
III. 1826—1830	1,9	73,9	24,2
IV. 1831—1836	0,9	75,6	23,5
В среднем	5,7	68,9	25,4

Следует иметь в виду, что в основных для Пушкина двусложных метрах тенденция к сокращению употребительности коротких стихов проявляется еще более отчетливо: в ямбе их в четвертом периоде 0,5%, а в хорее — менее 0,05%.

2. Увеличение средней длины текста — (проза «требует *болтовни*»; XIII, 180): в I периоде средняя длина текста составляет 42,8 стиха, во II — 42,5, в III — 41,7, а в IV — 46,9, при том что средний показатель для всего стихотворного наследия Пушкина составляет 42,7 стиха. В IV периоде средняя длина текста в ряде размеров достигает своего максимума, причем длина текстов, написанных X4 и Я6, почти вдвое превосходит свою обычную длину, а ТЗ — более чем втрое. Увеличение средней длины текста (отметим, что тенденция эта не действует на протяжении всего творчества Пушкина — IV период противостоит остальным) является косвенным свидетельством усиления элемента фабульности в поэзии.

3. Сокращение вариативности форм:

а) резко сокращается употребление неравностопных урегулированных и вольных текстов (табл. 3); одновременно в

⁶ Средними стихами считаются 4-стопные двусложники (X4 и Я4) и 3-стопные трехсложные и неклассические размеры (список условных сокращений приведен в конце статьи). Соответственно, более короткие и более длинные стихи считаются короткими и длинными.

них сокращается диапазон колебания стихов различной стопности; их распределение в ЯВ в разные периоды представлено в таблице 4.

Таблица 3

	1813—1820	1821—1825	1826—1830	1831—1836	Всего
текстов ЯВ	42/49,4	19/22,4	20/23,5	4/4,7	85/100%
стихов	685/48,2	464/32,6	215/15,1	58/4,1	1422/100%
текстов ЯРз	19/45,2	9/21,4	8/19,1	6/14,3	42/100%
стихов	420/39,0	350/32,5	158/14,7	150/13,9	1078/100%
текстов ХРз	3/60,0	1/20,0	1/20,0	—/—	5/100%
стихов	99/55,3	8/4,5	72/40,2	—/—	179/100%

Таблица 4

	Я1	Я2	Я3	Я4	Я5	Я6	Проч
I. 1813—1820	—	0,2	2,8	39,7	8,3	48,8	0,2
II. 1821—1825	—	0,7	1,1	41,8	6,7	48,7	1,0
III. 1826—1830	0,9	0,5	2,3	37,2	12,1	47,0	—
IV. 1831—1836	—	—	—	63,8	5,2	31,0	—
В целом	0,1	0,4	2,0	41,0	8,2	47,8	0,5

Следует также отметить, что в последний период как в ЯРз, так и в ЯВ, в рамках одного текста допускается сочетание только стихов двух стопностей, в то время как в III периоде в вольноямбических текстах нередко сочетаются стихи даже пяти различных стопностей;

б) стабилизация рифмовки и каталектики; резко сокращается число конфигураций в вольнорифменном стихе (и

вообще в последнем периоде резко сокращается средняя длина строфоида) и уменьшается общая доля вольнорифменных текстов;

в) сокращение числа употребляемых метрических и строфических форм; так, в I периоде Пушкин использовал 28 размеров (3,6% на размер), во II — 32 размера (3,1%), в III — 26 (3,9%) и в IV — 24 (4,2%);

г) избегание полиметрии в лирике и других «малых жанрах»: единственный пример такого рода полиметрической композиции в последний период — песня цыганки для оставшейся незавершенной оперы М. Ю. Виельгорского «Цыганы» — «Колокольчики звенят...» (1833).

Действие второй тенденции наиболее отчетливо проявляется в следующих процессах:

1. Ослабление метрической и строфической строгости:

а) возрастание доли «неклассических» размеров: если в I период они составляют 0,7% текстов и 0,3% стихов, во II — 2,4% текстов и 0,6% стихов и в III — 6,7% текстов и 4,0% стихов, то в IV период их доля составляет уже 18,1% текстов и 14,8% стихов;

б) отказ от цезуры в Я5;

в) возрастание доли вольнорифменного Я6 за счет сокращения доли александрийского дистиха.

2. Увеличение доли белых стихов:

Таблица 5

	Рифмов стихи	%, %	Нерифмов. стихи	%, %
I. 1813—1820	10824	97,1	319	2,9
II 1821—1825	10822	86,6	1678	13,4
III. 1826—1830	9440	84,5	1725	15,5
IV. 1831—1836	5995	77,0	1791	23,0

Тенденция к увеличению числа нерифмованных стихов проходит через все периоды, причем увеличивается не только их доля, но и абсолютное число, — то есть тенденция к сокращению стихотворной продукции в последнем периоде творчества Пушкина затрагивает только стихи рифмованные.

Таким образом, все основные аспекты стихосложения Пушкина, все его основные метрические и строфические формы оказываются тем или иным образом втянутыми в процесс прозаизации стиха.

Выделенные нами направления прозаизации стиха часто проявляются одновременно (наиболее показательный пример — отказ от цезуры в Я5), но иногда могут приводить к едва ли не противоположным результатам: например, в сокращении доли вольной рифмовки в Я4 и Я5 мы усматриваем тенденцию к избавлению поэзии от «украшенности», понимаемой как чрезмерное разнообразие стихотворной формы, и движение к прозаической строгости, в то время как в переходе от александрийского дистиха к Я6 вольной рифмовки, напротив, мы видим, в первую очередь, отказ от строфической урегулированности, то есть уменьшение роли чисто стихотворных форм организации. Возможно, такое решение перестанет выглядеть столь парадоксальным, если сравнить вольнорифменный стих позднего Пушкина с вольнорифменным стихом первых периодов. Тогда переход, например, в «Анджело» к вольной рифмовке в Я6 представится именно как отказ от строгой строфической организации александрийского стиха, а не как увеличение разнообразия способов рифмовки. Стих «Анджело», равно как и «Медного всадника», поражает удивительной устойчивостью набора рифменных групп (в первом доминируют двустипшия, во втором — четверостишия), которая тем более бросается в глаза, что она не определяется никакими ограничениями конструктивного порядка.

Динамика соотношения стиха и прозы в творчестве Пушкина дает дополнительное обоснование для использованной нами периодизации, согласно которой оно разделяется, в первую очередь, на две неравные части: до 1830 года (I—III периоды) и 1830-е годы (IV период).⁷ Основная масса пушкинской прозы приходится на последний период его творчества. Начатый в 1827 году «Арап Петра Великого» так и остался незавершенным; еще более ранние опыты в прозе, по видимому, также не были доведены до конца и частично или целиком утеряны,⁸ первое законченное и подготовленное к

⁷ Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина, с. 170.

⁸ См.: Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 19—31.

печати прозаическое произведение («Повести Белкина») было написано в 1830 году. В результате процесса прозаизации совершенно вытесненными оказались французские стихи, с которых некогда начиналось творчество поэта: в I периоде — семь стихотворений, во II — три, а после 1825 года — ни одного.

Соотношение стиха и прозы важно также проследить (а) в движении текста от черновой редакции к белой и (б) в произведениях, включающих как стихотворные, так и прозаические звенья. В обоих случаях картина складывается весьма выразительная.

Так, написанные прозой «Сцены из рыцарских времен» первоначально задумывались в стихах (первый вариант — Я4: «Ох, горё мне, Мартын, Мартын...»; второй вариант — Я6 — пишется параллельно с прозаическим текстом и отражает колебания Пушкина в выборе формы: «Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз...»).

Не менее показательны и изменения в характере взаимоотношений стиха и прозы внутри текста. В «лицейский» период доминировали в таких текстах стихи, прозе же отводилась второстепенная роль комментария-интерпретации, причем она нигде не противопоставлялась стиху (ср., например, письмо В. Л. Пушкину от 22 декабря 1816 года или запись от 29 ноября в дневнике 1815 года). Далее, в 1820-е годы стихи и проза остаются равноправными в композиционном плане компонентами структуры текста, однако теперь они дифференцируются стилистически: переход от стихотворного звена к прозаическому — значим, он осознается и обыгрывается (наиболее яркий пример — программный в этом отношении «Разговор книгопродавца с поэтом», см. также «Послание Дельвигу», отчасти справедливо это и для «Бориса Годунова»,⁹ письма С. А. Соболевскому от 9 ноября 1826 года и др.); даже в тех случаях, когда, как в текстах, написанных в «лицейский» период, стихотворные и прозаические звенья не противопоставляются друг другу, стилистические функции их теперь совершенно различны. В 1830-е годы происходит дальнейшая дифференциация функций стиха и прозы, при-

⁹ О соответствующих аспектах структуры «Бориса Годунова» см.: Сидяков Л. С. Стихи и проза в текстах Пушкина. — В кн.: Пушкинский сборник. Рига, 1974, вып. 2, с. 4—31; Лотман Ю. М., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина, с. 218.

чем стихи начинают занимать явно подчиненное положение: проза доминирует над стихами не только в стилистическом, но и композиционном отношении — стихотворные звенья либо приобретают статус «текста в тексте» («Египетские ночи», «Сцены из рыцарских времен» и др.), либо выполняют совсем уж второстепенную в композиционном отношении функцию «рамки» текста (эпиграфы; ср. в этой связи особенно «Капитанскую дочку» с мистификациями в эпиграфах), стихи вытесняются за пределы текста, переход от стиха к прозе становится невозможным — между ними пролегают непреодолимые композиционные барьеры.

Таким образом, как было указано Б. М. Эйхенбаумом в приведенном выше суждении, взаимодействие стиха и прозы в последнем периоде творчества Пушкина приводит не только к приближению их — по различным параметрам — к общему прозаическому знаменателю, но и к более четкому их разграничению, отталкиванию друг от друга. С этим связана и тенденция к повышению метрической и строфической строгости, отчетливо проявляющаяся в 1830-е годы и являющаяся в определенном смысле продолжением и доведением до крайности тяготения к простоте, и прямо противоположная тенденция к ослаблению специфически стихотворных форм организации.

В метрике и строфике эта тенденция проявляется в повышении «отчетливости» форм, в избегании различного рода амбивалентных конструкций и переходных форм, в усилении стилистической, семантической и композиционной «нагруженности» форм (очевидно, что в строфике эта тенденция должна проявляться более отчетливо, чем в метрике, — не случайно, что именно в этот период все более заметную роль начинают играть такие формы строфики и архитектоники, как октавы, терцины, элегические дистихи, сонеты и некоторые другие), в увеличении процента равнострофических форм.

Проявляется соответствующая тенденция и в области рифмы. Декларативные заявления о бедности русского языка в области рифм и о связанной с этим необходимости снисходительного отношения к «плохим» и «бедным» рифмам, свидетельствуют не о пренебрежении Пушкина к качеству рифмы, а, напротив, о повышенном его к ней внимании. Рифма «зрелого» Пушкина характеризуется не только точностью, но и богатством звучания, явно выраженной «левизной» (согласно удачному выражению В. Брюсова), приводя-

шей в отдельных случаях даже к каламбурности рифмовки (ср. «с ума/сума», «супруга/супруга», «мало денег/молоде-нек» и др.), в то время как ранний Пушкин допускал и при-близительные, и бедные рифмы, и холостые стихи. Отказ от рифмы в последнем периоде означал не сближение рифмен-ного стиха с безрифменным (как это имело место, например, в поэзии А. Х. Востокова¹⁰), а четкое их разграничение при увеличении доли последнего.

Таким образом, эволюция поэтики Пушкина шла от поэ-гической доминанты (в частности, и в его ранней прозе), че-рез плюрализм взаимонезависимых принципов построения стихотворной речи как художественной, а прозаической как естественной, к прозаической доминанте творчества 1830-х годов.

Путь к прозе — это не просто направление развития поэ-тической системы одного (пусть даже величайшего) из рус-ских писателей: поворот к прозе проделывала в это время вся русская литература, это было знамение времени. Путь Пушкина, связанный одновременно как с прозаизацией поэ-зии (затрагивающей не только содержательные аспекты, но, как было показано выше, и основные механизмы стихотвор-ной техники), так и с четким разграничением поэзии и прозы: поэзия стремится к прозе, но проза от нее отгораживается, — не был, разумеется, единственно возможным. Прямо в проти-воположном направлении шел А. А. Бестужев-Марлинский, широко вводивший в свою прозу элементы организации, ха-рактерные для стихотворных текстов: ритмизованность, ал-литерации, напевность интонации («музыкальность»)¹¹. Как известно, пушкинский путь развития прозы оказался гораздо более продуктивным, хотя и значение поэтической прозы Марлинского не следует недооценивать: традиция эта, нача-тая еще Карамзиным, продолженная Гоголем, отчасти Тур-геневым, в конечном счете приводит к А. Белому и Ремизову.

Однако в области прозаизации поэзии Пушкин остался одинок не только среди своих современников, но и ближай-

¹⁰ См.: Лотман М. Ю. Метрика и строфика А. Х. Востокова. — В кн.: Русское стихосложение XIX в., с. 122—123.

¹¹ См.: Эйхенбаум Б. М. Поэзия и проза. — В кн.: Уч. зап. Тар-туского гос. ун-та, 1971, вып. 284. (Труды по знаковым системам, V), с. 476—480. Классификация интонационных типов русской поэзии содер-жится в работе: Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического сти-ха. — В кн.: Эйхенбаум Б. О поэзии, Л., 1969, с. 327—511.

шего поколения последователей: даже Лермонтов, столь удачно продолжавший пушкинскую линию в своей прозе, в поэтическом творчестве остался чужд какой бы то ни было форме прозаизации.¹² Единственное исключение из числа сколько-нибудь значительных поэтов составляет в этом отношении поздний Жуковский, продолжавший пушкинскую линию развития неклассических размеров, белого стиха, горной интонации.¹³

Процесс прозаизации русского стиха был продолжен позже — Н. А. Некрасовым и его последователями. Однако их путь к стихотворной прозе существенно отличался от пушкинского: если в направлении к простоте и «естественности» поэзии Некрасов с некоторыми оговорками и может считаться последователем Пушкина, то направление, связанное с ослаблением метрической урегулированности, чуждо ему совершенно (правда, в области строфической организации для Некрасова характерно ослабление строгости формы). Основное направление прозаизации связано у Некрасова с развитием синтагматической амбивалентности метрики и строфики (переходные формы, полиметрические композиции разомкнутого типа) и, как парадоксально это ни звучит, с ориентацией на песенность, которая также связывалась с естественностью:¹⁴ песня, как и проза, противостояла искусственности поэзизма. Неклассические размеры и белый стих ощущались как затрудненные формы, чуждые демократическому направлению развития поэзии, и поэтому у Некрасова они занимают ничтожное место. Значительно больше этих форм у поэтов, противостоящих некрасовскому направлению, например, у Фета. Но и у него неклассические размеры составляют лишь треть от их доли в пушкинском метрическом репертуаре 1830-х годов; лишь к 1910-м годам употребление неклассического стиха в русской поэзии достигло заветного Пушкиным уровня.

¹² Согласно обследовавшему стихосложение Лермонтова Б. И. Ярхо, основное направление эволюции лермонтовского стиха противонаправлено пушкинскому. См.: Ярхо Б. И., Романович И. К., Лапшина Н. В. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». — Вопросы языкознания, 1966, № 2, с. 125—138.

¹³ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984, с. 163—164.

¹⁴ Там же, с. 162.

Условные обозначения:

Я1, Я2, . . . , Я6 — одностопный, двустопный, . . . , шестистопный ямб;

Х4 — четырехстопный хорей;

ЯРз, ХРз — разностопный (неравностопный урегулированный) ямб и хорей;

ЯВ — вольный (неравностопный неурегулированный) ямб;

ТЗ — трехиктный тактовик.

ТЕМА БЕЗУМИЯ В ПРОЗЕ ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ («ПИКОВАЯ ДАМА» И «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»)

«...Умоляю вас прислать мне второй том «Красного и черного». Я от него в восторге» (XIV, 166), — писал Пушкин Е. М. Хитрово в мае 1831 года. Прямое знакомство с романом Стендаля — важный переломный момент отношений Пушкина к французскому писателю. До этого творческая связь оставалась чисто типологической, сводилась к параллельным поискам основателей русского и французского реализма, общности теоретических позиций («истинный романтизм»), сходству глубинных структур произведений, в частности, новаторской трактовки излюбленных тем романтиков (природы, войны, любви), категорий народного, исторического, национального, иронии, теории языка и стиля.¹

После прочтения Пушкиным «Красного и черного» творческая общность усложняется, на типологическую связь накладывается генетическая, приходится постоянно учитывать их сложное взаимодействие. Процесс усложнения пушкинской прозы 1830-х годов связан с множеством разнообразных факторов, в числе которых, как нам представляется, необходимо учитывать и возможное воздействие Стендаля.

¹ См.: Вольперт Л. И. 1) Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 197—211; 2) Понятие «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 147—155; 3) «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 56—66; 4) Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина: «Арманс» и «Арап Петра Великого». — В кн.: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур (Уч. зап. Тартуского гос. университета, 1983, вып. 646), с. 32—42; 5) Пушкин и Стендаль: К проблеме типологической общности. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986, т. XII (в печати).

Обогащение прозы связано с разработкой Пушкиным многих элементов усложненной поэтики (лейтмотивность, символика, подтекст), — все они как и другие факторы, способствуют выработке углубленного психологизма. Этой задаче отвечает и возрастающий с начала 1830-х годов интерес Пушкина к художественному исследованию безумия.

Проблема изображения безумия в прозе Пушкина исследована мало. Специальных работ по этому вопросу нет, нам известны лишь отдельные, иногда весьма ценные, но беглые замечания.

Одним из путей к постижению тайн нормальной психики становится для Пушкина, как и для Стендаля, изучение болезненных психических состояний. Стендаль интересуется достижениями молодой науки психиатрии почти профессионально, его дневники и письма пестрят ссылками на труды Ф. Пинеля, основателя психиатрии, от которой писатель ждет разгадки природы страстей.² Мотив сумасшествия займет важное место во всех его романах, начиная с первого «Арманс» (1827) и кончая последним «Пармская обитель» (1839). Пушкин, по-видимому, также не безразличен к достижениям психиатрии своего времени; в его библиотеке хранилась книга ученика Пинеля Франсуа Лере «Психологические фрагменты о безумии» (Leuret François. Fragments psychologiques sur la Folie, Paris, 1834). Соединение психологии и психиатрии, подчеркнутое в названии книги, — как раз тот аспект, который сильнее всего привлекал и Пушкина и Стендаля.

Взросший в начале тридцатых годов интерес Пушкина к проблеме безумия определялся многими факторами: биографическими, литературными, научными. Тяжело болен психически отец Н. Н. Пушкиной,³ глубокое сочувствие поэт

² См.: Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов н/Д, 1982, с. 74—112.

³ Примечательно, что о «безумии» Пушкин говорит по отношению к членам обеих семей, и Гончаровых и Пушкиных. О. С. Павлицева в письме от 4 июня 1831 г. пишет: «мой брат Александр <...> уверял, что у меня было начало помешательства». (Цит. по кн.: Литературное наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 777). Похожим образом Пушкин пишет Е. М. Хитрово и о состоянии брата жены И. Н. Гончарова в декабре 1832 г.: «Он между безумием и смертью» (XV, 38; подл. по-франц.).

испытывает к судьбе Батюшкова, которого он навещает в подмосковном домике в апреле 1830 года.⁴

Интерес к проблеме безумия вообще характерен для литературы эпохи: в творчестве сентименталистов и романтиков удельный вес этой темы весьма высок. Однако здесь не идет речь о глубоком художественном исследовании душевных заболеваний, скорее, о развитии канонов романтического сюжета. Изображение сумасшествия сводится к набору поверхностных штампов с характерным делением на «мужское» и «женское» безумие. Героинь, глубоких и цельных натур, потрясения страсти чаще всего приводят к трафаретному концу: горячка, бред, безумие, смерть. Героям, личностям исключительным, приподнятым над толпой, достается «высокое» безумие: экстатический бред провидца или творца.

Пушкина уже в начале тридцатых годов схематизм и поверхностность такого подхода глубоко не удовлетворяют. Разрабатывая тему безумия в самых различных родах и жанрах (лирика, поэма, трагедия, проза), он ищет новаторских решений и, что естественно, лучше всего ему это удается в прозе.⁵ Уже в «Дубровском» эта тема структурно значима, она неразрывно связана с социально-критической проблематикой повести. Примечательно, что внезапное безумие Дубровского глубоко мотивировано и исподволь подготовлено тонкой психологической характеристикой. Авторский комментарий, мнения соседей, язык и жест героя — все служит задаче создания гордого, независимого, униженного бедностью характера, психическая уязвимость которого приводит к внезапному нервному срыву. Заметим, что в одном из планов окончания повести Пушкин предполагал обречь на безумие и Владимира Дубровского: «...Свадьба [похищение]

⁴ По мнению М. П. Алексеева, замысел стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума» навеян горестным впечатлением от этого посещения. (См.: Алексеев М. П. Несколько новых данных о Пушкине и Батюшкове. — Изв. АН СССР: Отд. лит. и яз., 1949, вып. 1, с. 369—372).

⁵ О новаторской интерпретации Пушкиным темы безумия в жанре поэмы см.: Петрунина Н. Н. Пушкин, Бульвер-Литтон и Бальзак: (К интерпретации темы безумия в «Медном всаднике»). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии: 1977, Л., 1980, с. 112—115. О новаторском противопоставлении концепций «романтического» и «реального» безумия в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума» см. упомянутую заметку М. П. Алексеева.

[Хижина в лесу], команда, сражение, [franc <?> Сумасшествие], Распушенная шайка» (VIII₂, 831—832).⁶

В пушкинском плане слова «franc» и «сумасшествие» зачеркнуты. Как нам представляется, Пушкин, обдумывая возможный финал повести, отказался от повторного введения мотива безумия как не соответствующего общему замыслу: мир «Дубровского» — это еще не безумный мир «Пиковой дамы». Однако между этими произведениями, создававшимися непосредственно одно за другим, есть глубокая внутренняя связь. Она — в точных социально-исторических характеристиках современности, в неповторимых портретах людей восемнадцатого столетия. Для нас же особенно важно неосуществленное намерение Пушкина привести молодого Дубровского к тому финалу, на который обречен Германн. Эта мысль, возникшая уже в «Дубровском», как эстафета, перешла из одной повести в другую и, возможно, стала одним из важных импульсов в создании образа Германна.

Смешение фантастического и реалистического планов (в словаре эпохи — «чудесного» и «вероподобия»), искусная двойная мотивировка — неперенная черта европейской и русской фантастической повести постгофмановского периода.

⁶ Подробнее об этом в ст.: Вольперт Л. И. Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля («Дубровский» и «Красное и черное»). — Болдинские чтения. Горький, 1985, с. 134—143. Трактовка темы безумия как структурно значимой в повести позволила высказать предположение о возможной расшифровке загадочного слова «franc», до сих пор не получившего разъяснения. В пушкинской рукописи справа от этого слова стоит вертикальная черта, а снизу слева от нее — точка. В пушкинских изданиях допускается текстологическая неточность: черта опускается, а точка иногда переносится к слову «franc». На мой взгляд, Пушкин мог здесь обозначить фамилию и инициал знаменитого врача Йозефа Франка, (Joseph Frank; 1771—1844), с 1804 по 1824 г. профессора Виленского университета, автора многих трудов по медицине. Важно, что в его практическом руководстве для врачей большой раздел был отведен психиатрии. Обозначить в плане инициал было необходимо, дабы отделить его от отца, Иоганна-Петера Франка (Johann-Peter Frank; 1745—1821), лейб-медика Александра I и основателя Медико-хирургической Академии в Санкт-Петербурге. Оба имени начинаются с «J», но двойное имя отца сокращалось «J.-Pt.». Ошибка в орфографии может быть объяснена слабым знанием Пушкиным немецкого языка, фамилия написана как бы на французский лад (произношение по аналогии со словом «допс»). Заглавные буквы в пушкинских планах часто не обозначаются. Подробнее об этой гипотезе см. в упомянутой статье.

Отличие «Пиковой дамы» от массовой романтической повести, в частности, в мастерстве смешения планов «ирреального» и «реального», которое Достоевский, говоря о «Пиковой даме», определил как «верх искусства фантастического».⁷

Одним из важных механизмов виртуозного смешения двух планов, почти неуловимого для читателя, становится под пером Пушкина размытость границы между здоровой и больной психикой в изображении Германна. Этот аспект весьма существенен для анализа реалистического плана «Пиковой дамы».⁸ Здоров ли Германн на протяжении всей повести, и лишь в финале внезапно сходит с ума от неожиданного удара судьбы, болен ли он уже в начале событий, или, быть может, в нем изначально таилась зловещая предрасположенность к душевному заболеванию, — однозначный ответ на эти вопросы вряд ли возможен из-за царящей в повести атмосферы загадочности и неопределенности. Как, точно заметил Достоевский: «В конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна (то есть является плодом его сознания — Л. В.) или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром».⁹

⁷ Достоевский Ф. М. Письма. М., 1959, т. IV, с. 178. Знаменательно, что именно Достоевскому, непревзойденному мастеру изображения всех оттенков безумия и пограничных с безумием состояний, страстному почитателю и во многом ученику Пушкина, принадлежат наиболее глубокие и прорзорливые оценки своеобразия пушкинской трактовки мотива безумия.

⁸ Изучение реалистического плана «Пиковой дамы» в последнее время принято считать делом неблагодарным, подходом обедняющим и плоским. В таком взгляде есть известная правота, однако без исследования плана реальности вряд ли возможно понимание специфики пушкинской фантастики. Следует учитывать оба плана, что не исключает изучения каждого плана в отдельности. И не учитывать реалистической мотивировки «чуждого» было бы так же односторонне, как и недооценивать «фантастическую» мотивировку. Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением О. С. Муравьевой, высказанным в ее интересной и тонкой работе о «Пиковой даме»: «обсуждать события «Пиковой дамы» с точки зрения их правдоподобия — идти по заранее отвергнутому Пушкиным пути». (Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978, т. VIII, с. 65).

⁹ Достоевский Ф. М. Письма, т. IV, с. 178. Примечательно, что Достоевский, которого никак нельзя упрекнуть в акцентировке вульгарного «правдоподобия», считал, что в мотивировке событий сознание Германна должно быть учтено *наравне* со «сверхъестественным».

Действительно, на всем протяжении «Пиковой дамы» разбросаны намеки, дающие возможность составить представление о все нарастающей душевной болезни Германна и, что для нас особенно важно, это сделано с учетом достижений психиатрии того времени. Этот план настолько скрыт, что на первый взгляд почти не ощутим, и вполне может создаться представление, что Германн сходит с ума неожиданно, внезапно, будто пораженный ударом грома среди ясного неба. Пушкин, искусственно построивший двойную мотивировку всех загадочных событий повести, дал основания и для такого подхода.

Однако чуть заметным редким пунктиром, который протупает все отчетливее по мере развития событий, Пушкин тонкими штрихами создает картину нарастающей болезни героя. При этом традиционному подходу, когда безумие и норма оказывались разведенными на полярные полюса, он стремится противопоставить новое понимание душевной болезни и, думается, весьма конструктивным для него в этом отношении стало знакомство с романом Стендаля «Красное и черное».

Стендаля больше всего привлекает художественное исследование до конца не проясненных, в чем-то загадочных психических состояний. Примечательно, что о природе душевного заболевания многих его героев по сей день ведутся споры (например, о болезни героя романа «Арманс» Октава или героя «Пармской обители» Ферранте Палла). В романе «Красное и черное» наиболее значима в этом отношении кульминационная сцена выстрела Жюльена Сореля в госпожу де Реналь в верьерской церкви. Поступок героя окутан ореолом загадочности, не совсем ясны его мотивы, он и сейчас вызывает споры: стреляет ли Жюльен в состоянии беспмятства (сомнамбулизма) или его выстрел — рассчитанный холодный акт мести. Предельно лаконичный этот эпизод «выпадает» из стиля произведения: романное время сгущено до предела, решение Сореля не успевает созреть в форме внутренней речи, автор, до того читавший подобно богу в сердцах героев, здесь полностью самоустраивается. Лишь изобразив сцену безмерной радости Жюльена при известии, что госпожа де Реналь жива, автор позволяет себе первое разъяснение: «... у него прошло то состояние физического напряжения и *полубезумия* (*démifolie*, курсив мой — Л. В.), в кото-

ром он находился со времени отъезда из Парижа в Верьер»¹⁰ Современная исследовательница Н. В. Забабурова убедительно доказывает, что Стендаль, гениальной интуицией художника угадав будущие достижения психиатрии, нарисовал картину еще не изученного наукой аффективного состояния. Поступки Сореля в этом эпизоде обрисованы как лихорадочные, судорожные действия; это — и не беспамятство и не холодный расчет, а «полубезумие», с резким сужением эмоционального поля в момент преступления.¹¹

Подобный же метод изображения, столь последовательно и рельефно проводимый в романах Стендаля, типичен и для пушкинской прозы. Ее автор фиксирует внимание на состояниях переходных, промежуточных, психических отклонениях, явлениях пограничных между нормой и аномальностью. Не случайно взрыв ярости старого Дубровского дается как мгновенное состояние, бред больше не повторяется и сменяется длительной депрессией. В планах романа «Русский Пелам» герой, заболевающий от жестоких потрясений «душевной болезнью», также должен был, по мысли автора, в конечном итоге прийти в норму и выздороветь.

В «стендалевском» ключе Пушкин, на наш взгляд, рисует и начальные этапы заболевания Германна. Психологическая характеристика героя строится как соответствие норме с едва заметными отклонениями, которые постепенно нарастают. Обозначенные Пушкиным черты Германна («скрытен», «честолюбив», «излишняя бережливость», «сильные страсти и огненное воображение»; VIII, 235) вполне могут относиться и к здоровому человеку, но вот включается существенный нюанс — *«беспорядок необузданного воображения»* (VIII, 238; курсив мой — Л. В.), и психологическая оценка едва ощутимо меняется. «Странное» поведение Германна («...отроду не брал он карты в руки <. . .>, а до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!»; VIII, 227) само по себе отнюдь не знак болезни. Можно воспринять как нейтральную и реакцию Германна на рассказ Томского, хотя примечательно, что из трех откликов («случай», «сказка»,

¹⁰ Stendhal *Le rouge et le noir: Chronique du XIX-e siècle*. Moscou, 1958, p. 522. При переводе на русский язык Г. Блок опустил слово «полубезумие», а оно как раз является ключевым словом авторского комментария.

¹¹ Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа, с. 106—110. Здесь же см. о дискуссии вокруг этого эпизода о психическом состоянии Сореля.

«порошковые карты») наиболее резкий — «сказка», полностью отметающий «вероподобие» анекдота, принадлежало именно ему, единственному из присутствующих, поверившему в реальность события (см.: VIII, 229).

Рассказанная Томским история, ставшая своеобразным катализатором подспудного болезненного процесса, приводит к первым, хоть и едва заметным, но вполне конкретным отклонениям психики. Приснившийся после фатальной прогулки, приведшей Германна к дому графини, сон с его ритмом непреклонного, деловитого, непрекращающегося «сгребания» денег, создает легкое ощущение маниакальности тайных стремлений героя. Слабо ощутимые, но конкретные намеки на болезненное состояние психики Германна можно заметить и в сцене в спальне графини. Один из них тонко отметил В. В. Виноградов. Пушкин, как будто между прочим, употребил такую деталь: «Графиня сидела <...>, качаясь направо и налево (VIII, 240; курсив мой — Л. В.). Такой она воспринимается глазами Германна. «Направо» и «налево» — решающие знаки при игре в фараон, банкомет мечет карты «направо» и «налево», и от того, в какую сторону карта ляжет, фатально зависит судьба выигрыша. По мнению В. В. Виноградова, в расстроенном воображении Германна графиня уже здесь ассоциируется с картой: «Она представляется бездушным механизмом, безвольной «вещью», которая бессмысленно колеблется направо и налево, как карта в игре и управляется действием незримой силы».¹² Похожую навязчивую ассоциацию можно заметить и в мысли Германна о вызывающем качание старухи «скрытом гальванизме» как некоей адской силе, управляющей и движением карт. Заметим, что одним из признаков «анормального» в повести становится ритм, ритм «сгребания» денег, ритм покачивания (маятник: направо — налево), ритм бормотания (в заключительной сцене в сумашедшем доме), своеобразный ритм аномальной «упорядоченности» безумия.

Развитие болезни Германна с очевидностью становится заметным в последних двух главах «Пиковой дамы», как раз

¹² Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, вып. 2, с. 103. Примечательно, что и Г. А. Гуковский был убежден, что постепенное сумасшествие Германна изображается Пушкиным на протяжении всей повести: «К тому же Германн уже и до того (до ночной встречи с привидением — Л. В.) явно сходил с ума». (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 365).

тогда, когда возникает «сверхъестественное». Проанализируем «чудесные» события этих глав с двух точек зрения: какими они представляются больному сознанию Германна и какими они даны текстовой реальностью. «Фантастическое» впервые возникает в сцене похорон: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (VIII, 247). С точки зрения Германна, графиня подала ему знак тайного недоброжелательства и угрозы. С рациональной точки зрения, показано усиление болезни Германна, появился ее самый убедительный и наглядный, по представлениям психиатрии эпохи, симптом — галлюцинация.¹³ Она пока чисто зрительная, не развернутая, граничащая с иллюзией. Ключевым здесь является слово «показалось» — герой еще не имеет абсолютной уверенности в реальности происходящего, он еще способен сомневаться.

Следующая стадия болезни — ночное видение Германна. Он воспринимает его как приход сказочной дарительницы, готовой его облагодетельствовать, если он выполнит поставленное условие. С медицинской точки зрения, это — вторая галлюцинация, развернутая, зрительно-слуховая, с отчетливым голосом, дающим твердые указания. Важный знак усиления болезни — отсутствие сомнения, сверхъестественное предстает как реальность. Фантастический колорит сцены усилен нарочитой неопределенностью позиции автора, события даются в восприятии Германна, автор самоустраняется от оценки происходящего и создается впечатление, что его точка зрения сливается с точкой зрения героя.¹⁴

¹³ Проблема галлюцинации занимала важное место в работах психиатров пушкинской поры (Пинель, Эскироль и др.). Эскироль полагал, что галлюцинации могут быть только у душевнобольных, в отличие от «иллюзий», искаженного восприятия реально существующих объектов, которое может быть и у здоровых. Любопытно, что в книге Ф. Лере «Психологические фрагменты о безумии», хранившейся в библиотеке Пушкина, разрезаны как раз страницы, посвященные зрительным, слуховым и зрительно-слуховым галлюцинациям. Галлюцинации изучались в связи с различными душевными заболеваниями, в том числе привлекавшей наибольший интерес психиатров эпохи — мономанией, как тогда определяли «помешательство на почве одной навязчивой идеи»

¹⁴ «Образ субъекта так же неуловим, противоречив и загадочен, как сама действительность повествования», — отмечал В. В. Виноградов. (Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 113). Заметим, что нарочитая неопределенность авторской позиции характерна и для «Двойника» Достоевского, в чем, вполне возможно, сказалось воздействие «Пиковой дамы».

Ночное явление графини и обладание секретом трех карт — переломный момент в развитии болезни Германна. Хотя слово «болезнь» (или его синонимы) в тексте глав так и не названы (оно появится лишь в заключении), система намеков уступает место прямым авторским характеристикам психического состояния героя: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе < . . . > Все мысли его слились в одну...» (VIII, 249). Теперь уже автор решительно отделяет себя от героя. Благодаря объективизации авторских оценок создается отчетливая картина душевного заблуждения — мономании, помешательства на почве одной навязчивой идеи: «Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. < . . . > 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» (VIII, 249). Примечательно, что больным воображением Германна «неперсонифицированные» карты (тройка, семерка, туз) «персонифицируются»: тройка напоминает ему «молодую девушку», туз — «пузастого мужчину». Едва намеченная ассоциация «графиня—карта» развивается в мотив уподобления реального мира миру карт и обернется в заключительной сцене превращенном дамы пик в графиню.

Заключительная шестая глава, самая загадочная из всех, с точки зрения интересующей нас проблемы — самая ясная; все подспудное в ней выходит наружу. «Он с ума сошел!» (VIII, 250) — мелькает в голове Нарумова при виде сорока семи тысяч, хладнокровно выложенных на стол Германном. Слово «сумасшествие» наконец прозвучало, но в каком контексте! То ли это — расхожее восклицание-междометие, то ли — провидческая догадка. Во всяком случае, «проницательный» читатель, помнящий про три «верные» карты, твердо знает, что герой в это мгновение более нормален, чем когда-либо. Действительно, тот уверенно выигрывает и во второй раз, спокойно забирает девяносто четыре тысячи и «с хладнокровием» удаляется. И лишь один автор знает, какая тонкая черта отделяет героя от безумия. Но вот первый сигнал приближающейся катастрофы, нелепое, непостижимое, чудовищное «обдергивание»: «Германн вздрогнул в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться» (VIII, 251).

Самому все погубить... собственной рукой... в здравом уме и твердой памяти... случайно, по ошибке выдернуть из колоды не ту карту! Но в том-то и дело, что не в «здравом уме» и не «случайно».

С самого момента смерти графини в больном сознании Германна жил страх перед расплатой: «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» (VIII, 246). Страх перед заслуженной карой и отчаянная надежда уже с того времени в его расстроенном воображении слились с образом графини. А она, магическая обладательница тайны трех карт, постепенно идентифицировалась с одной из них, и ночные бдения над карточным столом подсказали, с какой именно. Злосчастная дама пик завладела подсознанием Германна, вот почему его рука фатально выдернула из колоды вместо туза пиковую даму.

Потеря надежды, потеря состояния, потеря будущего — в потрясенном сознании Германна мелькает лишь одно объяснение — месть графини. «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... Старуха! — закричал он в ужасе» (VIII, 251). Третья галлюцинация Германна странным образом (а может быть вовсе не «странным»?) повторила первую, только там inferнальное «живое» проглянуло в покойнице, а здесь — в чертах мертвой карты. Изменилось и наполнение слова «показалось». Тогда, на похоронах, «чуждое» привиделось Германну в первый раз и в глаголе был значим оттенок неуверенности, сомнения. Теперь же, после ночного «договора» с графиней и краха всех надежд Германна, нюанс зыбкости, заключенный в семантике глагола, почти исчезает, на этот раз безумец уверен в злобной усмешке графини.

Характерно, что даже в финальной сцене не дается прямого определения психического состояния Германна. Дымка неопределенности сохраняется и здесь: колорит фантастической повести выдержан до конца. Германн удаляется тихо, незаметно, автор спешит подчеркнуть обыденность привычного течения жизни: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» (VIII, 252). Только в заключении, написанном в совсем иной манере, с подчеркнутыми конкретными реалиями («Обуховская больница», «17 номер»), где все однозначно и ясно, определяется наконец психическое

состояние героя: «Германн сошел с ума» (VIII, 252). И лишь одна черточка связывает заключение с поэтикой повести, мотив ритма: Германн «не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» (VIII, 252).

Пушкин окружил финальную сцену ореолом таинственности. Рациональный ход мысли, связанный с анализом психической болезни Германна, может объяснить многое, но только не самое главное: как случилось, что все три карты, назначенные привидением, оказались выигрышными. Создается впечатление, что автор сам застыл в изумлении перед этой непостижимой загадкой и, как заметил С. Г. Бочаров, «не знает» именно того, что относится «к тайне».¹⁵ Но вряд ли даже здесь все можно отнести к кругу «сверхъестественного». Пушкин не склонен был верить в чары кабалистики или в мистику загробных откровений. Даже автор статьи о «фантастическом» в «Пиковой даме» признает: «Художественный мир Пушкина не приемлет иррационального. Пушкин не соглашается признать жизнь принципиально необъяснимой».¹⁶ Кроме того, жанровое своеобразие «фантастической» повести включало непрременное требование двойной мотивировки «чудесного». По отношению к «Пиковой даме» этот сотканный из двух лучей прожектор должен был прежде всего высветить загадочный финал.

Как нам представляется, источник одного из лучей — скрытая, не бросающаяся в глаза пушкинская концепция случая. Пушкин вкладывал в это понятие глубокий философский и социально-исторический смысл. Он рассматривал Его Величество Случай как важную движущую силу судеб народов и частных лиц, почтительно упоминал о нем в прозе, стихах, публицистике, критике. В азартных карточных играх владычество случая считалось беспредельным.

В пушкинскую эпоху верили в возможность найти твердые математические формулы порядка выпадения случайных чисел в применении к картам или рулетке, и изучали с этой точки зрения теорию вероятностей. Пушкин, сам много игравший в карты, считавший картежную страсть самой сильной из страстей, по-видимому, также интересовался этим во-

¹⁵ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 193.

¹⁶ Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама», с. 69.

просом. Во всяком случае в его библиотеке хранились три книги по теории вероятностей.¹⁷ Показательно также, что в 1836 году он заказал П. Б. Козловскому статью для «Современника» о теории вероятностей, которая под красноречивым названием «О надежде» и была опубликована в третьем номере журнала.¹⁸ Число три с его разнообразной символикой, важной как для рулетки, так и для карт, часто рассматривалось с точки зрения порядка следования случайных чисел: после троекратно выпавшей удачи испытывать судьбу не рекомендовалось.

Процент вероятности случайного совпадения в фараоне трех карт не так уж мал (П. Б. Козловский исчисляет «удобнобытность» трехкратной попытки в подобных играх — одной восьмой), так как в этой игре масть в счет не идет, важно лишь направо или налево ляжет совпавшая карта. Как нам представляется, эта возможность могла быть учтена Пушкиным при создании финала «Пиковой дамы». Вожделем три карты (кстати, заметим, они все причудились герою «нефигурными», это исключало возможность жульничества банкомета), по воле всевластного случая могли оказаться выигрывающими.

Пушкин в отрывке «О сколько нам открытий чудных...» (1829), перечисляя благословенные силы, готовые «просвещенья дух», в один ряд с «опытом» и «гением» поставил «случай, бог изобретатель». А в болдинскую осень 1830 года, набрасывая рецензию на «Историю русского народа» Полевого, он записал: «Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей < . . >, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (XI, 127).

¹⁷ Lacroix S. F. Traité élémentaire du calcul des probabilités. Paris, 1822; Laplace Pierre-Simon. Essai philosophique sur les Probabilités. Paris, 1825; Théorie analytique des Probabilités. Paris, 1818.

¹⁸ Иллюстрируя тезисы своей нравственной «математической философии» П. Б. Козловский, назвавший теорию вероятностей «наукой исчисления удобнобытностей» («Современник», 1836, № 3, с. 29) на примере судеб картежных игроков, великих людей и целых народов с помощью математики доказывает тщету суетного упования на благосклонность Фортуны. Статья Козловского, созвучная проблемам «Пиковой дамы» и заказанная Пушкиным, видимо, не случайно ложилась в русло русской литературной традиции, определившей позднее раздумья Достоевского («Игрок»), а также аналогичные рассуждения об игре со случаем Толстого в романе «Война и мир» (Наполеон).

МЕМУАРНАЯ ФОРМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА

Проблема мемуарной формы в художественной прозе А. С. Пушкина будет рассмотрена нами на примере последнего крупного произведения, итога его идейных и творческих исканий — «Капитанской дочки».

Благодаря исследованиям ряда ученых решены многие вопросы, касающиеся идейного содержания и источников романа.¹ Отмечено также, что «Капитанская дочка» — «весьма прихотливое произведение, чрезвычайно искусно и сложно построенное < . . >. Повествовательные принципы в «Капитанской дочке» < . . > до сих пор изучены еще недостаточно».² Между тем повествовательные принципы — это тот оселок, на котором проверяется жанровая природа произведения. Поэтому прежде всего обратимся к рассмотрению их, а также к композиции романа.

В наших рассуждениях мы будем исходить из пушкинского определения исторического романа: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вы-

¹ См., напр.: Измайлов Н. В. «Капитанская дочка». — В кн.: История русского романа: В 2-х т. М.; Л., 1962, т. I, с. 180—202; Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957, с. 368, 373—374; Оксман Ю. Г. 1) Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью «Капитанская дочка». — В кн.: Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959, с. 5—133; 2) Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка». — В кн.: Пушкин А. С. Капитанская дочка. М., 1964, с. 149—208; Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 3—20; Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 169—204.

² Сидяков Л. С. Указ. соч., с. 185.

мышленном повествовании» (XI, 92; XVII, 61). К началу работы над «Капитанской дочкой» Пушкин располагал, если пользоваться его же словами, «рамой обширнейшею происшествия исторического», но искал «романическое происшествие», которое «без насилия» входило бы в эту раму (XI, 92). Долгое время аналог этому романическому происшествию пытались найти в романах Вальтера Скотта. Однако, по словам Д. П. Якубовича, — «если прочесть «Капитанскую дочку» непосредственно за любым из сюжетно близких романов Скотта, видим: многие ситуации аналогичны, многие детали схожи, многое неизбежно напоминает о В. Скотте, но в целом роман, задачи его построения, смысл его взятых из русской действительности, из нашей истории, образов — другой, принципиально новый, художественно высший».³ Между тем в неоконченном предисловии к роману Пушкин пишет о том, что романическая интрига должна быть знакома читателю: «Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романические» (VIII₂, 928). Поэтому в первую очередь попытаемся определить характер романических вымыслов. Для этого обратимся к плану романа.

В них обращает на себя внимание единство финалов: герой после участия в восстании получает прощение. Пути прощения тщательно обдумываются: заступничество отца, личная доблесть («спасает соседа», «спасает семейство и всех» — это вариант Шванвича), невольное участие в восстании (попадает к Пугачеву, подчиняясь обстоятельствам, — это вариант Башарина; или попадает в плен, будучи ранен — это вариант Валуева; VIII₂, 928—930).⁴ Таким образом, идет поиск героя, который мог бы свободно перемещаться в двух враждебных лагерях, не оказываясь предателем (о чем свидетельствует усиление признака «невольного участия» в восстании) и вызывая к своей истории участие и доверие читателей. Сопоставление небольших фрагментов «Капитан-

³ Якубович Д. П. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта. — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, вып. 4—5, с. 209.

⁴ Подробное см.: Петрунина Н. Н. К творческой истории «Капитанской дочки». — Русская литература, 1970, № 2, с. 78—92; Сидяков Л. С. Указ. соч., с. 179—182; Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника», с. 10—33; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1964, т. 6, с. 778—784.

ской дочки» и пушкинского «Рославлева» подскажет ту область, в которой можно найти исходную модель «романического вымысла» «Капитанской дочки».

Ср.: «Я смеясь дала ему заметить, что положение его самое романическое. — В плену у неприятеля раненый *Рыцарь* влюбляется в благородную владительницу замка, трогает ее сердце, и наконец получает ее руку. — «Нет, сказал мне Синекур < . . . >».
(«Рославлев», VIII, 157).

«Я невольно стиснул рукоять моей шпаги, вспомня, что накануне получил ее из ее рук, как бы на защиту моей любезной. Сердце мое горело. Я воображал себя ее рыцарем».
(«Капитанская дочка»; VIII, 322).⁵

Сеникур отклоняет от себя роль, предлагаемую сюжетом «посредственного романа» M-me Cottin «Матильда, или Крестовые походы», героем которого (Малек-Аделем) восхищалась Полина загоскинского «Рославлева» и пушкинская Татьяна. Роль рыцаря, в которой воображал себя Гринев, намечала сюжет позднего бретонского романа (вероятнее всего, романов Кретьена де Труа, в которых авантюра играет воспитательную роль⁶ (ср. эпиграф к «Капитанской дочке»: «Береги честь смолоду»), а путь через опасности и приключения всегда связан с моральным совершенствованием героя (ср.: «Я потерял охоту к чтению и словесности. Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума или удариться в распутство. Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение»; VIII, 312).

Поздним бретонским романам свойственен комплекс устойчивых мотивов: «встреча — разлука — поиск — обретение». Центральная тема — «идеализм в любви» и «конфликт любви и долга» отличают данный комплекс от того, который

⁵ Курсив в обоих случаях мой — Н. М.

⁶ Б. А. Грифцов предлагал пользоваться двумя терминами: «авантюра» <...> — «поиски <...> счастливой судьбы, удачи, всяческими средствами» и «авентура», то есть: «странное происшествие, причинно необъяснимое событие, нечто чудесное, внезапное, немотивированное» (см.: Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927, с. 59). Если пользоваться терминологией Б. А. Грифцова, то речь в данном случае идет об «авентуре».

встречаем в античном романе.⁷ Но эти же мотивы и конфликты свойственны и «Капитанской дочке» (ср.: «Долг требовал, чтобы я явился туда, где служба моя могла еще быть полезна отечеству в настоящих, затруднительных обстоятельствах... Но любовь сильно советовала мне оставаться при Марьи Ивановне и быть ей защитником и покровителем»; VIII, 329). Однако в пушкинском романе конфликт усложняется противопоставлением долга слабости человеческой: «Накопец (и еще ныне с самодовольствием поминаю эту минуту) чувство долга восторжествовало во мне над слабостию человеческою» (VIII, 332). Он подается не абстрактно, а в социально-историческом освещении (ср.: «С омерзением глядел я на дворянина, валяющегося в ногах беглого казака»; VIII, 355).

Неотъемлемым элементом позднего бретонского романа является дихотомия,⁸ при которой в первой части романа герой получает все сказочно легко, но так же легко теряет все достигнутое в конце этой части. (Следует сразу же оговориться, что бретонский роман мы будем рассматривать на уровне синтагматики,⁹ когда мотивы объединены в определенные блоки, между которыми намечаются определенные точки композиционного соприкосновения). Аналогичную структуру мы встречаем и в «Капитанской дочке», где структурными элементами условно выделяемой первой части оказываются:

I₁ — пролог в виде рассказа о происхождении и детстве героя;

I₂ — неожиданная цель в виде трудной задачи: «Служба, о которой за минуту думал я с таким восторгом, оказалась мне тяжким несчастьем» (VIII, 282);

⁷ Подробнее о средневековом романе см.: Гринцер П. А. Две эпохи романа. — В кн.: Генезис романа в литературе Азии и Африки. М., 1980, с. 12, 16; Мелетинский Е. М. Средневековый роман: (Происхождение и классические формы). М., 1983. Е. М. Мелетинский дополняет названный комплекс следующими мотивами: «вещие сны, разбойники, мнимая смерть» (см. с. 15). Эти мотивы встречаются и в «Капитанской дочке».

⁸ См.: Мелетинский Е. М. Указ. соч., с. 108.

⁹ Подробнее о синтагматической структуре кретьеновских романов см.: Мелетинский Е. М. Указ. соч., с. 111—116; Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976, с. 118—119.

I₃ — развитие действия; герой совершает первые «подвиги» проигрывает в карты, дерется на дуэли, чудесным образом спасается от виселицы и т. п.)¹⁰ и завоевывает сердце прекрасной дамы.

Водораздел между первой и второй частью проходит в момент отъезда Гринева из Белогорской крепости, когда им потеряно все, что он имел, и предстоит ценой огромных усилий вернуть себе то, что потерял. Закрывающая первую часть глава названа «Разлука».

Структурные элементы второй части «Капитанской дочки»:

II₁ — герой, оставив даму, вскоре возвращается. Он совершает подвиг в результате личного порыва для защиты слабых и обиженных (ср. мотивировку, которую приводит Гринев в разговоре с генералом и Пугачевым после письма Маши; VIII, 343, 348);

II₂ — утерянное завоевывается в результате трудных испытаний, являющихся внутренней проверкой героя (обращение Гринева к Пугачеву, поведение его в следственной комиссии) и его дамы (обращение Маши к императрице).

Таким образом, опровергается мнение Ю. Г. Оксмана, который полагал, что эволюция романа демонстрирует «процесс постепенного интеллектуального снижения его героя».¹¹ Напротив, присущие Гриневу «черты более высокой, более гуманной человеческой организации, выходящей за пределы его времени»¹² находят свою аналогию в рыцарском понимании любви и долга. Структура же «Капитанской дочки» тяготеет к романной форме. О ее наличии, в частности, свидетельствует количество писем (их 17) и персонажей (их 12), которые эти письма пишут.¹³ В отличие от мемуарной прозы, наличие писем в которой не предполагает последствий в

¹⁰ В. Н. Турбин видит в этом сюжетном моменте отражение притчи о блудном сыне, который «сбился с пути», заблудился, и в прямом и в переносном смысле, и которого «на дороге» выводит вожатый. См.: Турбин В. Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1978, с. 64—65.

¹¹ Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка», с. 169.

¹² Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 10—20. Ср.: Сидяков Л. С. Указ. соч., с. 182—183.

¹³ Пятеро: Гринев, Маша, отец Гринева, Савельич, генерал — пишут по два письма.

сюжетном развитии (ср. письмо мадам де Сталь в ориентированном на мемуарную форму «Рославлеве») и подаются как документ (ср. в «Рославлеве»: «Эта записка хранится у меня»; VIII, 152),¹⁴ письма в «Капитанской дочке» играют значительную роль в сюжетном развитии.¹⁵ Они искусно расположены: во-первых, не все тексты писем приводятся (отсутствуют: тексты писем Швабрина, Пугачева, Маши к императрице, Екатерины II к Гриневу-отцу и др.); во-вторых, одно письмо может появиться дважды (например, письмо Гринева-отца к генералу в I и II главах); в-третьих, два письма могут иметь одно следствие и воспринимаются как одно (например, письмо Гринева и письмо Швабрина Гриневу-отцу о Маше Мироновой и т. д.). Поэтому значительное как для романной, так и для мемуарной формы количество писем почти незаметно в тексте «Капитанской дочки». Основным принципом расположения писем является *динамика* их появления по главам: I гл. — 1 письмо; II гл. — 1; III — IV гл. — 0; V гл. — 4; VI гл. — 2; VII—VIII гл. — 0; IX гл. — 1; X гл. — 1; XI—XII гл. — 0; XIII гл. — 2; XIV гл. — 4. Намечается, таким образом, следующая периодичность; 2 — 0 — 6 — 0 — 2 — 0 — 6.

Периодичность в распределении писем не только создает иллюзию непосредственности повествования, свойственного

¹⁴ В «Капитанской дочке» только последнее письмо имеет такое подтверждение: «В одном из барских флигелей показывают собственноручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке» (VIII, 374).

¹⁵ I письмо Гринева-отца имеет два следствия: отъезд сына в Оренбург, а затем в Белогорскую крепость; следствием II письма (Зурнина) явились выплата долга, ссора с Савельичем, подарок проводнику тулупа; III и IV письма (о Маше) пишут Швабрин и Гринев, их следствия — два письма Гринева-отца сыну и Савельичу (V, VI); ответ Савельича (VII); VIII — письмо генерала о пугачевщине, следствие — военные приготовления в крепости; IX — воззвание Пугачева, следствие — переход казаков на его сторону; X — реестр Савельича, следствие — подарок Пугачева; XI письмо пишет Маша, следствие — обращение Гринева к генералу и после получения отказа — к Пугачеву; XII письмо пишет Гринев, отправляя Машу с Савельичем, следствие — радушный прием Маши в доме Гриневых (VIII, 369); XIII — приказ об аресте Гринева и арест как следствие приказа; XIV письмо генерала на запрос следственной комиссии, следствие — очная ставка со Швабриным; XV письмо пишет князь Б* о помиловании Гринева и ссылке его на вечное поселение в Сибирь, следствие — отъезд Маши в Петербург; XVI письмо пишет Маша императрице («Надеюсь, что вы не долго будете ждать ответа на ваше письмо»; VIII, 373), следствие — приказ явиться к государыне; XVII — оправдательное письмо Екатерины, адресованное Гриневу-отцу, содержание письма и его следствия излагаются в примечаниях издателя.

мемуарной прозе, не только усиливает напряжение в кульминационный момент повествования (в двух главах: пятой,¹⁶ где речь идет о женитбе Гринева, и в четырнадцатой, где решается вопрос о его свободе и чести, — наибольшее количество писем — по 4 письма), но образует своеобразную зеркальную композицию (водораздел между первой и второй частями, как уже указывалось, проходит после главы IX «Разлука»), в которой повествование во второй части прервано в кульминационный момент, что создает иллюзию непреднамеренного обрыва записок Гринева («Здесь прекращаются записки Петра Андреевича Гринева»; VIII, 374), но, по сути дела, — это математически точно рассчитанный прием Пушкина-романиста.

Сразу же возникают вопросы: чем заполняются главы, в которых отсутствуют письма? Что в них происходит? Прежде всего обратимся к герою романа. Гринева в трех нулевых (в отношении писем) периодах трижды находится на волоске от смерти: первый раз — во время дуэли со Швабриным, (в гл. III он ранен на дуэли); второй раз — после взятия крепости Пугачевым (в гл. VII он ожидает своей очереди в виселицы); третий раз — когда в гл. XI сам является к Пугачеву («Коли ты Швабрина хочешь повесить, то уж на той же виселице повеши и этого молодца, чтоб никому не было завидно»; VIII, 349). Одновременно и героиня находится на волоске от смерти: первый раз — чисто метафорически («Я так и обмерла < . . . >, когда сказали нам, что вы намерены биться на шпагах»; VIII, 305), второй раз — в доме у попадьи («Ночью у Марьи Ивановны открылась сильная горячка. Она лежала без памяти и в бреду»; VIII, 336); третий раз — в «лазарете» у Швабрина («Я лучше решила умереть, и умру, если меня не избавят»; VIII, 355; в финале этой сцены Маша падает в обморок, увидев перед собой Пугачева). Линии героя и героини, однако, разнонаправлены: положение Гринева, столь тяжелое в начале романа, достигшее своей кульминационной точки в сцене у виселицы, ослабляется к моменту заточения Маши у Швабрина и вновь осложняется,

¹⁶ Этот кульминационный момент позволил Н. И. Черняеву «условно» считать I—V главы первой частью, а VI—XIV главы — второй частью романа. (Подробнее см.: Черняев Н. И. «Капитанская дочка» Пушкина: Историко-критический этюд. М., 1897, с. 75—76).

когда положение героини нормализуется (Маша поселяется в семье Гриневых). Эти линии образуют импульсную кривую.

Через описание лубочных картинок, которые видит Гринев на стене в доме коменданта («взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота»; VIII, 295) намечается определенная связь «Капитанской дочки» с притчей о блудном сыне.¹⁷ Притча дается Пушкиным в трансформированном виде, в нее вводятся мотивы ритуально-мифологического комплекса инициаций.¹⁸ Рассмотрим их более обстоятельно. Уход — не добровольный, как в библейской притче, а по воле отца, что указывает «на инициационный характер испытания героя».¹⁹ (Ср. письмо Гринева-отца сыну после доноса Швабрина: «... собираюсь до тебя добраться, да за проказы твои проучить тебя путем, как мальчишку <. . .>. Немедленно буду писать к Андрею Карловичу, прося его перевести тебя из Белогорской крепости куда-нибудь подальше, где бы дурь у тебя прошла»; VIII, 309). При этом, если «мудрость библейского отца не в том, что он якобы предвидел раскаяние сына <. . .>, а в том, что он не препятствовал уходу сына»,²⁰ то мудрость Гринева-отца выше библейской и, следовательно, выше степень его горечи после известия о предательстве сына, так как ставит под сомнение библейский постулат о том, что человеческая ценность ушедшего и вернувшегося выше ценности того, кто не покидал отчий дом (см. притчу о виноградарях). *Искушение* — неотъемлемый мотив инициации, причем в отличие от библейской притчи инициационный герой «не должен уклоняться от искушений, должен, напротив, пройти через искусь»²¹ (ср. сцену у виллицы: «Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «Цалуй руку, цалуй руку!» — говорили около меня. Но я предпочел бы самую лютую казнь такому подлому унижению»; VIII,

¹⁷ О месте, которое занимает эта притча в творческом сознании Пушкина, см.: Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого. — В кн.: Болдинские чтения Горький, 1983, с. 67—81. Ср.: Болдинские чтения. Горький, 1984, с. 89—97

¹⁸ См.: Мифы народов мира. М., 1980, т. I, с. 543—544 (ст. Г. А. Левинтона, там же основная литература).

¹⁹ Там же, с. 544.

²⁰ Тюпа В. И. Указ. соч., с. 75.

²¹ Там же, с. 76.

325; или — «Желание наказать дерзкого злоязычника сделалось во мне еще сильнее, и я с нетерпением стал ожидать удобного случая»; VIII, 305). Этот мотив тесно связан с мотивом *испытания* — соответствующего посещению страны мертвых и символическому *возрождению* — как преодоления последствий разделения блудным сыном «трапезы со свиньями». Необходимо отметить, что Гринев уклоняется от «трапезы» с Пугачевым («Я молча сел на краю стола. Сосед мой, молодой казак, стройный и красивый, налил мне стакан простого вина, до которого я не коснулся»; VIII, 330); даже после освобождения Маши из рук Швабрина на предложение Пугачева отпраздновать свадьбу (еще один мотив инициации — *мотив праздничного пира*) он отвечает: «бог видит, что жизньню мою рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести»; VIII, 356). Последний мотив инициации — *возвращение* — наметен в послесловии издателя.

Таким, образом, в «Капитанской дочке» мы имеем дело с очень прихотливой архитектоникой, которая была тщательно продумана Пушкиным.

Последний вопрос, который требует своего рассмотрения, — это вопрос о жанре «Капитанской дочки». Трижды в ее тексте Пушкин дает жанровое определение, казалось бы, противоречащее всем нашим рассуждениям: «Молодой человек! если *записки* мои попадутся в твои руки...»; «Не стану описывать оренбургскую осаду, которая принадлежит истории, а не семейственным *запискам*»; «Здесь прекращаются *записки* Петра Андреевича Гринева» (VIII, 318—319, 341, 374). Но также трижды Пушкин переключает повествование в другой — романтный регистр: гл. VIII — «*Читатель* легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен»; гл. X — «*Читатель* легко себе представит, что я не преминул явиться на совет, долженствовавший иметь такое влияние на судьбу мою»; «Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, *читатель* увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты» (VIII, 330, 339, 343; курсив везде мой — Н. М.). Последнее свидетельство переключается с замечанием издателя, в обоих говорится, что рукопись делилась на главы, это, конечно, возможно для мемуарной прозы, но ориентация на старинных романистов и обращения к чи-

тателю — черты явно романной структуры.²² Жанровое же определение «записки» вводится для того, чтобы не потерять иллюзию достоверности исторического фона, ведь Гринев — участник странной истории (он постоянно об этом упоминает) и свидетель страшных событий. В «Капитанской дочке» происходит сцепление романической интриги и исторических обстоятельств. Поэтому Пушкин прикрывает истинную жанровую форму иллюзорной.

Делалось это, по-видимому, согласно той же логике, по которой В. Ф. Одоевский в статье «Как пишутся у нас романы» утверждал, что расположение читателя читать романы, а не записки «гибельно для всего того, что вы почитаете лучшим в своем сочинении».²³ В определении жанра «Капитанской дочки» ближе всего к истине оказался П. В. Анненков, называвший ее романом, «имеющим теплоту и прелесть исторических записок»,²⁴ то есть сохраняющим иллюзию формы, но не обладающим этой формой по существу. Созданию данной иллюзии способствуют следующие условия:

1. Главный герой, от лица которого ведется повествование, должен быть не просто свидетелем, но участником описываемых им «странных происшествий».

2. Должна быть установлена временная дистанция (сегодняшний день и тогдашнее время).

3. Жанровое определение «записки» должно быть задано не только самим повествователем, но и лицом посторонним (издателем).

4. Должен быть включен документ, подтверждающий достоверность истории и переключающий ее в регистр документальной прозы (письмо Екатерины II).

Все это и присуще жанровой природе исторического романа Пушкина «Капитанская дочка».

²² Ср.: Белькинд В. С. Время и пространство в романе «Капитанская дочка». — В кн.: Пушкинский сборник. Л., 1977, с. 17, 18. Показательно, что в «Повестях Белкина», не ориентированных на мемуарную форму, встречаются и обращения к читателю, и ссылки на романистов: «Читатель догадается, что на другой день утром Лиза не замедлила явиться в роще свиданий»; «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»; «Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами» (VIII. 121, 124, 91).

²³ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982, с. 49.

²⁴ Анненков П. В. А. С. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений СПб., 1873, с. 354.

О МАЛЫХ ЖАНРАХ КРИТИЧЕСКОЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. С. ПУШКИНА

(«Отрывки из писем, мысли и замечания»)

В литературе о Пушкине малые формы прозы, в том числе «Отрывки из писем, мысли и замечания», которым посвящена данная статья, незаслуженно обойдены вниманием. Едва ли не единственным исключением являются работы В. Э. Вацура.¹ Ценные наблюдения над поэтикой пушкинской афористики и структурой пушкинских циклов малых форм прозы содержатся и в книге А. З. Лежнева «Проза Пушкина».² В новейшей статье С. Л. Мухиной «Пушкин и забытый жанр русской литературы («Мысли и замечания»)»³ настораживают терминологические неточности и отсутствие четких представлений о границах малых форм прозы. В частности, правомерно ли считать «Мысли и замечания» жанром? Вызывает недоумение и необоснованное преувеличение С. Л. Мухиной роли малых жанров в становлении художественной системы Пушкина-прозаика, стремление видеть в них едва ли не главный источник прозы Пушкина. Таким образом, вопрос о месте и роли малых форм прозы в творчестве Пушкина еще требует изучения и осмысления.

«Отрывки из писем, мысли и замечания» привлекают особое внимание как одно из немногих критико-публицистических произведений, напечатанных Пушкиным при жизни. Это

¹ См.: Вацура В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 127; Вацура В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 32—40.

² Лежнев А. З. Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. М., 1966, с. 223—242.

³ Мухина С. Л. Пушкин и забытый жанр русской литературы: («Мысли и замечания»). — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1983, вып. 9, с. 105—128.

обязывает рассматривать их как самостоятельное и полноценное произведение, появившееся отнюдь не случайно в творчестве Пушкина рубежа 1830-х годов, в период, когда стало отчетливо проявляться его стремление к «суровой прозе», документальности, фактической достоверности, когда все настойчивее ощущается потребность в критике и публицистике. Еще в 1824 году Пушкин отмечал: «ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует» (XI, 21). В конце 1820-х годов перед Пушкиным со всей серьезностью встала задача образования «русского метафизического языка», жанров и приемов литературной критики и полемики. Опубликованные в 1827 году в альманахе «Северные цветы» «Отрывки...» — один из первых опытов в этой области.

Что же привлекло Пушкина в малых жанрах прозы, которые избираются им для «Отрывков...»? Вероятно, его, стремившегося к «точности и краткости» прозы, требующей «мыслей и мыслей» (XI, 19), привлекала способность афористики выражать самую суть явлений, давать возможность читателю развивать и интерпретировать авторскую мысль дальше. Специфика «Отрывков...» в том, что составляющие их суждения не замыкаются в себе, а открываются во внешний современный автору мир. Если афористика Ларошфуко и Лабрюйера воспринимается сегодня почти так же, как и века назад, то смысл пушкинских мыслей и замечаний до конца раскрывается лишь в общем контексте современной им литературной и общественно-политической жизни. В. Э. Вацуро очень точно охарактеризовал «Отрывки...» как «сгусток литературной и гражданской жизни пушкинского времени, где «почти каждая фраза их имеет свою историю и предысторию».⁴ Большая часть текстов цикла — отражение мыслей и раздумий, не раз встречающихся в пушкинской критике и публицистике, набросках художественной прозы. Цикл вбирает в себя круг значительных тем и вопросов, волнующих Пушкина и его единомышленников в конце 1820-х годов. Часть их — продолжение старых литературных споров (полемика об эстетической ценности жанров, начатая В. К. Кюхельбекером в 1824 году). Другие, наоборот, — предварительные наброски мыслей, которые получат развитие в творчестве 1830-х годов.

⁴ Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины», с. 37.

Материал, объединенный в «Отрывках...», отличается своей пестротой. Чтобы выработать представление о них как о критико-публицистическом цикле, целесообразно дать примерную тематическую классификацию составляющих его текстов. В них можно выделить следующие тематические группы: самую большую, включающую в себя более трети текстов, — суждения на литературно-эстетические темы, затем, замечания общественно-политического характера; высказывания о женщинах; суждения о нравах и чертах характера.

Весьма плодотворной оказалась попытка рассмотреть тексты каждой тематической группы на фоне критики, публицистики и неоконченной художественной прозы рубежа 1830-х годов. При этом, во-первых, обнаружилось, что почти все тексты, кроме суждений о нравах и чертах характера, имеют продолжение в черновых набросках, опубликованных или незавершенных статьях и рецензиях, непосредственно связаны они и с неоконченной прозой 1830-х годов.

Во-вторых, рассмотрев тексты цикла более подробно, можно сделать вывод, что и между тематическими группами и внутри этих групп существуют незаметные на первый взгляд связи. Кажущаяся пестрота тем исчезает, они органично переходят друг в друга.

В-третьих, в этом цикле впервые формулируется ряд мыслей, которые приобретут актуальность в пушкинской полемике и публицистике 1830-х годов. В первую очередь, следует назвать тему исторической роли и современных судеб русского родового дворянства, самосознания и гражданского долга дворянина. С осмыслением и разносторонней интерпретацией этой темы связаны все высказывания общественно-политического характера, что придает текстам этой группы особую монолитность и единство.⁵

Во избежание голословности, приведем хотя бы немногие примеры. Так, в «Отрывках...» помещен фрагмент: «Некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени кн. Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике только той губернии, в которой находятся их поместья, со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят батвинью и что дети их бегают в

⁵ К данной группе могут быть отнесены тексты: «Иностранцы, утверждающие, что...», «Гордиться славою своих предков...», «Некоторые люди не заботятся...», «Москва — девичья...», «Сказано: Les sociétés secrètes...». «Появление «Истории государства Российского»...».

красной рубашке» (XI, 56). Смысл этого суждения проясняется при соотнесении его с другими высказываниями о долге помещика-дворянина. По мысли Пушкина, старинное дворянство, превратившееся в род третьего сословия, ближе всего стоит к народу, от него зависит благополучие и просвещение крестьян — гарантия от «русского бунта — бессмысленного и беспощадного» (VIII, 383). Например, в одном из текстов «Опыта отражений некоторых нелитературных обвинений» (1830) содержится многозначительная фраза: «Подумай о том, что значит у нас сие дворянство вообще и в каком отношении находится оно к народу <...>. Нужно ли тебе еще объяснений?» (XI, 173). Пушкин хочет видеть в лице этого сословия людей «почтенных, трудолюбивых, просвещенных» (XI, 173). Объяснения роли дворянства даются и от лица героя «Романа в письмах» (1829). Владимир** пишет своему другу: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управленнe<м> 3-х тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши <...>. Чем более имеем мы над ним<и> прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении» (VIII, 52—53). Здесь же, как и в «Отрывках...», Пушкин обращает внимание на нравственный и материальный упадок мелкопоместного дворянства и дает сатирическую характеристику современных Простаковых и Скотининых.

Меткий афоризм «М.<осква>—девичья, а П.<етербург> прихожая» (XI, 57)⁶ — расположен в цикле сразу же за фрагментом «Некоторые люди не заботятся...» и самым тесным образом с ним связан, развивая дальше мысль о судьбах родового дворянства. Этот афоризм, только в более широком, поясняющем его контексте, встречается и в «Романе в письмах»: «Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в своем кабинете» (VIII, 52). Противопоставление двух столиц — старой и новой — особенно ярко дано Пушкиным в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833—35). Здесь говорится о Москве как о столице независимого дво-

⁶ Как установлено В. Э. Вацуру, данный афоризм восходит к П. А. Вяземскому. См.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969, т. VI, с. 163—164.

рянства, издавна находившейся в оппозиции к Петербургу. «Некогда Москва была сборным местом для всего русского дворянства, которое из всех провинций съезжалось в нее на зиму. Блестящая гвардейская молодежь налетала туда ж из Петербурга < . . >. В зале Благородного собрания два раза в неделю было до пяти тысяч народу. Тут молодые люди знакомились между собою; улаживались свадьбы. Москва славилась невестами, как Вязьма пряниками...» (XI, 246). Как отмечено далее, «обеднение Москвы доказывает < . . > обеднение русского дворянства, происшедшее *частию* от раздробления имений, исчезающих с ужасной быстротою, *частию* от других причин, о которых успеем еще потолковать» (XI, 247); «...балы, пиры, чудачки и проказники — всё исчезло; остались одне невесты...» (XI, 246). Присмирившая Москва остается лишь «девичьей». Но возвысившийся с ее падением холодный и надменный Петербург, олицетворяющий силу и блеск «новой аристократии», — не более чем «прихожая», где толпятся искатели «денег, славы и чинов» и делает карьеру новая знать. Глава «Москва» завершается следующим образом: «я отыскал в моих бумагах любопытное сравнение между обеими столицами. Оно написано одним из моих приятелей, великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости» (XI, 248).⁷ Не имеется ли в виду все тот же афоризм, впервые появившийся в «Отрывках...»? Л. П. Гроссман, анализируя использование анекдота в творчестве Пушкина, отметил прием «утаенного анекдота», когда анекдот дается в подтексте, намеком.⁸ Если наше предположение верно, то здесь мы встречаемся со своего рода «утаенным афоризмом».

Весьма показательны и связи неоконченной прозы и критики рубежа 1830-х годов с «Примерами невежливости» (высказывания о женщинах). Напомним завершающую их мысль: «Даже люди, выдающие себя за усерднейших почитателей прекрасного пола, не предполагают в женщинах ума равного нашему и, принаравливаясь к слабости их понятия, издают ученые книжки для дам, как будто для детей» (XI, 53). Тема «невежливости», снисхождения к женскому уму и

⁷ По мнению В. Э. Вацура, под «великим меланхоликом» Пушкин подразумевал себя самого, а не Н. В. Гоголя, как считалось долгое время. (См.: Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии: 1974. Л., 1977, с. 43—63).

⁸ Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923, с. 45—46.

развитию трансформируется в вопрос о свободе творчества и народности литературы, вставший с особой остротой в полемике Пушкина с «новейшими блюстителями нравственности», ссылавшимися на вкусы «будуарных читательниц» (XI, 152).

Так, от имени героини «Романа в письмах» дана резкая отповедь приверженцам ханжеской морали и «благопристойности». «Я было заглянула в журналы< . . . >, но их плоскость и лакейство показались мне отвратительны — смешно видеть, как семинарист важно упрекает в безнрав<ственно>сти> и неблагопр<истойности> сочинения, которые прочли мы все, мы — Санктпетербургские недотроги!..» (VIII, 50). (Ср.: «Что скажут дамы! < . . . >» — В самом деле страшно! Что за нежный и разборчивый язык должны употреблять господа сип с дамами! < . . . > А дамы наши (бог им судья!) их и не слушают и не читают, а читают этого грубого В. Скотта, который никак не умеет заменять просторечие просто-мыслием» («Опровержения на критики»; XI, 155). Сотрудничая в «Литературной газете», Пушкин полемизирует на ее страницах с самозванными «опекунами высшего общества», находящими поминутно «одно выражение *бурлацким*, другое *мужицким*, третье *неприличным для дамских ушей*» (XI, 152). См. также статьи 1830—1831 годов «О новейших блюстителях нравственности» (XI, 98—99), «Опровержения на критики» (XI, 152—157), «Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» (XI, 216).

Таким образом, мысль, высказанная в «Отрывках...», развиваясь затем в полемических статьях, приобретает более широкий общественно-литературный и эстетический смысл.⁹

Итак, замечание, мысль, афоризм намечают темы, ставят проблемы, которые развиваются, обогащаются новым опытом и новыми наблюдениями на протяжении всего дальнейшего творчества Пушкина.

Наблюдая над жанровой спецификой текстов цикла, можно заметить, что рамки традиционной афористики с ее способностью существовать вне связи с конкретным местом и временем и выражающей нечто неизменное и вечно пребывающее, эти рамки у Пушкина разрушаются, так как они для него тесны.

⁹ Отметим, что в черновой редакции «Примеры невежливости» имели окончание, еще теснее связывавшее их с проблемами современной литературы и критики. См. XI, 325.

Во-первых, ощущается явная ориентация «Отрывков...» на пронизательность читателя-современника. Так, В. Э. Вацуро отметил большое различие восприятия цикла во времени: «Современники легко разгадывали намеки, где нужно — подставляли имена. Потом споры забылись, люди умерли, имена исчезли. «Мысли» окутались легким холодком академического бесстрастия. Неискушенный читатель, не привыкший заглядывать в комментарий, быть может, пробежит иной из афоризмов со снисхождением, как неудачную, но простительную шутку гения».¹⁰

Таким образом, налицо злободневность ряда высказываний, таких как: «Путешественник Ансело говорит...», «Появление «Истории государства Российского»...» и др.; следы журнальных полемик: «Милостивый государь! Вы не знаете правописания...», «Мне пришла в голову мысль...»; отзвуки литературных и общественно-политических споров: «Tous les genres sont bons...», «Сказано: Les sociétés secrètes...» и др.

Во-вторых, в «Отрывках...» присутствует ряд литературно-критических и теоретико-литературных высказываний, в которых нашли отражение новые эстетические взгляды Пушкина, новые требования, с которыми он теперь подходит к литературе: реализм, свобода творчества, не скованная никакими ограничениями, будь то требование «дамской» утонченной литературы или высоких жанров в поэзии. При этом важно напомнить, что литературно-эстетическая проблематика, отличаясь особым многообразием, явно преобладает в «Отрывках...».

В-третьих, в жанровом отношении предпочтение отдается заметке и замечанию. Из 34-х текстов цикла — 17 заметок и замечаний и лишь 8 афоризмов. Такое преобладание нехарактерных, пограничных жанров афористики ведет к разрушению ее специфики и все более приближает к «суровой прозе». Заметка и замечание строятся как свободные высказывания. В отличие от афоризма, им не присущи метафоричность, лексическая контрастность. Если афоризм убеждает не столько доказывая, сколько поражая силой изощренной неожиданности, то в замечании на первый план выдвигается глубина мысли, логика и наблюдательность, точность формы. Здесь важно отсеять все лишнее, случайное, облечь

¹⁰ Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины», с. 37.

мысль в точную и ясную форму. Важно не «как сказать», а «что сказать», не абстрагироваться от действительности, а откликнуться на нее, сформулировать и осмыслить свое отношение к происходящему. В этом смысле «Отрывки...» стали для Пушкина творческой лабораторией «суровой прозы», в данном случае критической, полемической и публицистической.

К малым жанрам Пушкин обращался в своем творчестве не раз, но опубликовал только «Отрывки из писем, мысли и замечания». Вероятно, к концу 1820-х годов, когда активно шел поиск новых форм, в частности, прозаических, и появилась настоятельная потребность сказать свое слово по ряду актуальных вопросов, малые жанры оказались для Пушкина удобны своей краткостью и широтой охвата различных тем. Следует также иметь в виду, что в условиях действия «чугунного» цензурного устава писать на публицистические темы в традиционных публицистических формах было практически невозможно. А мысль, афоризм, замечание, на первый взгляд, не несли политически актуального содержания, оставляя, однако, большой простор для додумывания и требуя активности читателя. Специфика малых форм не позволяет им стать равнозначными по информативной ценности, обстоятельности изложения публицистической статье или литературной рецензии, они для этого тесны. Однако, не заменяя больших жанров, малые жанры могут прекрасно сформулировать тему, осмыслить определенное явление, акцентировать внимание на отдельных деталях.

Малые формы прозы Пушкина конца 1820-х годов с полным основанием можно считать лабораторией его творчества в широком смысле слова. Думается, что афористика не существует у Пушкина сама по себе и для себя. Ее истинное место и значение может быть выяснено в контексте творчества Пушкина — прозаика, критика, публициста.

**ЖИЗНЬ ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРА
В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ
ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА
(ЖУКОВСКИЙ — ПУШКИН)**

В изучении истории литературы существенную роль играют наблюдения над изменениями в литературном сознании, формирующими новое отношение к задачам литературы. Для первых десятилетий XIX века характерно изменение представлений о роли авторского начала в литературе, осознание тесной связи жизни и произведений писателя, определяющей единство его творчества. В России решающую роль в этом отношении сыграла поэзия Пушкина, восприятие которой и современниками и последующими поколениями предполагало представление о гармоническом слиянии жизни и личности поэта с его творчеством. Феномен Пушкина в известной мере уникален, и тем не менее он не единичен, возможность подобного восприятия коренится в предшествующих и современных ему литературных тенденциях, равно проявившихся как в поэтической практике, так и в литературном сознании эпохи.

В предлагаемой статье затрагивается именно эта сторона вопроса применительно к наследию В. А. Жуковского, поэзия которого глубоко и органично воплотила в себе новое литературное сознание. Опыт Жуковского, несомненно, прежде всего учитывался Пушкиным и был особенно важен для него. Речь однако пойдет здесь не о творческих контактах обоих поэтов и даже не о поэтическом творчестве Жуковского.¹ Жуковский привлекается как поэт, для которого взаим-

¹ О творческом воздействии Жуковского на лицейского Пушкина в указанном отношении см.: Сидяков Л. С. Пушкин и Жуковский: (У истоков биографизма пушкинской лирики). — Изв. АН СССР: Серия лит. и яз., 1984, № 3, с. 195—203.

ное пересечение жизни и поэзии, биографических и литературных ситуаций оказалось предметом рефлексии. Подтверждение этому — ранние статьи Жуковского и его дневники и письма, особенно связанные с историей любви поэта к М. А. Протасовой-Мойер, — они обнаруживают, насколько жизненные перипетии его романа переплетались с литературным творчеством, претворяя таким образом *жизнь* писателя в непосредственный материал для его *поэзии*. Одновременно мысли, высказанные в текстах личного характера, легко связываются с положениями статей Жуковского, утверждавших не только литературную, но и жизненную позицию поэта.

Тесная связь жизни Жуковского с его поэзией давно, начиная с В. Г. Белинского,² стала предметом пристального внимания. Уже первые биографы поэта настойчиво утверждали эту мысль. «Лучшими дополнениями к его биографии» считал многие стихотворения Жуковского П. А. Плетнев.³ «Нет, может быть, ни одного поэта, у которого вдохновение и художественная деятельность были бы в более тесной связи с жизнью, чем у Жуковского», — писал Я. К. Грот.⁴ Известно, какую большую роль отводил жизни поэта, характеризуя творческую личность Жуковского, А. Н. Веселовский. Не чужды подобным представлениям и современные исследователи: Жуковский, утверждает И. М. Семенко, «был лирическим поэтом, творчество которого питалось в первую очередь его жизненным опытом».⁵ Будучи очевидным, это представление не нуждается теперь в подробных доказательствах. Многократно отмечалось в этой связи и соотношение многих лирических стихотворений Жуковского со стоящими за ними определенными жизненными обстоятельствами, независимо от того, что стихотворения имели чаще всего заимствованную основу («Это Шиллер, приложенный к сердечной истории Жуковского», — писал, например, А. Н. Веселовский о стихотворении 1819 года «К Эмме»)⁶. Эта сторона вопроса, таким образом, достаточно хорошо изучена. Меньше внимания уделялось другой стороне проблемы — именно

² См.: Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1955, т. VII, с. 190.

³ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885, т. 3, с. 55.

⁴ Грот Я. К. Груды. СПб., 1901, т. III, с. 173.

⁵ Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975, с. 39.

⁶ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918, с. 206—207.

тому, насколько осозанным было это обстоятельство для самого Жуковского, в какой мере биографическая соотнесенность его поэзии была для него фактом непосредственного литературного сознания. К этому аспекту и необходимо привлечь внимание.

На рубеже XVIII и XIX веков существенно изменяется представление о роли авторского начала в литературе. Н. М. Карамзин сформулировал его в статье 1792 года «Что нужно автору?». В ней он связал содержание литературных произведений с эмоциональным миром автора, которому, наряду с «острым пронизательным разумом, живым воображением и проч.», «надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей. < . . . > Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей». «Ты берешься за перо и хочешь быть автором — спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я? Ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего*».⁷

Речь, правда, у Карамзина идет скорее о том, что современная наука определила как «образ автора», о литературном лице автора, и тем не менее положения его статьи предполагают возможность выхода за эти пределы, связывая творчество писателя с его человеческим, прежде всего нравственным обликом: «я уверен, — заключал Карамзин свою статью, — что дурной человек не может быть хорошим автором».⁸

Жуковский, воспринимавший себя продолжателем карамзинских традиций («Как писатель, я был учеником Карамзина»),⁹ естественно усваивает — частично при посредстве и других источников — и эти положения своего учителя. В своем «Журнале» (запись 10 июля 1805 года) он формулирует близкое Карамзину положение: «Будь добрым, научись или по крайней мере желай тому следовать, что хочешь предложить в пример обществу, и бери перо в руки без зазрения совести».¹⁰ И в статьях периода «Вестника Европы» Жуковский настаивал на нравственном потенциале писательской личности как основе творческих достижений.

⁷ Карамзин Н. М. Сочинения: В 2-х т. Л., 1984, т. 2, с. 60—61.

⁸ Там же, с. 62.

⁹ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений: В 3-х т. Пг., 1918, т. 3, с. 443.

¹⁰ Жуковский В. А. Дневники. СПб., 1901, с. 17.

«Искусство стихотворное дает понятие стихотворцу о том, что должен он делать как артист; но стихотворец именно потому, что он стихотворец, ужели не имеет никаких других обязанностей, перестает ли быть человеком, почитателем Бога, членом общества, сыном отечества? А будучи ими, ужели не имеет других важнейших обязанностей, всегда неразлучных с обязанностями поэта? Может ли он сказать самому себе: уничтожу все прочие свои отношения и буду единственно стихотворцем? А если не может он уничтожить сих отношений, то может ли пренебречь и должности, необходимо соединенные с ними? И какой читатель захочет предположить в нем сей произвольный разрыв с самим собою? Но всякий читатель, будучи критиком стихотворца, есть в то же время и судия человека; и горе поэту, если одобрение судии не будет для него столь же важно, как и одобрение критика!»¹¹

Эта мысль нашла свое развитие и в статье «О поэзии древних и новых» (1811), в которой утверждает, что поэт-«воспитанник новых времен» занимает читателя «более собою, нежели своим предметом. Стихотворец новейший всегда изображает предмет в отношении к самому себе: он не наполнен им, не предает себя ему совершенно; он пользуется им, дабы изобразить в нем себя, дабы читателю посредством предмета своего предложить *собственные* наблюдения, мысли и чувства».¹²

Можно ограничиться этими немногими суждениями, поскольку сейчас меня занимает не столько теоретическая мысль Жуковского, тем более, что и касается он в ней более отражения в поэзии личности, а не жизни поэта, сколько самосущение, из которого он исходит. Представление о тесной связи жизни поэта и его литературной деятельности не является для Жуковского теоретической абстракцией; оно оказывается убеждением, подтвержденным и постоянно подтверждаемым его собственным жизненным опытом — особенно трагическим опытом его несчастной любви. Нет нужды подробно останавливаться на истории романа Жуковского с М. А. Протасовой-Мойер — этот биографический сюжет

¹¹ Жуковский В. А. О нравственной пользе поэзии: (Письмо к Филалету). — В кн.: Жуковский В. А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985, с. 181.

¹² Там же, с. 292.

неоднократно служил предметом пристального внимания;¹³ доступен и основной круг относящихся к нему материалов.¹⁴ Достаточно ограничиться поэтому лишь наблюдениями над тем, как в дневниках и письмах Жуковского этой поры жизненные переживания дают повод непосредственно соотносить их с литературной деятельностью поэта. Процесс этот двусторонен: с одной стороны, жизнь (переживания автора) давала материал для стихов, с другой, — сами стихи превращались для Жуковского в факты его жизни: из них он извлекает житейскую мудрость, поддерживающую его в трудные минуты. Показателен в этом отношении случай с «Теоном и Эсином» (начало декабря 1814 года); написанное в момент, когда интенсивная борьба Жуковского за личное счастье терпела очевидное крушение («От Дерптской жизни не жду ни счастья, ни покоя», — писал он А. И. Тургеневу 1 декабря 1814 года),¹⁵ это стихотворение наиболее полно воплотило в себе жизненную философию поэта; не случайно выработанные в нем поэтические формулы приобретают для Жуковского силу житейских принципов.

Еще А. Н. Веселовский обратил внимание на особое пристрастие Жуковского к афоризму Теона «Всё в жизни к великому средство» (иногда многозначительно видоизменяемому на «Всё в жизни к прекрасному средство»)¹⁶. Действительно, слова эти многократно применяются Жуковским к самому себе и к обстоятельствам его жизни; в этом афоризме он находит нравственную поддержку в собственных жизненных невзгодах. Так, например, обращаясь в апреле 1815 года к М. Протасовой и «возвращая» ей прежние свои чувства, Жуковский пишет: «Расстояние разделит ли наши сердца, полные друг другом! То чувство, которое нас связывает здесь, через короткое время свяжет теснее там, где нет раз-

¹³ См., напр.: Троицкий А. Н. М. А. Мойер в жизни и поэзии Жуковского. — В кн.: Сборник Учено-литературного общества при имд. Юрьевском университете. Юрьев, 1903, т. VI, с. 62—79; Сакуллин П. Н. М. А. Протасова-Мойер по ее письмам. — Изв. ОРЯС, 1908, т. XII, кн. 1, с. 1—39, кн. 2, с. 1—44. Ср. соответствующие главы в указ. выше монографиях А. Н. Веселовского, И. М. Семенко и др.

¹⁴ См., напр.: Русская старина, 1883, кн. 1—10; Уткинский сборник. М., 1904, т. I; Жуковский В. А. Письма-дневники 1814 и 1815 годов. СПб., 1907 и др.

¹⁵ Жуковский В. А. Письма к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895, с. 133.

¹⁶ См.: Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 170, 178, 179.

луки! Всё в жизни к великому средство! Воспользуемся этим средством как угодно Провидению! без ропота, с полной надеждою, что все доброе будет иметь свою награду!» И далее там же: «У меня есть одно правило, которого теперь не отдам за миллион. *Всё в жизни к великому; средство.* Это правило можно применить не только ко всей жизни, но и ко всякой минуте, ко всякому обстоятельству жизни. Я уже обязан ему многими хорошими минутами и с ним нигде и никогда пропасть не можно».¹⁷ Ср. в более раннем письме к М. Протасовой (март 1815 года), в котором Жуковский, сообщая о требовании ее матери покинуть Дерпт («для сохранения твоей и ее репутации»), также ищет утешения в найденной им спасительной формуле: «Теперь, что мне осталось? Начинать новую жизнь без цели, без бодрости и за каким счастьем гнаться? Так и быть! всё в жизни к прекрасному средство! Но сердце ноет, когда подумаешь, чего и для чего меня лишили».¹⁸

Такое применение стихотворных формул к конкретным жизненным ситуациям возможно лишь в условиях, когда жизнь и литература мыслятся в неразрывном единстве и осознаются как взаимно дополняющие друг друга. Дневники и письма Жуковского показывают, что ощущение жизненной основы его стихов позволяло свободно включать скрытые цитаты из них в прямое изложение своих чувств и жизненных переживаний. Так, в цитированной выше записи дерптского полудневника-полуписьма, обращенного к М. Протасовой (апрель 1815 года), Жуковский, имея в виду суровое требование Е. А. Протасовой, замечает: «И так надобно *расстаться*. Ты теперь уверена, что за счастливое *вместе* я отдавал всё до невозможного. Не помогло ничто».¹⁹ «Счастливое *вместе*» — это, конечно, парафраза стихов из «Золотой арфы» (1814), баллады, сюжет которой, как известно, навеян любовной драмой Жуковского: «Минутная сладость Веселого *вместе*, помедли, постой...»²⁰ и т. д. (Ср. в письме Жуковского А. Тургеневу, в котором, говоря о предстоящей

¹⁷ Гофман М. Л. Пушкинский Музей А. Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечения из рукописного собрания. Париж, 1926, с. 110—111, 121.

¹⁸ Русская старина, 1883, кн. 3, с. 669, 670.

¹⁹ Гофман М. Л. Пушкинский Музей А. Ф. Онегина, с. 119.

²⁰ Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4-х т. М.; Л., 1959, т. 2, с. 75.

поездке в Дерпт, поэт выражает надежду на утешение в общении с М. Протасовой: «Но всё заменится милым *вместе...*».²¹

К драматическим ситуациям своей жизни Жуковский применяет еще одну цитату из «Теона и Эсхина» — «Для сердца прошедшее вечно». «Прошедшее» («минувшее») — понятие, чрезвычайно важное в поэтическом мире Жуковского, определяющее во многом романтические основы его мировоззрения:

О наша жизнь, где верны лишь утраты,
Где милому мгновенье лишь дано,
Где скорь без крыл, а радости крылаты
И где навек минувшее одно...²²

Понятие это важно для Жуковского и при построении его жизненной философии. В апрельском письме-дневнике 1815 года, обращенном к М. Протасовой, Жуковский пишет: «Надобно иметь в прошедшем верного, доброго товарища настоящему. *Для сердца прошедшее вечно* — а наше с тобой прошедшее есть самый необходимый друг наш. Только с ним будет и настоящее для нас прелестно».²³ (Ср. в послании 1808 года «К Филалету»: «Какое счастье мне в будущем известно? Грядущее для нас протекшим лишь прелестно»)²⁴ Мысль о прошлом, которое, минуя настоящее, соединяет человека с будущим — одно из краеугольных представлений романтической концепции Жуковского. Здесь не место подробно характеризовать ее; отмечу лишь, что в житейском плане эта концепция находит свой аналог в той «философии фонаря» (А. Н. Веселовский), которая поддерживает оптимистическое, несмотря на все испытания, умонастроение поэта. Жуковский не раз обращался в своих рассуждениях к этому образу, сравнивая прошедшие радости с фонарями, ряд которых, оставаясь позади, освещает человеку его путь: «Удовольствие — фонарь, зажженный на дороге жизни, воспоминание — свет, а счастье — ряд этих прекрасных воспоминаний, которые все сливаются в одно общее тихое, ясное чувство, и которые всю жизнь озаряют. Чем чаще фонари —

²¹ Жуковский В. А. Письма к Александру Ивановичу Тургеневу, с. 133.

²² Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4-х т., т. 1, с. 316.

²³ Жуковский В. А. Письма-дневники 1814 и 1815 гг., с. 69.

²⁴ Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4-х т., т. 1, с. 77.

тем светлее дорога!»²⁵ Ср. в письме А. П. Киреевской 24 мая 1815 года: «Для меня в жизни есть только прошедшее и одна настоящая минута, которою пользоваться для добра, если можно — *зажигать свой фонарь, не заботясь о тех, которые удастся зажечь после.* < . . . > Оглянешься назад и увидишь светлую дорогу».²⁶ Поэтому, даже трагически пережив кончину М. Протасовой, Жуковский, оставаясь верным себе, мог искать утешения в том, что теперь всё, связанное с ней, обращается в прошедшее: «На будущее можно глядеть спокойно, ибо оно уже не отымет счастья. Обратимся к прошедшему».²⁷

Как видим, для Жуковского характерно тесное переплетение поэтического мировоззрения и жизненных принципов; его житейская мудрость сознательно возводится к тем же источникам; мысли, почерпнутые поэтом из его стихотворений, легко превращаются в практические советы и наставления. Не случайно поэтому в анализируемом круге биографических материалов нередко возникают и мысли о поэзии, воспринимаемой в тесном единстве с жизнью; они связаны с важными для Жуковского размышлениями о своей судьбе и о роли, которую может и должна играть в ней поэтическая деятельность. Находясь летом 1816 года в Риге, поэт делает большую дневниковую запись, в которой, размышляя о пройденном им пути, выражает озабоченность его результатами, виной чему недостаточное воспитание и неблагоприятные обстоятельства жизни. «Воспитание не развернуло понятия, не открыло цели, не родило деятельность. Обстоятельства помогли уничтожить деятельность...». В поисках выхода из этого положения («Я в тридцать лет ребенок, с неспорченностью, но зато и с неопытностью и с невежеством ребенка») Жуковский обращается к мысли о поэзии как «особенной цели», к достижению которой должно себя подготовить: «Особенная цель: поэзия в высоком смысле, то есть соединенная с нравственностью, такая, чтобы могла иметь влияние благотворное и усовершенствование собственного характера (приобретение): ясных мыслей о жизни, привычка исполнять их на деле».²⁸ Мысль поэта, таким образом,

²⁵ Жуковский В. А. Письма-дневники 1814 и 1815 гг., с. 68.

²⁶ Русская старина, 1883, кн. 3, с. 677—678.

²⁷ Там же, кн. 10, с. 82.

²⁸ Гофман М. Л. Пушкинский Музей А. Ф. Онегина, с. 141—142.

возвращается к кругу идей, занимавших его в статьях «Вестника Европы», с той, однако, разницей, что теперь поэзия, соединенная с нравственностью, мыслится прежде всего как источник самовоспитания. Отсюда органичное слияние у Жуковского мыслей о поэзии с размышлениями о личном поведении; более того, поэзия непосредственно соизмеряется с жизнью, выступает бок о бок с ней в неразрывном единстве. «Вот мой кодекс. — записывает Жуковский, обращаясь к М. Протасовой в сентябрьском письме-дневнике 1814 года. — *Писать* (и при этом правило — жить как пишешь, чтобы сочинения были не маска, а зеркало души и поступков). Это будет моею с тобой корреспонденциею. Слава моя будет твоею. Мне сладко думать теперь об уважении, которое могу заслужить от отечества и которого причиною будешь ты. < . . . > Слава моя будет чистая и достойная моего ангела, моей Маши».²⁹ (Ср. в плане, намечавшем жизненные отношения Жуковского с его родственным кругом, составленном им в конце того же 1814 года: «Мне: < . . . > Стихи — слава ей. < . . . > Жить как пишешь»)³⁰.

Восприятие поэзии как непосредственного спутника и «отголоска» жизни³¹ помогало Жуковскому находить в ней утешение в несчастных обстоятельствах его жизни. В письме А. П. Киреевской 19 февраля 1816 года, сообщая о предстоящем замужестве М. Протасовой и выражая надежду на благоприятно складывающееся будущее (что не мешало ему, впрочем, замечать в себе другого человека, «которому бывает больно, когда он заметит привязанность Маши к Мойеру. Этот человек (сколько я заметил) бурлит более к вечеру и думаю, что он живет в желудке!»), Жуковский утверждает свою верность, несмотря ни на что, «прекрасной цели»: «Пре-

²⁹ Жуковский В. А. Письма-дневники 1814 и 1815 гг., с. 42.

³⁰ Жуковский В. А. Дневники, с. 45. Характерно, что и К. Н. Батюшков в статье «Нечто о поэте и поэзии» (1815), говоря о необходимости сделать «науку из жизни стихотворца», формулирует ее задачи в близких Жуковскому выражениях: «Первое правило сей науки должно быть: живи как пишешь, и пиши как живешь. <...> Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы». Помимо возможного общего источника (Батюшков, кстати, приводит изречение Сенеки: «Talis hominibus fuit oratio, qualis vita» — «Речь людей такова, какой была их жизнь»), совпадение это может быть объяснено выражением обоими поэтами общего для предромантизма и романтизма литературного сознания. См.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 22.

³¹ Русская старина, 1883, кн. 10, с. 81.

красное можно назвать жизнью, которая *всё жизнь!* <. . .> А поэзия — славный громовой отвод! Теперь мне будет легче беседовать с моею музою! Даже и всё, что есть печального в моей судьбе, теперь не убийственно и близко своею породою к бессмертной музе! Поэзия, идущая рядом с жизнью, товарищ несравненный».³²

Жуковский, таким образом, воспринимает свою жизнь, прежде всего, разумеется, внутреннюю жизнь, жизнь чувства, как непосредственный источник поэзии, и это убеждение играет важную роль в построении его эстетической концепции: «И для меня в то время было Жизнь и Поэзия одно».³³ Хотя речь в данном случае идет о «поэтизации реальной действительности»³⁴, в приведенной поэтической формуле 1824 года закреплено и то представление о неразрывной связи жизни поэта и его творчества, которое вырабатывалось у Жуковского еще десятилетием раньше под влиянием его непосредственного жизненного и душевного опыта. А. Н. Веселовский имел основание говорить о том, что для Жуковского формула «Жизнь и Поэзия одно» «имела, в сущности, реальный смысл».³⁵

Пример Жуковского убедительно показывает, что русское литературное сознание первых десятилетий XIX века вырабатывало представление о непосредственном соотношении жизни писателя и его творчества, причем пример этот важен еще и потому, что обнаруживает, что представление это вырабатывалось не как отвлеченная теоретическая концепция, но возникало прямо в потоке жизненных впечатлений, закрепленных в сугубо личных, интимных формах. Ставшее же фактом поэзии оно создавало традицию, которой следуют ближайшие преемники Жуковского и прежде всего, конечно, Пушкин. У Пушкина мы, правда, не найдем признаний и суждений, прямо сопоставимых с теми, которые прослеживаются у Жуковского; к тому же и слишком отличен характер мышления обоих поэтов. Поэтому выстроить аналогичный рассмотренным здесь материалам пушкинский ряд представляется практически невозможным. Имя Пушкина, поставленное

³² Там же, кн. 8, с. 233, 234.

³³ Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4-х т., т. 1, с. 367.

³⁴ Измайлов Н. В. В. А. Жуковский. — В кн.: Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956, с. 25.

³⁵ Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 242.

в заглавии статьи, необходимо как проекция, имея в виду которую всё то, что было в ней сказано о Жуковском, приобретает не узко локальный, но в известной мере универсальный смысл. Биографизм пушкинской поэзии уходит корнями в русскую литературную традицию, и значение Жуковского в его формировании вполне соответствует почетной роли пролагателя новых путей в поэзии, которую отводит ему история русской литературы.

НЕИЗВЕСТНЫЕ ТЕКСТЫ КЮХЕЛЬБЕКЕРА В ЗАПИСЯХ Ю. Н. ТЫНЯНОВА

Как известно, значительная часть большого собрания рукописей В. К. Кюхельбекера, которое находилось в 1930-х годах в руках Ю. Н. Тынянова,¹ впоследствии была утрачена.² В том, что касается дневника и переписки поэта, утраченные тексты представлены лишь цитатами и изложениями в работах Тынянова. Все такие цитаты из дневника введены в издание 1979 года, а изложения учтены в комментариях.³ До сих пор почти не использовался еще один источник — сделанные Тыняновым и оставшиеся в его архиве копии текстов Кюхельбекера и выписки из них. Эти рукописи дают интересные добавления к эпистолярной и дневниковой поэме.⁴

1. Речь идет прежде всего о двух письмах, содержащих оценки произведений Пушкина.

¹ О его работе над этими рукописями и планах их публикации, осуществленных лишь частично, см. в наших комментариях в кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 429—431.

² О судьбе архива поэта см.: Мстиславская Е. П. Творческие рукописи В. К. Кюхельбекера. — Зап. ОР ГБЛ. М., 1975, вып. 36, с. 5—7; комментарии в кн.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 646—649.

³ Вызывает возражение применяемая составителями этого ценного и тщательно подготовленного издания (М. Г. Альшуллером, Н. В. Королевой и В. Д. Раком) формула «запись восстановлена по такой-то работе Тынянова», поскольку они в подобных случаях не реконструируют текст, а воспроизводят его.

⁴ Материал для данного сообщения извлечен из той части тыняновского архива, которая хранится у В. А. Каверина. Многочисленные другие копии текстов Кюхельбекера находятся в фонде Тынянова в ЦГАЛИ (ср.: Беспалова Л. Г. Кюхельбекер в Тобольской губернии. — Научные труды Тюменского университета, 1975, сб. 14). Об архиве Тынянова см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 398—400.

Первое из них цитировалось в двух работах Тынянова (см. прим. 8, 9, 13, 17). Оно было написано в Свеаборгской крепости и, как указано исследователем на копии, обращено к племянницам Кюхельбекера — Наталье, Александре и Юстине Глинкам. Приводим текст копии.⁵

18 февраля 1832

...Я обещал сообщать Вам время от времени мое мнение о книгах, которые читаю; но к несчастью по видимому редко удастся мне исполнить это обещание, — я здесь в них чрезвычайно нуждаюсь; сегодня однакоже могу побеседовать с вами о сказках Пушкина и о последней Главе его Онегина — их мне прислала ваша добрая тетушка⁶ и они для меня были истинным ключом живой воды в степи моей однообразной жизни. — Введение, с которого начинается небольшою томик, заключающий 5 Повестей, приписываемых Пушкиным вымышленному лицу И. П. Белкину, — подражание введениям и предисловиям (впрочем довольно скучным) Вальтера Скотта. — Каждая повесть не без достоинства: лучшая (помоему мнению) Гробовщик; но в каждой из них заметно подражание, то Скотту, то Гофману, то Погорельскому. (К стати попросите вашего учителя Российской Словесности, чтоб он вам достал Маковницу последнего — она напечатана в Новостях Литературы 1825 года⁷ и принесет вам верно большое удовольствие). Скажу слова два о каждой повести Пушкина в особенности. *Характер Сильвио* в первой назван-

⁵ Текст начат в копии с отточия. Выделенное автором в копии подчеркнуто — эти выделения переданы полужирным шрифтом (кроме заглавий произведений). Мы следуем орфографии и пунктуации копии, передающей (видимо, с некоторыми отступлениями) написания подлинника. Курсивом набран текст, цитированный в работах Тынянова.

⁶ «Повести Белкина» в изд. 1831 г. (термин «сказка» использовался как синоним «повести» и менее устойчивого в пушкинскую эпоху обозначения «рассказ») и отдельное издание 8-й главы «Евгения Онегина» (1832) Кюхельбекер получил от сестры Юлии Карловны накануне — 17 февраля 1832 г. (См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 99; далее при ссылках на дневник Кюхельбекера по этому изданию указ.: дневник, с. ...). В этой же записи зафиксировано первое впечатление от 8-й главы.

⁷ Повесть Антония Погорельского «Лафертовская маковница» («Новости литературы», 1825, № 11, март) Кюхельбекер перечитал в декабре 1831 г. и нашел «большое сходство с манерой Гофмана» (дневник, с. 70). Пушкин высоко оценил эту повесть в письме к брату от 27 марта 1825 г. (XIII, 157).

ной: Выстрел, исполнен поэзии, но едва наброган;⁸ кроме того в нем некоторые несообразности: человек, каков Сильвио, никогда не удостоит приязни, а еще менее объяснения, предполагающего уважение к тому, с кем объясняешься, никогда, говорю, не удостоит их столь ничтожного существа, говорящего при каждом слове **Ваше Сиятельство** князю, соседу своему, — каковым автор представил рассказчика этой повести.^{8а} — В Метели занимательна одна запутанность завязки, но развязка до невозможности невероятна ни в Прозаическом ни в Поэтическом смысле. — *Гробовщик прелесть во всех отношениях: прелесть воображения, рассказ живой, нравы описаны верно, — смех, ужас, самая ежелезная Проза и самая своенравная Поэзия ситы в этой безделке в прекрасное целое.*⁹ Если вы не читали ничего Гофмана, то Пушкина Гробовщик даст вам некоторое понятие о его приемах (sa manière). А propos de Hoffmann, Бабушка¹⁰ берет книги в Библиотеке для чтения; так попросите же ее, чтоб она для вас взяла Гофманову сказку: Klein Zaches; я уверен, что вы все, начиная от Бабушки до Тининьки,¹¹ будете хохотать и долго не забудете этой милой сказочки: впрочем она совсем в другом роде; Гробовщик Пушкина более похож на те рассказы Гофмана, в которых он бьет на то, чтоб привести читателя в содрогание.¹² Станционный Смотритель сам чрезвычайно занимателен, — *из этого лишь, если бы дорисовать*

⁸ Эта фраза приведена (без ссылки на письмо) в статье Тынянова «Проза Пушкина» (Литературный современник, 1937, № 4 с 196). Разночтение. «естествен» перед «исполнен»

^{8а} Ср. замечание Н. И. Надеждина: «<...> Речь отставного офицера, рассказывающего повесть, во втором отделении, с беспрепятственным повествованием. «Ваше сиятельство» — утомительна: притом этот офицер выставлен в первом отделении как человек образованный» (Телескоп, 1831, № 21, с. 120).

⁹ Литературный современник, 1937, № 4, с. 196 Статья Тынянова была приурочена к пушкинскому юбилею 1937 г., что прямо огрилось и на цитировании: опущены не только все критические оценки Кюхельбекера, но и то, что могло быть за них принято в массовой читательской аудитории, как в данном случае слова «в этой безделке».

¹⁰ Ю. Я. Кюхельбекер (урожд. фон Ломен) — мать поэта.

¹¹ Ю. Г. Глинка — одна из адресаток письма.

¹² Ср. у Н. И. Надеждина: «Гробовщик в роде Гофмановом очень забавен» (Телескоп, 1831, № 21, с. 121). В одном из писем Кюхельбекер спрашивал Нат. Г. Глинку: «Из тех книг, о которых мне случалось упоминать в письмах своих, удалось ли вам прочесть что-нибудь? Например. Klein Zaches, или Das Majorat, или Das Fräulein Scüderg?» (Декабрны и их время. М.; Л., 1951, с. 33).

его, можно бы много сделать;¹³ но похождения его пошлы. Барышня-Крестьянка заключает в себе столь же мало прозаической вероятности, как и Метель, но не в пример более **Поэтической**. Различие этих двух вероятностей трудно объяснить в коротких словах: особенно в письме, в котором хочется поговорить о многом. Замечу только, что считаю в Романах, Повестях, etc. позволительным, а иногда даже необходимым всякое нарушение того, что вероятно ему прозаическому, если следствием этого нарушения красоты, не могущие существовать без того. Эти то красоты и заставляют верить человека с воображением тому, что он может быть, без них назвал бы нелепостию. — Пробыло десять часов: завтра моему письму продолжение.

19 февраля.

Сестра в своем письме говорит о Повестях, о которых мы вчера беседовали: *il n'y a rien de trop*,¹⁴ это справедливо, но в двух из них — в первой и четвертой — *il y a trop* реу,¹⁵ т. е. в них многое недорисовано. — *Я вчера, было, хотел с вами говорить об Онегине; но теперь вспомнил, что вы вероятно его не читали, да и не скоро прочтете, потому что этот роман в стихах не из тех книг, которые*

*Мать дочери велит читать.*¹⁶

Для тетяшки вашей замечу, что совершенное разочарование,

¹³ Литературный современник, 1937, № 4, с. 196, где этому предложению предшествует: «Станционный смотритель едва обрисован». Таким образом, две цитаты из письма содержат разночтения по сравнению с публикуемой копией (см. примечание 8), хотя она, судя по помете рукой Тынянова «Проза», предназначалась именно для статьи. О происхождении их можно только строить догадки. Если не было какой-то порчи текста, то возможно, например, что Тынянов цитировал в статье зачеркнутые слова или черновик письма; не исключено, что Кюхельбекер варьировал свои замечания в том письме сестре, о котором он упоминает в дневнике 19 февраля (с. 100), т. е. в день, когда было дописано публикуемое письмо племянницам, — и исследователь пользовался этой вариацией. Те же суждения могли быть повторены поэтом и позднее — например, при перечитывании повестей в мае 1833 г. (см.: дневник, с. 250) — в каком-либо письме или в дневнике, которыми располагал Тынянов.

¹⁴ Ничего лишнего (франц.).

¹⁵ Слишком мало (франц.).

¹⁶ Из комедии А. Пирона «Метромания». «Стих сей вошел в пословицу», — отмечал Пушкин, цитируя его в «Евгении Онегине» (VI, 272, 559); ср. известную перефразировку И. И. Дмитриева по поводу «Руслана и Людмилы» (в письме к П. А. Вяземскому от 20 октября 1820 г. — «Старина и новизна», 1898, вып. 2, с. 141), приведенную Пушкиным в предисловии к изданию поэмы 1828 г. (IV, 284); ср. также пассаж на сходную тему в критических заметках Пушкина (XI, 156). См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 396—397.

господствующее в Последней Главе наводит грусть, но для Лицейского товарища Автора много таких чашек в этой Главе, которые говорят сердцу, и по сему в моих глазах она ничуть не из худших; а впрочем это суждение не беспристрастно, суждение более человека, нежели Литератора, и по сему не может иметь веса для посторонних.¹⁷

18 февраля 1832 года Кюхельбекер записал в дневнике: «Прочел повести Пушкина и писал к племянницам; как я в письме к ним высказал мое мнение об этих повестях, то и не хочется здесь повторять его» (дневник, с. 100). Теперь это мнение — первое и самое подробное из всех его суждений о прозе Пушкина — может быть введено в историко-литературный обиход.

Еще одно письмо — с оценкой другого прозаического произведения Пушкина — представлено в доступных нам бумагах Тынянова небольшой выпиской. Оно написано в Баргузине (где Кюхельбекер жил на поселении после десятилетнего заключения в крепостях) и обращено к Нат. Глинке (посылаемая Тынянова: «Наташе»).

19 марта 1838

Капитанскую дочь я прочел и с большим удовольствием: тут есть места истинно трогательные; особенно хорошо прощание Капитана с Женой и дочерью. Жаль, что конец немножко пошлый. — Савельич не новый характер;¹⁸ но и он тут занимателен и невольно полюбишь его. —

Это высказывание предшествует известному и, по-видимому, итоговому мнению (ср.: дневник, с. 335, 342), выраженному в письме тому же адресату от 29—30 июня 1839 года, где «Повести Белкина» на фоне «Капитанской дочки» и «Пиковой дамы» оцениваются ниже, чем тогда, когда они были прочитаны как первая завершенная пушкинская проза (из-

¹⁷ Эта часть письма опубликована Тыняновым в статье «Пушкин и Кюхельбекер» (Литературное наследство, М., 1934, с. 16—18, с. 371; то же в кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 288—289).

¹⁸ Ср. о Савельиче как «русском Калебе» (герой «Ламмермурской невесты» В. Скотта): Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 577. Ср. в первом из публикуемых писем о связи «Повестей Белкина» с В. Скоттом.

менились и оценки «белкинских» вещей относительно друг друга): «Я совершенно с тобою согласен касательно всего, что говоришь о повестях Пушкина. Капитанская Дочь точно лучшая из всех, Станционный смотритель лучшая из тех, которые вышли под именем Белкина, прочие же, Белкинские, особенно Мятель — вздор и недостойны Пушкина, исключая однако забавную сказку: Гробовщик. — Славная вещь его Пиковая Дама. Легко статься может, что Капитанская Дочь и Пиковая Дама лучше всего, что когда-нибудь написано Пушкиным».¹⁹

Почитание Пушкина всегда уживалось у Кюхельбекера с непримиримой критикой в его адрес. Публикуемые высказывания отличаются от известных большей и более конкретной мотивированностью оценок. Следует, однако, заметить, что эти оценки, и особенно мотивировки, с историко-литературной точки зрения, не являются чем-то вполне очевидным и легко поддающимся интерпретации. Общий мотивационный контекст не дан (в частности, потому, что известные статьи 20-х годов, определившие позицию Кюхельбекера, мотивируют далеко не все его литературные мнения, особенно поздние)²⁰ — он должен быть реконструирован. Для такой реконструкции публикуемые тексты дают немаловажный материал; в частности, было бы интересно эксплицировать эстетический смысл представлений о «прозаической и поэтической вероятности» и о «пошлом».

II. В одном из рабочих блокнотов Тынянова, заполнявшемся в 1937—1938 годах (когда его историко-литературные занятия были целиком сосредоточены на Кюхельбекере),²¹ имеются выписки из неопубликованных частей дневника поэ-

¹⁹ Декабристы. М., 1938, с. 182. Как известно, Белинский (указ. соч.) также считал «Повести Белкина» «недостойными» Пушкина. Последняя фраза Кюхельбекера все же оставляет место для сомнения — имеется ли в виду все написанное Пушкиным или написанное в прозе? (Для Ю. Г. Оксмана здесь вопроса не было — см. подготовленное им издание «Капитанской дочки» — М., 1964, с. 217, где эта фраза приведена без комментариев).

²⁰ Целый ряд статей 1830-х годов, в том числе о Пушкине (их Кюхельбекер предлагал в 1836 г. Гречу), до нас не дошел (см.: Литературное наследство. М., 1954, т. 59, с. 459).

²¹ Одна из его работ этого времени — «Французские отношения Кюхельбекера» — в значительной части посвящена путешествию поэта по Европе. Дополнительный печатный источник сведений об этой поездке рассмотрен в статье: Чертков Л. Новое о Кюхельбекере. — Russia, 1977, вып. 3. В блокноте, о котором идет речь, имеются записи, относящиеся к указ. тыняновской работе.

та 1833—1835 годов.²² Эти выписки не были приведены исследователем в печатных работах и потому не могли быть использованы в издании 1979 года. Приводим их в хронологическом порядке.²³

1 октября 1833

Смерть Мих<аила> Тверского — вот бы предмет для трагедии! — Но он считается святым — посему нельзя надеяться, чтобы позволили ее когда-нибудь представить, а может быть и напечатать бы не позволили.²⁴

5 октября 1833

Жизнь и смерть Ал<ександра> Тверского также могли бы служить предметом Ист<ори>ческой Картины в роде Шекспировых.²⁵

²² В блокноте ни разу не указано, откуда сделаны выписки. Поэтому может возникнуть вопрос, не является ли тот или иной текст выдержкой из письма, а не дневника. Помимо содержательных и стилистических соображений следует учесть, во-первых, что извлечения из писем Тынянов сопровождал указанием адресата, — отсутствие таких указаний говорит за то, что выписки сделаны из дневника. Во-вторых, ряд выписок в блокноте дают текст, известный по печати, — и во всех таких случаях это текст именно дневника. Менее определенно можно судить о том, передана ли данная запись полностью или частично.

²³ Орфография выписок сохраняется. Сокращения раскрыты нами в угловых скобках. Курсивом набрана фраза, известная по печатному тексту дневника.

²⁴ Тверской князь Михаил Ярославич (1271—1318) был убит в Орде приближенными его соперника московского князя Юрия Даниловича. Литературные произведения на этот сюжет к печати допускались. Таковы дума Рыльева «Михаил Тверской», одноименное стихотворение А. Бестужева; в последнем фигурирует и сын князя, ср. следующую запись Кюхельбекера

²⁵ Князь Александр Михайлович (1301—1339), сын Михаила Ярославича; как и отец, был убит в Орде. Ср. «историческую повесть в стихах» К. Бахтурина «Вступление на престол князя Александра Тверского» (М., 1832); Александр Михайлович Тверской: Исторический роман. Соч. Августа Лафонтена. М., 1818.

Данная выписка, по-видимому, передает не всю запись. О содержании несохранившегося текста можно судить по следующей помете Тынянова: «NB. Из Карамзина коммент. [запоздалый] к Юрию и Ксении — 5 окт. 1833 г.» (скобки поставлены Тыняновым). Поэма «Юрий и Ксения» была закончена 4 мая 1833 г. (дневник, с. 248). Герой поэмы — тверской князь Ярослав Ярославич (1230—1272), брат Александра Невского. Таким образом, хотя, как писал Кюхельбекер Пушкину, «моя Ксения всего менее поэма историческая» (XVI, 147), в записях от 1 и 5 октября 1833 г. он сопоставляет, с точки зрения исторической сюжетности, с Ярославом — его потомков. В работе над поэмой автор не располагал

23 марта 1834

Получил письмо от племянника Бориса *Надежда на при-
сылку книги от Одоевского также пришла*. Печатание Ижор-
ского идет медленно, говорит Борис. Хорошо, если только
идет, -- но я, признаться, и в этом несколько сомневаюсь.²⁶

25 октября 1834

Начал 3 действие, т. е. написал Мазурку, которую должна
пропеть [проплясать и завертеть (?)] Лодонска, подруга
Марины, в начале третьего действия.²⁷

23 декабря 1834

Жаль, что Кольридж не написал своего Миканла Скотта!
Бес, переворачивающий листы в книге, по которой Скотт хо-

«Историей» Карамзина (источник, который натолкнул его на замысел
«Юрия и Ксения», указан в дневнике под 10 августа 1832 — см. с. 171;
об этом источнике см.: Левин Ю. Д. Поэма В. К. Кюхельбекера на
сюжет «Повести о тверском Отроче монастыре» («Юрий и Ксения»). —
ТОДРЛ. Л., 1971, т. 26, с. 132—133; в связи с указанным Ю. Д. Левиным
на «Дорожник» Н. Глушкова ср. об этом издании и его авторе статьи
Л. В. Милюва и С. П. Травникова. — Русская литература, 1980, № 2, с.
150—160; 1982, № 2, с. 187—189). «Историю» он получил 11 сентября
1833 года и сейчас же принялся за чтение в поисках драматического сю-
жета; «хотелось бы мне написать зимю что-нибудь *подальше* моих пу-
стух поэм, которые едва ли меня переживут» (дневник, с. 273). В пуб-
ликующем: записки и зафиксированы эти мысли, которые предшествовали
замыслу трагедии о Смутном времени, возникшему в следующем году. С
публикуемыми записками и в контексте интереса Кюхельбекера к тверским
влияям ср. запись сделанную через несколько дней — 10 октября
1833 г. (дневник, с. 277—278).

²⁶ Вторую фразу см. дневник, с. 298 Теперь мы получаем более по-
лный (если не полный) текст записи. Первая фраза может показаться
пересказом, а не подлинным текстом (т. е. может быть снята
как «он получил», а не «я получил»). Но такое начало фразы обычно в
дневнике — см., например, в записях того же года: 11 февраля (с. 296),
27 мая (с. 311), 18 июня («получил письмо от Бориса» — с. 323). Список
книг Кюхельбекера послал племяннику Б. Г. Глинке 21 декабря 1833 (Ли-
тературное наследство, т. 59, с. 418—419). Изданием «Ижорского» зани-
мался Пушкин (см. XIV, 194; XV, 22, 63). Мистерия (первые две части)
вышли в свет в следующем году; автор получил это издание не позднее
12 мая 1835 года (дневник, с. 362).

²⁷ Скобки и вопросительный знак — Тынянова. Речь идет о трагедии
«Прископий Ляпунов»: запись уточняет хронологию работы над ней. Сце-
ну, о которой здесь говорится, см.: Кюхельбекер В. К. Избр. произ-
ведения. В 2-х т. М.; Л., 1967, т. 2, с. 496. Известен иной текст записи
под этой же датой (дневник, с. 337), печатаемый по копии, сделанной
для редакции «Русской старины». М. И. Семевацкий, опубликовавший от-
рывки из дневника в «Русской старине», опускал все, что относилось к
собственному творчеству Кюхельбекера (см. статью В. Н. Орлова и
С. П. Хмельницкого в изд. дневника 1929 г., с. 18), в том числе, как те-
перь выясняется, часть записи от 25 октября 1834 г.

чет заковать его, — идея очень оригинальная! Тут к стати во мне ожила мысль о Фаусте — Отрепьеве: напишу ли когда-нибудь этого двоюродного брата моему Ижорскому? —.²⁸

25 января 1835 ²⁹

18 февраля 1835

Ист<ория> Эвдора собственно история самого Катенина.³⁰

23 февраля <1835 ?>

Шинель.³¹

²⁸ Сведения о замысле английского поэта, несомненно, взяты из статьи «Кольридж», подписанной: Е. К. (с пометой: Quaterly Review), в «Библиотеке для чтения», 1834, т. 7, с. 15 (3-я пагинация). Записи о чтении этого тома см. дневник с. 342—343. Публикуемая запись сделана спустя месяц после окончания «Прокофия Ляпунова», которому предшествовал замысел трагедии «Григорий Отрепьев» (перевод «Demetrius» Шиллера). Отрепьев впервые ассоциирован с Фаустом в записи от 30 июня 1834 г.: «Пришла мне мысль: нельзя ли Самозванца превратить в Русского Фауста?» (дневник, с. 319). 13 июля Кюхельбекер писал Ю. К. Глинке о фаустиане «жизни Лжедмитрия» (Литературное наследство, т. 59, с. 430—431).

²⁹ В блокноте имеется помета Тынянова: «НВ. Запись 25 янв. 1835», но текст ее не приведен. Помета сделана под следующими библиографическими данными, которые, возможно, указывают на содержание записи: «Библиотека для чтения — 8-й том (34) — Разбор 4 и 5 части Сказ. современников о Самозванце». Чтение этого тома засвидетельствовано записью 28 января (дневник, с. 352). «Сказания современников о Самозванце», изданные Н. Г. Устряловым, были получены Кюхельбекером от Пушкина 18 августа 1834 г. (дневник, с. 323). Рецензия (без подписи) на этот свод источников должна была привлечь внимание автора «Прокофия Ляпунова».

³⁰ Эвдор — персонаж «Элегии» Катенина (авторское написание: Евдор).

³¹ В дате Тыняновым не указан год. По-видимому, эта запись (или ее однословный конспект?) связана с записью от 13 января 1835 г., которая известна также только по цитате Тынянова (см. дневник, с. 352 и 727): «Принесли мне новый чекмень, шаровары и жилет; старый чекмень послужил мне с лишним 8 лет». Эта цитата есть и в блокноте, причем непосредственно перед публикуемой записью, что и побуждает связать их по содержанию.

3 апреля 1835

[О «Вечном жиде»] Жаль, если не кончу его! В нем много такого, чего нет в других моих сочинениях. Правда, и он несколько многословен, но тут это как-то идет.³²

³² Пояснение в скобках сделано Тыняновым. Над поэмой «Агасвер» («Вечный жид») Кюхельбекер работал с 1832 г. до конца жизни; в 1842 г. были готовы к печати «пять отрывков» (по авторскому обозначению). I отрывок был близок к завершению в конце апреля 1832 г. (дневник, с. 120); о том, что «уже начал» II отрывок автор писал Ник. Г. Глинке 21 октября 1835 г. (Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы. Л., 1939, т. 1, с. LIX). Под выпиской — помета Тынянова, указывающая на продолжение записи: «[Сокращение Юр. и Кс.] там же». О том, что поэма «Юрий и Ксения» (см. прим. 25) была сильно сокращена, Кюхельбекер писал Нат. Г. Глинке 5 августа 1836 г., сообщая, что отправляет ее Пушкину (Декабристы и их время. М., 1951, с. 68).

ДВЕ РЕПЛИКИ ТЮТЧЕВА ПО ПОВОДУ СМЕРТИ ПУШКИНА

Вопрос о датировке стихотворения Тютчева «29-ое января 1837» («Из чьей руки свинец смертельный...»), впервые опубликованного в 1875 г.,¹ был поднят в заметке П. И. Бартенева, который обратил внимание на то, что в день смерти Пушкина автор находился «в чужих краях».² Позднейшая исследовательская традиция связывала написание данного текста либо со временем, когда в Мюнхен пришло известие о дуэли,³ либо с летним отпуском Тютчева в 1837 году, проведенным в России (май—июль).⁴ Вторую из этих датировок аргументировал К. В. Пигарев, усмотревший в тютчевском стихотворении непосредственный отклик на петербургские «пересуды» вокруг дуэльной истории Пушкина.⁵

Автограф стихотворения был передан И. С. Гагарину, бывшему сослуживцу Тютчева по дипломатической миссии в Мюнхене, который летом 1837 года также находился в Петербурге. Спустя много лет, в письме А. Н. Бахметевой от 9

¹ Два неизданных стихотворения Тютчева. — Гражданин, 1875, № 2, 13 янв., с. 38.

² См.: Б[артенев] П. О новом издании сочинений Тютчева. — Русский архив, 1886, кн. III, с. 536.

³ См.: Брюсов В. Ф. И. Тютчев: Летопись его жизни — Русский архив, 1903, № 11, с. 498; Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотв., М.; Л., 1933, т. I, с. 386 (коммент. Г. И. Чулкова); Чулков Г. И. Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. М.; Л., 1933, с. 45 (помета: «февраль [?]»); Тютчев Ф. И. 1) Полн. собр. стихотв., Л., 1939, с. 298 (примеч. К. В. Пигарева); 2) Полн. собр. стихотв., Л., 1957, с. 351 (примеч. К. В. Пигарева).

⁴ См.: Петухов Е. В. Ф. И. Тютчев: Жизнь и творчество. Юрьев, 1906, с. 6; Тютчев Ф. И. 1) Лирика. М., 1966, т. 1, с. 372 (примеч. К. В. Пигарева); 2) Сочинения. М., 1980, т. I, с. 317 (примеч. А. А. Николаева); 3) Сочинения. М., 1984, т. I, с. 440 (примеч. К. В. Пигарева).

⁵ Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 92.

ноября 1874 года, Гагарин описал следующий эпизод, доказывавший, по его мнению, факт пребывания Тютчева в Петербурге во время суда над Ж. Дантесом-Геккерном. «Итак, однажды я встречаю Тютчева на Невском проспекте. Он спрашивает меня, какие новости; я ему отвечаю, что военный суд только что вынес приговор Геккерну. «К чему он приговорен?» — «Он будет выслан за границу в сопровождении фельдъегеря». — «Вы в этом уверены?» — «Совершенно уверен». — *«Пойду, Жуковского убью».*⁶

Как известно, Дантес был выслан из России 19 марта 1837 года⁷ — за два месяца до прибытия Тютчева в Петербург.⁸ Такая значительная хронологическая неувязка смутила уже Г. И. Чулкова, который ввел в оборот отрывок из письма Гагарина, но не использовал его сообщение в своей «Летописи жизни и творчества» Тютчева; в достоверности этого диалога усомнился и К. В. Пигарев.⁹ Разумеется, к моменту первой встречи Тютчева и Гагарина на родине (их общение в 1837 году могло происходить в интервале между 3 июня и 27 июля¹⁰) форма наказания, избранная Дантесу, не являлась новостью. Однако можно предположить, что Гагарин, за давностью лет сместивший даты и запямятовавший контекст беседы, всё же воспроизвел подлинное высказывание Тютчева, относящееся к Жуковскому. Именно письмом Жуковского к С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 года («Последние минуты Пушкина») открывался пятый том «Современника», увидевший свет около 10 июня 1837 года¹¹ Тютчеву принадлежит самый ранний

⁶ Тютчевiana: Эпиграммы, афоризмы и остроты Ф. И. Тютчева. / С предисл. [и примеч.] Г. И. Чулкова. М., 1922, с. 21. Подлинник по-французски; фраза, выделенная курсивом, написана по-русски.

⁷ См.: Лернер Н. О. Труды и дни Пушкина. 2-е изд. СПб., 1910, с. 408.

⁸ Тютчев прибыл в Петербург, очевидно, в конце мая (см. его письмо родителям от 9/21 мая. — В кн.: Тютчев Ф. И. Сочинения. М., 1984, т. 2, с. 25; ср.: Яшин М. К портрету духовного лица. — Нева, 1966, № 3, с. 193).

⁹ Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева, с. 93, примеч. 138.

¹⁰ См.: Яшин М. К портрету духовного лица, с. 193—194.

¹¹ См.: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985, с. 76—78. О выходе этого тома «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» извещали 19 июня (№ 25, с. 245), «Прибавления к Санкт-Петербургским ведомостям» — 23 июня (№ 138, с. 1404). А. И. Тургенев послал экземпляр пятого тома И. С. Аржевитинову 19 июня (см.: РО ИРЛИ, ф. 309, № 316, л. 106).

из известных нам отзывов об этом томе (письмо П. А. Вяземскому от 11 июня 1837 года),¹² и вполне вероятно, что при его встрече с Гагариным речь зашла о письме Жуковского, сообщившем всей книге траурный характер.

По причинам, не зависевшим от Жуковского, в его тексте отсутствовал даже намек на состоявшуюся дуэль, вообще не употреблено слово «рана» (смерть Пушкина, по словам новейшего комментатора, предстала здесь «как следствие таинственной болезни»¹³). Подобное умолчание, конечно, бросалось в глаза современникам, возбуждало толки. И если попытаться реконструировать разговор на эту тему Тютчева и Гагарина, то хронологическая aberrация, допущенная в письме последнего Бахметевой, становится объяснимой: имя Дантеса могло поминаться не только в марте, но и летом 1837 года — как убийцы, сначала избежавшего заслуженной кары, а теперь и печатной огласки своего деяния.

Запомнившаяся Гагарину тютчевская острота допускает несколько интерпретаций. Возможно, обыгрывается ситуация, при которой убийство поэта выглядит как ненаказуемый и анонимный поступок («Пойду, Жуковского убью, <и я ничем не рискую, никто не узнает>»), причем адресация угрозы Жуковскому мотивирована и тем, что он являлся автором указанного документа, и естественно возникающей «цеховой» ассоциацией (Пушкин — Жуковский); дополнительный эффект образует само сочетание «Жуковского убью», если вспомнить тот образ чувствительного и кроткого поэта («Светлану»), который сложился в сознании его эпохи. На другой смысл этой остроты как будто указывает замечание Гагарина, предваряющее рассказ о встрече на Невском: «Тютчев очень тяготился Петербургом и только и мечтал о возможности вернуться за границу» (далее приведена его известная фраза: «у меня не тоска по родине, а тоска по чужбине»)¹⁴. Соответственно, интересующая нас реплика могла подразумевать прецедент, возникший в связи с Дантесом: «Пойду, Жуковского убью, <и меня тоже отправят из России за казенный счет>». Следует, однако, иметь в виду, что любое острословие по поводу конкретных обстоятельств высылки Дантеса должно было утратить заряд уже через не-

¹² См.: Тютчев Ф. И. Сочинения. М., 1984, т. 2, с. 26.

¹³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 502 (примеч. Я. Л. Левкович).

¹⁴ Тютчевiana, с. 21.

сколько месяцев. К тому же летом 1837 года Тютчев, успешно хлопотавший о своем новом назначении, вряд ли опасался надолго застрять на родине (7 августа он выехал — через Германию — в Турин, получая «курьерскую дачу»).¹⁵

Можно думать, что предполагаемая беседа Тютчева и Ггарина отразила первый этап восприятия «посмертного» тома «Современника» — и состоялась она именно в июне 1837 года. Письмо Жуковского обсуждалось, вероятно, и во время разговора, зафиксированного в дневнике А. И. Тургенева от 15 июня: «Вечер кончил у Тютчевых: о Шеллинге, Чаадаеве, о его наказании и пр. и пр. О Пушкине».¹⁶ Все это позволяет конкретизировать наблюдение К. В. Пигарева относительно творческой истории стихотворения «29-е января 1837». Непосредственный импульс к его созданию был дан, по всей видимости, письмом Жуковского, опубликованным в пятом томе «Современника» и актуализировавшим те пересуды, которые имеет в виду исследователь. (Но подобно тому, как Жуковский выносит дуэльную историю за пределы своего текста, Тютчев — в стихотворении — отказывается рассматривать ее на эмпирическом уровне: «Будь прав или виновен он, Пред нашей правдою земною — Навек он Высшею Рукю В «цареубийцы» заклеимен»). Наиболее вероятная датировка стихотворения, по нашему мнению, — июнь 1837 года.

Двоякая же реакция Тютчева на смерть Пушкина нагляднее всего подтверждает тезис Ю. Н. Тынянова о том, что у поэта «рядом с высоким *литературным* творчеством < . . . > сосуществовало комическое *истное*, не нашедшее себе литературного выражения...»¹⁷

¹⁵ В связи с тютчевской остротой отметим, что реальный Жуковский летом 1837 г. в Петербурге отсутствовал (он путешествовал по России с наследником).

¹⁶ РО ИРЛИ, ф. 319, № 316, л. 105 об. У М. И. Яшина неточно (К портрету духовного лица, с. 193), как и почти во всех случаях; см., напр., анекдотическое чтение строки из записи от 15 июня: «Обедал в Таврическом дворце у Путят...» (там же, ср.: РО ИРЛИ, ф. 319, № 316, л. 105 об.).

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 30.

МОТИВ «РЫЦАРЯ БЕДНОГО» В ПОЭЗИИ СИМВОЛИСТОВ.

(Организация художественного единства книги
стихов Эллиса «Арго»).¹

«Рыцарь Бедный» поставлен в ряд семантически сложных символов в поэтическом сознании начала XX века. Символистская интерпретация мотива «Рыцаря Бедного» восходит (подчас одновременно) к двум редакциям пушкинской «Легенды», к литературным обработкам средневекового сюжета о культе Мадонны, а также к различного рода переосмыслениям и сопоставлениям «Рыцаря Бедного» как с героями легенд «артуровского цикла», так и с Дон-Кихотом Ламанч-

¹ В статье предмет исследования ограничен обращением к некоторым художественным и публицистическим текстам Эллиса, хотя осмысление образа «Рыцаря Бедного» и шире — «Легенды» А. С. Пушкина в художественной и «жизнетворческой» практике русского символизма представляет собой один из распространенных «мифов», где метафорические сопоставления «рыцаря» и «поэта» способствуют «мифологизации» личности художника из символистского окружения: ср. характерный сюжет «посвящения» поэта в «рыцаря бедного» у А. Белого: «Про автора «Трилогии» можно сказать, что он имел «одно виденье, непостижное уму». Был Мережковский — художник, пленялся свободой художественного творчества, проповедовал культ красоты. И красота мира явилась ему в Лике Едином. И, увидав, не захотел он больше ничего. С той поры стал рыцарь будущего — рыцарем бедным». (Белый А. Луг зеленый: Книга статей. М., 1910, с. 146). Кроме того, в творчестве Ф. Сологуба интерпретируются мотивы «влюбленности» героя в «Деву Марию» — стихотворение «Верись в грани» (Сологуб Ф. Пламенный круг: Стихи. М., 1908, кн. 8-я, с. 41). В плане историко-литературном представляют интерес сопоставления истории текстов первой редакции «Легенды» А. С. Пушкина и сборника Ф. Сологуба «Пламенный круг»: цензурные вмешательства в текст «Пламенного круга» — изъятие стихотворения «Марни» («Пылай бесстрастно любовью», расцененного как обращение к «Пресвятой Деве», — могут быть осознаны через призму цензурных препятствий пушкинской «Легенды». (Брюсов В. Две книги: (Д. Мережковский «Павел I» — Ф. Сологуб «Пламенный круг»). — Весы, 1908, № 6, с. 53).

ским. Все перечисленные варианты соотносительности с образом «рыцаря» присутствуют в поэтической книге Эллиса «Арго».

Как правило, первый сборник А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» традиционно проецировался на пушкинский сюжет о «Рыцаре, влюбленном в Деву», что было отмечено современниками поэта: «Это настоящий культ средневекового рыцаря. На пространстве всех стихотворений 1-го сборника Блок влюблен в «мерцающую сагу». Ему, как пушкинскому «Рыцарю Бедному», было одно явление «непостижное уму», и в разных формах он его преображает в своих дымчато-прозрачных, всегда изящных видениях».² Традиционное восприятие молодого поэта как рыцаря «Прекрасной Дамы» парадоксально переносилось и на зрелое творчество А. Блока: даже в 1910-е годы Эллис воспринимал блоковскую лирику как отчужденную от всего современного: «Непосредственно женская лирика А. Блока легко выдает в нем душу позднего средневековья, менестреля Пресвятой Девы».³ И тут же в подобной рецепции Блока Эллисом отражается неприятие опыта куртуазной поэзии как противоречащей основной поэтико-религиозной доктрине поэта: «Не повторилась ли здесь старая ошибка трубадуров, забывших учение о Кресте, как ключе Рая, смешивавших с видением Пречистой Девы видение неизмеримо низших Добрых Духов, видение своего Ангела-Хранителя. Лишь Данте строго различил видение Беатриче и Девы Марии».⁴

² Венгеров С. А. Собрание сочинений СПб, 1911, т. 1, с. 87—88.

³ Эллис. «Vigilemus!»; Трактат М., 1914, с. 8.

⁴ Эллис «Vigilemus!», с. 9. Характерно, что Эллис усматривал в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока «нечто истинно средневековое». См.: Лавров А. В. Письма Эллиса к Блоку. — В кн.: А. Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981, кн. 2-я с. 283 (Литературное наследство: т. 92). Это соответствовало духу «религиозного символизма», поборником которого был Эллис; с середины 1911 г. он становится активным последователем антропософского учения Рудольфа Штейнера, которого называет создателем первой в истории культуры магической терминологии; религиозное жизнетворчество, по убеждению поэта, становится смыслом современного символизма: «Последняя сокровенная цель символизма — живая мистерия. Здесь именно он втягивается в роковой круг вечных и неразрешимых теоретически, иррационально-изначальных вопросов, вопроса о соподчинении всех элементов культуры и о передвижении всех границ, их определяющих». — Указ. соч., с. 5. В этой же связи примечательно, что «тема призыва и мистического служения, рыцарского обета» акцентирована Эллисом как «составляющая общее введение ко всем отделам книги» в композиции сборника А. Белого «Золото в лазури». — Эллис. Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый, М., 1910, с. 258.

Профанация высокой идеи эротико-религиозным культом Дамы усматривалась Эллисом и в «мистическом идеализме» Новалиса. Мистико-религиозную концепцию культа Марии Эллис поэтически иллюстрирует в книге стихов «Арго». Здесь «Рыцарь Бедный» становится не только определяющим мотивом в целостной организации книги Эллиса, но и одним из условий семантической связанности текста. Понятие «книги стихов» у Эллиса соответствует общей для символистов установке на систему родовых и видовых определений художественных текстов. Интерпретируя свои и чужие тексты, символисты отождествляют процессуальность творчества поэта с созданием строф «единой стройной поэмы».⁵ При такой установке, когда «книги стихов» рассматриваются как этапы или части единого сюжета поэтического творчества, естественно стремление Эллиса представить два поэтических сборника («Арго» и «Забытые обеты»), состоящие из пяти лирических циклов, и поэму («Мария») как единый текст, имеющий целостную структуру и «сюжетоподобное» истолкование. В связи с этим весьма примечательным становится авторское предисловие, где составляющие книгу части описаны как единый сюжет: «Собранные в «Арго» стихотворения написаны в разное время за период с 1905 по 1913 год. Написаны они в совершенно различные часы жизни, под влиянием различных переживаний, стремлений и влияний, на разных ступенях пути. Тем не менее, собранные вместе, они *являют внутреннее единство*».⁶ Трехчастный архитектурный принцип построения «Арго» мотивируется в предисловии таким образом, что три раздела книги осмысляются не иначе, как главы единого произведения: «Три внешне различных пути внутренне объединены здесь. < . . . > Тем вернее приходят все эти три пути к пути единственному и неизбежному, тем неизбежнее несбывшиеся мечты о новом превращаются в восстановление

⁵ Новое осмысление жанров на рубеже XIX и XX вв. приводит к своеобразным метаморфозам поэмы, бытование которой обнаруживается в форме лирического цикла или «книги стихов» (ср. характерную интерпретацию символистского творчества: «Вместе мы составляем великую вселенскую Поэму». — Бальмонт К. Белые зарницы: Мысли и впечатления. СПб., 1908, с. 166).

⁶ Эллис. Арго: Две книги стихов и поэма. М., 1914, с. IX. В дальнейшем стихотворные цитаты из книги Эллиса документируются непосредственно в тексте с указанием страницы данного издания.

забытых обетов».⁷ Порядок циклов, составляющих ту или иную главу «Арго», предполагал обозначить движение поэтической мысли, формирующей идею книги, а также стадии становления духовного опыта лирического героя. Символика названий циклов «Табакерка с музыкой», «Голубой цветков», «Гобелэны», «Pieta», «Beauséant» отражает эту идею движения и проецируется на предисловие автора. Среди мотивов первого раздела явно прослеживается, доминируя, мотив «ложного пути»; отсюда «тайная цель исканий поэта»⁸ оформляется в содержании следующих разделов: «Забутые обеты» и «Мария», где абсолютизируется неизменность выдвигаемых «трех путей», которыми мотивирована архитектоника книги: «Тому, кто решил им следовать, предстают три великие и вечные символа: *крест* монаха, *чаша* рыцаря и *посох* пилигрима. Не веря иным путям, мы верно ждем Рыцаря Бедного».⁹

Примечательно, что сюжет книги стихов, разбитой на циклы, изоморфен сюжету рыцарской поэмы «Мария», заключающий «Арго» в качестве третьей финальной главы. Единство сюжета книги стихов создается развитием нескольких символистски истолкованных в предисловии мотивов, на основе которых формируется у Эллиса миф о «Рыцаре Бедном». Художественный текст книги стихов оформляется таким образом, что «сюжет» «Рыцаря» может «вычитываться» из совокупности составляющих «Арго» произведений. Подобный способ «вычитывания» единого сюжета даже из различных культурных текстов подсказан самим Эллисом в трактате «Vigilemus!», изданном одновременно с его поэтической книгой. Для поэта важно в мировом культурном контексте найти несомненное подтверждение своей кардинальной идеи — «возврата к оставленному»: «В Рихарде Вагнере совершилось обратно-временное шествие мифа к первоисточникам. Обратный путь виден в Гете, особенно в его «Фаусте». Он начинает обратный путь по спирали, снова углубленно восхо-

⁷ Эллис. Арго: Две книги стихов и поэма. М., 1914, с. IX. «Три пути», приводящие к единому мистическому пути, были отражены ранее в книге стихов Эллиса «Stigmata», где стихотворения распределялись «по трем разделам, соответственно частям «Божественной Комедии» Данте» — Лавров А. В. Брюсов и Эллис. — Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 233.

⁸ Эллис. Арго. с. X.

⁹ Там же, с. XI.

дя к вечным высотам, спасаясь созерцанием тайны тайн — Непорочной Матери Девы». ¹⁰

При реконструкции «сюжета» о «Рыцаре Бедном» выявляются опорные мотивы, сопутствующие эллисовской интерпретации мифа о рыцаре. Эти мотивы имплицированы в следующих текстах: «Забытые обеты», «Ave Maria», «Баллада о Пресвятой Деве», «Три обета», «Черный орел», «Ричард пред Иерусалимом», «Рыцарь Бедный», «Мария». Путь «Рыцаря Бедного» — это путь восстановления, обретения забытых обетов, отсюда — активизация культурной памяти: мотивированное соединение в единый (эллисовский) миф всевозможных источников, создающих «ореол» Рыцарю Пречистой Девы. Миф о рыцаре создается вариациями следующих мотивов, восходящих, во-первых, к артуровскому циклу мотивов: это — «роза белая Грааля», «баллады в честь Ланцелота», «лебедь Парсифаля» и т. п.; во-вторых, — это обращение к обработке средневековой темы о культе Мадонны; ¹¹ в-третьих, — это слияние «Рыцаря Бедного» с образом Дон-Кихота, что нашло отражение в кульминационном стихотворении под названием «Рыцарь Бедный»:

Баллады в честь Ланцелота
не ты ли пропел?
И слезы дон Кихота
не твой ли удел? (с. 147).

И, наконец, в-четвертых, — это осмысление пушкинской «Легенды» в мистико-религиозном духе.

Идейно-художественные интерпретации, сопровождавшие пушкинский текст на протяжении XIX столетия, предопределили особенности творческого переосмысления символистами сюжета о «Рыцаре Бедном». Р. В. Иезуитова замечает, что в начале века пушкинская «Легенда», «несмотря на сведения о первоначальной редакции произведения с ее мотивом «безбожия» бедного рыцаря, символисты исходили в своей трак-

¹⁰ «Vigilemus!», с. 6—7. Обратный путь как «путь обретения забытых обетов» декларируется в трактате как основное назначение символизма: «Символизм последовательно наметил своим развитием ступени возврата к религии в обратном порядке нисхождения культуры нового времени» (там же, с. 48).

¹¹ В связи с этим примечательна публикация одного из «Рассказов Старой Франции» Жана Мореаса — «Дева Мария на турнире», опубликованного в переводе Аврелия (В. Брюсова) в «Весех» (1906, № 1, с. 23).

товке лишь из 2-й редакции»,¹² включенной в контекст «Сцен из рыцарских времен». Эллис слегка отходит от традиционной символистской трактовки: мотив «безбожия» рыцаря редуцирован в мотив забвения обетов в третьей песни рыцарской поэмы «Мария», где повествуется о двух рыцарях, совершивших высокий обряд посвящения. Дева Мария принимает их рыцарский обет, после чего они едут к Святой Земле, «полны благоговенья»; проходят семь тяжких лет в «блужданиях непрестанных» и наступает «забвение», нарушение обетов, данных Деве и Сыну:

Не прежние то были пилигримы,
Ты в них узнать не смог бы никогда
Двух отроков, что шли Христом хранимы
К Земле Святой, — былого нет следа!
Два всадника, разубранных богато,
Пред замком блещут в пламени заката (с. 175).

Этот же мотив «забвения обета» характерен и для «Баллады о Пресвятой Деве»:

Три рыцаря бросили свет,
Чтоб Даме Небесной служить (с. 115).

В «Балладе» Эллиса Дама спасает верных рыцарей, — «один лишь огнем попален», потому что:

Нарушил он страшный обет.
Он душу свою погубил (с. 116).

Мотив «забвения обетов», истолкованный как непростительное кощунство, особенно акцентирован во второй части книги Эллиса, в главах же рыцарской поэмы «Мария» наряду с «карой» актуален и мотив «заступничества», чрезвычайно важный в первой редакции пушкинской «Легенды»:

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего (III, 162).

¹² Иезуитова Р. В. «Легенда». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974, с. 147.

В поэме Эллиса Мария, ведомая материнским чувством, покрывает вину падших душ, заступаясь за них:

Когда же душ погибших вереницы
Сойдут стенать к безжалостным кругам,
В железный лес, где мучатся блудницы, —
И Ты сойдешь к подземным берегам,
Чтоб в хоре грешниц с неослабной силой
Зывать немолчно: «Господи, помилуй!» (с. 159)

Несмотря на некоторые отхождения от традиционной трактовки, в мифе о Рыцаре Бедном у Эллиса акцентированы атрибуты пушкинского образа: строгость, нищета, рыцарский жар молитвы и непорочность:

Дама сердца перескажет
всем дела твои.
И другому перевяжет
перевязь любви (с. 132).

В стихотворении «Рыцарь Бедный», так же как и у Пушкина, отмечены батальные эпизоды из эпохи крестовых походов и топографическая определенность:

Над святым Иерусалимом
Не ты ль вознес Дары,
И паладином незримым
Опрокинул врагов шатры (с. 147).

Воинственный клич пушкинского рыцаря «Lumen coelum! Sancta rosa!» присутствует и в песнопениях Деве Марии в рыцарской поэме: «O sancta rosa, stella, lumen coeli!» Мотив платонической любви усилен у Эллиса до иступленного фанатизма: «Славословием сжегший уста, Пречистой Девы воин».¹³

¹³ Мотив платонического экстаза, присутствующий как неизменный пафос в текстах «Арго», был травестирован В. Брюсовым в поэтическом обращении к Эллису:

Белые рыцари... сень Палестины..
Вечная Роза и крест.
Ах, поцелуй заменяет единый
Мне всех небесных невест! (Брюсов В. Собр.

соч.: В 7-ми т. М., 1974, т. 3, с. 332).

Если в пушкинской песне Франца из «Сцен из рыцарских времен» рыцарь умирает «как безумец» (VII, 239), то верный идее своей книги Эллис усиливает мотив «обретения Царства Света» при посредничестве Марии, — это вновь сближает символистский текст с первой редакцией «Легенды»: в стихотворении «Три обета» на «рыцарский жар» воина Мария отвечает:

Три обета я приемлю,
и воздам стократ, —
Ты идешь в Святую Землю,
не придешь назад.
Ты от вражьего удара
примешь смерть в бою, —
От меня три чудных дара
обретешь в Раю (с. 131).

Таким образом, разнохарактерные реминисценции образуют единство мотивов, оформляющих основной миф книги Эллиса. Поэтическая трактовка «Рыцаря Бедного» образует своеобразную эмблематику мотива «возврата» к «забытым обетам», вместе с тем расширяя цитатный ряд, миф о рыцаре становится «сквозным сюжетом» в эстетических концепциях Эллиса: так, провиденциальный пафос заключительного фрагмента «Русских символистов» — «Символизм и будущее» — связывается с обоснованием «рыцарского служения и преклонения со смиренной строгостью» перед «Первосимволом», «венчающим систему < . . . > Ликом Вечно-Женственным, Ликом Мадонны».¹⁴ Относящийся к «пушкинской» группе символов, «Рыцарь Бедный» обретает у Эллиса статус «нового бытия», подчас отчуждаясь от принадлежности к конкретному первоисточнику, но тем не менее пушкинский образ «присутствует» в общей концепции авторского предисловия к поэтической книге «Арго», а интерпретация эллисовского мифа о рыцаре включает в себя помимо разнообразных источников и осмысление некоторых мотивов знаменитой «Легенды» А. С. Пушкина.

¹⁴ Эллис. Русские символисты, с. 336.

ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭМЕ ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА»

Проблема «Пушкин и Есенин» неоднократно была предметом внимания исследователей.¹ Однако разговор о пушкинском начале в «Анне Снегиной» представлялся им маловероятным. Поэтому до начала 80-х годов в есениноведении об этом существовали только робкие предположения. Например, С. Кошечкин видел близость начал поэмы Есенина и романа «Евгений Онегин» Пушкина.² М. Орешкина в статье «Имена персонажей поэмы С. Есенина «Анна Снегина» отмечала: «Останавливает наше внимание и близость звукового облика названий двух поэм Есенина и Пушкина — «Анна Снегина» и «Евгений Онегин».³ И это все.

В 1983 году появилась первая работа, поставившая вопрос о роли пушкинской традиции в «Анне Снегиной»: статья В. Н. Гурбина «Онегин и Снегина. К проблеме традиций в поэзии».⁴ В. Н. Турбин отталкивается от предположений М. Орешкиной (это видно и по названию его статьи) и говорит, что «Анна Снегина» сопоставима с романом Пушкина по «многим параметрам». Пушкинская традиция в поэме «живет, пульсирует, неузнаваемо преобразуется, таится, но

¹ Жаворонков А. З. С. А. Есенин и А. С. Пушкин. — В кн.: Уч. зап. Новгородского пединститута. Новгород, 1963, т. 9, с. 37—55; Харчевников В. И. О пушкинской и лермонтовской традициях в поэтическом стиле Сергея Есенина. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971, с. 292—300; Городецкий Б. П. Традиции Пушкина и русская советская поэзия. — В кн.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. Л., 1972, с. 77; Прокушев Ю. Л. Подвиг Пушкина. М., 1974, с. 43—61; Цыбин В. Пушкинское в Есенине. — Москва, 1975, № 10, с. 172—177.

² Кошечкин С. Сергей Есенин: Раздумья о поэте. М., 1974, с. 177.

³ Русская речь, 1974, № 2, с. 39.

⁴ Октябрь, 1983, № 4, с. 187—192.

вдруг обнаруживает себя в случайных или преднамеренных совпадениях...».⁵ Задачей данной работы и является сопоставление двух текстов — поэмы Есенина и романа Пушкина — в плане преемственности традиций.

Уважительное отношение Есенина к Пушкину общеизвестно. Он помнил и знал наизусть многое из пушкинского наследия.⁶ «Пушкин — самый любимый мною поэт. С каждым годом я воспринимаю его все больше и больше как гения страны, в которой я живу» — записал поэт в анкете о Пушкине в 1924 году.⁷ В автобиографии «О себе» (октябрь 1925 года) Есенин вновь скажет: «В смысле формального развития теперь меня тянет всё ближе к Пушкину».⁸ «Пушкина Есенин боготворил», — вспоминает и Вс. Родественский. И далее он пишет: «Судя по словам Есенина, ему очень хотелось написать поэму, в которой показать Пушкина среди простого народа — среди крестьян, слепцов, странников — на ярмарке».⁹ Известно, как любил Есенин подражать Пушкину в манерах и одежде.¹⁰ Любопытен и другой факт: 6 июня 1924 года Есенин публично прочитал свое стихотворение «Пушкину» на юбилее великого поэта:

Мечтая о могучем даре
Того, кто русской стал судьбой,
Стою я на Тверском бульваре,
Стою и говорю с тобой.
Блондинистый, почти белесый,
В легендах ставший как туман,
О Александр! Ты был повеса,
Как я сегодня хулиган (1, с. 229).

⁵ Там же, с. 191.

⁶ Устинов Г. Мои воспоминания об Есенине. — В кн.: Сергей Александрович Есенин: Воспоминания. М.; Л., 1926, с. 152.

⁷ Есенин С. Отчее слово. М., 1968, с. 33.

⁸ Есенин С. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1979, т. 5, с. 231. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁹ Есенин С. Отчее слово, с. 34—35.

¹⁰ Иван Грузинов вспоминает: «Идем по Тверской. Есенин в пушкинском испанском плаще, в цилиндре. Играет в Пушкина. Немного смешон. Но в данную минуту он забыл об игре. Непрерывно разговариваем. Вполголоса: о славе, о Пушкине... На прощание целуем друг у друга руки: играем в Пушкина и Баратынского» (Сергей Александрович Есенин. Воспоминания, с. 132).

Здесь нельзя не заметить некоторого уподобления Пушкина Есенину («Блондинистый, почти белесый...», «повеса — хулиган»), и это важно учесть при рассмотрении поэмы «Анна Снегина». Поэма о Пушкине не была написана Есениным, но зато появилась другая и тоже о поэте среди народа, ищущего ответы на вечные и злободневные вопросы бытия.

«Анна Снегина» — антипод «Евгения Онегина».¹¹ Фабула поэмы Есенина переосмыслена: не любовь дворянина к дворянке, а любовь крестьянского парня, поэта-интеллигента, к помещицкой дочери. И разделяет героев не эгоизм чувств, а социальные противоречия, обострившиеся в межреволюционный период. Подобным образом происходит размежевание героев Есенина и Пушкина.¹²

Оба произведения начинаются монологами. Начало «Евгения Онегина» — «Мой дядя самых честных правил...» — является внутренним монологом центрального героя, который летел «в пыли на почтовых» в деревню к умирающему дяде. «Село, значит, наше Радово...»¹³ — рассказ возницы, который подвозит к мельнику случайного попутчика. Монолог Онегина — это проникновение в быт и во взаимоотношения дворян первой половины XIX века. Монолог возницы — это введение в социально-историческую обстановку крестьянской России начала XX века в переломные революционные годы. С этим миром и бытом связан есенинский герой: он родился в русской деревне, был воспитан ею, и сейчас он остроенно всматривается (и вслушивается) в те события, которые расслоили некогда единую для него деревенскую Русь. Но рассказ возницы является введением не только в эпические события поэмы: по мере приближения к «радовским предместьям» герой все больше погружается в прошлое —

¹¹ Есенин, естественно, не афишировал близость своей поэмы роману Пушкина, даже наоборот — старался скрыть ее. Так, на замечание Н. Н. Никитина о недоработке образов Оглоблина и Бориса (мужа Анны) он недовольно ответил: «Евгения Онегина хочешь?» (Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 478).

¹² В. Н. Турбин считает, что социальные вопросы являются главными в диалоге Есенина с Пушкиным. Поэма Есенина «пронизана идеей возмездия», и, в общем итоге, на страницах есенинского произведения «Онегин-крестьянин одолел, победил Онегина-дворянина» (Указ. соч., с. 187, 189).

¹³ В. Турбин считает, что есенинское село Радово произошло от поместья Ненарадово из повести Пушкина «Метель» (Указ. соч., с. 189).

в деревенскую юность, связанную с его первой любовью. Этот мотив окончательно утвердится в конце первой главы, дав толчок развитию лирической коллизии поэмы.

Пушкин, знакомя читателей с Онегиным, предостерегает их от поспешных выводов:

Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет. . (VI, 28—29).

В I главе романа Пушкин «рад заметить разность» между собой и Онегиным. Есенин же, наоборот, делает своего героя явно автобиографичным. Он дает ему свое имя, происхождение, писательскую славу, наделяет его некоторыми фактами собственной биографии (участие в первой мировой войне, дезертирство, авторство «Москвы кабацкой»). Но начальная ситуация обоих произведений (поездка в деревню) одинакова: герои думали таким образом спастись от гнетущего состояния. Онегин — «очень рад, что прежний путь Переменял на что-нибудь» (VI, 27). Герой поэмы Есенина «в радовские предместья Ехал тогда отдохнуть» — «Война мне всю душу изъела» (3, с. 50).

Пушкин дает развернутую характеристику своего героя, подробно описывая быт, среду, воспитание, прошлое и настоящее Онегина. У Есенина же все отсылки к прошлому героя даны отрывочно («По-старому с шубой овчинной Иду я на свой сеновал...», «Когда-то у той вон калитки Мне было шестнадцать лет...» (3, с. 53), «Три года Не зрел я знакомых крыш...» (3, с. 57) и т. д.), зато настоящее развернуто. «Война мне всю душу изъела» — это отправная точка раздумий героя о мире и человеке, о своей гражданской позиции в «суровые, грозные годы».

У героев Есенина и Пушкина есть и точки соприкосновения. Их обоих не привлекала военная служба. У Пушкина Онегин «разлюбил < . . . > наконец, И брань, и саблю, и свинец» (VI, 21). У Есенина: «Я бросил мою винтовку...» (3, с. 50). Оба героя искали перемены (отдыха) в деревне и обоих постигло разочарование.

Герой Есенина едет в деревню, чтобы спастись от кошмаров войны. Страстный пацифистский вызов звучит в его внут-

реннем монологе: «Нет, нет! Не пойду навеки!» (3, с. 54). Однако вслед за своим монологом он слышит слова мельничихи: «У нас здесь теперь беспокойно. Испариной все зацвело. Сплошные мужицкие войны...» (3, с. 54). Поистине из огня да в полымя попадает герой Есенина. И здесь уж не до отдыха. Так рождается мотив тоски и неудовлетворенности, который отчетливо утвердится после неудачного вмешательства героя в спор о земле между безземельными криушанами и помещицей Снегиной. Не случайно герой боялся встречи с Анной; после слов мельника, сообщившего ему, что Анна в имении и ждет его, он демонстративно отказывается от своего прошлого.

Ничто не пробилося мне в душу,
Ничто не смутило меня.
Струилися запахи сладко,
И в мыслях был пьяный туман...
Теперь бы с красивой солдаткой
Завесть хорошо роман (3, с. 56—57).

Ср. в «Евгении Онегине»:

Прогулки, чтение, сон глубокой,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцалуй... (VI, 89).

Пушкин подчеркивает, что после встречи с Татьяной «Онегин жил анахоретом» (VI, 88). Герой Есенина тоже после резкого и неприятного разговора с Анной («Вы — жалкий и низкий трусишка»; 3, с. 64) стремится ни с кем не встречаться.

Все лето провел я в охоте.
Забыл ее имя и лик.
Обиду мою
На болоте
Оплакал рыдальщик-кулик (3, с. 65).

Вслед за этим Есенин дает пейзажную зарисовку лета и осени, которая выполняет различные функции, в том числе выражает быстротечность времени. Подобное «ускорение» времени через изображение пейзажа Есенин мог позаимствовать у Пушкина (см., например, изображение лета, осени, зимы в

IV главе «Евгения Онегина»). В есенинском пейзаже можно заметить и явную пушкинскую реминисценцию:

Бедна наша родина кроткая
В древесную цветень и сочь,
И лето такое короткое,
Как майская теплая ночь
(«Анна Снегина»; 3, с. 65).

Но наше северное лето,
Карриатура южных зим,
Мелькнет и нет...
(«Евгений Онегин»; VI, 89).¹⁴

Онегин едет в имение к дяде. Герой Есенина — к мельнику. Казалось бы, в этом плане между ними ничего общего нет. Но в сюжетном аспекте их отношение к окружающему, их позиции одинаковы. Онегин в деревне — «один среди своих владений». Хотя «ярём он барщины старинной Оброком легким заменил» (VI, 32), это еще не говорит о понимании им участи народа и о сближении с ним. С другой стороны, — дворяне-соседи «в голос все решили так, Что он опаснейший чудак» и «дружбу прекратили с ним» (VI, 32—33).

Герой поэмы Есенина тоже находится в некотором среднем положении, правда, обе стороны видели в нем своего единомышленника. Он «старый знакомый и гость» криушан. «Придите. Вы самый близкий», — пишет ему деревенский бунтарь Прон Оглоблин (с. 62). Что же касается Анны, то у нее с героем поэмы было общее прошлое — юношеская любовь, которая, как это явствует из последнего диалога Анны и Сергея и из лондонского письма Анны, продолжается и в настоящем.

В сюжете поэмы Есенина позиция героя несколько сближена с позицией мельника, который тоже свой и у Снегиных и у криушан. Мельник приносит записки и вести Сергею от Прона и от Анны. Эта его «деятельность» вызывает ироническое отношение у героя поэмы:

Ох, этот мельник!
С ума меня сводит он.
Устроил волынку, бездельник,
И бегаёт как почтальон (3, с. 62).

¹⁴ Таких пушкинских деталей, по наблюдениям В. Н. Турбина, в поэме Есенина много. (Указ. соч., с. 191).

Однако, не будь мельника, развитие лирической линии в сюжете поэмы вряд ли состоялось бы. Мельник постоянно возобновляет прерывающиеся отношения Сергея и Анны («Мой мельник с ума, знать, спятил. Поехал, Кого-то привез...»; 3, с. 60, — в третьей главе. «Мой старый мельник Хозяек привез к себе, Заставил меня, бездельник, В чужой ковыряться судьбе»; 3, с. 67, — в четвертой главе). Аналогичную функцию (как связующее звено между Татьяной и Онегиным) выполняет в романе Пушкина старая няня Лариных. Оба героя (Есенина и Пушкина) встречаются в деревне со своей любовью, Онегин — с будущей, героиней Есенина — с прошедшей.

У героинь Есенина и Пушкина тоже много общего. Пушкин выбирает для своей героини имя «приятное» и «звучное» («С ним, я знаю, неразлучно Воспоминанье старины»; VI, 42). Есенин называет свою героиню Анной, явно ориентируясь, как отмечает М. Орешкина, на классическую традицию в русской литературе: значение имени Анна («благодать» в церковной традиции) — «грация, миловидность», а «ассоциации, вызванные фамилией героини, неразрывны с миром природы».¹⁵ И не случайно воспоминанию о ней предшествует картина цветущего весеннего сада.

Подобный же композиционный прием характерен и для образа Татьяны. «Героиня окружена цветами, луной, тенями, — вообще природой», — пишет М. А. Рыбникова.¹⁶ Например:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод. (VI, 43).

Как видим, в романе Пушкина и поэме Есенина много образно-тематических совпадений, которые не могли быть случайными. Для большей доказательности проанализируем опорно-сюжетные ситуации, важные для обоих произведений.

В «Евгении Онегине» подробно изображены два свидания Онегина с Татьяной, причем содержание обеих сцен противоположно. Подобным образом изображаются две встречи героя с Анной и в поэме Есенина.

¹⁵ Русская речь, 1974, № 2, с. 38

¹⁶ Рыбникова М. А. Книга о языке Очерки по изучению русского языка и стилистические упражнения М., 1926, с. 240.

Во время второго свидания Онегина с Татьяной в восьмой главе романа «вместе несколько минут Они сидят. Слова нейдут Из уст Онегина...» (V, 175). А вот первое свидание Сергея с повзрослевшей Анной:

Я слушал ее и невольно
Оглядывал стройный лик
Хотелось сказать:
«Довольно!
Найдемте другой язык!»
Но почему-то, не знаю,
Смущенно сказал невпопад
«Да .. Да ..
Я сейчас вспоминаю . .
Садитесь.
Я очень рад » (З, с 61).

Анна по возрасту старше Татьяны. И ко времени встречи с Сергеем она замужем. Ее слова «Я важная дама стала» (З, с. 60), несмотря на шутовскую, соответствуют истине. Но не случайно облик повзрослевшей Анны не вяжется с романтическим образом «девушки в белой накидке» (З, с. 73) в сознании героя («Я видел лишь белое платье Да чей-то привздернутый нос»; З, с. 60): для него прошлое несоединимо с настоящим. Внешнюю (портретную) сторону воспринимает и Онегин, встретив Татьяну на великосветском балу:

Как изменилася Татьяна!
< >
Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал? (VI, 177—178).

Речь Анны при первом свидании несколько легкомысленна и кокетлива, но это следствие растерянности от встречи с любимым человеком. Однако признание в любви произойдет не сейчас и слишком поздно для обоих. В ту первую встречу осталась «загадка движений и глаз», и герой неожиданно для себя отметит: «По-странному был я полон Наплывом шестнадцати лет» (З, с. 62). Эту же растерянность испытывает и Онегин:

Что с ним? в каком он странном сне!
Что шевельнулось в глубине

Души холодной и ленивой?
Досада? суетность? иль вновь
Забота юности — любовь? (VI, 174—175)

И, наконец, сцены объяснения в любви и у Пушкина и у Есенина почти совпадают:

«Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна»
(«Евгений Онегин»; VI, 188)

«Простите . Была не права...
Я мужа безумно любила.
Как вспомню... болит голова...
Но вас
Оскорбила случайно
Жестокость была мой суд
Была в том печальная тайна,
Что страстью преступной зовут»
(«Анна Снегина»; 3, с 68).

Таким образом, можно отметить, что традиция пушкинского романа запечатлена в поэме Есенина на разных уровнях: в фабульно-сюжетном плане и в макро- и микрообраззах. Она то прямо обозначена Есениным, то скрыта в реминисценциях, аллюзиях, переосмысленных цитатах.

Поэма Есенина находится в диалогическом отношении к роману Пушкина. Контекст «Евгения Онегина» весьма важен для есенинской поэмы не только как ориентир высокого искусства, но и как источник многих исторических коллизий, которые диалектически проявятся в годы революционного перелома. Однако Есенин не столько спорит с Пушкиным, сколько обращается к нему как к союзнику, постигшему тайну красоты духовного мира людей. «Как прекрасна Земля И на ней человек» (3, с. 54), — вслед за Пушкиным провозглашает и Есенин.

АХМАТОВА И ПУШКИН. ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

III. «Невидимых звон копыт»¹

В книге «Творчество Анны Ахматовой» В. М. Жирмунский писал о творческой истории «Поэмы без героя»: «В развязку введена была первоначально отсутствовавшая картина снежной метели на Марсовом поле <. . .> с апокалиптическим видением Медного всадника:

Бал метелей на Марсовом поле
И невидимых звон копыт».²

Отсылку к пушкинскому образу подверг сомнению Л. К. Долгополов.³ Впрочем, речь здесь о споре идти не может — высказывания оппонентов принадлежат к разнокачественным сферам духовного опыта.

Впечатление В. М. Жирмунского, помимо прочего, поддерживается почти неразличимой цитатой из «Медного всадника» в стихах, непосредственно следующих за приведенными ранее:

И безмерная в том тревога,
Кому жить осталось немного (368).⁴

Ср.: «Он оглушен Был шумом внутренней тревоги» (V, 146), «Он оглушен Был чудной внутренней тревогой» (V, 494). Эти

¹ Предыдущие заметки см.: Пушкинский сборник. Рига, 1974, вып. 2, с. 32—55.

² Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 157.

³ Долгополов Л. К. По законам притяжения: О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. — Русская литература, 1979, № 4, с. 51—52.

⁴ При цитировании издания «Библиотеки поэта» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976) в скобках указан номер страницы.

строки Ахматова часто цитировала.⁵ Но еще важнее логика появления пушкинской цитаты в этом месте «Поэмы».

«Бал метелей» происходит около углового дома (Марсово поле 7/Мойка 1), в котором в середине 1910-х годов жила О. А. Глебова-Судейкина⁶ и где находились «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной (ср. сцену оживающих портретов в либретто балета по «Поэме»)⁷ и кабаре «Привал комедиантов» — «Дом пестрей комедьянтской фуры» (365). История последнего как бы содержит в себе отсылку к теме наводнения: «Когда копали на Марсовом поле могилы для жертв революции, то земля оказалась так крепка, что применили динамит. Тогда расселась почва, и вода Мойки залила «Привал комедиантов». Отсырели нарисованные Григорьевым на стенах официанты и маски работы Судейкина. Это история точная, верная, в ней нет никакого символизма поэтому».⁸

Похороны жертв революции несколько раз упоминаются в контекстных автобиографических «отступлениях» либретто: «[23 марта 1917] — похороны жертв революции на Марсовом поле», «Панихида, как в «Маскараде» Мейерхольда (свечи, пение, вуали, ладанный дым). Или в «Пиковой Даме» (не опере, разумеется). 25 февраля 17 — на Невском Революция (похороны—хвоя—Шопен).⁹ Могила». При этом Марсово поле «наплывает» на Смоленское кладбище, с которым Ахматова связывала (наряду с одной пушкинской за-

⁵ Ср.: «...однажды я спросила ее: «У Вас уютно?» А. А. ответила: «Я, как Евгений у Пушкина, помните? Он оглушен был чудной внутренней тревогой» (Чулкова Н. Г. Воспоминания. — ИРЛИ, р. 1, оп. 85, № 192).

⁶ Дифирамб этому дому, в котором жили также А. Л. Волынский, Л. Н. Андреев, В. В. Каменский, мать Н. Н. Евреинова, см.: Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М., 1922, с. 14. Экспромт Маяковского «Приятно марсовым вечером Пить кузминской речи ром» (Коган Д. С. Ю. Судейкин. М., 1974, с. 186) сочинен в этой квартире Судейкиных в 1915 году.

⁷ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 172.

⁸ Шкловский В. О действиях одного художника. — Звезда, 1933, № 5, с. 79. О затоплении подвала см.: День, 1917, 3 окт. Ср. в стихах Г. Иванова: «И все стоит в «Привале» Невыкачанной вода». (Камена. Харьков; М.; Пб., 1918, кн. 1, с. 5). Ср. о «кучке поэтов, актеров, художников, которые спасаются в подвале от всероссийского потопа, как Ной в ковчеге» в очерке Г. Чулкова о «Привале» (Народоправство, 1917, № 12, с. 8). Ср. в «Подвале памяти»: «Мне кажется — опять глухой обвал Уже по узкой лестнице грохочет» (196).

⁹ Блок писал матери 23 марта 1917 г.: «вся Литейная и весь Невский запружены народом, матросы играют марш Шопена» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1963, т. 8, с. 481).

письму) первые «ростки» поэмы,¹⁰ и которое было слито для нее с памятью о наводнении 1924 года — подъем воды застал ее здесь во время панихиды по Ан. Н. Чеботаревской (утопленнице и самоубийце).¹¹ В одном из вариантов финала либретто — «...каменный крест у выросшей на Марсовом поле стены. Дальше также кресты. Стена кладбища. Голос Ольги: «Где-то здесь у стены могила Всеволода».¹² В хрониках наводнения 1824 года две эти точки Петербурга трагически соотнесены: «С Смоленского кладбища, где были разрушены самые твердые памятники с железными оградами, неслись во множестве деревянные кресты с могил и проч.»; «Улица пред Летним садом, да и самый сад, завалены были дровами, бревнами, досками, деревянными крестами с могил»; «Со Смоленского кладбища нанесло множество крестов к Летнему саду — на улицах лежали мертвые тела на другой день»¹² — ср.: «Гроба с размытого кладбища» (V, 141). Это же глубинное соотношение в «Поэме без героя» образует цепочку смысловых переходов к «Медному всаднику», с которой ахматовскую поэму иногда сближают по напрашивающемуся уподоблению «петербургского потопа» 1824 года мировой войне и революции.¹³

К Марсову полю приурочила Ахматова самоубийство гусара-поэта, пренебрегши топографией события-прототипа.¹⁴

¹⁰ Тименчик Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1984, № 1, с. 69—70.

¹¹ См.: Книги. Архивы. Автографы. М., 1973, с. 67. Возможно, Смоленское кладбище ассоциировалось у Ахматовой по смежности с Голодаем и с могилой Евгения. Отметим, что в стих. М. А. Зенкевича «Наводнение в Ленинграде» (1924) перед Медным Всадником появляется «Мертвец, от острова Голодая Принесенный...» (Зенкевич М. Избранное. М., 1973, с. 65). М. А. Зенкевичу же принадлежит сопоставление «Поэмы без героя» с «Медным всадником» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 78).

¹² Пушкин А. С. Медный всадник. /Изд. подг. Н. В. Измайлов. — Л., 1978, с. 112, 114, 122.

¹³ См. например: Leiter Sh. Akhmatova's Petersburg. Philadelphia, 1983, p. 146.

¹⁴ См.: Тименчик Р. Д. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. — Даугава, 1984, № 2, с. 113—121. Ср. в этой связи также сцену «Марс с Марсова поля» в кн.: Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Балзамо, графа Калиостро. П., 1919, с. 149—150. Отметим вообще зловещие импликации Марсова поля в петербургской повседневной мифологии как «арены деятельности и убежища стоящих вне закона» (Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. М., 1977, с. 188).

Сдвиг этот, по-видимому, отвечает каким-то представлениям, укорененным в петербургской «повседневной мифологии» — сошлемся на один из петербургских романов о «последнем годе» (1913/14), тогда же написанный, в котором виновница самоубийства героя вспоминает: «И хотя все произошло в квартире его матери < . . . > на Сергиевской улице, но Елисавете Петровне казалось, что это было на Марсовом поле в солнечный холодный день на снегу, и будто было необыкновенно много крови вокруг».¹⁵ Смерть *воина* перенесена в «Поэме» на плац для парадов, воспетый в «Медном всаднике» — «Люблю воинственную живость Потешных Марсовых полей» и т. д. (V, 137). Мотив парада, разрабатывавшийся подробно в либретто,¹⁶ уже ранее возникал в лирике Ахматовой и при этом в конвое пушкинских ассоциаций:

Морозное солнце. С парада
Идут и идут войска.
Я полдню январскому рада,
И тревога моя легка (117).

Критик писал об этой строфе: «И как-то по-пушкински радуется теперь Ахматова зимнему блеску».¹⁷ Впечатление это создано накоплением цитат — сочетанием «мороза» и «солнца» (ср. «Зимнее утро» Пушкина), темой крещенского парада — ср. пушкинское «Товарищам»: «В крещенской утренней прохладе, Красиво мерзнет на параде...» (I, 259), отголоском «Сказки о золотом петушке» — «Войска идут день и ночь» (III, 560), реминисценцией из «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» — «Мне грустно и легко; печаль моя светла» (III, 158). Правка этой строфы показывает, что отдаленные пушкинские реминисценции Ахматова была склонна проявить (январскому/ноябрьскому, морозное солнце/морозное утро), а слишком явные затушевать так, чтобы они обнаруживались в результате некоторого читательского напряжения (и тревога моя легка/ и печаль моя так легка).¹⁸ В задачу входила не стилизация, а диалог с пушкинским текстом, и потому слишком «прямые» цитаты устранились,

¹⁵ Ивнев Р. Несчастный ангел. П., 1916, с. 10

¹⁶ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 170, 172

¹⁷ Слонимский А. Л. Рец. на кн.: А. Ахматова. Белая стая. — Вестник Европы, 1917, № 9—12, с. 406.

¹⁸ См. Голос жизни, 1914, № 7, с. 7.

как это было с эхом «Медного всадника» в «Как люблю, как любила глядеть я...» (131): «На закованные берега / На пустынные берега».¹⁹

И другой смысловой и образный слой «Поэмы» ведет к «Медному всаднику». Написанная в ночь на 27 декабря 1940 года, она продолжает и вырастает из целого ряда стихотворений этого года о бессоннице, которая была осмыслена как первоисточник собственной поэзии, например, в извлеченном в том году из архива раннем стихотворении «Подушка уже горяча...», как первоисточник всякой поэзии, например, когда она писала о стихах друга своей молодости В. Нарбута — «Это выжимки бессонниц...», и как путь возвращения в прошлое — «Путем всяя земли» («Ночные видения»), «Уж я ль не знала бессонницы...», «Тень». Последнее отсылает к двум стихотворениям Мандельштама о бессоннице — «Соломинка» и «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...». В «Поэме без героя» бессонница, нигде не названная прямо, просвечивающая сквозь сюжетный план сфера авторского пребывания (ср.: в либретто: «Автор в Фонтанном доме не спит трехсотую ночь»), сказывается своими метонимическими заместителями: например, призрак моря в Первом посвящении — одна из примет «бессонничных» стихов (см. хотя бы «Из далей далеких» Вяч. Иванова: «Море, темное море одно предо мной... Чу, Сирена ль кличет с далеких камней?..»)²⁰ Этот же сокрытый мотив вызывает образ «глагола времен»²¹ — поджидаемого боя ночных часов: «А часы все еще не бьют» (356), «Вот он, бой крепостных часов» (366). Звучание разнообразных хронометров все время слышится во «втором шаге» поэмы — «В ушах не умолкает бой часов», как сказано в стихотворении «Творчество» (201): «большие лондонские часы (справа) с серебряным звоном, которые били новогод-

¹⁹ См.: Зритель, Одесса, 1922, № 1, с. 1.

²⁰ Золотое руно 1907, № 3, с. 35. Заметим попутно в связи с этой цитатой и со стихом «Вдалеке завывли сирены» (433), что обозначение сигнального гудка в «петербургском тексте» ре-этимологизируется, актуализуя свои «мифологический» подтекст. Отсюда — частое появление «сирен» в стихах о Медном всаднике — у Б. М. Эйхенбаума, Н. А. Бруни, В. А. Зоргенфрея и др. Показательно, что «сирена» появляется в начале мандельштамовского «Старика» (Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974, с. 75) с его лафосом анахронизма.

²¹ Следует напомнить о «Шагах командора» Блока как одном из основополагающих подтекстов «Поэмы» (см. подробнее: Топоров В. Н. Ахматова и Блок. Berkeley, 1981, с. 38—40), где «хриплый бой ночных часов» приносит реплики Командора о смертном часе.

нюю полночь»²², куранты Петропавловского собора, играющие «Коль славен...»,²³ удары колокольного звона от Спаса на Крови (368). Сам «монотонный» и неотвязный²⁴ ритм поэмы и ее циклическое строение уподобляются ходу часов — один из читательских отзывов о поэме, ценимый Ахматовой: «похожа на большие старинные башенные часы со сложнейшим механизмом (Horloge)».²⁵ Подобное «развитие образа» (понятие, принятое в Цехе поэтов): бессонница — бой часов — ход механизма, — повторяет историю этого мотива в отечественной поэзии: «Юнгов (а, следовательно, державинский и тютчевский) бой ночных часов подвергся в позднейшей русской поэзии замечательному процессу тематического понижения. У Ал. Толстого уже не «глагол времен», а ход маятника; то же в прекрасных ночных стихах Бальмонта («равняя звуки точкам...»). А у Анненского — тиканье («стальная цикада»)».²⁶ Но уже у Анненского мотив размеренного и неизбежно возвращающегося звука трансформируется в образ механического органа — шарманки, как это видно из истории текста стихотворения «Будильник».²⁷ Образ шарманки все время возникает и на периферии «Поэмы без героя»: «За заставой воеет шарманка» (379), «Весь ты сыгранный на шарманке»,²⁸ «Что играет старик на шарманке»²⁹ — он же «одноно-

²² См. в несколько ином варианте: Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 169.

²³ Встречи с прошлым. М., 1978, вып. 3, с. 400.

²⁴ См.: Цивьян Т. В. Ахматова и музыка. — Russian Literature, 1975, № 10—11, с. 191.

²⁵ Возможно, что образ старинного типа часов — стеклянных — отразился в ахматовском стихотворении «Стеклянный звонок». См. его текст: Дедулин С. От Либавы до Владивостока... — Коммунист, Липая, 1979, 8 сентября. К теме часов в предсимволистскую эпоху см. у К. Случевского:

Старинные часы прабабушки забытой,
С гудящим столбиком тройных колоколов, —
Как прочен и хорош ваш механизм открытый
И стук размеренный, и тихий ход валов!

(Случевский К. Соч.: В 6-ти т. СПб., 1898, т. 1, с. 121).

²⁶ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. — В кн.: Урания: Тютчевский альманах. Л., 1928, с. 50—51.

²⁷ Стихотворение имело подзаголовок «Арефина шарманка» (Арефа — слуга И. Ф. Анненского), 3—4 стихи читались: «Как я шарманку эту Не слушать был бы рад».

²⁸ Из стихотворения «Городу», написанного строфой «Поэмы». — Нева, 1979, № 6, с. 200.

²⁹ Виленкин В. Воспоминания с комментариями. М., 1982, с. 463.

гий старик-шарманщик (так наряжена Судьба)». ³⁰ Наконец, из механического устройства рождается вся поэма:

И снова

Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел (371).

У ранней Ахматовой тема бессонницы повлекла за собой образ часов с самодвижущейся фигуркой: «И часы с кукушкой ночи рады Все слышней их тихий разговор» (68). «Бессонная» (72) героиня даже оказывалась в интерьере часового футляра, как в черновике стихотворения «Я живу, как кукушка в часах»:

Беспокоен мой тесный приют,
И колеса стучат, и иголки снуют (385). ³¹

Так процесс самоизживания мотива неостановимого и предопределенного хода времени приводит к символике заводной куклы. В центре сюжета «петербургской повести» оказывается «Петербургская кукла» в соответствии со сложившимися в начале нашего века представлениями о Петербурге: «...какая-то сказка об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возились бы безупречно исполняющие свою роль автоматы, грандиозная, не слабеющая пружина». ³² И образ Козлоногой строится по схеме истории об автомате. Она — оживший и вышедший из рамы портрет. Мотив этот подсказан сквозным приемом кабарежного искусства, от которого предстательствует Коломбина — О. А. Глебова-Судей-

³⁰ Встречи с прошлым, с. 403. О шарманке как знаке «петербургского текста» см.: Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1984, вып. 664 (Труды по знаковым системам, XVIII), с. 86. Незадолго перед «Поэмой без героя» стон «хриплой шарманки» послышался в «Путем всея земли» (348). А вскоре после нее — в «Надписи на книге «Подорожник» (200).

³¹ Тогда же написано стихотворение о сероглазом «мальчике-игрушке», судьба которого («Весело жить и легко умирать») уже предопределена:

В старых часах притаилась кукушка.
Выглядит скоро. И скажет: «Пора» (273).

По-видимому, именно эти стихотворения Ахматовой вызвали обращенный к ней экспромт Мандельштама: «Вы хотите быть игрушечной. Но испорчен Ваш завод...» Оба поэта были, по-видимому, еще и под влиянием «Человека» И. Анненского: «Я заводжусь на тридцать лет» (Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 146).

³² Бенуа А. Живописный Петербург. — Мир искусства, 1902, № 1, с. 4.

кина,³³ и спецификой ее сценического облика.³⁴ Внутренняя связь куклы-танцовки с мотивом часового механизма подтверждается сноской, которую Ахматова сделала в одном из экземпляров поэмы к стиху «Как копытца, топчут сапожки» (62): «См. Инн. Анненский. «Кэк-уок на цимбалах»: «Молоточки топотали Не в те точки попадали».³⁵ Цитируется стихотворение, в котором игра цимбалиста изображена как самоиграющий музыкальный автомат.

Мотивы застывания и оживления пронизывают всю поэму — ср. хотя бы: «Каменею, стынв, горю» (357). Эта черта сближает ахматовскую поэму с «Пиковой Дамой»³⁶ и вызывает несколько прямых отсылок к ней: «В стенках лесенки скрыты витые» (365), «Но, наверно, вокруг тот самый Старой ведьмы Пиковой Дамы Город»,³⁷ «От меня, как от той графини...» (300). Реминисценцией из «Пиковой Дамы» Ахматова объявляла и стих «То, что вдруг мелькнуло в окне» (360) — ср.: «В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел», «Германн <. . .> увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко» (VIII, 247).

Для того, чтобы заклинительный призыв «возлюбленных теней»³⁸ в литературном произведении возобладал «магиче-

³³ Ср. о штампе русского кабаре — «фарфоровые часы, оживающие под старинный гавот» (Зимин А. <Шайхевич А.?> Оживленный фарфор. — Театр, Берлин, 1922, № 14, с. 10).

³⁴ См., например: «Сравнение с оживленной фарфоровой статуэткой стало уже избитым и пошлым. Сравним г-жу Глебову в роли Мари Куку с оживленной старинной литографией» (В. А. <Азов В. А.> Литейный театр. — День, 1912, 1 декабря).

³⁵ Цитата неточная — ср.: Анненский И. Указ. соч., с. 179. Глубинную ассоциативную связь могло поддержать то обстоятельство, что в 1917 году О. А. Глебова-Судейкина танцевала в «Привале комедиантов» «Кукольный кэк-уок» К. Дебюсси.

³⁶ См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1975, вып. 365 (Труды по знаковым системам, VII), с. 137.

³⁷ Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1984, № 1, с. 76.

³⁸ Название ахматовского цикла, посвященного умершим друзьям, — «*Ombrae adorgatae*», В. М. Жирмунский предположительно связывал с «Крейслерианой» Э. Т. А. Гофмана (Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 181), но, возможно, что оно шифрует отсылку к пушкинскому «Заклинанию»: «Явись, возлюбленная тень...» (III, 246). В пушкиноведении указывалось, что этот стих мог иметь источником надпись больного Батюшкова на окне — «*Ombra adorata*», которая в свою очередь является цитатой из арии Ромео над телом Джульетты в опере Н. А. Цингарелли (Томашевский Б. Пушкин и Итальянская Опера. — Пушкин и его современники. Л., 1927, XXI—XXII, с. 59—60).

ской»,³⁹ сверхлитературной силой, он должен парадоксальным образом аккумулировать семантические поля высоких литературных прецедентов. И в «Поэме без героя» за призраком усопшей графини следуют строки —

Значит, хрупки могильные плиты,
Значит, мягче воска гранит (361),—

в которых сама Ахматова видела отзвук «Макбета» —

If charnel-houses and our graves must send
Those that we bury back (III, 4)

— и которые уже Н. О. Лернером были сближены с монологом Скупого рыцаря:

Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
< >
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают... (VII, 113):⁴⁰ —

«перетекающая цитата»,⁴¹ колеблющаяся между Пушкиным и Шекспиром, но отсылающая не столько к каждому из названных источников, сколько к «переходу» между ними,⁴² развивает мотив оживления в «Поэме»: от оживших портретов и пришедших в движение вещей («бунт вещей») — к

³⁹ Отражением каких-то представлений о магической силе пушкинского «Заклинания», бытовавших, возможно, в близких к Ахматовой литературных кругах 1910-х годов, является рассказ автора «Петербургских зим» (сам по себе, скорее всего, вымышленный) о том, что В. К. Шилейко обставлял чтение этого стихотворения как обряд инвокации. Магический опыт: Из петербургских воспоминаний. — Сегодня, Рига, 1932, 30 октября). Ср. также «Заклинание»: «Из высоких ворот...» (186), где первый стих указывает на «подземное царство» — «Высоковратным» было именно оно, как видно из многих имен и эпитетов греческой мифологии» (Зелинский Ф. Ф. Царица-прислужница. — Вестник Европы, 1909, № 7, с. 84).

⁴⁰ Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, с. 218—220.

⁴¹ См.: Тименчик Р. Д., Гопоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин. — Russian Literature, 1978, VI—3, с. 246.

⁴² См.: Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1981, вып. 567 (Труды по знаковым системам, XIV), с. 73.

восставшим из гроба. Так «Поэма» подводится к самопроекции на «грандиозное»⁴³ пушкинское «Воспоминание» (оно же «Бдение» и «Бессонница»):⁴⁴

Две тени милые — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые (III₂, 651).⁴⁵

И сама поэма уподобляется пушкинскому «свитку» воспоминания: «Другая тень < . . . >, отражаясь в зеркалах, поднимается по лестнице. В руках не роза, а свиток-поэма. Занавес».⁴⁶

Среди пушкинских текстов, через которые пролегает смысловой ход «Поэмы» к «Медному всаднику», один из наиболее важных — «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», властно предопределивший трактовку мотива часов в русской поэзии.⁴⁷ В статье, специально (хотя и выборочно) рассматривающей традицию, созданную этим стихотворением, показаны рефлексы пушкинского текста в стихотворении Мандельштама «Когда удар с ударами встречается» (1910) — комплекс «Парки».⁴⁸ Это стихотворение Мандельштама в

⁴³ Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. 2-е изд. Горький, 1984, с. 105.

⁴⁴ Левкович Я. Л. «Воспоминание». — В кн.: Стихотворения Пушкина 18-0-х—1830-х годов. Л., 1974, с. 109.

⁴⁵ Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1984, № 1, с. 74, 76.

⁴⁶ Сплетение отсылок к теме Дон Жуана (к «Каменному гостю») и к «Воспоминанию» имело прецедентом кантату Анненского «Рождение и смерть поэта»: «О, свиток печальный! Безумные строки <...> Читаю и плачу... <...> Там в тяжком бреду Томительный призрак Свой черный вуаль, Вуаль донны Анны, К его изголовью Склоняя, смеется...» (Анненский И. Стихотворения и трагедии, с. 89). Отметим, что «пустыни немых площадей» (там же, с. 199), процитированные в одном из эпиграфов «Поэмы» (375), восходят, возможно, к «немым стогнам града» в «Воспоминании».

⁴⁷ «Этот мотив (бой часов, удары колокола как знак приближения к смерти, конца) в русской поэзии восходит, кажется, к Сумарокову («Часы»)» (Топоров В. Н. Младой певец и быстротечное время: К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века. — В кн.: Russian Poetics. Columbus, Ohio, 1983, p. 433). Тема «бега времени» у Ахматовой (ср. традиционную надпись на старинных часах: «Tempus Fugit») в последнее время разбиралась в: Сауленко Л. Л. Имя книги: О традиции в поэтике А. Ахматовой, — Вопросы русской литературы. Львов, 1984, вып. 1 (43), с. 89—94. См также: Verheul K. The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova, The Hague; Paris, 1971.

⁴⁸ Григорьева А. Д. «Мне не спится...»: К вопросу о поэтической традиции. — Изв. АН СССР: Серия лит. и яз., 1974, № 3, с. 214.

свою очередь отразилось у Ахматовой.⁴⁹ «Парки бабье лепетанье» (III, 250) проникло во «второй шаг» «Поэмы» через Анненского⁵⁰ и Мандельштама. Мандельштамовское стихотворение «Кассандре», обращенное к Ахматовой, входит в ту вереницу «декабрьских» текстов, на которую ориентирована «Поэма» (что и было подчеркнуто эпиграфом из «Ворона» Э. По в раннем варианте: «Ah! distinctly I remember It was in the bleak December»):⁵¹

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,

⁴⁹ Ср.:

И вереница стройная уносится
С веселым трепетом, и вдруг
Одумалась и прямо в сердце просится
Стрела, описывая круг

(Мандельштам О Указ. соч., с. 256).

Ушла к другим бессонница-сиделка,
Я не томлюсь над серою золой.
И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется стрелой (86).

Из весьма вероятных источников Мандельштама уместно указать на последнее стихотворение Шенье, прерванное его казнью. В переводе И Анненского: «Может быть, ранее, чем час, совершив свою круговую прогулку, начнет бодрой и звонкой стопой отбивать по блестящей эмали новые шестьдесят минут, гробовой сон смежит мои веки.». «В истории поэзии, — писал Анненский, — я не знаю другого случая, где бы красота так ярко торжествовала над жизнью и смертью: тени Орфеев и Арионов носились перед Шенье. История осуществила легенду» (Театр Еврипида. СПб., 1906, с. 531).

⁵⁰ О стихотворении Анненского, озаглавленном этой пушкинской строкой, см.: Григорьева А. Д. Указ. соч., с. 213. Отметим, что и в «Старых эстонках» (Анненский И Указ. соч., с. 216—218) отразилась пушкинская ситуация («Не часы ж, не умеем мы тикать») — в бессонного ложа поэта появляются богини судьбы в облике старых эстонок, «печальных кукол». Новые Парки не прядут, а вяжут, причем полисемия слова «петля» («Погоди, вот накопится петель.») накладывает мифологический мотив на реальность 1906 года.

⁵¹ К ним относится и «Соломинча» («Декабрь торжественный струит свое дыханье...», «Декабрь торжественный сияет над Невой») с ее намеком на тему наводнения («В огромной комнате тяжелая Нева») и, возможно, мотивом часов с календарем («Двенадцать месяцев поют о смертном часе»). Заметим, что имя героини Эдгара По («В моей крови живет декабрьская Лигейя»), возможно, заимствовано у одной из сирен (см. выше сн. 20).

Но в декабре торжественного бдения
 Воспоминанья мучат нас < . . . >
 Когда-нибудь в столице шалой
 На скифском празднике на берегу Невы
 При звуках омерзительного бала
 Сорвут платок с прекрасной головы.
 Но если эта жизнь — необходимость бреда
 И корабельный лес — высокие дома —⁵²
 Я полюбил тебя, безрукая победа,
 И зачумленная — зима. < . . . >
 Большая, тихая Кассандра.
 Я больше не могу. Зачем
 Сияло солнце Александра,⁵³
 Сто лет тому назад сияло всем!⁵⁴

В воспоминаниях о Мандельштаме Ахматова объясняла два последние стиха: «Конечно, тоже Пушкин. Так он передает мои слова».⁵⁵ Стихотворение Мандельштама, отсылающее к восстанию декабристов, содержит и ряд пушкинских ассоциаций. «Пир во время чумы» (сплетенный здесь, как и впо-

⁵² Ср. в неоконченной поэме Ахматовой о Петербурге (1916—1917): «И в черном саду между древних лип Мне мачт корабельных слышен скрип» (323). «Корабельный лес» — здесь одновременно и «лес кораблей» (ср. «Собирались эллины войною...» — М а н д е л ь ш т а м О. Указ. соч., с. 102). Ср. в черновиках «Медного всадника» аналогичное сближение «стройной громады дворцов и зданий» и «толпы кораблей».

⁵³ Имя «Александр» содержит, по-видимому, двойную отсылку: к Пушкину и к Александру I. В этой связи обратим внимание на стихотворение Мандельштама «Заснула чернь! Зияет площадь аркой» (М а н д е л ь ш т а м О. Указ. соч., с. 220), где судьба этого императора («И Александра здесь замучил зверь») соседствует с темой часов («Курантов бой и тени государей»).

⁵⁴ Свободный час, 1919, № 8 (1), на обложке. Несколько иной вариант: Воля народа, 1917, 31 декабря.

⁵⁵ В 1916—1917 годах в «образе Ахматовой» у Мандельштама вообще появились пушкинские обертоны. Говоря о ее «торжественности», Мандельштам цитировал из «В начале жизни школу помню я»: «Помните: смиренная, одетая убого, но видом величавая жена» (День поэзии. М., 1981, с. 196).

следствии в «Я скажу тебе с последней прямо́й»,⁵⁶ с темой Трои) — самая очевидная из них, и на нее сорок лет спустя откликнулась Ахматова в стихотворении памяти Мандельштама (в первом варианте, имевшем эпиграф из «Кассандре»): «Тем же воздухом, так же над бездной Я дышала когда-то в ночи» (405).⁵⁷ Ср.: «И бездны мрачной на краю», «И девы-розы пьем дыханье Быть может — полное Чумы!» (VII, 180, 181). Но в мандельштамовском обращении к Ахматовой есть и сигналы темы бессонницы — *бденье, бред*. Напомним «Будильник» Анненского:

Цепляясь за гвоздочки,
Весь из бессвязных фраз,
Напрасно ищет точки
Томительный рассказ,

О чем-то недоборе
Косноязычный бред...
Докучный лепет горя
Ненаступивших лет.⁵⁸

⁵⁶ «Греки сбондили Елену» и «Ангел Мэри, дуй коктейли» (Мандельштам О. Указ. соч., с. 152). Тема «Мэри» для Мандельштама была преломлена через Блока (см.: Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 59; ср.: Спроге Л. В. Рецепция пушкинских образов и сюжетов в лирике А. Блока (цикл «Мэри»). — Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 102—114). Любопытно, что мотивы наводнения и Трои соседствовали в петербургском стихотворении И. М. Борна «На случай наводнения 27 сентября 1802 года, в ночи»:

Скажи, зачем, о гневный Посидон!
Идешь на брань?
Се славный град Петров, не Илион,
Забывший дань.

(Поэты-радищевцы. Л., 1977, с. 190). Известно, что «тройская» тема и образ Кассандры были впоследствии подхвачены Ахматовой (Цивьян Т. В. Античные героини — зеркала Ахматовой. — Russian literature, 1974, № 7—8, с. 106—109; Иванович М. К. Разбору «чужих голосов» в «Реквиеме» Ахматовой. — Там же, 1984, XV—I, с. 174, 178). Напомним, что Парки для Пушкина — «пророчицы» (III, 860).

⁵⁷ Возможно, что «Это плещет Нева о ступени» в том же стихотворении отсылает к черновикам «Медного всадника»: «И вечный ропот о гранит» (Рус. мысль, 1910, № 6, с. 4).

⁵⁸ Анненский И. Указ. соч., с. 108. «Докучный» — тоже цитата из «Стихов, сочиненных ночью...».

Ср. о маятнике в «Тоске маятника»: «Залопочет, горячась».⁵⁹ «Лепетанье» Парки (возможно, подсказанное Пушкину стихотворением С. П. Шевырева «Ночь»),⁶⁰ ставшее у Анненского «лепетом горя», и «косноязычный бред», услышанный в однозвучном ходе ночных часов, соединились в прозе Мандельштама, дав возможный толчок к названию ахматовской поэмы (как это часто отмечают) — «Поэма без героя»:⁶¹ «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фавулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда».⁶²

В черновике пушкинского «Мне не спится...» с образом античных прорицательниц и вестниц смерти конкурировал изофункциональный⁶³ библейский образ:

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня

*

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья бегогна (III₂, 860).

Для Пушкина этот галлюцинаторный образ был первым эскизом Медного Всадника, — как это некогда отметил

⁵⁹ Там же, с. 135. Ср. «скудной мельницы болтанье» в набросках к «Что за грустная обитель» А. К. Толстого (Толстой А. К. Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Л., 1984, т. 1, с. 505). Это толстовское стихотворение — явный источник «Тоски маятника».

⁶⁰ Ср.: «Немая ночь! Прими меня <...> Боюсь рассеянного дня <...> Там дремлют праздные умы, *Лепечут* ветренные люди» (Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939, с. 65).

⁶¹ Ахматова говорила о «Поэме без героя», что «по духу она близка «Огненному столпу» и позднему Мандельштаму (может быть, даже его прозе)».

⁶² Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928, с. 65. Ср. там же о «лепете цикад» при описании мастерской часовщика (с. 31). К мотиву «инфлуэнцы» ср. тему «большой, тихой» Кассандры (в другом варианте: «Касатка, милая Кассандра Ты стонешь, ты горьшь...»). Болезнь Ахматовой, отразившаяся и в стихотворении «Что поют часы-кузнечик...» (сопоставлению его со «Стихами, сочиненными ночью...») был посвящен доклад И. Л. Альми на республиканской научной конференции в Латв. гос. ун-те в октябре 1984 года), возможна, была одним из толчков к апокалиптической формуле Мандельштама: «...перед концом, когда температура эпохи вскочила на тридцать-семь и три...» (там же, с. 17).

⁶³ См.: Григорьева А. Д. Указ. соч., с. 211. Ср.: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему смерть» (Апок., VI, 8).

Б. М. Энгельгардт.⁶⁴ Как в истории европейской механики идея автомата вытекала из концепций часового механизма,⁶⁵ так и в поэтической мифологии Пушкина соотнесены ход ночных часов и тот автомат, которым стала ожившая статуя Петра.⁶⁶ В начале нашего века, когда символизм возродил и переосмыслил мотив куклы-автомата,⁶⁷ и когда фальконетов монумент заставлял вспомнить о «восковой персоне» К.-Б. Расстрелли,⁶⁸ мотивы «Стихов, сочиненных ночью...» и «Медного всадника» стали переплетаться, как в «Медном всаднике» («Сивилле») Вяч. Иванова:

Мнишься ты в ночи Сивиллой..
Что, седая, ты бормочешь?
Ты грозись ли мне могилой?
Или миру смерть пророчишь?
Приложила перст молчанья
Ты к устам — и я, сквозь шепот,
Слышу медного скаканья
Заглушенный тяжкий топот...⁶⁹

⁶⁴ Пушкинист. Ист.-лит сб. Пг., 1916, II, с. 152. Ср: Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 95—96. Ср. в описании бессонной ночи у Ч. Р. Метьюрина, отразившемся, по-видимому, в «Медном всаднике» (см.: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985, с. 284): «..в звуках, издаваемых неодушевленными предметами в то время, как все живое словно вымерло, есть что-то неописуемо страшное» (Метьюрин Ч. Р. Мельмот-Скиталец/Пер. А. М. Шадрина. М., 1983, с. 24; речь идет о бое часов в полночь).

⁶⁵ Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического человека. — Декоративное искусство, 1984, №№ 4, 6.

⁶⁶ О Медном всаднике как «автомате» см.: Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 138.

⁶⁷ См. Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова. — В кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 330.

⁶⁸ В 1906 году в разговоре с Е. П. Ивановым (которого, как известно, «корезило» от «Медного всадника») Андрей Белый «говорил легенду о встающем с места автомате Петра с его собственными волосами» (Блоковский сб., Тарту 1964, с. 410). Заметим, что в «Петербурге» Андрея Белого, которого не раз называла в связи со своей поэмой Ахматова, тоже есть известная параллель между часовым механизмом «сардинницы ужасного содержания» и передвигающимся по Петербургу фальконетовым изваянием.

⁶⁹ Адская почта, 1906, № 1, с. 6. На интонацию «Стихов, сочиненных ночью...» в этом стихотворении обратил наше внимание В. Э. Вацуру.

Галлюцинации ночного бдения часто подсказывают звук копыт,⁷⁰ но глубоко закономерно, что у дома братьев Адамини как вестник смерти появился именно покинувший свой Гром-камень монумент работы Фальконе.⁷¹

В одном из набросков к «Поэме» Ахматова говорит:

Превращая концы в начала,
Верно, людям я спать мешала.

«Город райского ключаря» — Санкт-Петербург — был для Ахматовой «городом мертвого царя» (323) — Петра I.² Поэ-

⁷⁰ О «коннице бессонниц» Мандельштама и «топоте конницы» у Ахматовой см.: Вопросы литературы, 1968, № 4, с. 204; Виленкин В. Указ. соч. с. 442; Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 96.

⁷¹ Ср. характерный параллелизм в циклах иллюстраций А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» (вариант 1922 года) и «Пиковой Даме». Первый завершается виньеткой с лишившимся конной статуи Гром-камнем, а на концовке второго — «Смерть, гасящая свечи после театрального представления <...> перед пустыми, лишенными стрелок часами» (Философов Д. В. «Пиковая дама». — Речь, 1911, 21 ноября). По-видимому, одной из подсказок к этому образу были упомянутые у Пушкина «столовые часы работы славного Легоу» (VIII, 240).

⁷² Отсылки к теме Петра I есть и в других местах «Поэмы»: «На Галерной чернела арка», сопровождаемое эпитафией «И под аркой на Галерной...» (366), отсылающим к стихотворению о «холодной улыбке» императора Петра (78); «Коридор Петровских Коллегий» (363); тема Фонтанного Дома — «При шведах здесь была мыза. Петр подарил это место Шереметеву за победы» (Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 167); «Из-за ширм Петрушкина маска» (363) — при соотнесении Петрушки, Св. Петра и Петра I в русском фольклоре (Топоров В. Н. Заметки о растительном коде основного мифа: перец, петрушка и т. п. — Балканский лингвистический сборник. М., 1977, с. 202—206). В связи с последним многозначительно появление меднолитного Петра на Марсовом поле — месте петербургских балаганов в конце XIX века (помимо прочего, Ахматовой могло напомнить об этом перечитывание в 1940 году «Современной идиллии» — ср.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1973, т. 15, ч. 1, с. 18), последнем прибежище *commedia dell'arte* в России (ср.: Сиповский В. Итальянский театр при Анне Иоанновне. — Русская старина, 1900, № 6, с. 597). Появление Медного всадника на Марсовом поле в «сне» А. М. Ремизова (см.: Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 89; Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. Указ. соч., с. 90), где император руководит избиением обезьян, объясняется другим моментом в истории Марсова поля — при Петре I здесь было место звериной травли, а потом — и Зверинец (Пушкарёв И. Описание Санктпетербурга. СПб., 1839, с. 84). Высказанное

ма, по ее словам, «рвалась куда-то обратно в темноту, в историю < . . >, или вернее, в петербургский миф от Петра до осады 1941—1944». И когда на углу Марсова поля («Дом, построенный в начале 19 века бр. Адамини. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.» — 368) послышался звон невидимых копыт недовольного «своей столицей новой» государя (77), история окончательно превратилась в миф, конец превратился в начало.

Пушкинская цитата у Ахматовой непрозрачна, ее надо «вычитывать» — ничего, впрочем, иного и не следовало ожидать от поэта, который в отношении к Пушкину выше всего ценил «грозное целомудрие».

* * *

в печати предположение о том, что «посланец давнего века» (380) — апостол Петр (Бурькин А. А. Некоторые материалы к изучению литературных реминисценций в «Поэме без героя» А. А. Ахматовой. — В кн.: Всесоюзная науч. конф. молодых ученых-филологов: Тезисы докладов. Тбилиси, 1981, с. 30), пока не представляется доказанным. Однако несомненно, что тема «райского ключаря» в «Поэме без героя» присутствует. Здесь нет места говорить об этом подробнее. Отметим только характеристику таинственного художника в «Эликсире дьявола» Э. Т. А. Гофмана (см. о возможной отсылке у Ахматовой к этому персонажу: Топоров В. Н. Ахматова и Блок, с. 194): «Этот живописец, или Вечный Жид, Агасфер, или же Бертран де Борн, Мефистофель, Бенвенуто Челлини, или св. Петр, но, во всяком случае, выходец из того света» (Гофман Т. Собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1897, т. V, с. 97; пер. В. Л. Ранцова).

О ПЕРВЫХ ПЕРЕВОДАХ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «ЦЫГАНЫ»

Плоды духовной деятельности носителей передовых идей особенно в XIX веке становятся общим достоянием человечества. Мировая литература начинает формироваться как нечто целостное, процесс ее развития носит непрерывный характер. Литературные связи и взаимоотношения как одна из его составных частей также претерпевают постоянные изменения. Важнейший источник укрепления литературных связей — деятельность переводчиков, она в существенной мере содействует процессу восприятия одной национальной литературы представителями другой нации.

Поскольку переводная литература относится к области литературных взаимодействий в широком смысле этого слова и всякий факт литературного взаимодействия есть и факт идеологический, постольку сам выбор автора или произведения как объекта для перевода свидетельствует не только о художественном вкусе и литературном направлении переводчика, но и об определенных исторических установках. В этой связи нужно отметить, что переводы художественной литературы всегда соответствуют идеологическим запросам, возникающим на данном историческом этапе у той или иной литературно-общественной группы. «Всякий перевод, как и более отдаленное и свободное подражание литературному образцу, связан с творческим переосмыслением, с частичной перестройкой подлинника на основе стиля самого переводчика или по крайней мере выдвигает, усиливает определенный аспект подлинника, наиболее близкий и потому наиболее доступный и понятный переводчику. Подобное стилистическое переосмысление означает тем самым более или менее существен-

ную идеологическую переработку, сознательную или бессознательную», — говорит В. М. Жирмунский.¹

Эти слова в полной мере относятся и к первым переводам на немецкий язык романтической поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» Роберта Липперта, Эдуарда фон Ольберга и Г. Л. Шмитта. Перевод последнего был опубликован в 1840 году в издававшемся Августом Левальдом журнале «Europa. Chronik der gebildeten Welt».² В том же году свои переводы «Цыган» представили немецкому читателю Липперт и Ольберг в сборниках переведенных ими произведений Пушкина.³

Для того, чтобы можно было лучше оценить труд этих переводчиков, необходимо коротко проследить противоречивый процесс восприятия творчества А. С. Пушкина в Германии того времени. Долгие годы немецкая общественность была убеждена в том, что русская литература все еще находится на начальном этапе своего развития и не представляет поэтому интереса для немецкой читающей публики. Кроме того, ей внушалась мысль, что Пушкин — это русский Байрон. Появлявшиеся изредка суждения о самобытности русского поэта терялись на общем фоне предвзятых мнений и оценок. В этих условиях в 1838 году появилась статья Фарнхагена фон Энзе, вызвавшая обширную полемику на страницах немецкой периодической печати.⁴ Еще одно событие подогревало всеобщий интерес к творчеству Пушкина — его внезапная гибель. Эти два обстоятельства послужили поводом для постановки вопроса о значении славянского мира в Средней Европе. Статья Фарнхагена фон Энзе была направлена против неудовлетворительного знания русского языка и литературы, а также против распространенного мнения о том, что русская литература не интересна и не заслуживает пристального внимания. Причиной всего этого автор считает недоста-

¹ Жирмунский В. М. Гете и русская литература. Л., 1982, с. 12.

² Die Zigeuner von Alexander Puschkin./Aus dem Russischen übersetzt von H. L. Schmitt. — In: Europa: Chronik der gebildeten Welt In Verbindung mit mehreren Gelehrten und Künstlern herausgegeben von August Lewald, 1840 Erster Band, Stuttgart, Literatur-Contor, s. 337—352 (Далее везде Шмитт с указанием страницы).

³ Alexander Puschkin's Dichtungen./Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Robert Lippert. Leipzig: Verlag von Engelmann, 1840 Erster Band (Далее везде Липперт с указанием страницы). Gedichte von Alexander Puschkin. Aus dem Russischen übersetzt von E. v. O. <Iberg>. Berlin: Verlag von Georg Gropius, (Далее везде Ольберг с указанием страницы).

⁴ Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, 1838, Nr. 61.

точную переводческую деятельность. Политическая подоплека неверной оценки русской литературы осталась для Фарнхагена скрытой. В своей статье он также выступает против широко распространенного утверждения, будто Пушкин только подражатель Байрона, указывая на то, что оба поэта принадлежат одному и тому же веку, конфликты которого они близким образом переживают. Более того, Фарнхаген фон Энзе ставит Пушкина рядом с Гете и, следовательно, в один ряд с великими представителями мировой литературы. Благодаря многочисленным ссылкам на сопоставимые явления в немецкой и других европейских литературах немецкий читатель получил хорошее представление о международном значении творчества Пушкина. Большое значение этой статьи заключалось еще и в том, что в ней подчеркивалась оригинальность творчества Пушкина, а также его талант лирика.

Немецкие литературные критики встретили положительную оценку творчества Пушкина Фарнхагеном по-разному: одни с одобрением, другие враждебно — в этом проявились широко распространенные в то время антирусские настроения. Тем не менее пробудившийся общественный интерес к Пушкину стал причиной первых изданий его книг в Германии в 1840 году. Ответственность переводчиков, участвовавших в издании этих произведений, была очень велика. Немецкие читатели, сбитые с толку бурной и противоречивой полемикой вокруг Пушкина, охотно принялись за чтение переводов с тем, чтобы составить свое собственное мнение о творчестве русского поэта.

Обратимся к ранним немецким переводам «Цыган». Все три переводчика сохраняют в основном общее композиционное строение поэмы: пролог, 11 «сцен» и эпилог. Имеются лишь небольшие различия в количестве строк того или иного отрывка произведения. Так, если пролог в оригинале насчитывает 38 строк, то у Шмитта их также 38, у Липперта — 42, у Ольберга — 39; в эпилоге у каждого из переводчиков соответственно: 22, 20, 24 строки, тогда как в оригинале их 30. Дело в том, что 8 строк эпилога, начиная со слов «За их ленивыми толпами...», при жизни Пушкина не печатались вообще (он их вписал от руки в экземпляр, подаренный Вяземскому). Что касается пушкинской строфы в поэме «Цыганы», которую В. Жирмунский охарактеризовал как «строфические

тирады неопределенных размеров»,⁵ то переводчики по-разному попытались передать ее своеобразие. Шмитт последовательно придерживался рифмовки Пушкина практически во всем переводимом тексте поэмы, Липперт — лишь приблизительно, часто заменяя перекрестную рифмовку в строках на опоясывающую или смежную и наоборот. Ольберг же совершенно отказался от рифмовки и перевел поэму белым четырехстопным ямбом. Например, первое четверостишие пролога переведено так:

Durch Bessarabiens Fluren zieht
Geräuschvoll die Ziegeuner Horde.
In halb zerris'nen Zelten ruht
Am Fluss sie heut, auf grünem Ufer.⁶

Такоевольное обращение с оригиналом уже позволяет заключить, что перевод Ольберга по сравнению с остальными двумя заметно проигрывает. Однако перевод знаменитых вставных стихов о «птичке божией» у всех переводчиков, и у Ольберга в том числе, дан в полном соответствии с оригиналом, то есть стихи переведены хореем с перекрестной рифмовкой. Если предположить, что для Липперта и Шмитта это было продолжением их общей установки на максимальное сходство с метрическим рисунком оригинала, то Ольберг здесь по каким-то причинам отступил от своей манеры. Возможно, он был осведомлен о восходящем еще к Третьяковскому представлении, связывавшем русский устный народный стих с хореем и воспринял стихи о «птичке» как своего рода лирическое отступление на народные темы. В переводе песни Земфиры у Ольберга есть нерифмованные строки, что же касается переводов Липперта и Шмитта, то у них, как и всюду, рифма имеется. Попутно нельзя не отметить изрядную тяжеловесность песни Земфиры в переводе Ольберга, например, в строках:

Alter Mann, harter Mann
Schneide mich, brenne mich
Fest ich bin, fürchten kann
Messer, noch Feuer ich.

⁵ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 29.

⁶ Ольберг, с. 97.

Hasse Dich fürchterlich,
Gänzlich veracht' ich, Dich,
Anderen Mann liebe ich,
Liebend auch sterbe ich.⁷

Обилие назойливых повторов на -ich и шипящих звуков никак не могло вызвать у читателя ассоциаций, связанных с пением (пусть даже названным Алеко в его реплике «дикими песнями»). Не удалось, впрочем, избежать почти аналогичных повторов и Шмитту, так что наиболее удачным из трех следует признать перевод песни Земфиры у Липперта.

Обязательное соблюдение метрической схемы с ее, как правило, предписанным количеством слогов приводит к значительным диспропорциям в слоговом членении строк немецкого перевода. Для ликвидации этих диспропорций переводчики на немецкий язык часто применяют разного рода элизии (диэрезы), а также — поскольку это допускается законом языка — всевозможные сращения, например, предлога с артиклем, глагола-связки с местоимением и т. д. Рассматриваемые в настоящей работе авторы также широко пользовались этими методами. Так, в переводах Липперта и Шмитта имеется одинаковое количество диэрез и сращений типа: dir's, off'nem, erinn're, einförm'ge, gezwung'ne и т. д. — по 29. У Ольберга их существенно больше — 37. Здесь необходимо отметить следующее: злоупотребление слогоэкономными элизиями и сращениями ведет к ухудшению звукового оформления стиха, так как появляются скопления согласных, порой весьма неблагозвучные. Пример такого злоупотребления находим в переводе Ольберга: труднопроизносимые сочетания смычных согласных (типа: gewalt'ge, zott'ger, blut'ge, einz'ger, dürft'gen и т. д.). Для сравнения скажем, что у Липперта имеется всего один пример такого рода, у Шмитта — 3. Таким образом, если сравнивать переводы с точки зрения их ритмической и метрической структуры, а также благозвучия и музыкальности, то можно прийти к выводу, что перевод Ольберга и в этом плане значительно хуже обоих других, из которых, в свою очередь, перевод Липперта представляется более удачным.

Сравнение переводов некоторых отрывков пушкинской поэмы, наиболее ярких в отношении инструментовки стиха,

⁷ Ольберг, с. 112.

позволяет также выявить ряд различий в способах решения многочисленных проблем, возникающих перед переводчиками. Так, например, во второй сцене Пушкин блестяще пользуется аллитерацией для передачи шумного пробуждения цыганского табора:

И с шумом высыпал народ;
Шатры разобраны; телеги
Готовы двинуться в поход (IV, 182).

Липперт перевел эти стихи следующим образом:

Da stürmt das Volk heraus, -- befreit
Von Zelten wird die Lagerstätte,
Zum Aufbruch sind die Karr'n bereit ⁸

Налицо достаточно удачная передача авторского замысла путем использования обширных возможностей аллитерации, предоставляемых немецким языком. Тот же отрывок у Шмитта:

Weg sind die Zelte, und die Menge
Der Wagen stehet zugbereit
Jedwedes lebt; in Emsigkeit ⁹

Преобладание сонорных l, m, n и назального сочетания звуков ng искажает подразумеваемое соответствие между содержанием стиха и его звуковым оформлением — явный просчет переводчика. И, наконец, перевод данного отрывка Ольбергом:

Die Zelte werden abgebrochen,
Mit Larmen strebt das Volk daher
Zugleich ist alles in Bewegung.¹⁰

Бросается в глаза подчеркнутое яркая инструментовка на «г» в первых двух строках, но и она не избавляет аллитерацию от однотонности, в то время как здесь требуется передача разноголосицы табора: криков людей, скрипа телег, топота и ржания коней.

⁸ Липперт, с 29.

⁹ Шмитт, с 339

¹⁰ Ольберг, с. 101.

Заслуживает внимания сравнение переводов некоторых наиболее важных в плане содержания эпизодов поэмы. Здесь задачей переводчиков являлась прежде всего передача эмоциональной напряженности действия, как, например, в эпизоде свидания Земфиры с молодым цыганом. Пушкин вкладывает в уста своих героев торопливые, отрывистые реплики, которые, за исключением одной, очень коротки и состоят всего из одной строки. Ольберг, стремясь к точности передачи содержания каждой реплики, растягивает некоторые из них до двух строк, отчего сразу «сбивается темп» повествования, например, реплика:

Цыган

Скажи — когда ж опять свиданье? (IV, 197)

в переводе Ольберга выглядит так:

O, sprich, Geliebte, sage mir:
Wann sehen wir uns endlich wieder?¹¹

(«Скажи, о возлюбленная, скажи мне, когда же, наконец, мы увидимся вновь?»). Кроме указанного недостатка бросается в глаза вычурность стиля: такие речи плохо увязываются с обликом простого цыгана. Липперт же здесь нисколько не отошел от оригинала:

Sag' an, wann wir uns wiedersehen?¹²

— простые слова в устах простого человека. Почти аналогично звучит строка и у Шмитта:

Wann werden wir uns wiedersehen?¹³

И, наконец, кульминационная сцена: Алеко застаёт любовников. У Пушкина — те же торопливые, отрывочные фразы, как бы нагнетающие напряжение перед неизбежной развязкой. Этот эпизод дан во всех трех переводах с достаточной степенью соответствия оригиналу как по содержанию,

¹¹ Ольберг, с. 125.

¹² Липперт, с. 45.

¹³ Шмитт, с. 348.

так и по форме. Более того, при переводе строк, описывающих мгновения наивысшего напряжения действия, —

1-й голос
Если без меня
Проснется муж?..

Алеко
Проснулся я (IV, 199)

— Липперт необыкновенно удачно нашел и использовал омонимичные в немецком языке формы глагола «просыпаться» в третьем лице единственного числа — *erwacht* — и сочетания местоимения с глаголом в той же форме — *er wacht* — «он бдит»:

Erste Stimme
Wenn in der Nacht
Aleko ohne mich...

Aleko.
Er wacht!...¹⁴

— готовое сорваться с уст Земфиры слово произносит грозный голос мужа, в этом слове и развязка драмы, и приговор ее героям. Если вспомнить крылатые слова Жуковского («Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник»), то Липперт здесь проявил себя как достойный соперник Пушкина: мужское окончание рифмы — если применить к нему знаменитую характеристику лермонтовского ямба, данную Белинским, — поистине «падает, как удар меча».

Пример неадекватной передачи авторского замысла в переводе Ольберга — перевод реплики молодого цыгана в его разговоре с Земфирой, которая обещает ему прийти на свидание. В оригинале эта реплика дана в форме внутренней речи персонажа:

Цыган
Обманет! не придет она! (IV, 197)

Эти слова перекликаются и с рассуждениями старого цыгана о ветренности женского сердца, и с признанием Алеко в том, что он «не верит больше никому»; в то же время эти слова

¹⁴ Липперт, с. 47.

как бы обращены к третьему лицу, возможно, к читателю. Одним словом, внутренняя речь в этом эпизоде несет большую смысловую нагрузку, Липперт и Шмитт дают в переводе также внутреннюю речь персонажа, Ольберг же, очевидно, просто не обратив внимания на этот нюанс, заменил внутреннюю речь на обычную прямую, к тому же снова сильно утяжелив строку:

Zigeuner.

Tauschst Du mich nicht, und kommst Du auch?¹⁵

Как отмечалось многими исследователями творчества Пушкина; «Цыганы» — наименее «байроническая» из всех «южных» поэм Пушкина.¹⁶ Это выражается прежде всего в минимальном количестве «экзотических» элементов, в намеренном приземлении среды обитания героев. Цыганский табор — это не воинственные черкесы в «Кавказском пленнике» и не властный и жестокий хан Гирей со своими приближенными, которые подстать ему, в «Бахчисарайском фонтане». Цыгане у Пушкина — «шумная толпа», причем слово «толпа» у него явно стилистически нейтрально. В переводах всех трех авторов от этой нейтральности не осталось и следа. Так, в переводе Липперта «шумная толпа» превратилась в «беснующуюся толпу» (*tobender Zigeunerhauf*), — ни эпитет, ни определяемое слово в немецком языке не являются стилистически нейтральными. Ольберг переводит слово «толпа» последовательно как «орда» (*Horde*), а Шмитт и вовсе как «банда, шайка» (*Bande*). От намека автора оригинала на миролюбие цыган в первых строках поэмы в переводах не остается и следа. Вообще эпитеты «мирный», «тихий», как заметил Б. В. Томашевский,¹⁷ являются важнейшими характеристиками цыган в поэме, не случайно они неоднократно повторяются в тексте произведения; практически везде они переведены всеми переводчиками соответствующими немецкими прилагательными: *friedlich, still, schüchtern, sanft*, которые плохо согласовываются с переводами словосочетания «шумная толпа». Кроме того, одним из постоянных эпитетов

¹⁵ Ольберг, с. 126 («Ты не обманываешь меня, ты на самом деле придишь?»)

¹⁶ См., напр.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 76

¹⁷ См. Томашевский Б. В. Пушкин М.; Л., 1956, кн. 1, с. 648.

в отношении цыган у Пушкина является прилагательное «дикий»: «Всё скудно, дико, всё нестройно», «Цыгана дикого рассказ», «Я диких песен не люблю», «Мы дики, нет у нас законов», «Ты не рожден для дикой доли» (IV, 182, 187, 189, 201). В контексте произведения этот эпитет выступает, скорее всего, в качестве синонима к прилагательному «вольный», не связанный условностями цивилизованного общества. Все переводчики, однако, во всех случаях (за исключением единственного, о котором будет сказано ниже) перевели его достаточно буквально — немецким «wild» («дикий, буйный»). От такого перевода пушкинский замысел явно пострадал. Лишь в одном случае все переводчики попросту опустили этот эпитет: в строке «цыгана дикого рассказ», почувствовав, по-видимому, что буквальный перевод был бы здесь совершенно неуместен.

Сравнительный анализ некоторых аспектов первых переводов поэмы «Цыганы» на немецкий язык (всеобъемлющий анализ был невозможен в краткой статье) отражает различный подход переводчиков к решению стоявших перед ними творческих задач. Наиболее неудачным из представленных выглядит перевод Эдуарда фон Ольберга. Мнение рецензента в «Blätter für literarische Unterhaltung» на этот счет совершенно определенное: «Называя < . . . > перевод бездарным, мы, возможно, неправы, но полагаем, что вполне можем обременить этим нашу совесть, — разве сам г-н переводчик не говорит со всей откровенностью, что он «ни в коей мере не литератор, и еще менее — поэт».¹⁸ И в самом деле, этот капитан прусского генерального штаба за ширмой цветистых высказываний прятал свой воинствующий консерватизм и весьма поверхностные знания русской литературы и русского языка. Говоря о русской литературе, он называл в одном ряду Загоскина, Булгарина, Греча, Полевого, Марлинского, Пушкина и Сенковского. Фон Ольберг принадлежал к той части прусского консервативного дворянства, которая безоговорочно поддерживала политику царизма по отношению к Германии. Тем самым он мог быть кем угодно, но только не достойным популяризатором творчества Пушкина в Германии.

Большого достигли своими переводами Роберт Липперт и Г. Л. Шмитт. Немецкая литературная критика встретила

¹⁸ Blätter für literarische Unterhaltung, 1840, Nr. 240, s. 967.

оба перевода с одобрением. При всех недостатках они представляют собой, бесспорно, положительную попытку познакомить немецкого читателя с лучшими образцами русской романтической поэмы первой половины XIX века, способствуя этим развитию и обогащению национальной немецкой литературы.

Когда Фарнхаген фон Энзе обращался к немецкому читателю с предупреждением не делать поспешных выводов о качестве русских оригиналов по немецким переводам, ибо немецкому языку необходимо приложить еще немало усилий для того, чтобы передать своеобразие русского поэтического слога, то он, скорее всего, имел в виду необходимость совершенствования переводчиками знания русского и немецкого языков, чтобы при переводе достигать верности оригиналу не только по содержанию, но и по форме.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
Ф. П. Федоров. Пространственно-временная структура стихотворения А. С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»)	4
О. Н. Скачкова. К вопросу о структуре лирического субъекта в лирике А. С. Пушкина 1830-х годов	16
Ю. М. Лотман. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи	24
М. Ю. Лотман. Путь Пушкина к прозе	34
Л. И. Вольперт. Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля («Пиковая дама» и «Красное и черное»)	46
Н. Е. Мясоедова. Мемуарная форма в художественной прозе А. С. Пушкина	59
А. А. Алешкевич. О малых жанрах критической и публицистической прозы А. С. Пушкина («Отрывки из писем, мысли и замечания»)	69
Л. С. Сидяков. Жизнь писателя и литература в литературном сознании первых десятилетий XIX века (Жуковский — Пушкин)	77
Е. А. Тоддес. Неизвестные тексты Кюхельбекера в записях Ю. Н. Тынянова	88
А. Л. Осповат. Две реплики Тютчева по поводу смерти Пушкина	98
Л. В. Спроге. Мотив «Рыцаря Бедного» в поэзии символистов (Организация художественного единства книги стихов Эл.лиса «Арго»)	102
Э. Б. Мекш. Пушкинская традиция в поэме Есенина «Анна Снегина»	110
Р. Д. Тименчик. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III. «Невидимых звон копыт...»	119
Г. Ершофф. О первых переводах на немецкий язык поэмы А. С. Пушкина «Цыганы»	136

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рецензенты: А. П. ЧУДАКОВ, ст. науч. сотр. ИМЛИ
им. А. М. Горького, доктор филол. наук.
Государственный музей А. С. Пушкина,
зам. директора по научной работе Н. И. МИХАЙЛОВА,
канд. филол. наук.

Редакторы:

Л. СИДЯКОВ, Н. ТЕРЕНТЬЕВА.

Технический редактор: Н. ЛАНҢЕР.

Корректор: И. БРУНЕНИЕЦЕ.

Сдано в набор 13 08 85 Подписано в печать 24 01 86 Формат 60x84/16. Бумага № 1, 9,25 физ. печ. л., 9,3 усл. п. л., 7,5 уч.-изд. л. Тираж 800 экз.
Заказ № 2413 Цена 1 р. 20 коп. Латвийский государственный университет
им. П. Стучки, Рига, 226098, б. Райниса, 19.

Отпечатано в типографии издательства газеты «За Родину».
Рига, ул. Муйтас. 1