

В. Э. ВАЦУРО
ПУШКИНСКАЯ
ПОРА



АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ
Санкт-Петербург
2000

Издание осуществлено
при поддержке
Института
«Открытое общество»
(Фонд Сороса)
в рамках программы
«Пушкинист».

ISBN 5-7331-0215-2

- © В. Э. Вацура, 2000
- © Д. М. Плаксин, С. Д. Плаксин,
художественное оформление, 2000
- © Гуманитарное агентство
«Академический проект», 2000

От автора

В настоящий сборник вошли работы о Пушкине и его эпохе, написанные на протяжении трех десятилетий — в 1960—1990 годах. Все они ранее были опубликованы — по большей части в специальных литературоведческих изданиях — и адресованы прежде всего читателю-филологу и гуманитарии широкого профиля, хотя автор льстит себя надеждой, что они окажутся доступны и более широкому кругу любителей литературы, заинтересованных пушкинской эпохой. В расчете на этого читателя автор и производил отбор материала: в книгу вошли те статьи, проблематика которых не замкнута частной темой, а позволяет почувствовать сложность и глубину литературного процесса эпохи Пушкина. Разумеется, авторский сборник, отражающий индивидуальные интересы исследователя, не может претендовать ни на полноту, ни на бесспорность картины, и в этом смысле настоящая книга не является исключением. В нее вошли те работы, которые были основаны на неизданных ранее архивных источниках и малообследованных печатных материалах и которые, как казалось автору, не были затем поглощены или отменены последующими исследованиями. Никакой переработке они не подвергались; исправлены только фактические ошибки и даны новые названия архивохранилищ; лишь в самых необходимых случаях в примечаниях сделаны дополнения со ссылками на работы, появившиеся после данной статьи. Целям историографической перспективы служат и указания на время публикации статей, данные после примечаний.

Книга делится на четыре раздела: «В преддверии пушкинской эпохи», «Пушкин», «Современники» и «Жанры». Границы между разделами условны: в статьях о Пушкине, естественно, речь идет и о современниках; в статьях о современниках — о Пушкине. Из этого динамического взаимодействия и рождается понятие «пушкинская пора».

Изданием этой книги автор обязан материальной поддержке Фонда содействия института «Открытое общество», которому приносит искреннюю благодарность.

В настоящем издании все цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изд.: Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л.; Изд-во АН СССР. 1938—1949. Т. 1—16; 1959. Т. 17 (Справочный) — с указанием в скобках номера тома (римскими цифрами) и страницы.

I

В ПРЕДДВЕРИИ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ



И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века

1

Полемика, начавшаяся с выходом в свет «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» А. С. Шишкова (1803), была в русской литературе событием первостепенной важности, но даже самый ход ее, не говоря уже о ее отдаленных результатах, изучен лишь в общих чертах. Всестороннее ее исследование было бы по существу исследованием всего русского литературного движения начала века, ибо сама она была не причиной, а следствием тех процессов, которые уже наметились в литературе предшествующего десятилетия. Настоящая работа, конечно, не может ставить себе таких задач; она коснется лишь некоторых эпизодов этой полемики, отразившихся и в последующих литературных баталиях. И здесь наше внимание почти неизбежно привлечет фигура одного из виднейших ее негласных участников, словно намеренно скрывшаяся в тени и из своего убежища управлявшая тайными ее пружинами. Речь идет об Иване Ивановиче Дмитриеве, в то время уже известном поэте, обер-прокуроре и товарище министра, в 1801 г. вышедшем в отставку и переехавшем в Москву, в небольшой дом у Красных ворот, куда он перевез прекрасную библиотеку и коллекции. Это удаление «парнасского инвалида» в частную жизнь было во многом жестом социального поведения и выражением некоей жизненной философии, затем стилизованной в многочисленных воспоминаниях о Дмитриеве в стихах и прозе.

Дмитриев завершал свою литературную деятельность; он готовил к изданию итоговое собрание своих сочинений (1803—1805) и демонстративно уступал литературную арену новым поколениям.

Дмитриев, конечно, не мог не знать, что литературный фронт противников Карамзина, определившийся еще в 1790-е гг. и вклю-

чавший П. И. Голенищева-Кутузова, Н. П. Николева, Н. М. Шатрова, Д. П. Горчакова и некоторых других, продолжает существовать. Однако в начале века он вряд ли ожидал прямой агрессии. Тем временем в Петербурге выходит книга Шишкова и в декабре 1803 г. попадает в руки Дмитриева.

Мы ничего не знаем о том, какова была его первая реакция. Хотя Шишков и полемизировал прямо со статьей Карамзина «Отчего в России мало авторских талантов» и даже приводил в пример «порчи слога» его отдельные фразы, — все же он склонен был отделять самого Карамзина от его последователей, и это сказывалось в самом тоне его трактата. Шишков упоминал и о Дмитриеве как об одном из «стихотворцев», которые, подобно Петрову, Майкову, Нелединскому, Капнисту, «нигде не потчевали» его «русскими щами, по-французски приготовленными». По этим причинам у Дмитриева не было формальных оснований отнести к себе и приложенную к книге ядовитую пародийную «Элегию», где современный «петиметр» изъясняется в любви «нынешним просвещенным слогом, в котором сохранен весь французский элеганс»:

Холодный человек тебе даст тотчас цену,
Деятельность его получит перемену;
Он меланхолией своей явит пример,
Какой ему дала ты нежный характер <...>
Усовершенствовав своих всех мыслей строй,
Со вкусом, с тонкою хороших слов игрой,
Любовные тебе начнет он строить куры;
Чего не мог над ним эфор самой природы,
Чтоб посмотрелся он когда-нибудь в трюмо,
Чтоб вырвалось когда из уст его бонмо,
Чтоб у него когда идеи были гибки,
То сделаешь ты все à force своей улыбки.¹

По-видимому, Дмитриев не без основания счел эти стихи пародией на эпигонов, с которыми он сам начинал борьбу еще в середине 1790-х гг., и этим объясняется его примирительно-сдержанный отклик на книгу в письме к Д. И. Языкову, археографу и переводчику, члену петербургского Вольного общества любителей словесности, наук и художеств: «Не грех ли вам петербургским нападать на наших московских? Право, нам еще рано браниться»².

Трудно сказать, в какой мере было искренним это миролюбие: Дмитриев знал, что критика исходит из враждебного лагеря. Ему известно было, что Языков не склонен разделять мнения Шишкова: таким образом, он обращался к союзнику.

В следующем же месяце в новом журнале, с которым был непосредственно связан Языков, — «Северном вестнике» И. И. Мартынова — открывается «брань». В «Письме от неизвестного» (в котором иногда подозревают самого Д. И. Языкова) подвергались отрицанию если не исходные посылки Шишкова, то предлагаемые им меры для «очищения» языка³.

«Северный вестник» в начале своего существования заявил себя не только противником Шишкова, но и адептом Дмитриева. В той же первой книжке, где выступил «А.:—З.:», поместилось и апологетическое объявление о только что вышедшей первой части дмитриевских «Сочинений и переводов». Издатели обращали внимание на новую басню — «Мышь, удалившаяся от света» — и, воспользовавшись случаем, перепечатали ее целиком⁴.

Дмитриев спешит закрепить отношения. Он отправляет Языкову новую басню — «Ружье и Заяц»; в мартовском номере она была напечатана под криптограммой, но с прозрачным примечанием издателей: «Хотя сочинитель сей басни и желает остаться неизвестным, но несмотря на то читатели узнают его. Издателям остается только благодарить его за присылку сего нового произведения и просить о продолжении украшать журнал их своими сочинениями»⁵.

Тем временем в московской журналистике происходили свои изменения. Граф Д. И. Хвостов, переехавший в Москву и в 1803 г. направивший по этому случаю Дмитриеву приветственное послание⁶, с 1804 г. затеял вместе с П. И. Голенищевым-Кутузовым и Г. С. Салтыковым собственный журнал — «Друг просвещения». И. И. Дмитриев рассказывал племяннику, что все три поэта «не имели счастья» у журналистов и изыскивали способ предавать печати свои заведомо бездарные сочинения; обсуждая предварительно «пизэсы» друг друга, они нарочно хвалили как раз самые плохие, чтобы выделяться самим на их фоне⁷.

Из всех издателей «Друга просвещения» фигура Павла Ивановича Голенищева-Кутузова должна была вызывать у Дмитриева наибольшую враждебность. Еще в 1790-е гг. он заявил себя непримиримым противником карамзинской литературной реформы, и уже тогда в напечатанном им памфлете на Карамзина обрисовались общие контуры идеологических обвинений, которые впоследствии составят содержание его доносов графу Разумовскому, — обвинений в «якобинстве» и развращении нравов. Кутузов пользовался влиянием в Министерстве народного просвещения; в начале 1803 г. ожидали, что он будет куратором Московского университета после М. М. Хераскова; в кругу И. П. Тургенева, давнего его неприятеля,

эта перспектива была постоянным предметом обсуждения. В совместном письме Ал. И. Тургенева и А. С. Кайсарова из Геттингена от 26 января (7 февраля) мы находим одну из ранних эпиграмм на Кутузова — куратора и поэта:

Полсотни эпиграмм, полдюжины сатир,
Пятнадцать мерзких од да наизусть псалтирь,
К<утузо>в! вот и все, чтоб быть в Руси актером,
Чтоб быть хоть чем-нибудь, хоть только куратором.⁸

Это, конечно, точка зрения всего карамзинского круга — и не в последнюю очередь Дмитриева. В 1812 г. она отразится в эпиграмме Вяземского: «Картузов куратор, Картузов сенатор, Картузов поэт...» Однако в 1803 г. куратором назначили М. Н. Муравьева — и положение стабилизировалось. Тем не менее имя Кутузова как члена университета время от времени появляется в переписке Ал. Тургенева за эти годы — нередко в противопоставлении Карамзину; 9 (21) августа 1803 г. он выражает надежды, что новое царствование будет воздавать почести достоинствам, а не чинам, и что «Карамзин-поручик, верно, будет предпочтен Кутузову — тайному советнику»⁹. В январе 1804 г. до геттингенских студентов доходит известие о начале «Друга просвещения», и А. С. Кайсаров, к этому времени уже сильно охладевший к Карамзину, тем не менее раздражается презрительной тирадой: журнал Кутузова издается для изгнания желчи¹⁰. Ему известно, стало быть, что Кутузов задает тон всему предприятию и что журнал должен носить полемический характер. В этой связи стоит обратить внимание на упоминание в эпиграмме о «полусотне эпиграмм» и «полдюжине сатир» Кутузова, которого в кругу Тургеневых считают записным сатириком. Несомненно, что современникам были известны какие-то полемические сочинения Кутузова, до нас не дошедшие.

Таким образом, у Дмитриева, казалось бы, были все основания ожидать признаков враждебности со стороны нового издания. Однако он был лучше Кайсарова осведомлен о закулисной стороне дела, и, может быть, анекдот, переданный им М. А. Дмитриеву, был придуман задним числом. Во всяком случае в начале 1804 г. он относился к журналу более лояльно. Обращает на себя внимание, что издателем журнала был П. П. Бекетов, двоюродный брат Дмитриева. Более того, Дмитриев и сам принял участие в «Друге просвещения», передав сюда автограф Ломоносова¹¹, а в февральском номере поместив свою басню «Амур, Гимен и Смерть»; нет сомнения, что через него издатели получили и стихи В. Л. Пушкина, в это время путешествовавшего за границей¹². Еще весной 1804 г. его отно-

шения с петербургскими и московскими журналами благополучны; он занимает выжидательную позицию и не вступает в полемики. Он не делает никаких попыток защитить близкого ему В. В. Измайлова, начавшего в мае 1804 г. в своем «Патриоте» полемику о «Рекрутском наборе» Н. Ильина. Когда Д. И. Языков с необычайной резкостью напал на «Журнал для милых» М. Н. Макарова¹³, Дмитриев даже благодарил его за «обличение пачкунов» (2, 189). В мае 1804 г. граф Хвостов на страницах «Друга просвещения» печатно соглашается с основными положениями книги Шишкова, но и здесь ни Карамзин, ни Дмитриев не были прямо затронуты; Хвостов даже оговаривался, что «язык Кантемира» уже устарел для поэзии и что «сокровища из древней кладовой» требуют «нового облика и покроя»¹⁴. В своих теоретических декларациях Хвостов вообще был умерен; позднее он будет учитывать возражения карамзинистов Шишкову, ссылаясь на «вкус», «употреблень» как регулятор стиля и предупреждая против неумеренного введения в современную речь элементов языка «мертвого», то есть церковнославянского¹⁵. Однако в развертывавшейся журнальной полемике имели значение не столько декларации, сколько творческая практика и детали литературных и внелитературных взаимоотношений, сейчас едва нами ощущаемые. Вряд ли случайно поэтому, что после мая 1804 г. имена Дмитриева и его сторонников исчезают со страниц «Друга просвещения», а вместо них появляются новые: прежде всего Д. П. Горчакова¹⁶, а позднее и Н. П. Николева и самого Шишкова — писателей явно антикарамзинского лагеря.

«Друзья просвещения» искали литературной поддержки. Им нужно было имя, которое придало бы журналу безусловный авторитет, — и они обращаются к Державину. В мае 1804 г. Хвостов просит у Державина разрешения перепечатать только что вышедшие отдельно «Колесницу» и «Фонарь»; Державин дает согласие. Оба стихотворения открывают июльскую книжку (первую книжку за второе полугодие) — и издатели спешат оповестить о начавшемся сотрудничестве: в том же номере Хвостов публикует свое послание к Державину. В сентябрьской книжке печатаются державинская ода «На возвращение из Персии... графа Зубова», ранее не обнародованная и только что подвергшаяся переработке (под ней дата: «Июня 21 дня 1804 года»), и вслед за нею послание Державина Хвостову «Волхов Кубре»¹⁷ с издательским примечанием: «Хотя сия пиэса сообщена нам от графа Хвостова без имени сочинителя, но всякий легко угадает, что она есть творение преславного Барда, вместе Горация и Анакреонта нашего». Создавалась иллюзия прочных двусторонних связей.

Между тем Дмитриев также поддерживает связи с Державиным и принимает свои меры. Еще в феврале Державин сообщал ему о своем разговоре с Шишковым по поводу критики Карамзина; уклонившись от разбора «грамматических тонкостей», он дал понять Шишкову, что считает его рассуждения «пристрастными», и вызвал неудовольствие¹⁸. Он, впрочем, сторонится враждебных партий и предпочитает соблюдать выжидательный нейтралитет. Дмитриев учитывает эту позицию и вместе с тем находит тему, которая на какое-то время выводит Державина из равновесия. Он пишет ему о каких-то вновь появившихся стихах, и в их числе о переводах Голенищева-Кутузова из Пиндара. Эта тема не могла быть безразличной Державину, переводившему «Пиндарову олимпийскую первую песнь». В мае Дмитриев отправляет Державину письмо с указанием на стихи Кутузова, а 6 июня Державин раздражается гневной тирадой: «...читал я и все те стихотворения в переводе, о коих вы пишете, и, между нами сказать (что это никуды на сторону не выйдет), весьма удивляюсь, особливо Пиндаровым одам!!!, соображая их только с немецким прозаическим переводом! Что же скажут знающие язык греческий? Как то и случилось, что при чтении их некто пророчал:

Пиндар бросал и молнии и громы;
Кутузов же зажег пучок соломы».¹⁹

Как мы увидим далее, этот эпизод не остался без последствий, и, по крайней мере в отношении Кутузова, Державин полностью стал на сторону Дмитриева. Это было важно: как мы уже говорили, Кутузов был наиболее влиятельным и агрессивным среди московских противников Карамзина. Не исключено, что он сам подал повод к полемике — какими-то сочинениями или разговорами, о которых у нас не сохранилось сведений.

2

Между тем Дмитриев внимательно следит за развитием литературных событий в Петербурге и за формированием шишковской коалиции, к которой стягивались прежние враги Карамзина. Еще в 1790-е гг. в переписке его с Карамзиным мы находим имя Павла Юрьевича Львова — «львенка», как Карамзин называл его в отличие от Н. А. и, может быть, от Ф. П. Львова. Резко иронический отзыв о нем содержался в письме Карамзина от 18 июля 1792 г.; Львов, писал Карамзин, имеет причины горевать от того, что он «имел несчастье написать «Памелу», «Храм бессмертья» и прочее»; в том же

письме он упоминал о какой-то эпиграмме Дмитриева «на трех Львовых». Этот П. Ю. Львов был давним знакомым Дмитриева и вначале выступил как сторонник сентиментального направления и печатался в «Московском журнале», однако Карамзин решительно отказывался продолжать с ним сотрудничество²⁰.

В начале века имя П. Ю. Львова вновь является на литературной арене: в 1803 г. в Петербурге выходит его «Храм славы российских ироев» — обширное сочинение, включавшее похвальные слова легендарным и историческим лицам от Гостомысла до Ивана Грозного, Минина и Пожарского, с пышным посвящением Александру I. Книга была построена как аллегорическое «видение» самого автора, которому является богиня Славы, открывающая ему пантеон русских исторических лиц; тем самым он как бы сам брал на себя роль «голоса потомства», рупора Славы.

Эта-то книга, вполне «шишковистская» и по своим идеологическим и литературным установкам, встретила полную поддержку у автора «Рассуждения о старом и новом слоге...». 19 марта 1804 г. П. Ю. Львов был избран в Российскую академию на место умершего Н. А. Львова²¹ — совпадение, по-видимому, случайное, но дававшее новую пищу сопоставлениям Львова «большого» и «маленького». В августе того же года И. И. Дмитриев с раздражением писал Д. И. Языкову об «анекдоте о карле» в «Северном вестнике», написанном «неприлично», «к стыду нашей литературы». «Так ли должны писать члены Российской Академии? <...> Карамзин и даже Измайлов не члены Академии, а, право, написали бы лучше» (2, 187). Этот анекдот, принадлежавший как раз Львову²², был, конечно, для Дмитриева только удобным предлогом, чтобы выразить свое отношение к новоявленному члену Академии. Через полгода Державин пишет Дмитриеву, что «манинький Львов, но надутый великим самолюбием», забыл все его, Державина, прежние благодеяния, более не ходит к нему, обидевшись на какое-то, по-видимому критическое, суждение. «И правду сказать, как не возмериться и не поднимать носу, когда (как слышу здесь) московская публика превозносит его „Храм великих мужей“»²³.

Ободренный своим избранием и поддержкой, Львов тем временем рвался на высоты российского Парнаса и спешил принять участие в конкурсе на золотую медаль Академии: 12 июля 1804 г. было объявлено об условиях конкурса и темах сочинений: похвальные слова Пожарскому и Минину, Ивану Грозному и рассуждение о начале, успехах и распространении словесных наук в России²⁴; срок представления сочинений истекал 1 июля 1805 г., рукописи должны

были быть анонимны (под девизом). Львов, живший в Вытегре, опоздал с представлением на несколько дней и прислал слово о Пожарском и Минине за своей подписью; Академия отказалась принять его по процедурным соображениям. Возникла переписка; Львов добивался рассмотрения рукописи в общем порядке. Академия настояла на своем и возвратила Львову сочинение²⁵, но дело тем не кончилось: 21 ноября 1805 г. Державин сообщал Дмитриеву, что сочинение Львова о Пожарском и Минине читали в собрании литераторов «от 7 часов вечера до 1 за полночь», минуя вступление и первую часть. «Удивительное изобилие, или, лучше сказать, странное море велеречия. При всем том есть поразительные места, которые совершенную заслуживают похвалу. Это дом Шереметева, или лавка щепетинных товаров и мебели прекрасных, на которые глядя столбенеешь, не зная, которую выбрать, и в нерешительности выходишь ни с чем»²⁶. Отношение Державина к сочинению Львова было более снисходительным, чем у Дмитриева, однако он не отказал себе в удовольствии сочинить эпиграмму, которую процитировал Дмитриеву в том же письме:

Историческо-хвально слово,
 О муж витийственный, твое отлично, ново.
 Тут красота и блеск
 И слово в слово арабск.

К сожалению, мы не знаем точно, как датируется эпиграмма Дмитриева на «Храм славы», который Львов «свахлял» «из щепочек». Эта эпиграмма, озаглавленная «Пародия...» — и в самом деле, пародирующая стиль сочинения Львова²⁷, имеет очевидные точки соприкосновения с державинской, которая также несет в себе пародийный элемент. Само слово «арабск» взято из «Храма славы». Более того, странная формула «историческо-хвально слово» есть также имитация львовских многосоставных неологизмов, которые считались отличительной особенностью его стиля. Такого рода неологизмы широко практиковали и Шихматов, и Бобров, и сам Державин, однако даже на этом общем фоне эпитеты Львова воспринимались как неорганичные и искусственные и представляли как необходимый элемент его «надутого слога».

Львов стремился следовать Державину, однако Державин, как мы видели, пародирует его лексику. В дальнейшем именно за ним утверждается репутация изобретателя новых и «диких слов», и эта репутация настойчиво поддерживается новыми литературными поколениями.

3

Переписка о Львове вновь выявила хотя и не совпадающие полностью, но все же близкие точки зрения Державина и Дмитриева. Вместе с тем, как и ранее, Державин стремится уклониться от публичного заявления своей позиции. Дмитриев также высказывается только в письмах — к Державину, Языкову и, вероятно, другим своим корреспондентам. 15 сентября 1804 г. он пишет Языкову о новой книге Шишкова «Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге российского языка...» (она была представлена в Академию 27 августа 1804 г., о чем было объявлено в «Северном вестнике»): «Непременно желаю видеть продолжение ересей нашего славянофила; на сих днях вступают в продажу „Творения“ Пиндара, перетворенные другом его Кутузовым. Вот обращения из него:

Пиит, в блистании картин
Не делай с правдой лжи смешенье,
Тебя поя, Танталов сын,
Я древних не приемлю мненье;
Нептун, бог вод, тебя любя,
Похитил в пиршестве тебя,
Он с помощью коней своих,
Для неба зря тебя готовым,
Подъял тебя от стран земных,
Да будешь Ганимедом новым;
Отец тебя вотще искал:
Для смертных ты невидим стал и проч.

(Олимп. ода к Гиерону, часть 1-я, стр. 31.)».

Помимо Кутузова Дмитриев упоминал еще и о Хвостове — о его оде «Безначалие», которая, «вероятно, уже отправлена и в Петербург» (2, 188—189). Он указывает на потенциальные объекты полемики, но сам предпочитает, как и прежде, оставаться в стороне. Зато 9 октября он сообщает Языкову, что Бекетов не намерен более участвовать в «Друге просвещения» и отказывается даже быть издателем (2, 189). Почти нет сомнения, что этот отказ произошел не без воздействия Дмитриева: еще 9 января 1805 г. он в присутствии С. П. Жихарева упрекал своего двоюродного брата в пособничестве «бездарным писателям, довольно назойливым». «Дождит на злыя и благия!»²⁸ С 1805 г. «Друг просвещения» печатается уже в типографии Ф. Гиппиуса, что и отметил Дмитриев в своей эпиграмме «Во славу тройцы певцов...», и с первого же номера в нем появляется

имя А. С. Шишкова; автор «Рассуждения о старом и новом слоге» начинает сотрудничать здесь систематически.

К началу 1805 г. Дмитриев почти перестает участвовать в современных журналах. С прекращением «Патриота» В. В. Измайлова и со смертью П. И. Макарова в октябре 1804 г. из близких ему журналов остается один «Вестник Европы», перешедший в руки М. Т. Каченовского. Он отказывается от подписки на «Северный вестник» и объясняет это Языкову безденежьем и увеличившимся числом изданий, которые он предпочитает теперь читать в Английском клубе (2, 191). Нет сомнения, что здесь действовали и иные причины: Дмитриев не был удовлетворен «Северным вестником», хотя и не говорил этого Языкову прямо. В августе—сентябре А. А. Писарев (под криптограммой «—») напечатал два больших разбора — рецензий П. И. Макарова в «Московском Меркурии» и старых рецензий Карамзина в «Московском журнале»; хотя отношение его к Карамзину было вполне уважительным, а Дмитриев определялся как единственный, кто «может спорить с Лафонтеном», — все же оценка рецензий Карамзина была далеко не безусловной, а к Макарову критик демонстрировал прямо враждебное отношение²⁹. Дмитриев запомнил эти статьи и еще в конце октября 1804 г. осведомлялся об их авторе (2, 190); мнения своего он не выразил, однако вряд ли оно было сочувственным. В письмах его о современной журналистике звучат иронические ноты. «Боже мой! сколько журналов! а борзых все еще мало» (2, 190). И о том же пишет ему Державин 21 декабря 1804 г.: московских журналов теперь много, как «прошлого лета грибов», но, как грибы, не все они здоровы для желудка. Дмитриев шутливо попенял Державину, что он «расхулил» московские журналы; в письме от 10 января тот оправдывался, что грибы «не весьма дурное кушанье», но не для его слабого желудка³⁰. Вся эта переписка косвенно отразится в более поздней эпиграмме Дмитриева на журналы.

Сам Державин, подобно Дмитриеву, стремился уклониться от непосредственного участия в изданиях, уже образующих литературные лагеря: на просьбу Хвостова об участии в «Друге просвещения» на 1805 г. он отвечает письмом, в котором вежливо отклоняет от себя всякие обязательства³¹. В то же время он сообщает Дмитриеву, что писал письмо к Голенищеву-Кутузову о Пиндаровом переводе, «довольно ощутительно» высказав свою неудовлетворенность, «но он, — добавлял Державин, — принял его за чистую похвалу, благодарил меня и слышу, что им еще и хвастается»³². В заключение Державин сообщал о грядущей «литературной буре» — на петербургскую сцену вышел «Новый Стерн» А. А. Шаховского с пародией на

карамзинистов. «Тут-то полетят громы и молнии; штыки нового и старого штиля засверкают, меж коими я, прижавшись в уголку, с почтением пребываю и проч.»³³. Декларируя свой нейтралитет, он сохраняет связи с обоими лагерями. 14 января 1805 г. он посылает Дмитриеву стихи «Память другу» — на смерть Н. А. Львова, прося напечатать в одном из журналов, на которые Дмитриев подписал его; естественно, Дмитриев выбирает «Вестник Европы». 23 января Державин благодарит его за замечания и поправки и посылает дополнительные. Стихи появляются во второй февральской книжке «Вестника Европы» (№ 4) за полной подписью Державина. Как будто желая избежать упреков в явном предпочтении, он отправляет для «Друга просвещения» «Скопихину». При обоих стихотворениях стоит одна и та же дата — «1803 г.», но под стихами, посланными Хвостову, Державин не подписывается: в тексте значится «от неизвестного»³⁴.

«Друзьям просвещения» между тем, как и прежде, нужны не только стихи, но и имя. Они пытаются восполнить потерю, печатая в том же апрельском номере присланную якобы от «неизвестной особы» «Надпись к портрету Гавриила Романовича Державина»³⁵, а вслед за тем Хвостов обращается к Державину с новым письмом, прося об участии в журнале. Державин и на этот раз отвечает уклончиво. Он благодарит за «надпись», которой не вполне доволен: бестактное упоминание о «мраке», покрывавшем российский Парнас до прихода Державина, набрасывало тень на заслуги Ломоносова и еще здравствовавшего Хераскова. На просьбу посылать стихи он отвечает, что намерен издать собрание своих «кропаний» и потому может служить лишь мелочами, «надписями на разные случаи» и «несколькими баснями»³⁶. Впрочем, для июньского номера он присылает свой шедевр «К снигирю. По кончине князя Суворова», также требуя соблюсти анонимность³⁷. Публикация этого стихотворения в «Друге просвещения» была жестом вежливости: Хвостов был в родстве с Суворовым, и в его журнале систематически печатались мемуарные «анекдоты» о полководце.

Таково было положение дел в тот момент, когда шишковисты начинают пересмотр литературных репутаций, в том числе и репутации самого Дмитриева.

4

Уже по переписке Дмитриева с Державиным 1804—1805 гг. мы могли заметить, что вопрос о литературных репутациях назревал, хотя и не затрагивал пока высот российского Парнаса. Факт принятия

Львова в Российскую академию в обход Карамзина (что заметил, конечно, не один Дмитриев) был актом почти демонстративным; в меньшей степени, но также демонстрацией было выступление Кутузова с переводами из Пиндара, который традиционно считался эталоном одической поэзии. Группа Шишкова обретала своих «образцовых писателей», и Дмитриев, задетый и оскорбленный неожиданной конкуренцией, вероятно, не без умысла обращал внимание Державина на новоявленных классиков, естественно — быть может, отчасти и сознательно — провоцируя его недовольство, как мы видим, не без успеха. Однако до сего времени проблема не становилась предметом печатного обсуждения; Державин как будто специально предупреждал против этого, ссылаясь на неразвитый вкус публики, который не переделает и «самая лучшая рецензия»³⁸. Этот устный регистр полемики, отражавшийся в разговорах, переписке и эпиграммах, был не только данью дипломатической осторожности, но имел и некоторое теоретическое обоснование. В начале XIX в. проблема критики, ее форм и допустимых пределов была предметом постоянного обсуждения; преобладала точка зрения, согласно которой критика должна быть мягкой и, исправляя недостатки, обращать преимущественное внимание на «красоты» разбираемого сочинения³⁹.

Такова была точка зрения Карамзина, последовательно проводимая им в «Вестнике Европы», и защитником ее выступил в 1804 г. А. А. Писарев в своем разборе рецензий Карамзина и Макарова. В своем противопоставлении критики «научающей» и «осуждающей» (пример первой — Карамзин, второй — П. И. Макаров) Писарев пошел значительно далее Карамзина, решительно отвергая всякий элемент иронии в критической статье. Между тем уже появление книги Шишкова (с пародией на «стиль *élégance*») и «Нового Стерна» Шаховского продуцировало памфлетные формы литературной борьбы.

Дмитриев и ранее не склонен был разделять ни теоретических установок Карамзина в отношении к критике, ни его терпимости к литературным нападениям и предпочитал резкую полемику, однако в скрытых формах. Его оружием была рукописная эпиграмма или язвительный намек в традициях сатирической журналистики XVIII в. Из теоретических положений Карамзина он принимал, однако, принцип «позитивной критики», поучения образцом и примером: «Пиши, кто умеет писать хорошо: вот самая лучшая критика на дурные книги»⁴⁰. В письме к Д. И. Языкову Дмитриев перефразировал эту формулу: «...не утерпишь, чтоб не сказать слова два о ваших витязях петербургской литературы. Что они сами? Пускай

поставят в образец нам собственные произведения и научат писать лучше» (2, 192).

Все эти теоретические постулаты должны были подвергнуться практической проверке уже в начале нового, 1805 г. В это время Ал. Тургенев, только что приехавший в Москву, сообщает в Геттинген Кайсарову, что Дмитриев в пансионском собрании «твердит беспрестанно Хвостову и Кутузову, которые издают вместе журнал, чтобы они шли учиться благоразумной критике к детям в пансион»⁴¹. Буквально в те же дни Жихарев записывает в дневнике, что Хвостов в разговоре «очень негодовал, что Ив. Ив. Дмитриеву присвоили в Москве название русского Лафонтена» и А. А. Беклешов успокаивал его, называя «нашим Езопом»⁴². Этот диалог носил характер почти символический и как бы концентрировал в себе проблематику будущих столкновений: Хвостов требовал пересмотра репутаций, Беклешов иронически сводил это требование к личной конкуренции. Принципиальная полемика материализовалась в антитезе «Дмитриев—Хвостов», «талант и бездарность». Полемика назревала, и, быть может, в преддверии ее «Вестник Европы» печатает статью из Жанлис «Об авторской вражде», где идет речь об авторском самолюбии и о полемике, которая только «писателей без дарований» делает неумолимыми, но не в силах повредить истинному достоинству⁴³.

Такова была ситуация в начале 1805 г., когда в первом номере «Друга просвещения» Хвостов напечатал свою «притчу» «Орел и змея» о даровании, которое «на небеса летит И подлой зависти презреньем мстит»⁴⁴. Этот сюжет уже сам по себе имел литературно-полемический подтекст. Конкретный его смысл от нас сейчас ускользает. Вряд ли Хвостов подразумевал под «орлом» себя самого. Может быть, до него уже дошли недоброежелательные отзывы Дмитриева о кутузовском «Пиндаре». Уже во второй январской книжке «Вестника Европы» как отзвук их появляется эпиграмма Панкратия Сумарокова:

Леандр, наш стиходей, на Пиндара походит
Не слога красотой,
Не мыслей высотой,
Но *особливостью* лишь той,
Что так же, как и тот, не вверх ногами ходит.⁴⁵

Вслед за тем в борьбу вступает сам Дмитриев. Он принимает ту тактику, о которой позднее напишет в письме Языкову, — тактику литературного соревнования. Он отвечает Хвостову переводом той же басни «Орел и змея», возвращая, таким образом, обвинение

в зависти «дарованию» и одновременно стремясь преподать ему урок поэтического переложения⁴⁶.

Это был первый, но не единственный случай соперничества Дмитриева с поэтами «Друга просвещения». Он повторил опыт почти сразу же, когда в журнале Хвостова и Кутузова анонимно появилась «Песенка. Подражание французской» («Я счастлив был, когда в невинности приятной...»), принадлежавшая перу Хвостова⁴⁷. Она становится известной в апреле, а в мае Дмитриев публикует свой перевод того же оригинала под заглавием «Стансы» («Я счастлив был во дни невинности беспечной...») с авторским примечанием: «Эта безделка уже давно мною переведена и известна была моим приятелям; ныне же я решился напечатать ее для того, чтоб не смешали моего перевода с другим, который напечатан от неизвестного, под именем *песеньки*, в четвертой книге (м. Апрель) „Друга просвещения“ на 1805 год»⁴⁸. Читателям вновь представлялась возможность выбрать лучший образец.

Хвостов продолжил эту своеобразную полемику, напечатав в октябрьском номере свою «Мышь-пустынницу»⁴⁹. Как мы помним, именно эта басня Лафонтена в дмитриевском переложении («Мышь, удалившаяся от света») была сочтена образцовой и полностью перепечатана в рецензии «Северного вестника». В ноябре в «Друге просвещения» появляется «Пустынник и фортуна» Горчакова — эту басню Дмитриев переводил еще в 1792 г. и включал во все собрания сочинений⁵⁰. Наконец, в двенадцатом, декабрьском номере Хвостов анонимно публикует притчи «Дуб и трость», «Два друга», «Два голубя»⁵¹. Все три сюжета также были уже использованы Дмитриевым; первая и последняя его басни (под тем же названием) считались классической интерпретацией Лафонтена.

До сих пор Хвостов был пассивной стороной в предложенной ему литературной конкуренции — теперь он как будто перехватывает инициативу, предлагая свой образец для сравнения с дмитриевским. Это происходит уже тогда, когда литературное первенство Дмитриева открыто подвергается сомнению в печати.

5

До середины 1805 г. литературная война шла подспудно, обнаруживая себя в отдельных рецензиях и мелких полемических стычках. Даже «Новый Стерн», поставленный на сцене петербургского Малого театра 31 мая 1805 г., вопреки ожиданиям Державина не привел к открытому столкновению⁵². Дело меняется в июне 1805 г., когда Я. А. Галенковский анонимно выступает в «Северном вестни-

ке» с прямым требованием переоценки литературных репутаций. Он призывает отказаться от мысли, что вся русская словесность заключается в Москве «на Никольской улице», где жил Карамзин, требует критически рассмотреть «Письма русского путешественника», «Аглаю», «Наталью, боярскую дочь», которые критикуются от Шотландии до Парижа, и, наконец, произнести беспристрастный суд над «Сочинениями и переводами» Дмитриева. Каков будет этот суд, показывала его стихотворная сатира, приложенная к статье, — перепев капнистовской «Сатиры I»; в ней были задеты Карамзин-историк и «Дамон» — Дмитриев, который «две басенки иль три на русский преложив, Уж думает, что он совместник Лафонтена»; впрочем, Галенковский не пощадил ни Кутузова, ни Шишкова, ни Хераскова, ни даже, кажется, самого себя⁵³. Несмотря на этот широкий критический адрес, Дмитриев был раздражен статьей и сатирой больше, нежели всеми предшествующими. Он прочитал ее в середине июля и тогда же написал Д. И. Языкову: «Хотел бы знать, кто этот ваш корреспондент, который обещает добровольно клеймить чужие произведения!» Языков уклонился от ответа, и Дмитриев повторил свой вопрос: «Вы позабыли исполнить мою просьбу и дать мне знать, кто писал приговоры свои на нашу братью в прозе, также и кто пародировал начало капнистовой сатиры?» (2, 194). По слухам, он уже предполагает авторство Галенковского. Раздражение его настолько сильно, что он оставляет даже обычный в переписке с Языковым сдержанный тон. «...Для чего скрывать свое имя? Вероятно, что такие писачки только и слышны будут в журналах. Вероятно, что и журналы с такою разборчивостью скоро прослынут не журналами, а калашнею, в которую сходится всякая сволочь бранить высших себя и тем отмщать за свое ничтожество» (2, 192—193). Его негодование распространяется и на «Северный вестник», поместивший статью и сатиру, хотя издатель И. И. Мартынов снабдил статью своими критическими примечаниями. Отныне он будет «клясть» «мерзости», помещаемые в журнале Мартынова, — такие, например, как анонимные басни «Голубчик и тетеревочик», «Историки-лжецы» и «Овца и свинья», о которых он упоминает в письме к Языкову (2, 195)⁵⁴.

Статья Галенковского была сигналом к открытой полемике. В августе Каченовский в «Вестнике Европы» разражается гневной тирадой: «Никакая статья, оскорбляющая вкус, противная приличностям общежития, возбуждающая омерзение, словом, никакая статья, похожая на критику, или, лучше, на пасквиль, помещенный в одном из периодических наших сочинений, в котором *безыменный* автор изволит забавляться на счет писателей, украшающих Парнас

российский, и ставить их наравне с безыменными пачкунами — не обезобразит моего журнала»⁵⁵. В этом пассаже слышен не только негодующий пафос Дмитриева, но и его фразеология: нападение на «безыменных» писателей и излюбленный Дмитриевым презрительный эпитет «пачкуны». Полемика приобретала конкретный адрес.

В сентябре 1805 г. Шаликов помещает в «Вестнике Европы» «Сказку. (Из Боккалини)», где рассказывает о критике, искавшем ошибки у знаменитого писателя и награжденном за это кучей соломы⁵⁶.

В октябре в «Друге просвещения» печатается перевод «из сочинений г. Трюблета» — о зависти среди сочинителей и о писательской славе⁵⁷.

В этой общей атмосфере было небезразлично, как поведут себя писатели старшего поколения с общепризнанной репутацией, прежде всего Державин.

6

Как мы видели, издатели «Друга просвещения» не прекращали попыток привлечь Державина в свой журнал и отчасти в этом преуспели. Лето 1805 г. изменило соотношение литературных сил, и Державин не мог об этом не знать. В 1804 г. произошло его знакомство с Галенковским, который потом стал его родственником, женившись на Марии Бастидон; о «Новом Стерне» он сам сообщал Дмитриеву. От полемики Державин устранился, но вместе с тем почти устранился и от участия в «Друге просвещения». В сентябре 1805 г. он отдает сюда эпиграмму «От Тромпетина к Булавкину»; она была напечатана без имени и без всяких примечаний. Так же анонимно публикуется несколько надписей к портретам высочайших особ в декабрьском номере⁵⁸. Больше в журнале Хвостова и Кутузова Державин не помещает ничего.

То, чего тщетно добивался Хвостов, получает Дмитриев. Во второй сентябрьской книжке «Вестника Европы» печатается «Лето» Державина — стихи, прямо обращенные к Дмитриеву, с прозрачно скрытым именем адресата и столь же прозрачным — автора. «Автор не подписал своего имени, — значилось в издательском примечании, — это и не нужно. Читатели узнают российского барда по напеву»⁵⁹. В следующей же книжке появляется и стихотворный ответ Дмитриева с примечаниями; в конце ноября — новое обращение Державина к Дмитриеву — «Цыганская пляска», где были тонко комплиментарные отсылки к дмитриевским стихам и эпитет «нежного певца», примененный к адресату. Это была та самая двусторонняя поэтическая переписка, на которую вызывал Державина Хвостов: еще в письме от 1 мая, судя по ответу Державина, он на-

поминал о своем послании к нему и ответе Державина — «Волхов Кубре»; в октябрьском же номере своего журнала, уже зная державинское «Лето», он делает еще одну попытку начать обмен посланиями, печатая обширную «Оду Г. Р. Д. 1804 года»⁶⁰. Как мы помним, в 1804 г. на послание «барду» последовал «Волхов Кубре»; теперь же «Ода» вызвала у Державина, скорее, легкую досаду. Она ничуть не уступала предшествующей. Хвостов не менялся; менялось отношение к нему Державина — и мнение Дмитриева играло здесь свою роль. Поэтическое же приветствие Дмитриеву сразу после призыва критически оценить всю его литературную деятельность было, конечно, демонстративным; Державин говорил свое слово в споре о литературных репутациях. Приветственное послание оказывалось своего рода декларацией и даже, если угодно, полемикой.

Почти одновременно с Державиным выступает и Хвостов — со стихотворным «Письмом к Павлу Ивановичу Голенищеву-Кутузову, во время пребывания его в деревне, на смерть графа Аполлоса Аполлосовича Мусина-Пушкина», где произносит поэтическую апологию переводам Кутузова из Пиндара. Вне зависимости от субъективных намерений автора его послание в создавшейся обстановке звучало тоже демонстрацией и полемикой:

Пиндара в древности, причину плесков мира,
Умела воскресить твоя в России лира...
Присвоя Северу бессмертных сих певцов,
Кутузов! сам ты стал участник их венцов...⁶¹

Ода Хвостова Державину появляется также в октябре, а уже 6 ноября Дмитриев пишет Державину письмо, обращая его внимание на стихи Хвостова и его друзей и прося воздействовать на них. Вероятно, он не упустил указать Державину на стихи Кутузову, во всяком случае о них он упоминал через неделю в письме Жуковскому: Хвостов, писал он, «кадит Гомеру и Пиндару» и «печет оду за одой» (2, 196).

Державин соглашался нарушить молчание, хотя и без особой охоты; он замечал, что стихи Хвостова и его друзей лучше бы предать «воле Божией», так как «публика равнодушно их терпит». «Однако же Дмитрию Ивановичу, при благодарности моей за похвалу его мне, напечатанную в минувшем месяце в „Друге просвещения“, попытаюсь сказать правду. Не знаю, сделает ли запор сия позолоченная крепительная пилюля»⁶². Об оде он написал Хвостову в тот же день, 21 ноября, заметив осторожно, что Хвостову не следует топиться писать и тем более печатать, чтобы не подвергаться

критическим нападкам; о журнале же его он отозвался сдержанно-прохладно, что в нем есть «между прочими и полезные вещи»⁶³. Эта переписка запомнилась Хвостову надолго; через много лет он именно с этой одой связывал слова Державина о присущей ему, Хвостову, лирической «надутости»⁶⁴.

15 ноября Дмитриев сообщает Жуковскому, что ждет прямой полемики. «Друзья просвещения присоединили к тричисленному своему лику обер-секретаря Сандунова и с первою рыжею книжкою на будущий год пустят гром на русских путешественников и на все, где только встретят слезу и милое. По всему кажется, что не уйти и мне от их перунов, хотя я ни до слез, ни до сладкого не охотник» (2, 196). Вслед за тем он извещает, что Шаликов объявил об издании «Московского зрителя», но, к сожалению, не имеет помощников.

Нет сомнений, что Дмитриев уже готовился к обороне со страниц «своего» журнала. Он понимал прекрасно, что журнал этот не будет достаточно авторитетен, и, вероятно, упоминание о нем в письме Жуковскому делалось не без задней мысли: Дмитриеву, конечно, хотелось бы видеть его в числе сотрудников. В этой связи особое значение приобретает свидетельство А. И. Тургенева в письме к Кайсарову от 9 февраля 1805 г. «Жаль, что тебя здесь нет, — писал Тургенев, а то бы мы, так как нынче в моде издавать журналы, начали бы свой, на что уговаривает меня Дмитриев и предлагает мне, Жуковс<кому>, Мерзляк<ову> свой дом для собрания и для работ. Ему хочется этого непременно». Итак, речь идет о новом журнале, «своем» журнале, — видимо, «Вестник Европы» Дмитриев не считает своим до конца. В этом журнале должны принять участие молодые литературные силы (заметим, что двое из приглашенных — будущие «арзамасцы»), и их объединение должно составить полемический фронт. Это совершенно очевидно из последующих строк Тургенева, в которых он предлагает завести «литературную переписку» для печати — если не в Москве, где цензура очень строга, то в Лейпциге. Он просит Кайсарова об ученых и литературных известиях из Германии, а сам обещает доставлять сведения «о здешних глупостях и друзьях просвещения, которые пишутся врагами его, то есть Кутузовыми и Хвостовыми...» «Критика здравая, строга, беспощадная и полезная — вот цель и план нашей переписки»⁶⁵. Тургенев словно пересказывает излюбленные мысли Дмитриева (именно Дмитриева, а не Карамзина) и указывает на его прямых врагов — «Кутузовых и Хвостовых». Но за журнал ни он, ни Жуковский взяться не решаются. «Московский зритель» был паллиативом, но Дмитриев рассчитывал им распоряжаться и, конечно, не мог не думать о будущих участниках.

В этой ситуации он должен был с особым вниманием и пристрастием присматриваться к новым книжкам «Друга просвещения». В одиннадцатом, ноябрьском номере ему попадает на глаза анонимная (принадлежавшая Хвостову) притча «Барыня и ткачи» с полемической концовкой:

Так рассуждает век пиита-самохвал.
Коль вылошит стихи, пускай они не сладки.
Лишь глянец был бы в них, лишь были б гладки,
А там, хотя идей и чувства нет,
Кричит: вот élégance — и я Поэт!⁶⁶

Басня Хвостова была, вероятное всего, направлена против В. Л. Пушкина — пародировалось его послание «К любимцам муз»⁶⁷, однако Дмитриев отнес этот выпад к себе: он читал «Друга просвещения» с известной установкой.

24 декабря он пишет Языкову: «Хвостовщина объявила явную войну врагам своим, команду над армией вручила Сандунову, который, предводительствуя друзьями просвещения, и выступит с будущего месяца против „Московского зрителя“». Он сообщает о распределении сил: «Московский курьер» — скрытый союзник первой партии, «Вестник Европы» тяготеет ко второй; «Минерва» держит нейтралитет. Сам он тоже намерен остаться в стороне и «зевать на их подвиги» (2, 197).

Вряд ли он был совершенно искренен в этом последнем заявлении. Его симпатии и антипатии совершенно определены. Он не выступает в печати, но прибегает к другим видам борьбы, прежде всего к эпиграмме.

Есть основания полагать, что большинство эпиграмм Дмитриева на журналы падает именно на конец 1805 г. Притча Хвостова «Барыня и ткачи» вызывает у него совет «на вкус слепить сатиру, а там и здравый смысл ухлопать в добрый час». По-видимому, тогда же, в конце года, когда помещались объявления о новых журналах или продолжении прежних, пишется и эпиграмма на «Друга просвещения» — «журнал для толка, а не вкуса», имеющий быть «и впредь в печатне Гиппиуса» «во славу тройцы певцов» — Хвостова, Кутузова и Салтыкова⁶⁸. Наконец, в эпиграмме «На журналы» («Как этот год у нас журналами богат...») определились те же симпатии и антипатии, которые установились у Дмитриева после статей Галенковского в «Северном вестнике»: в число журналов, предназначенных для внелитературного употребления, входят и «Вестник для карел» («Северный вестник»), и «Корифей» того же Галенковского, и «Московский курьер», и, конечно же, «Просвещенья сват», — все, за исключением «Вестника Европы»⁶⁹.

Еще в январе 1806 г. он будет жаловаться Языкову, что цензура пропустила притчу на него «Барыня и ткачи» (2, 199). Вообще этот одиннадцатый номер «Друга просвещения» окажется под полемическим обстрелом еще в 1806 г.: в апреле в «Московском зрителе» появится «Анекдот об анекдоте» — о нелепости диалога между Хвостовым и Суворовым, помещенного в ноябре в «Друге просвещения»⁷⁰.

В противоположность тому, что Дмитриев писал Языкову, позиция его активна, а не пассивна. Он не только защищается, но и нападает, но особым образом — оставаясь в тени. Некоторые косвенные признаки дают нам право предполагать, что он пустил по рукам свои эпиграммы. В январе он негодует в письме к Языкову, что цензура запретила критическую статью Шаликова против графа Хвостова, и просит вступить за обиженного журналиста; одновременно он посылает Языкову свой критический разбор последних двух од Хвостова — «На победу» и «Зима», появившихся в декабрьском номере; Языков предлагает напечатать замечания, но Дмитриев удерживает его: они писаны «не таким тоном, какой требуется для критики, предназначенной для публики» (2, 200). Это, конечно, памфлетный разбор, рассчитанный на чтение и устную известность. Устная и рукописная литература формировала подспудный слой литературного быта, и лишь изредка на его поверхности появлялись островки печатной полемики. Исследователи ее уже обращали внимание на тот своеобразный факт, что полемисты знали о готовящихся публикациях; так, Дмитриев, сообщая Жуковскому, что противники намерены напасть на «русских путешественников» и на «слезу и милое», имел в виду конкретное произведение — «Оду к милой во вкусе новой литературы», появившуюся в первом номере «Друга просвещения» за 1806 г.; в свою очередь эта «Ода» намекала на «Отрывки путешествия моего по комнатам» Б. К. Бланка, которым еще только предстояло появиться в октябрьском номере шаликовского журнала. Поэтому эпиграмматическая «превентивная война», принятая Дмитриевым, была вовсе не излишней: он не предполагал, а точно знал, что с новым, 1806 г. начнется открытая и резкая полемика. Так и случилось. Весь январский номер «Друга просвещения» был наполнен выпадами против «чувствительно-нежного бреда» «модной литературы». В феврале Хвостов печатает завуалированный памфлет на Шаликова «Письмо Петрония к Ювеналу» — своего рода мечь за несостоявшееся критическое выступление. Дмитриев первым разгадал намеки, впрочем довольно прозрачные, и надоумил Шаликова. Началась ожесточенная борьба с явными выпадами и скрытыми намеками, которые сейчас уже не всегда можно расшифровать. Печатные издания сохранили нам лишь часть

всего этого полемического материала; другая — и, быть может, большая — осталась в списках (в значительной мере утраченных или невыявленных) и даже в устном обиходе⁷¹.

Такова была эпиграмма Державина «В одежде красной был год прошлый сей журнал», где речь шла о старом «вранье» под обновленной обложкой «Друга просвещения». Под «враньем» Державин понимал «звучную лиру» Хвостова⁷². Такова была и эпиграмма Вяземского «Друзья нынешнего века»; она датируется 1812 г. по первой публикации, но содержание ее ведет нас именно к первому номеру «Друга просвещения» за 1806 г., где было опубликовано письмо некоего «Н. Е.» с нападками на карамзинистов и одновременно с указанием на «надменность названия» «Друг просвещения». Это письмо послужило основанием для кутузовского «Ответа» в том же номере:

Быть Другом Просвещенья
Есть то же самое, что свет наук любить,
И нет в названье том желанья, стремленья,
Чтоб всех наставить, просветить.⁷³

Эпиграмма Вяземского производит впечатление прямого ответа:

Картузов другом просвещенья
В листках провозгласил себя.
О времена! О превращенья!
Вот каковы в наш век друзья!⁷⁴

По-видимому, устная традиция сохраняла детали полемики в течение нескольких лет, и в 1812 г. еще помнили стихи, напечатанные в «Друге просвещения». Спустя более четверти столетия М. Н. Макаров («Авенир Народный») будет вспоминать, что «граф Д. И. Хвостов и П. И. Голенищев-Кутузов, участвуя в журнале «Друг просвещения», кажется, первые сделали какой-то раздел в нашей московской литературе»⁷⁵. Вяземский принадлежал к младшему поколению «Арзамаса»; Жуковский, А. Тургенев, Воейков, Блудов в 1806 г. уже могли сами принимать участие в журнальных стычках — и, как мы видели, Дмитриев недвусмысленно приглашал их к этому.

Тем временем на свет появляется «Московский зритель».

7

В первом номере нового журнала была напечатана своего рода декларация — «Письмо к издателю журнала». Оно не было подписано, но уже П. А. Плетнев в 1847 г. уверенно говорил, что оно принадлежит Дмитриеву, — и эта атрибуция в дальнейшем не оспаривалась. В ее пользу можно привести целый ряд соответствий — как

семантических, так и чисто фразеологических — из более поздних дмитриевских писем.

В «Письме...» содержалась программа журнала. Дмитриев советовал следить, чтобы журнал был самостоятелен, оригинален и «занимателен», и намечал возможные темы: отечественные нравы и литература («более подлинников, чем переводов, более *местного*»); критика галломании молодых светских людей и в их числе «новых русских эмигрантов», отъезжающих из корысти «в чужие края»; состояние художеств; наконец, он обращал особое внимание на «благоразумную критику», беспристрастные и доказательные разборы сочинений.

По-видимому, Шаликов рассматривал «Письмо...» как программу, которой надлежит следовать неуклонно. В рецензии на драму С. Глинки «Наталья, боярская дочь» он буквально выполнил несколько ироническую рекомендацию Дмитриева оповестить земляков, что сочинения Карамзина переводятся на иные языки⁷⁶, в статье «О воспитании» сделал примечание о молодых людях, которые, «возвратясь из чужих краев, осмеют все в отечестве, которого они недостойны», и уедут обратно⁷⁷; наконец, в обращении к читателям в последнем номере журнала прямо перефразировал «Письмо...»: «Смею надеяться, что читатели снисходительно простят мне многое в уважение сочинений оригинальных, которые составляют половину каждой книжки моего журнала; местных описаний, которые более или менее, но всегда занимательны...»⁷⁸

Естественно, что Шаликов не мог пройти и мимо рекомендации создать постоянный критический отдел. Несмотря на дипломатически-бесстрастный тон дмитриевского письма, совершенно ясно, что Дмитриев ориентировал журнал и на полемические выступления. В качестве примера «стихотворной нелепости», заслуживающей строгой критики, приводилась «ода», где вместо «приятного беспорядка» — «галиматья», где нет точности мысли и словоупотребления, «благородства» слога и «метафорического, божественного» языка. Такая ода, наполненная «струнами, перунами, блесками, тресками», есть «гадкое рифмосплетение», и ей следует противопоставить «примеры из Горация, Пиндара, Руссо, Державина, Ломоносова и достойных их подражателей». Нет никаких сомнений, что Дмитриев имел в виду конкретные объекты, прежде всего Кутузова и Хвостова, на чьи оды посылал сам Языкову критические замечания. Как мы помним, Шаликов попытался осуществить это требование, но цензура не пропустила его критики, что вызвало беспокойство и возмущение Дмитриева. Однако самое его письмо содержало в себе сильный и мастерски введенный полемический заряд.

«Сколько выходит журналов здесь и в Петербурге, — писал Дмитриев, — но много ли чтецов на них?» Далее в тексте две строки точек и с абзаца начинается следующая фраза: «Прочих журналов я не читал; итак, остановимся теперь и отдохнем на „Вестнике Европы“». Пропуск, обозначенный точками, совершенно намерен: он показывает, что за первой фразой следовало поименное перечисление петербургских и московских журналов (ср. «Прочих журналов я не читал...») с резкой характеристикой, невозможной в печати. Первая фраза — об обилии журналов — и упоминание «Вестника Европы» в последней подсказывали осведомленному читателю, какой текст следовало подставить в лакуну: это была эпиграмма «Как этот год журналами богат...»

Такое чтение тем более вероятно, что в письмах Дмитриева (а мы имеем дело действительно с письмом, со всеми характерными особенностями эпистолярного стиля Дмитриева, вплоть до излюбленной фразы: «Но довольно: боюсь наскучить...») постоянна автоцитация, в том числе и автоцитация эпиграмм (см., например, 2, 203). Если, как мы предполагаем, эпиграмма о журналах уже ходила по рукам, то в литературных кругах это место статьи должно было читаться как памфлет.

Таким образом, и без критик Шаликова первая книжка «Московского зрителя» становилась для Дмитриева средством борьбы с литературными противниками. Но он прибегнул к еще более тонким и опосредствованным способам полемики — уже позитивным, и одним из них, как мы предполагаем, стала публикация первых басен Крылова.

О творческой истории крыловских басен, опубликованных в «Московском зрителе», мы знаем не слишком много. По рассказу М. Е. Лобанова, приехав в Москву в 1805 г., Крылов принес Дмитриеву свои басенные опыты; Дмитриев приветствовал их словами: «Это истинный ваш род, наконец вы нашли его»⁷⁹. С незначительными вариациями рассказ этот повторяют и другие мемуаристы, добавляя, что Крылов под воздействием уговоров Дмитриева преодолел свое отвращение к бассейному «роду» и стал писать басни систематически. Первыми из них были «Дуб и трость» и «Разборчивая невеста», напечатанные в первой книжке «Московского зрителя» с примечанием Шаликова: «Я получил сии прекрасные басни от И. И. Д. Он отдает им справедливую похвалу и желает, при сообщении их, доставить и другим то удовольствие, которое они принесли ему... Имя любезного поэта обрадует, конечно, и читателей моего журнала, так, как обрадовало меня»⁸⁰. В последующей книжке выходит третья басня Крылова «Старик и трое молодых»⁸¹.

Здесь были бы существенны точные данные о времени написания басен и шире — о времени общения Крылова с Дмитриевым, но как раз таких данных нет. Известно, что первая книжка «Московского зрителя» была подана в цензуру 17 ноября 1805 г.⁸² — через два дня после того, как Дмитриев жаловался Жуковскому, что Шаликов работает без сотрудников. Неизвестно, были ли готовы к этому времени басни, — материалы номера могли поступать в цензуру и после 17 ноября, тем более что часть их была задержана и требовала замены. По рассказу Плетнева, созданию басен предшествовал какой-то период дружеского общения Дмитриева с Крыловым. Это вполне вероятно, если вспомнить, что в 1796—1797 гг. Крылов был уже участником карамзинских изданий и сами басни были написаны для укрепления литературных связей с Дмитриевым. Если это так, то мы в праве предполагать, что публикация их в «Московском зрителе» была фактом сознательной литературной политики. Дмитриев передает их именно Шаликову, испытывавшему недостаток в материале, а не, скажем, в «Вестник Европы», также ему дружественный; он поддерживает тот журнал, который в отличие от «Вестника Европы» считает полностью «своим», и пользуется именем Крылова, уже известного литератора, чтобы придать изданию вес уже начиная с первого номера. Шаликова, конечно, должно было «обрадовать» имя (в первую очередь имя), но дело было не только в нем. Напомним, что в декабрьском номере «Друга просвещения» Хвостов опубликовал свои притчи «Дуб и трость», «Два друга», «Два голубя». Все три сюжета были уже использованы Дмитриевым, и по меньшей мере два из них — первый и последний — считались образцовой интерпретацией Лафонтена. Хвостов, конечно, писал басни вне зависимости от Дмитриева (а иные — и раньше его), но полемика заключалась в факте публикации.

То обстоятельство, что в первом номере «Московского зрителя» появляется вместе с «Разборчивой невестой» «Дуб и трость» Крылова, трудно считать простым совпадением, особенно если учесть уже приведенные нами факты систематической литературной конкуренции Дмитриева и Хвостова. Мы склонны рассматривать этот выбор как сознательный акт позитивной полемики.

То, что Хвостову не были безразличны эти первые крыловские басни, косвенно подтверждается следующим фактом: переиздавая свою притчу «Разборчивая невеста», Хвостов счел нужным сделать примечание, где указывал, что она переведена им около 1785 г. и «напечатана во всех изданиях»⁸³. Это указание на приоритет как бы наводило читателя на мысль, что Крылов в той или иной степени следовал Хвостову. Но соотносили Крылова не с Хвостовым, а с Дмитриевым.

Дмитриев выиграл и на этот раз — и лучше всего свидетельствуют о том факты литературной вражды Хвостова и Крылова, относящиеся к ближайшим же годам. Известная эпиграмма Хвостова о «немытом и нечесаном» «Зоиле — Крылове Иване» распространилась по Петербургу уже в начале февраля 1807 г.⁸⁴ Предыстория же этой вражды, как представляется, уходит в литературные отношения дмитриевского кружка.

Понимал ли Дмитриев, что, поощряя Крылова, он создает новую и гораздо более опасную для себя ситуацию соперничества? Трудно ответить на этот вопрос с полной уверенностью. Современники полагали, что он предугадывал последствия и проявил широту и благородство, действуя согласно известной вольтеровской формуле: «Покажи мне соперника, превосходящего меня, и я поспешу его обнять»⁸⁵. Это вполне вероятно, хотя мемуаристы оценивали ситуацию 1806 г. уже задним числом, учитывая развернувшийся в 1810—1820-е гг. спор о сравнительных достоинствах Дмитриева и Крылова. В 1806 г. восходящая звезда Крылова-баснописца никак не могла повредить репутации Дмитриева. Что же касается Крылова, то уже в 1806 г. его стремление превзойти своего предшественника на басенном поприще почти не вызывает сомнений. Явственное подтверждение тому — самый выбор сюжета «Дуб и трость». Показательна творческая история этой басни: Крылов упорно и в течение многих лет работал над ее усовершенствованием, и в этом упорстве П. А. Плетнев видел акт соревнования с «превосходным образцом Дмитриева»⁸⁶. Позднее, в 1810-е гг., явственное предпочтение Дмитриева будет задевать Крылова. В. Ф. Кеневич передавал мемуарный рассказ о некоем высокопоставленном ценителе, который, выслушав новую басню Крылова, сказал ему: «„Это хорошо; но почему вы не переводите так, как Ив. Ив. Дмитриев?“ — „Не умею“ — скромно отвечал поэт»⁸⁷. Под воздействием этого разговора Крылов якобы написал басню «Осел и Соловей». Рассказ этот вне зависимости от степени его достоверности важен как отражение слухов, за которыми стояла некая реальность. Дело в том, что как раз эта басня показывает чрезвычайную сложность и неоднозначность создавшейся литературной ситуации. В «Осле и Соловье» есть обычно ускользающий от внимания скрытый литературно-полемический план: он заключается в описании соловьиного пения. Крылов включил в целую цепь подобных же описаний, очень хорошо ему известных, потому что он был участником альманаха, где они появились. Эта цепь была начата «Соловьем» Г. Р. Державина, напечатанным в 1795 г. без подписи в «Приятном и полезном препровождении времени», и продолжена в первой книжке «Аонид» «Соловьем» Н. М. Карамзина и во второй — «Соловьем» М. Л. Магницкого.

В стихах Карамзина был, вероятно, элемент соревнования с Державиным; одический лиризм державинского стихотворения («...твой глас отрывной, перекаты От грома к нежности, от нег Ко плескам, трескам и перунам») сменяется у Карамзина описанием «тихого, нежного» пения:

Сперва, как дальняя свирель,
Петь тихо, нежно начинаешь...

«Приятный свист и трель» переходят в крещендо сливающихся гулад, вновь затихающих:

Гремишь — и вдруг ослабеваешь;
Журчишь, как томный ручеек...⁸⁸

Державин сдержанно отнесся к этому стихотворению, уловив в нем противоположную поэтическую концепцию: «...соловей, — писал он Дмитриеву, — *правда ваша*, не весьма громок». Магницкий, печатая свою версию в следующем же выпуске «Аонид», попытался совместить державинскую звукопись с сентименталистской лирической смягченностью; песнь его соловья начинается, как у Карамзина, «приятным, тихим, нежным свистом», который «как будто вдалеке По ветру тонкому несется»; далее следует попытка имитировать Державина:

Великолепный, яркий, громкий,
Пронзающ душу, глас звучит;
Перерывается, в кудрявых свистах вьется,
В раскатах гладких трелей льется;
Переливается, журчит,
Томится, исчезает,
Возносится, стремится,
Со шелком сыплется, дробится
И в тресках дребезжа течет <...>
Лес слушает его безмолвно,
Боятся ветры песнь прервать...⁸⁹

В это-то своеобразное соревнование и включился Крылов в своей басне 1811 г. Мы легко найдем в ней точки соприкосновения с Карамзиным:

То нежно он ослабевал
И томной вдалеке свирелью отдавался...⁹⁰

Конец описания ассоциируется со строками Магницкого:

Затихли ветерки, замолкли птичек хоры
И прилегли стада.

Если угодно, перед нами случай «соперничества», а точнее соревнования, которое могло наносить уколы авторским самолюбиям, но не могло привести к литературному антагонизму, за которым стоит несовместимость литературно-эстетических систем. Возможно, что Крылов и хотел превзойти Карамзина, но превзойти на избранных им же литературных путях.

В литературе уже было обращено внимание на то обстоятельство, что Крылов пришел к своему литературному противнику как своего рода последователь, сознательно заявивший себя сторонником его басенной манеры⁹¹. В напряженной ситуации конца 1805—начала 1807 г. особенно важно было именно это обстоятельство. Вспомним, что оба противоборствующих лагеря старались обзавестись сильными сторонниками: оба стараются привлечь на свою сторону Державина. Когда это не удается, Хвостов и Кутузов привлекают Горчакова Николева и, наконец, Капниста. То же самое станет делать «Вестник Европы», когда Каченовский в 1806 г. разоидется с Державиным и Дмитриевым: он станет систематически печатать стихи Хераскова, и Дмитриев это сразу же отметит (2, 202)⁹². Крылов, искушенный в тонкостях журнальной борьбы, конечно, прекрасно понимал ситуацию; своим обращением к Дмитриеву он заявлял себя не только его последователем, но и сторонником, причем в очень острый момент. Демонстративная поддержка его Дмитриевым также была не только актом литературного признания, но и актом журнальной дипломатии и тактики: в журнале Дмитриева появлялось достаточно известное литературное имя, а басни Крылова, написанные «по Дмитриеву», противостояли, конечно, не басням «учителя», а литературной продукции его антагонистов.

8

В феврале 1806 г. охлаждаются отношения Дмитриева с «Вестником Европы». Формальный повод его размолвки с Каченовским известен: Каченовский поправил несколько стихов в державинской «Цирцее», присланной самим автором, и отложил публикацию второго стихотворения Державина — «Дева за клавесином» (перевод из Шиллера). Д. Н. Блудов рассказывал, что, получив второе стихотворение, Каченовский не был доволен и просил А. Ф. Мерзлякова перевести его заново; Державину же написал, что в редакции есть другой перевод. Державин вспыхнул и отозвался сердитым письмом; чтобы уладить инцидент, Каченовский просил Дмитриева взять на себя вину, объяснив маститому поэту, что «Дева за клавесином» была задержана по его, Дмитриева, совету. Дмитриев не соглашался,

и произошел спор, принявший резкие формы. Детали всей этой истории для нас уже не вполне ясны; сохранившиеся свидетельства не во всем совпадают⁹³. Перевод Мерзлякова был напечатан во втором январском номере⁹⁴; державинские стихи, по-видимому, должны были появиться вместе с «Цирцеей» в первой февральской книжке, но были напечатаны лишь в апреле⁹⁵. Отсюда как будто следует, что к моменту получения стихов Державина перевод Мерзлякова действительно был в редакции и набирался или был набран; откладывая печатание, Каченовский, конечно, хотел избежать слишком близкого соседства конкурирующих стихов, которое могло бы подать повод к произвольным сравнениям и кривотолкам. В рассказе Блудова, конечно, отразилось позднейшее недоброжелательное отношение к Каченовскому и Мерзлякову, характерное для И. И. Дмитриева после конфликта. Причины же расхождения были, вероятно, более глубокими и не только конъюнктурными. М. А. Дмитриев передавал слова своего дяди в разговоре с Каченовским: «...он очень равнодушен к „Вестнику Европы“, который вышел уже из рук Карамзина и теперь ему *ни друг, ни брат*»⁹⁶. За этой формулой стояло наметившееся расхождение литературных позиций, и более всего разница в отношении к Карамзину. И Каченовский, и Мерзляков настроены к Карамзину скептически, что Дмитриев не мог не ощущать.

В создавшихся условиях ему приходилось самому выступать на журнальном ристалище.

В мартовском номере «Зрителя» он печатает басню «Орел и Каплун». Эта редакция (впоследствии измененная) содержала прямое памфлетное иносказание, причем адресат не вызывал никаких сомнений. Каплун, который, собираясь следовать за орлом, «брякается» «на кровлю, как свинец», и вызывает хохот, есть не просто «отважный без ума», как в последней редакции: это — бездарный поэт, вступивший в соперничество с подлинным:

Читатель! я хотел в иносказаньи этом
Представить рифмача с Поэтом.⁹⁷

Речь, несомненно, шла о соперничестве Хвостова с Дмитриевым, о чем нам уже пришлось говорить. Через несколько месяцев Шаликов, всегда несдержанный в полемике, еще более прояснил адрес: в критическом разборе хвостовского перевода из Феокрита он процитировал эту басню: «Благодаря свободе стихотворческой, некоторые слова можно сокращать без всякого преступления; но только Поэту — не рифмачу...»⁹⁸

Вслед за басней Дмитриев печатает оду «Спокойствие» (из Горация); в созданном контексте последняя ее строфа читалась как автобиографическая и также памфлетная:

Тебя богатство, знатность рода
В червлену ризу облекли,
А мне фортуна и Природа
Послали в дар клочек земли;
Таланта искру к песнопенью
На лад любимых мной творцов
И равнодушие к суждению.
Толпы Зоилов и глупцов.⁹⁹

Непосредственно за этой одой следовала басня В. Л. Пушкина «Пастух и Соловей» — о лягушках, которые не в силах заглушить голос соловья, с моралью:

Пусть истинный поэт на лире воспевает,
Зоилова хула талант не помрачает.¹⁰⁰

В марте 1806 г. Дмитриев, таким образом, впервые вышел на авансцену как вождь литературной группы и как некий символ, персонификация таланта, преследуемого завистью. Его противники из «Друга просвещения» совершенно таким же образом выдвигают своего главу и наделяют его теми же атрибутами. Этот глава — П. И. Голенищев-Кутузов как переводчик Пиндара. В мартовской книжке мы находим обращенные к нему оду и послание. Ода принадлежала Хвостову и была написана по случаю намерения Кутузова заняться службой по Министерству юстиции и оставить поэзию:

Носитель днесь почтенных уз,
Не оставляй, Кутузов! муз <...>
Святую истину вещать
Дерзай Пиндаровой трубою...¹⁰¹

Едва ли не Хвостову принадлежало и послание, напечатанное анонимно и носившее прямо декларативный характер. Оно содержало апологию Кутузова, преследуемого завистью «сатириков», «Аретинов», «презренных в свете тварей», которые находят удовольствие «терзать и поносить, что в мире есть прекрасно». Повторяется тот же мотив, что и у Дмитриева, — вплоть до парафразы басни об орле и змее, которую, как мы помним, переведил и Хвостов:

...истинный поэт и мудрый человек
Свой продолжает путь и зависть презирает.
Орел, узрев змею, на облака взлетает.

Вот мщение его, других орудий нет;
А казнь завистника — достоинств яркий свет.¹⁰²

Все эти рассуждения — общее место «сатир о сатирах» — в конкретных условиях получали и конкретный смысл. «Завистники», «сатирики» — группа Дмитриева и прежде всего, конечно, он сам. Переводы Кутузова из Пиндара — объект их нападений, который обладает непреходящей поэтической ценностью и потому вызывает «зависть».

Автор послания еще больше конкретизирует свою мысль. В утверждении, что на достойного поэта «Зоилы ядом дышат, Рецензии дают и эпиграммы пишут», слышится автобиографический намек. До Хвостова дошла направленная против него рукописная полемическая литература — может быть, даже те «рецензии», которые Дмитриев посылал Языкову для чтения в рукописи и, конечно, распространения. К сожалению, мы не знаем, о каких именно «эпиграммах» идет речь и была ли создана к этому времени самая ядовитая из дмитриевских эпиграмм на Хвостова — «Подзобок на груди и подогнув колена...».

Этот «нижний ярус» литературной борьбы оказывался едва ли не самым важным и эффективным. Он менял характер печатной полемики — и уже в мае 1806 г. в полемических декларациях «друзей просвещения» появляются новые ноты и новый тип «зоила». Он появляется в оде «Гремушка», также принадлежавшей перу Хвостова. Здесь речь идет уже не просто о «завистнике», но хитром насмешнике, вооруженном «скрытым Момуса кинжалом», который «языком копает гробы» для дарований. Он умен и опасен; он вольнодумец и имморалист:

Злоумным жертва брат, отец,
Весы и меч, алтарь, порфира,
Священные все вещи мира...

Символическим обозначением такого критика становится уже не Зоил, но Аристофан, несравненно более могущественный. Его оружие — смех — сильнее «громов»; «гремушка» может свергнуть добродетельного Аристида:

Пускай бы злоба угнетала
И зависть люта клеветала,
Их истожились бы огни.
Аристофан смешным представил (Сократа. — В. В.)
И выпить яд его заставил,
Насмешкой злой исторгнул дни.¹⁰³

Все это получит продолжение позднее, когда Шишков бросит своим противникам обвинение в аморализме и вольнодумстве. Впрочем, Кутузов это делает сейчас же, вслед за Хвостовым. В июньском номере «Друга просвещения» появляется анонимная «Сказка, похожая на быль». Об авторстве Кутузова мы можем говорить почти уверенно, потому что она содержит парафразы из его памфлета в «Инноерене» (1799):

Домик я найти старался
Лизы бедной, дорогой,
Но напрасно прошатался,
Истерзался я тоской.

Глаз один закрыв рукою,
Я другим слезу ронял, —
И слезу мою волною
Ветер свеял и угнал.¹⁰⁴

Герой стихотворения «Бредон» искал мудрости у «слезливых» писателей. Эта мудрость заключалась в грубой чувственности и в насмешках над творениями, где «твердятся Вечность, истина и Бог». Он соблазнил и других — и теперь скитается, разбитый душевно и телесно и терзаемый мучениями совести. Для него один выход — обратиться к Богу и бежать «новой мудрости».

В стихотворном памфлете сказано почти все то, что пятью годами позже Кутузов напишет Разумовскому в своих доносах на Карамзина.

Этот идеологический и даже политический аспект полемики не был, конечно, новостью для Дмитриева: в 1806 г. он лишь обнаружился еще раз. Быть может, поэтому Дмитриев и его единомышленники с такой последовательностью стремились разрушить литературную репутацию Кутузова, упорно создаваемую «друзьями просвещения».

Они делают это публично в июньском номере «Московского зрителя» в статье «О творениях Пиндара, переведенных Павлом Голенищевым-Кутузовым, с разными примечаниями и объяснениями на лирическое стихотворство и проч. В двух частях, содержащих оды олимпийские и пифические. Москва, в типографии Платона Бекетова, 1804». Статья была напечатана анонимно, принадлежала она П. И. Шаликову, который впоследствии включил ее в собрание своих сочинений¹⁰⁵.

Статья «О творениях Пиндара» словно собрала в единый фокус все линии и стилистические приемы полемики, выработанные Дмитриевым и его группой. Это саркастический памфлет в форме иронической похвалы.

Стилистический тон ему задал, конечно, И. И. Дмитриев. Еще в начале года он убедился, что прямые критические нападки, как в статье Шаликова против Хвостова, почти не имеют шансов попасть в печать. Отправляя Языкову свои разборы, он предупреждает, что для публики их следовало бы писать иным образом. Годом ранее Державин сообщал ему о своей неудачной попытке вразумить Кутузова: критические замечания он высказал в столь корректной форме, что автор счел их за похвалу себе. По-видимому, Дмитриев сделал из этого свои выводы. Мемуары М. А. Дмитриева сохранили нам след интереса его дяди к формулам вежливой двусмысленности; Дмитриев-старший даже выдвигал определенного рода требования к подобным формулам. Так, он бывал недоволен, когда Карамзин отвечал на авторские дары Хвостова похвалами; он предусматривал, что Хвостов будет хвастаться ими (вспомним, что Кутузов «хвастался» державинским письмом), а сторонние читатели примут их за лесть или за чистую монету, — «и то и другое нехорошо». Сам он отвечал Хвостову так: «Ваша ода или басня ничуть не уступает старшим сестрам своим!» «Он и доволен, — заключал Дмитриев, — а между тем это правда»¹⁰⁶. Воспоминания М. А. Дмитриева достоверны. Известно письмо И. И. Дмитриева Хвостову от 31 августа 1815 г., в котором употреблена именно эта формула: «Напрасно вы по скромности вашей не доверяете нашему гению. Новейшее произведение вашей музы во всех отношениях не уступает прежним»¹⁰⁷.

В статье о Кутузове формула превращена в прием, выдержанный с редкой последовательностью и искусством. «Перевод классических авторов есть, конечно, важнейшая услуга, какую только можно оказать словесности, а особливо нашей, — начинает критик, — и потому благодарность, которою мы обязаны господину Кутузову, должна быть соразмерна дарованию его и успехам в переводе Пиндара». Игра идет на семантических оттенках: фразовое ударение на словах «важнейшая услуга» создает инерцию смысла в придаточном предложении следствия; «дарование», «успехи» понимаются в абсолютном смысле. При внимательном чтении иллюзия рассеивается; фраза значит: степень нашей благодарности зависит от степени успеха Кутузова. Далее критик начинает демонстрировать читателям эту степень успеха, выписывая архаические и тяжеловесные конструкции из «Предупреждения» якобы для развития своей мысли. «Такой стиль, — замечает он как бы попутно, — кроме всего — приготавливает уже читателя к тем красотам, которые найдет он в переводе». Читателю предоставляется возможность самому определить, хорош или плох стиль. Для этого выписываются три большие цитаты, причем критик полностью присоединяется к высказанным

мыслям, дав возможность читателю еще раз полюбоваться их словесной оболочкой. После этого он переходит к разбору стихов. Тот же прием — выписывание больших фрагментов текста — здесь варьирован: курсивом выделены стилистические и грамматические погрешности. Комментарий критика представляет собою нарочито нелепое их оправдание. «Инверзии или переставки, искусною рукою делаемые, составляют часто истинную красоту в стихотворении: „летающие из уст, чудовища, железных“ (мы не знаем, для чего прежде и после „чудовища“ поставлены запятые)! Скажите: „чудовища, летающие из уст железных“ или — если ошибаемся в смысле — „летающие из уст железных чудовища“ — и будет все не то».

«„Витающий на скипетре орел!“ Нельзя живописнее!»¹⁰⁸ Или: «„Сии игры, по Овидию, — говорит г-н Переводчик в Предуведомлении к сим одам, — учреждены самим Аполлоном в воспоминание низложенного змия Пифона“.

Заметьте: „по Овидию“; иной бы сказал „по мнению, по словам Овидия“ — и тем бы растянул фразу».

С особенной охотой критик отмечает очевидные ошибки Кутузова против грамматики и орфоэпии, иронически извиняя их порывами поэтического вдохновения или мнимой малозначительностью. Иногда в попутном, совершенно эпическом комментарии он приводит словоупотребление Кутузова к полному абсурду, варьируя его так, чтобы оно содержало в себе, якобы произвольно, ядовитый намек:

«Кто думает себя скрывать
От глаз богов, тот заблуждает..»

Кажется, надобно *заблуждается*, ибо это глагол возвратный; *заблуждать* глагола нет; но есть, без частицы *за*, глагол *блуждать*»¹⁰⁹.

Одна особенность этой статьи должна обратить на себя наше внимание. Дело в том, что в ней подвергнута подробному разбору как раз та 1-я олимпийская ода к Гиерону, отрывок из которой Дмитриев выписывал для Языкова в сентябре 1804 г., то есть почти двумя годами ранее. Вряд ли это случайное совпадение. В числе других стихов внимание критика сконцентрировалось и на двенадцати строках, приведенных в письме к Языкову. Как и в письме, подчеркнуто повторяющееся местоимение «тебя» и деепричастие «любя». Комментарий гласит: «Несмотря на то, что в девяти стихах повторено шесть раз *тебя* да однажды *любя*, — неизбежность, в которой очевидно находился поэт или его переводчик, — едва ли чувствуется сие повторение — отчего? Оттого, что нет ни малейшей вялости в стихах; оттого, что механизм очень хорош, — что нет

ни одного слова лишнего. Такой пример служит доказательством, что искусству все возможно»¹¹⁰.

Этот промах Кутузова бросался в глаза; однако Шаликов обратил внимание и на другую неточность в словоупотреблении, также отмеченную в письме Дмитриева двухлетней давности. Там было подчеркнуто выражение «в блистании картин». В рецензии оно варьируется неоднократно. «Паче же блистает в сей оде сильная картина огней горы Этны», — выписывает критик предисловие Кутузова к оде и, приведя соответствующий стихотворный фрагмент, восклицает: «Вот та сильная картина огней горы Этны — картина, которая наиболее блистает в сей оде!»¹¹¹ Совпадение еще более разительное, ибо замечание Дмитриева в письме к Языкову не было развернуто.

Трудно сомневаться, что Шаликов писал свой разбор в непосредственном общении с Дмитриевым, который, может быть, и отредактировал его статью. На эту мысль наводит сопоставление ее с другой статьей, несомненно того же автора, «О переводе „Циклопа“ из Феокрита, напечатанном в первой книжке „Друга просвещения“, 1804». В последнем разборе почти буквально воспроизводились схема и полемические приемы статьи о Кутузове, к которой автор даже отсылал читателя («Мы говорили в шестой книжке нашего журнала о пользе, приносимой хорошими переводами классических авторов <...> Теперь, не говоря более о пользе, приведем новые примеры...»)¹¹². Иронические похвалы Хвостову иной раз почти текстуально совпадают с похвалами Кутузову, но они более вялы, многословны, пестрят натянутыми и иногда грубыми шутками (так, Шаликов делает намек на «Русского Эзопа» и спешит пояснить в подстрочном примечании, что боится, как бы читатели не смешали «фригийского» и «русского Эзопа» «по какому-нибудь сходству между ними»)¹¹³. Все это резко контрастирует с лаконизмом и точностью фразы в первом разборе.

Полемике вокруг переводов Пиндара суждена была и дальнейшая жизнь — притом в более высоких образцах. Выпад Шаликова против Кутузова: «„От ваших пламенных огней Горят умы, сердца людей!“ Кажется, что пламенный огонь пылал в груди поэта-переводчика», — формировал пародийный образ. Вместе с державинским «зажег пучок соломы» он был развит в «арзамасской» пародии Жуковского:

Зрел недавно, как Пиндар,
В воду огонь свой обративши,
Затушил в Москве пожар,
Всю зажечь ее грозивший.

(К Воейкову, 1814)¹¹⁴

Это, однако, частность; более существенно, что самый тип иронически-похвальной рецензии был подхвачен в «арзамасской» полемике. Статьи Шаликова против Кутузова и Хвостова были генеральной репетицией известной речи Дашкова в честь Хвостова, произнесенной 14 марта 1812 г. в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств¹¹⁵. Важно напомнить, однако, что прием был найден не Шаликовым, а Дмитриевым, и в этой связи особое значение приобретает свидетельство М. А. Дмитриева об отношении к речи Дашкова, подлинного ее вдохновителя: «...узнавши об этой выходке, как ни смеялся, однако пожурил оратора...»¹¹⁶ Упреки относились не к самой речи, а к неосторожности и недостаточной дипломатичности, результатом которой был открытый конфликт и исключение Дашкова из общества.

Литературные последствия речи Дашкова были, однако, еще более значительны, чем ее непосредственные достоинства. Она стала моделью вступительных речей всех будущих арзамасцев — саркастических «похвальных слов» «покойникам», «халдеям» «Беседы»; уже современники квалифицировали ее как «арзамасскую» речь. Но и этим дело не исчерпывается.

Пolemика 1806 г. актуализировала несколько конфликтов и образных тем, которые были в дальнейшем закреплены литературой. Первой из них была оппозиция «талант-завистник». Она, конечно, не возникла заново, но выдвинулась на передний план. Через несколько лет она ляжет в основу легенды об Озере, созданной в арзамасских кругах, — версии о великом поэте, погибшем от козней «зоила» и «завистника»¹¹⁷:

Увы! Димитрия творец
 Не отличил простых сердец
 От хитрых, полных вероломства.
 Зачем он свой сплетать венец
 Давал завистникам с друзьями?
 Пусть Дружба нежными перстами
 Из лавров сей венец свила —
 В них Зависть тернии вплела,
 И торжествует: растерзали
 Их иглы славное чело —
 Простым сердцам смертельно зло:
 Певец угаснул от печали.¹¹⁸

Судьбе Озера будет посвящен и знаменитый памфлет Д. В. Дашкова «Письмо к новейшему Аристофану» (1815), обращенный к Шаховскому.

Имя Аристофана, как мы видели, также стало семантическим центром в полемике 1806 г. и теперь возникало как своего рода

художественное обобщение. Аристофаном Хвостов называл Дмитриева; к имени древнего комедиографа обратились будущие «беседчики», защищаясь от нападений будущих «арзамасцев». В 1808 г. А. А. Шаховский упомянул об Аристофане в статье «Греческая комедия»: «...что может извинить его комедию „Облака“, в которой он выводит на поругание мудрого Сократа и, не довольствуясь осмеянием его философии, клеветами своими приготовляет, так сказать, мученическую смерть сего добродетельного мужа?» Он возражал Палиссо, пытавшемуся оправдать Аристофана, и упоминал о его «ругательствах» над Эврипидом, Эсхилом и Софоклом¹¹⁹. В своем памфлете Дашков обратил все эти характеристики на него самого.

До полемики об Озере должно было пройти, однако, почти десять лет. В 1806 г. сами «друзья просвещения», как мы видели, несколько раз пытались переадресовать своим противникам обвинения в «зависти»; в августовском номере журнала появилась уже прямая эпиграмма на Дмитриева, как бы резюмирующая эту тему:

Как родился Дамон, не строивал домов,
 Не разводил садов,
 Не писывал стихов;
 Однако сердится всечасно,
 Лишь только похвали, что у других прекрасно.
 Так что же наш Дамон?..
 Завидлив, видно, он.¹²⁰

Можно думать, что сам Хвостов был автором прочитанной нами беспомощной эпиграммы: в своем архиве он сохранял записи рассказов о двуличии и завистливости Дмитриева¹²¹. Конечно, сама по себе эпиграмма не в силах была дискредитировать Дмитриева как личность или литератора, но она совпала с литературной контратакой, в которую были втянуты куда более значительные силы.

В апреле—мае 1806 г. Каченовский выступил с развернутой рецензией на третий том «Сочинений и переводов» Дмитриева. Рецензия была критической; более того, она содержала личные намеки — следствие наметившихся разногласий. Писательский круг безошибочно узнавал, кого разумел критик под «сенатором», высокомерно третирующим независимого журналиста.

Дмитриев был взбешен. По воспоминаниям Н. А. Полевого, он не мог спокойно говорить о рецензии Каченовского и спустя двадцать лет¹²². В майских письмах А. И. Тургеневу и В. А. Жуковскому он сетует на отсутствие полемических статей в его защиту. Нет сомнения, что ответ Д. Н. Блудова, датированный 28 мая 1806 г., не напечатанный в то время и сохранившийся в бумагах Вяземского,

был написан с ведома Дмитриева; в нем находились, в частности, и указания на «личности», допущенные Каченовским, и намеки на его нерусское (украинское) происхождение, якобы послужившее причиной ошибок против русской орфоэпии и фразеологии¹²³. Обо всем этом Дмитриев писал Тургеневу и Жуковскому.

Он ответил Каченовскому эпиграммой «Нахальство, Аристарх, таланту не замена», которой, как обычно, дал ход, процитировав ее в письме к А. И. Тургеневу от 18 мая 1806 г. Вероятно, приблизительно в то же время он пишет и эпиграмму на Хвостова «Подзобок на груди и подогнув колена...», которую принял на свой счет А. Ф. Мерзляков. До Мерзлякова, конечно, дошел слух, что Дмитриев подозревает его в соучастии с Каченовским; Дмитриев, по-видимому, и не скрывал своего мнения. Во всяком случае он позаботился о том, чтобы оно стало известно прежним ближайшим друзьям Мерзлякова — Жуковскому и А. Тургеневу (2, 202—204)¹²⁴.

Вероятно, этот конфликт, усугубившийся еще позднейшими выступлениями Каченовского против Карамзина, способствовал возрождению легенды о «зависти Дмитриева». О том, что она существовала, мы знаем из случайно брошенного замечания Д. В. Веневитинова в письме С. П. Шевыреву от 21 января 1827 г.: «Не пугайтесь гонений ни Дм<итриева>, ни Дав<ыдова> <...> Дм<итриев> завистлив и ему бы хотелось уронить хоть сколько-нибудь Пушкина. Молодых же людей он никогда не похвалит, всегда видя в них соперников»¹²⁵.

Здесь не место подробно разбирать вопрос о поздней репутации Дмитриева, несколько пошатнувшейся после его холодного отзыва о «Руслане и Людмиле». Нам важно лишь обозначить характерологическую версию, имевшую хождение в среде сторонников Пушкина и — с другой стороны — бывших учеников Мерзлякова, отлично помнившего давние полемические столкновения.

9

Каченовский сумел нанести Дмитриеву удар довольно чувствительный, но он не мог, да, вероятно, и не ставил своей целью разрушить его литературную репутацию. В полемике 1806 г. последнее слово осталось за сторонниками Дмитриева. В июльском номере «Московского зрителя» была еще раз произнесена апология ему — в статье о Лафонтене. Шаликов разбирал басню «Мышь, удалившаяся от света» (о ней неоднократно шла речь выше), к которой сделал примечание: «Пользуюсь переведенною нашим единственным *Лафонтеном*, истинным соперником баснописца французского. Сравните

сей перевод с оригиналом — и вы увидите, как гении переводят гениев»¹²⁶.

Дмитриев продолжал оставаться тайной пружиной полемики, но сам он окончательно удалился в тень, предоставив поле сражения своим сторонникам. Отзвуки разговоров и устных эпиграмм, вышедших из его салона, впрочем, появлялись в печати. В эпиграмме Б. К. Бланка на Хвостова, появившейся в сентябре в «Московском зрителе», слышится один из таких отзвуков:

Уж переводится, что Хватов написал,
На английский язык, немецкий и французский,
А Гениев вчера заподлинно сказал,
Что переводят и на русский.¹²⁷

Тот же Бланк напечатал и эпиграмму на Кутузова как переводчика Пиндара, а несколько ранее и «баснь» «Павлин и Орел», несомненно направленную против того же адресата. «Павлин» (прозрачно зашифрованное имя Голенищева-Кутузова) равнял себя с Орлом (едва ли не намек на басню «Каплун и Орел»); царь птиц не стал преследовать неудачливого соперника, но отпустил его, чтобы тот царствовал в курятнике. Басня заключалась строчками:

Иной лишь песенку, сонет иль мадригал
К любезной написал,
А так уж о своем достоинстве мечтает,
Что с гением тебя равняет!¹²⁸

Это был, по-видимому, уже заключительный этап полемики. В конце 1806 г. прекращают свое существование и «Друг просвещения», и «Московский зритель», и критическая перепалка прекратилась, по крайней мере внешне. Хвостов успел напечатать еще свой перевод «Письма г. Буало к г. Расину», где пытался словами Буало ответить противникам, однако он несомненно чувствовал, что покидает поле битвы отнюдь не победителем. В последнем номере «Друга просвещения» он печатает свое «Преложение псалма 134» со строками, отсутствующими в оригинальном тексте, в которых звучит прямая жалоба:

Они свои насмешки грубы
Распространили на меня,
Свирепы изострили зубы,
Чтоб изгубити день от дня...¹²⁹

Включая старые стихи в собрание своих сочинений, он отныне будет перерабатывать их полностью и намеренно изменять даты в примечаниях, чтобы изгладить все следы прежних полемик. Он

станет вновь посвящать Дмитриеву комплиментарные послания и восстанавливать отношения с Шаликовым. Тем не менее репутация графомана отныне будет сопутствовать его имени.

Нет сомнений, что и для второго издателя «Друга просвещения» П. И. Голенищева-Кутузова столкновения 1806 г. не прошли бесследно. Он сходит с литературной арены, полностью отдавшись своей деятельности по Министерству юстиции и народному просвещения, но в его переписке с А. К. Разумовским в 1810—1811 гг. — переписке, стяжавшей себе незавидную славу доносов на Карамзина, — ясно звучат ноты уязвленного литературного самолюбия и литературной вражды. Но еще ранее, переехав в Петербург, он принимает участие в шишковской Российской академии, ставшей ядром будущей «Беседы».

Отзвуки этих полемик начала века прослеживаются в русской литературе еще спустя десятилетия — в ожесточенных спорах «Арзамаса» с «Беседой», в эпиграммах и памфлетах Вяземского и Пушкина против Каченовского, в самом разделении литературных лагерей в начальный период романтического движения. Сквозные образы, полемические приемы, даже биографические легенды, подготовленные устной памфлетной литературой начала века, получают новую жизнь в «Арзамасе». Но она вызвала к жизни и феномены более общего, концептуального характера. Литературная борьба 1800-х гг. представляла последующим поколениям как борьба бездарностей против дарований — представление часто полемическое, уходящее своими корнями в литературную конкуренцию, в которой сознательно создавались и ниспровергались литературные репутации. Голенищев-Кутузов, Хвостов, затем Галенковский и Каченовский пытались сбросить с пьедестала фигуру Дмитриева — и оказались сброшенными сами. Таковы были законы борьбы за приоритет в эстетическом движении. В этой борьбе мощным оружием стала сатира и эпиграмма, пережившая на протяжении 1800—1820-х гг. период своего наивысшего расцвета. Гротескная, символическая фигура Хвостова-Графомана с большой буквы была создана в эти годы с помощью сатирической гиперболы и, если угодно, также была «легендарной». Легенда имела реальные основания — Хвостов не обладал ни поэтическим талантом, ни поэтическим вкусом, однако ни один из графоманов, ему современных (хотя бы Струйский), не оставил своего имени в нарицательном значении. Биография Хвостова-графомана строилась последовательно и целенаправленно; из всей его необозримой поэтической продукции отбирались и передавались из уст в уста именно «примеры галиматии», как предсказывал в своей эпиграмме Дмитриев; от него ждали стихотворных

нелепостей и читали с этой установкой. Едва ли не Дмитриев дал здесь первые стимулы. «Жадничаю читать оду его, — писал он А. Тургеневу 24 октября 1809 г., задолго до появления первых арзамасских пародий. — Для меня нет посредственности: давай мне или самое прекрасное, или самую пакость, и в последнем случае этот рифмач всегда меня интересует» (2, 212—213). «Хвостов портится, — писал Вяземский тому же Тургеневу, словно подхватывая мысль через десять лет, — он должен бредить или молчать: я не заметил ни одного уродливого стиха»¹³⁰. «Читал ли „Родовой ковш“ графа Хвостова»? — спрашивал Тургенев Вяземского 26 октября 1813 г. — Он мне всучил его за обедом у церковного старосты. Он опять становится прелестен»¹³¹. Это уже традиция чтения и восприятия, традиция, восходящая своими корнями к тому, уже забытому времени, когда на весах лежали репутации «рифмача» Хвостова и «поэта» Дмитриева, когда друг против друга стояли две антагонистические литературно-общественные группы, со своими шкалами ценностей, со своими вождями, фаворитами и профанами, — и еще не был до конца ясен исход спора, оставившего свои следы в исторической памяти русской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803. С. 390, 450—453.

² Дмитриев И. И. Соч. / Ред. и прим. А. А. Флоридова. СПб., 1895. Т. 2. С. 186. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

³ Северный вестник. 1804. № 1. С. 17 (подп.: А.:—3.). Об авторстве см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 80.

⁴ Северный вестник. 1804. № 1. С. 29.

⁵ Там же. № 3. С. 347; ср.: Дмитриев И. И. Соч. Т. 2. С. 187.

⁶ Чулицкий В. И. И. Дмитриев // Журнал Министерства народного просвещения. 1902. № 4. С. 363.

⁷ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. СПб., 1869. С. 83.

⁸ Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 54.

⁹ Там же. С. 101, 102.

¹⁰ Там же. С. 145—146.

¹¹ Друг просвещения. 1804. № 1. С. 42; ср.: Дмитриев И. И. Соч. Т. 2. С. 161; Кулябко Е. С., Бешенковский Е. Б. Судьба библиотеки и архива Ломоносова. Л., 1975. С. 120.

¹² <Дмитрие>в. Амур, Гимен и Смерть: Баснь // Друг просвещения. 1804. № 2. С. 108—109 (эта публикация не была учтена в последующих изданиях Дмитриева); Пушкин В. Отрывок из поэмы «Времена года», г. Томпсона // Там же. С. 120—121

- (с пометой: «Париж. 8 января 1804»); <Пушкин В. Л.> Стихи на заданные рифмы («Чем я начну теперь? Я вижу, что *баран...*») // Там же. № 5. С. 131—132 (эта публикация также была впоследствии забыта).
- 13 Северный вестник. 1804. № 8. С. 259—261 (подп.: Я — «Д. И. Языков»).
- 14 Хвостов Д. И. Письмо о красоте русского языка // Друг просвещения. 1804. № 5. С. 100—101.
- 15 См., например: Полн. собр. стихотворений графа Хвостова. СПб., 1829. Т. 3. С. 149—150. О позиции Хвостова см. также: *Западов А. В. Д. И. Хвостов и его «Записки»* // Литературный архив. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 359—364.
- 16 Горчаков Д. П. 1) Письмо к Г. Д. И. Хвостову; Стансы; Письмо к Ирине Михайловне Спиридовой // Друг просвещения. 1804. № 5. С. 116, 123, 131; 2) Письмо к К. С. Н. Д<олгорукому> // Там же. № 6. С. 112; 3) Письмо к Михайле Антоновичу Шишкову // Там же. № 7. С. 91.
- 17 Державин Г. Р. 1) Письмо к И. И. Дмитриеву от 5 июня // Соч. 2-е изд. СПб., 1876. Т. 6. С. 168; 2) Фонарь. Колесница // Друг просвещения. 1804. № 7. С. 1; 3) На возвращение из Персии через Кавказские горы графа В. А. Зубова, 1797 года // Там же. № 9. С. 187; 4) Волхов Кубре // Там же. С. 192; 5) Гр. Хвостов. К барду // Там же. № 7. С. 11.
- 18 Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 162—163 (письмо И. И. Дмитриеву от 28 февр.).
- 19 Там же. С. 168—169.
- 20 Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 28, 30. О начальном периоде деятельности Львова см.: *Орлов П. А. Русский сентиментализм*. М., 1977. С. 187—191.
- 21 Северный вестник. 1804. № 4. С. 119; Отечественные записки. 1826. Ч. 27, № 77. С. 419.
- 22 *Львова Па<вел>*. Ефим Пименов, или Редкой пример братской любви. Истинная повесть // Северный вестник. 1804. № 6. С. 334.
- 23 Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 180.
- 24 Северный вестник. 1804. № 7. С. 93—95.
- 25 *Сухомлинов М. И. История Российской Академии*. СПб., 1878. Вып. 4. С. 164—165.
- 26 Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 187—188.
- 27 Полное заглавие эпиграммы во вновь найденном автографе — «Пародия на слова: Сотворивший небо и землю, тот, который и проч. рек, сотворил нам бессмертного и — Петра Великого, явился, и творец восплескал творению своему. Храм славы сгромождения П. Ю. Львова». См.: *Степанов В. П. Заметки о В. Л. Пушкине* // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 260—261.
- 28 *Жихарев С. П. Записки современника*. М.; Л., 1955. С. 13.
- 29 Рассмотрение всех рецензий, помещенных в ежемесячном издании под названием «„Московский журнал“, изданный на 1797 и 1799 год Н. М. Карамзиным», см.: Северный вестник. 1804. № 8. С. 141. Рассмотрение всех рецензий, помещенных в ежемесячном издании под названием «„Московский Меркурий“, издаваемый на 1803 год», см.: Там же. № 9. С. 294. О принадлежности криптограммы «—» А. А. Писареву см.: *Русская критика 1800—1820-х годов*. М., 1980. С. 299 (примечание Л. Г. Фризмана).
- 30 Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 179—180.
- 31 Там же. С. 180.
- 32 Там же. С. 179 (письмо от 22 дек.).
- 33 Там же. С. 180—181.
- 34 Друг просвещения. 1805. № 4. С. 7.
- 35 Там же. С. 30.
- 36 Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 182—183 (письмо от 16 мая).

- ³⁷ Друг просвещения. 1805. № 6. С. 186 (с прим.: «Сия пьеса прислала от неизвестного»).
- ³⁸ Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 180 (письмо к Дмитриеву от 10 янв. 1805 г.).
- ³⁹ Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 61 и след.
- ⁴⁰ Карамзин Н. М. Письмо к издателю // Вестник Европы. 1802. № 1. С. 7.
- ⁴¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 328.
- ⁴² Жихарев С. П. Записки современника. С. 22.
- ⁴³ Вестник Европы. 1805. № 1. С. 38.
- ⁴⁴ Друг просвещения. 1805. № 1. С. 17.
- ⁴⁵ Вестник Европы. 1805. № 2. С. 130 (подп.: У. Ф. Х. Ц. Ч.).
- ⁴⁶ И. Дм<итриев>. Орел и змея: (Подр. франц.) // Там же. № 3. С. 220. Любопытно, что, переиздавая свою басню, Хвостов (как это он делал обычно) снял литературно-полемический намек; в примечании он указал, что басня «переделана после басни И. И. Дмитриева на то же содержание» (Полн. собр. стихотворений графа Хвостова. Т. 4. Басни и сказки. С. 135, 301).
- ⁴⁷ Друг просвещения. 1805. № 4. С. 29. Автограф «Песенки» см.: ИРЛИ. Ф. 322 (Д. И. Хвостова), № 3, с. 143. См.: Дмитриев И. И. Соч. М., 1986. С. 511 (примечание А. М. Пескова и И. З. Сурат), — где установлен и французский источник (Г. Буше).
- ⁴⁸ Вестник Европы. 1805. № 10. С. 133.
- ⁴⁹ Друг просвещения. 1805. № 10. С. 12.
- ⁵⁰ Там же. № 11. С. 107.
- ⁵¹ Там же. № 12. С. 217—222.
- ⁵² Эпиграмма на «погребение» «Нового Стерна» появляется только в 1806 г. См.: Московский зритель. 1806. № 9. С. 39; Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975. С. 694 (коммент. М. И. Гиллельсона). Полемика о «Новом Стерне» коснулась не столько литературной, сколько социальной проблематики комедии — о женитьбах дворянских детей на крестьянках. См.: Шаховской А. А. Комедии; Стихотворения. Л., 1961. С. 804—809 (коммент. А. А. Гозенпуда); История русской критики. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 183—184 (статья Н. Л. Степанова).
- ⁵³ Северный вестник. 1805. Ч. 6, № 6. С. 295; ср.: Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 486—487, 849; Лотман Ю. М. Писатель, переводчик и критик Я. А. Галинковский // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 238—239.
- ⁵⁴ Северный вестник. 1805. № 9. С. 337—338. Первая басня подписана «От неизвестного»; две последние — «Прислано из Киева».
- ⁵⁵ Вестник Европы. 1805. № 16. С. 322—323.
- ⁵⁶ Там же. № 17. С. 52 (подп.: К. Ш-вь).
- ⁵⁷ Из сочинений г. Трюблета о том, что надобно ученым людям следовать своему дарованию / Пер. А. Болховской (Воронеж) // Друг просвещения. 1805. № 9. С. 210; № 10. С. 36.
- ⁵⁸ Там же. № 9. С. 198; № 12. С. 230.
- ⁵⁹ Вестник Европы. 1805. № 18. С. 107; № 19. С. 202—203; № 22. С. 134—135.
- ⁶⁰ Друг просвещения. 1805. № 10. С. 5.
- ⁶¹ Там же. 1805. № 9. С. 183.
- ⁶² Державин Г. Р. Соч. Т. 6. С. 187.
- ⁶³ Там же. С. 188—189.
- ⁶⁴ См.: Поэты 1790—1810-х годов. С. 440, 845.
- ⁶⁵ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 333.
- ⁶⁶ Друг просвещения. 1805. № 11. С. 107, 123, 142. См. также: Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959. С. 147, 627—628.

- ⁶⁷ Патриот. 1804. № 4. С. 97. Об этом стихотворении см.: Поэты 1790—1810-х годов. С. 663.
- ⁶⁸ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 356.
- ⁶⁹ Уточненный текст этой эпиграммы по автографу Дмитриева см.: Степанов В. П. Заметки о В. Л. Пушкине. С. 261.
- ⁷⁰ Ср.: Русский анекдот // Друг просвещения. 1805. № 11. С. 149 и Анекдот об анекдоте // Московский зритель. 1806. № 4. С. 13.
- ⁷¹ Альтшуллер М. Г. Неизвестный эпизод журнальной полемики начала XIX века: («Друг просвещения» и «Московский зритель») // XVIII век: Сб 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 100—101, 106.
- ⁷² Державин Г. Р. Соч. 1870. Т. 3. С. 303; Ср.: Русская эпиграмма второй половины XVII—начала XX в. Л., 1975. С. 113, 652—653.
- ⁷³ Друг просвещения. 1806. № 1. С. 69—73, 83 (подпись: П. Г. К.).
- ⁷⁴ Санкт-Петербургский вестник. 1812. № 5. С. 166 (подпись: В.); Русская эпиграмма. С. 265.
- ⁷⁵ Московский наблюдатель. 1835. Август, кн. 2. С. 621.
- ⁷⁶ Московский зритель. 1806. № 5. С. 55.
- ⁷⁷ Там же. № 11. С. 10—11.
- ⁷⁸ Там же. № 12. С. 23.
- ⁷⁹ Лобанов М. Е. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. СПб., 1847. С. 48. Ср.: Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 344; Т. 2. С. 66; Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. 2-е изд. М., 1869. С. 116—117. Свод свидетельств см.: Каллаш В. В. И. А. Крылов: Биографический очерк // Крылов И. А. Полн. собр. соч. СПб., 1904. Т. 1. С. LX.
- ⁸⁰ Московский зритель. 1806. № 1. С. 73. Любопытные детали к этому рассказу Шаликов добавил в позднем (1845) письме к Вяземскому: Дмитриев привез к нему басни, сказав при этом известную цитату из Вольтера: «Cherissons le rival qui peut nous surpasser; Montrez-moi mon vainqueur et je cours l'embrasser». «Когда Иван Андреевич жил в Москве, — писал Шаликов далее, — то мы очень часто виделись, и он был всегда ко мне ласков. Однажды я заметил его, в большой заботе шагнувшего по комнате, спрашиваю о причине, и вот его ответ: „Я хочу посвятить одну басню юной своей приятельнице, Бенкендорфовой, но нахожу, что слово «посвящаю» слишком серьезно для ее лет“. „После заглавия басни напишите для такой-то“, — сказал я и очень угодил ему, так он и сделал» (Пухов В. В. П. И. Шаликов и русские писатели его времени: (По архивным материалам) // Русская литература. 1973. № 2. С. 162).
- ⁸¹ Московский зритель. 1806. № 2. С. 70.
- ⁸² См.: Крылов И. А. Басни / Изд. подготовил А. П. Могилянский. М.; Л., 1956. С. 318.
- ⁸³ См.: Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. 2-е изд. СПб, 1878. С. 9.
- ⁸⁴ См. подробнее: Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975. С. 168 и след.
- ⁸⁵ См.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 60, 84.
- ⁸⁶ Там же. С. 231.
- ⁸⁷ Там же. С. 303.
- ⁸⁸ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 232.
- ⁸⁹ Аониды. М., 1797. Кн. 2. С. 68—69.
- ⁹⁰ Крылов И. А. Соч. М., 1946. Т. 3. С. 56.
- ⁹¹ Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. С. 246 и след.

- ⁹² Ср.: *Херасков М. М.* 1) Солнце // Вестник Европы. 1806. № 3. С. 161; 2) Прошедшее // Там же. № 6. С. 104; 3) Ночное размышление // Там же. № 8. С. 261; 4) Вечность // Там же. № 11. С. 161.
- ⁹³ См.: *Державин Г. Р.* Соч. Т. 2. С. 536, 541; *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 117—118.
- ⁹⁴ Вестник Европы. 1806. № 2. С. 112.
- ⁹⁵ Там же. № 7. С. 175.
- ⁹⁶ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 117.
- ⁹⁷ Московский зритель. 1806. № 3. С. 34 (подп. И*). Указание на эту редакцию есть у В. Кеневича (Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. 2-е изд. С. 42).
- ⁹⁸ Там же. № 8. С. 64.
- ⁹⁹ Там же. С. 37. Эта редакция оды (известной как «Подражание Горацию») не учтена в существующих изданиях Дмитриева; разночтения ее с окончательной незначительны, но дают возможность исправить ошибку в тексте (в 6-й строфе «Титон», а не «Титан»).
- ¹⁰⁰ Там же. С. 38.
- ¹⁰¹ *Г. Х<востов>.* Ода Павлу Ивановичу Г. Кутузову // Друг просвещения. 1806. № 3. С. 215. Ср. также: К Музе (самого Кутузова? — В. В.) // Там же. С. 323.
- ¹⁰² Павлу Ив<ановичу> Г. Кутузову // Там же. С. 218—220.
- ¹⁰³ Друг просвещения. 1806. № 5. С. 113—115. Полностью переработанную редакцию см.: Лирические стихотворения графа Хвостова. 3-е полное изд. СПб., 1828. Т. 1. С. 246—251. Здесь датировано 1826 г.; в примечании уточнение: «Ода „Гремушка“ была весьма давно написана, хранилась в рукописи у автора и теперь печатается в первый раз в издании сего 1828 г.» (с. 312). Примечание носит явно вуалирующий характер.
- ¹⁰⁴ Друг просвещения. 1806. № 6. С. 190—195.
- ¹⁰⁵ *Шаликов П. И.* Соч. Ч. 1. Проза. М., 1819. С. 93—106.
- ¹⁰⁶ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 122.
- ¹⁰⁷ Русская старина. 1892. № 7. С. 100. Ср. замечания Вяземского в письме А. И. Тургеневу от 13 (25) июня 1841 г.: «Дмитриев говаривал, что в ответ Хвостову на присылку стихов он никогда не имел духу называть стихов его стихами и всегда писал ему: „Я получил письмо ваше с приложением“» (Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 4. С. 135); ср. то же замечание в письме 1821 г. (Там же. Т. 2. С. 195). Позднее этим полемическим приемом пользовался Пушкин (см. в нашей заметке: «Булгарин и граф Хвостов» // Русская речь. 1987. № 3. С. 31—32).
- ¹⁰⁸ Московский зритель. 1806. № 6. С. 75.
- ¹⁰⁹ Там же. С. 72—73.
- ¹¹⁰ Там же. С. 71—72.
- ¹¹¹ Там же. С. 76.
- ¹¹² Там же. № 8. С. 59.
- ¹¹³ Там же. С. 64.
- ¹¹⁴ *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 238.
- ¹¹⁵ Чтение в Обществе истории и древностей российских. 1861. Кн. 4, отд. 5. С. 183—186; ср.: *Альтшуллер М. Г.* Неизвестный эпизод журнальной полемики начала XIX века. С. 105.
- ¹¹⁶ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 213—214.
- ¹¹⁷ См. подробнее: *Гиллельсон М. И.* 1) П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969.

- С. 365—378; 2) Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 7 и след.
- ¹¹⁸ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 141, 495 и след.
- ¹¹⁹ А. <Шаховской>. Греческая комедия // Драматический вестник. 1808. № 11. С. 92—93.
- ¹²⁰ Друг просвещения. 1806. № 8. С. 109.
- ¹²¹ Русская старина. 1890. № 6. С. 678.
- ¹²² Вестник Европы. 1806. № 8. С. 278—300; № 9. С. 42—54. В экземпляре ИРЛИ (шифр 2), принадлежавшем М. Н. Лонгинову, против этого пассажа («Так, например, человек малого чина, рассказывая о министре или сенаторе, который, прежде обходившийся с ним приятельски, вздумал бы заговорить повелительно и грозно — может сказать: он вдруг переменил тон; и это будет понятно для каждого» — с. 290) рукой Лонгинова помечено: «Намек на Дмитриева». Лонгинов пользовался информацией М. А. Дмитриева; ср.: Полевой Н. А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 2. С. 480.
- ¹²³ См. эту статью в приложении к кн.: Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. С. 267—278. См. также наш комментарий к письму Дмитриева к Блудову в кн.: Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 418, 440, 446.
- ¹²⁴ Ср.: Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. С. 123—124.
- ¹²⁵ Лит. наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 689.
- ¹²⁶ Московский зритель. 1806. № 7. С. 38. Отметим примечание, касающееся творческой истории этой басни. К строке «И руки положи на грудь свою крестом» Шаликов сделал сноску: «Я слышал однажды от поэта-переводчика, что он написал махимально *руки* вместо *лапки*; без сомнения так; ибо ничто не обязывало написать *руки*: ни мера, ни просодия; к тому же *лапки крестом* сделало бы очень хорошую противоположность» (с. 52). В последующих изданиях Дмитриев действительно заменил «руки» на «лапки».
- ¹²⁷ Б* <Бланк Б. К.>. Эпиграмма. На стихотворения, переведенные на многие языки // Московский зритель. 1806. № 9. С. 27.
- ¹²⁸ Там же. № 11. С. 67; ср.: Русская эпиграмма второй половины XVII—начала XX в. С. 206 (№ 577); Московский зритель. 1806. № 6. С. 42—45.
- ¹²⁹ Друг просвещения. 1806. № 12. С. 182.
- ¹³⁰ Письмо от 31 янв. 1820 г. // Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 12.
- ¹³¹ Там же. С. 363.

Впервые: XVIII век. Сб. 16: Итоги и проблемы изучения русской литературы. Л., 1989. С. 139—179.

II

ПУШКИН



Пушкин и Аркадий Родзянка

(Из истории гражданской
поэзии 1820-х годов)

Имя Аркадия Родзянки не ново в пушкиноведческой литературе. Известный в свое время, а потом совершенно забытый поэт дальнего пушкинского окружения, участник «Зеленой лампы», писавший эротические стихи, затем корреспондент Пушкина и адресат его послания, знакомец А. П. Керн — вот краткое резюме тех сведений, которыми мы о нем располагаем. Конечно, общая сумма этих сведений значительно больше; Родзянка печатался, он упоминается в целом ряде эпистолярных и мемуарных документов эпохи. Материалы о нем были тщательно собраны в работах Б. Л. Модзалевского, в «Материалах для биографического словаря одесских знакомых Пушкина» под редакцией М. П. Алексеева¹ и к биографии его вряд ли можно добавить сейчас что-либо существенное на основании печатных источников. Между тем в истории взаимоотношений его с Пушкиным есть эпизоды, смысл которых, как мы можем предполагать, значительно шире, чем перипетии личных отношений. Мы имеем в виду прежде всего сатиру Родзянки на Пушкина, из которой до настоящего времени нам известны лишь два стиха («И все его права: иль два иль три Ноэля, Гимн Занду на устах, в руках — портрет Лувеля»), процитированные в письме В. И. Туманского к сестре. Контекст этих стихов, назначение их — неизвестны и загадочны. Загадочен и дружеский характер последующего общения Пушкина и Родзянки. Имеющийся печатный материал вопросов этих не проясняет.

Проясняет их отчасти сборник стихотворений Родзянки, находящийся ныне в собрании А. С. Норова в рукописном отделе РГБ². Это подносный экземпляр, своего рода авторский изборник сочинений Родзянки, писанный рукой переписчика и включающий стихи

с 1812 по 1840 г. Он был составлен автором для жены Надежды Акимовны, урожденной Клевцовой, по-видимому, в конце 1830—начале 1840-х гг.; попал он к Норову несомненно от самого Родзянки, сохранявшего с ним многолетнюю дружескую связь.

Сборник содержит 150 стихотворений, в подавляющем своем большинстве неопубликованных; в их числе находится и интересующая нас сатира. Стихи, как правило, датированы и позволяют следить за эволюцией творчества их автора.

Возникающая картина неожиданна. Поэтический облик Родзянки лишь отчасти совпадает с тем, который известен нам по печатным источникам. В ряде случаев и эти последние предстают в ином свете. Перед нами литературный деятель эпохи декабризма, с постоянным и прочным тяготением к гражданской поэзии. Он крайне интересен — не своим довольно заурядным литературным талантом, но тем поистине необычайным сочетанием и противоборством общественных и эстетических идей, которые отразились в его творчестве.

Это заставляет нас заняться восстановлением первых этапов его творческого пути, ибо только в этом контексте история его взаимоотношений с Пушкиным предстает в своем принципиальном историко-литературном качестве.

1

Аркадий Гаврилович Родзянка (1793—1846) был сыном хорольского поветового маршала дворянства. Отца он потерял рано; воспитание детей взяла на себя мать. Имение Родзянок находилось в непосредственной близости к культурному гнезду Украины 1810—1820-х гг. — Обуховке и Трубайцам; семейства Капнистов и Родзянок были соседями. С ранних лет Родзянка вошел в литературный круг Капнистов; он был дружен с С. В. Капнистом, старшим сыном поэта, также писавшим стихи и состоявшим членом «Беседы»³.

Принадлежность Родзянки к капнистовскому кружку — факт немаловажный. Значение этого кружка как цитадели украинской аристократической оппозиции, с одной стороны, и рассадника декабристских идей — с другой, достаточно хорошо известно, и творчество Родзянки, как мы постараемся показать далее, было как бы проекцией в литературу всего этого сложного идеологического комплекса. Эта среда внушила ему особую приверженность к национальному быту и национальной старине, отразившуюся хотя бы в обширной оде, написанной по случаю «обеда в Трубайцах 20 июля 1820 года», в день именин Ильи Петровича Капниста, сына П. В. Кап-

ниста. Отсюда же — и быть может, непосредственно от П. В. Капниста — он черпал идеи французского политического и религиозного вольнодумства; владелец Трубайцев, проживший несколько лет в Европе, по семейному преданию, в полувынужденной эмиграции, причудливо сочетал в себе патриархальность вельможи-украинофила, едва ли не сепаратиста, с вольтеринским европеизмом и просветительством радикального и атеистического извода. Все это скажется затем на стихах Родзянки 1820-х гг. Наконец, в кругу Капнистов он воспринял культ Д. П. Трошинского, одного из виднейших деятелей украинской аристократической оппозиции, наряду с Н. С. Мордвиновым широко популярного среди членов Союза благоденствия и более того — в радикальных кружках «южных» декабристов. Впрочем, с семьей Трошинского Родзянка общался и лично. Семьи Родзянок, Капнистов и Трошинских нередко съезжались и по месяцам жили вместе; М. И. Гоголь, мать писателя, вспоминала, что Аркадий Гаврилович однажды по просьбе Трошинского за два часа сочинил комедию для домашнего театра⁴. В 1814 г. он пишет оду «Дмитрию Прокофьевичу Трошинскому. На новый 1815 год»; ее лексика, фразеология, общественные настроения прямо ведут нас к декабристскому варианту хвалебно-одической традиции; ода обнаруживает черты большой типологической близости к созданному десятью годами позднее своеобразному «циклу» од в честь Н. С. Мордвинова, начиная с фигуры адресата — «вельможи-гражданина» — и до публицистических формул типа «народная польза», «благо сограждан», «гражданские заслуги»⁵. Все это станет обычным в гражданской поэзии следующего десятилетия.

Родзянка никогда не порывал связи со своим юношеским окружением, однако он покинул родное имение довольно рано, и первоначальное литературное воспитание его осложнилось новыми воздействиями. Он учится в московском Благородном пансионе в одно время с М. А. Дмитриевым и Н. В. Сушковым; «страстный любитель поэзии»⁶, участник пансионских изданий, он совершенно в духе пансионских традиций подражает высокой поэзии XVIII в. и переводит Вергилия и Ж.-Б. Руссо. Товарищи относили его к «державинской школе». Учитель его — А. Ф. Мерзляков; в 1813 г. он даже живет у Мерзлякова в качестве пансионера⁷. Через девять лет он упомянет имя своего наставника в сатире «Споры», объявив его эталоном «вкуса».

В 1814 г., прекратив посещение лекций, к которым он был допущен как вольнослушатель, Родзянка поступает в гвардию и переезжает в Петербург. Здесь давние связи с Капнистами приводят его к Державину. 3 октября 1815 г. Державин писал из Званки С. В. Капнис-

ту о посещении Родзянки, которым он был очень доволен⁸. Нет сомнения, что литературному покровительству Державина Родзянка был обязан тем, что его стихотворение «Развалины Греции» (1814) было в 1816 г. намечено к чтению в заседании «Беседы»; стихи эти, признаваемые «написанными превосходно, сильными, гладкими, звучными»⁹, конечно, открыли бы их автору двери высокого литературного собрания, но в том же году Державин умирает, и вскоре прекращает свое существование и самая «Беседа». Одой «Державин» молодой поэт принес дань памяти своего учителя и недолгого литературного покровителя — и вместе с тем подвел итог периоду своего литературного ученичества. Он попытался имитировать державинскую поэтику — и не без успеха; современники замечали, что в этой оде он «схватил удачно и язык и самый тон Державина»¹⁰.

К этому времени имя Родзянки уже пользуется некоторой известностью в литературных кругах Петербурга. Он печатается в «Духе журналов», «Сыне Отечества», а 15 ноября 1817 г. его единогласно избирают в Общество любителей словесности, наук и художеств, и он начинает сотрудничать в «Благонамеренном» и посещать Общество — впрочем, очень нерегулярно¹¹. Его излюбленные жанры — ода, послание; немалую дань он отдает и гедонистической, и эротической лирике. Эти последние мотивы он доводит до фривольности, и в литературных и околослитературных кругах за ним укрепляется сомнительная слава полупорнографического поэта. Однако это аберрация, читательская легенда. Для него самого на первом плане стоит не эротическая, а высокая, учительная, одическая и инвективная поэзия. Отзывы о его стихах неизменно благожелательны; Бестужев в 1822 г. упрекает Греча за пропуск его имени в «Опыте краткой истории русской литературы» и исправляет оплошность Греча в своем обзоре в «Полярной звезде», где Родзянка предстает как «беспечный певец красот и забавы», пишущий «легко и приятно»¹². Ему находится место и в списке имен, который заготавливал Рылеев в 1818—1819 гг. для будущего исторического словаря русских писателей¹³.

Однако по своим литературно-эстетическим устремлениям Родзянка в это время не принадлежит к единомышленникам Рылеева или Бестужева. Он остается верен антиромантической линии «Московской беседы», как именовали арзамасцы Благородный пансион, и в 1817 г. заявляет об этом очень определенно и агрессивно — пишет пародийную балладу «Певец», направленную против Жуковского. Он решительно отказывается в праве на существование самому жанру и в этом отношении оказывается на крайнем правом фланге «архаистов» — вместе с рецензентами «Духа журналов» и Мерзляко-

вым, выступившим со своей известной речью против Жуковского несколькими месяцами позже. В своем неприятии баллады он оставляет за собой и Загоскина, и Гнедича, и присяжных полемистов «Благонамеренного»; он ведет атаку против эстетических основ жанра, вслед за «Духом журналов» задевая госпожу де Сталь:

«Гибни, древних красота!
Здравствуй, мыслей пустота
Таинственных, мрачных!
Ум Цельтических творцов,
Чудеса пивных паров
И паров табачных!

(См. в сочинении г-жи Сталь «О Германии» главу, где она глубокомысленно разбирает влияние шампанских, бургонских и прочих вин на умы французов и пива и трубок на кровь и дух немцев)¹⁴.

2

Мы подошли к тому периоду биографии Родзянки, когда он становится участником «Зеленой лампы» и общается с Пушкиным, и здесь сразу же возникают неясности. Сближение этого эпикурейца с театральным кружком Всеволожских естественно; но в какой мере было закономерно появление его в литературном обществе с политической окраской? Несколькими годами позднее он будет рассказывать Михайловскому-Данилевскому об усилении духа либерализма в гвардии в 1816—1820 гг. и об обществе «лампистов», где участвовал С. Трубецкой и «каждый раз читались стихи против государя и против правительства»¹⁵. Трубецкой также запомнил Родзянку как члена общества¹⁶. Родзянка явно воспринимал «Зеленую лампу» как кружок политической ориентации: из рассказа его очевидно, что при нем неоднократно читались какие-то неизвестные нам сейчас противоправительственные стихи.

В нашем распоряжении есть документальное подтверждение участия Родзянки в «Зеленой лампе». Среди бумаг общества находится автограф его стихотворения «К Лигуринусу» (1816), читанного 8 августа 1818 г. в Обществе любителей словесности, наук и художеств; оно было опубликовано Б. Л. Модзалевским как принадлежащее неизвестному автору и примечательное в литературном отношении¹⁷. Стихотворение это — перевод X оды из V книги «Од» Горация — излагает миф о любви Аполлона к Гиацинту, и именно его имеет в виду Пушкин, когда в письме 1823 г. называет Родзянку «певцом сократической любви»¹⁸. Нет сомнения, что Пушкин слышал его в чтении и запомнил.

Что же касается «духа либерализма», то Родзянка испытал в это время немалое его воздействие и даже сам способствовал его укреплению. Его среда в конце 1810-х годов — это среда будущих декабристов. Известно, что он переписывался с М. П. Бестужевым-Рюминым и несомненно знал участников тайных обществ, связанных с кругом Капнистов: Муравьевых-Апостолов, Лорера, Лунина, Поджио. Друг его С. В. Капнист был членом Союза благоденствия¹⁹. В лейб-гвардии Егерском полку с ним служил брат его второго друга — В. С. Норов, а также И. Н. Горсткин²⁰, оставивший показания о литературно-политических сходках у И. Долгорукова, где Пушкин читал свои ноэли²¹. О ноэлях Пушкина Родзянка упомянет в своей сатире, где отразится тот же общественно-литературный круг, что и в X главе «Онегина», и в воспоминаниях Горсткина. Все это — довольно близкое окружение Родзянки, и нет ничего удивительного, что в его бумагах оказалось известное стихотворение Вяземского «Сравнение Петербурга с Москвой» — характерный образчик политического вольномыслия эпохи²². Однако для нас существеннее те данные о позиции Родзянки, которые мы можем извлечь из его собственного творчества конца 1810-х гг.

Близость оды Родзянки Трошинскому к гражданской лирике 1820-х гг. не была случайным или единичным явлением. Теми же особенностями отличаются и другие его стихи этого времени, где он с неуклонностью убежденного моралиста обращается к одним и тем же темам, идеям, образам. В «Потомстве» (1816), обращенном к П. П. Коновницыну, прослеживается мысль об исторической справедливости, которая клеймит именем «злодея» современных «Атилл» и воздаст должное героям, к которым были неблагодарны цари²³. Характерен выбор имен (Минин, Пожарский, Румянцев, Миних) из нового и новейшего периода русской истории.

Во «Властолюбии» — оде, написанной «в подражание Ж.-Б. Руссо», антидеспотическая тема становится центральной.

Ода написана в 1812 г. Дата эта многозначительна. Война 1812 г. и Наполеон сразу же стали предметом исторического и социально-политического осмысления. Наполеон и является основным «героем» оды — но не как личность, а как исторический прецедент, воплощение некоей социальной доктрины, которая продолжала существовать и после того, как война окончилась для него поражением и ссылкой. Совершенно то же самое мы видим и в «Вольности» Пушкина. Новейший исследователь пушкинской оды справедливо замечает, что в строках о «самовластительном злодее» Пушкин имел в виду деспотизм как явление, взятое в обобщенном виде²⁴. Однако он вряд ли прав, оспаривая предположение Б. В. Томашевского,

видевшего в них воспоминание о Наполеоне²⁵. Толкования не противоречат друг другу, и это можно проследить на примере оды Родзянки, не потерявшей, кстати сказать, своей актуальности в 1817 г.

«Властолюбие» является своеобразным комментарием к «Вольности». Высшее достижение русской политической оды 1810-х гг. — пушкинское стихотворение создавалось независимо от тех или иных индивидуальных образцов, но учитывало их общий дух и проблематику. Вторая строфа «Властолюбия» очень близка к третьей строфе пушкинской оды; Родзянка движется в русле одической традиции времени:

Куда ни устремляю взоры,
Повсюду браней огонь горит:
Колеблют царства заговоры
И гибель всем странам грозит.
Везде насильство и хищенье,
Увенчанное преступленье,
Попранна святость алтарей!
Здесь поражен отец сынами,
Тут дети преданы отцами,
Там падают главы царей!

В целом же текст оды Родзянки как будто развертывает в поэтическое рассуждение пушкинскую формулу «славы роковая страсть». Но еще более любопытна в ней постановка проблемы «власти» и «закона». Подобно Пушкину, Родзянка решительно отвергает доктрину божественного основания власти, однако в отличие от Пушкина источником ее объявляет не «закон», а «народ»:

...Перед светом
Царь должен праведным ответом:
Народом избран, создан он?
Или народ — рабов семейство?
И честь царей — война, злодейство,
И лучший царь — Наполеон?²⁶

Именно так ставил проблему Радищев, с которым Пушкин полемизировал в «Вольности». «Ответ» царя перед народом, его «создавшим» и «избравшим», соответственно теории общественного договора, в радищевской интерпретации выливался в «право мщеническое природы». Такого вывода Родзянка не делает, более того, как будто спешит исключить его, опираясь на умеренные варианты доктрины. «Скипетр самовластный» «властолюбия», заявляет он, часто хранит граждан от «больших бедствий» — и развертывает картину мирного благоденствия при просвещенном монархе, заботящемся о народе, подобно Петру и Екатерине²⁷. Несмотря на это,

позиция его все же остается радикальнее, чем позиция Пушкина в «Вольности». В середине 1810-х гг. он явно находится на гребне поднимающейся волны политического вольномыслия. В 1818 г. этот эротический поэт пишет «Послание к А. С. Норову», где в полном противоречии со своей поэтической репутацией декларативно отвергает гедонистическую поэзию и любовь во имя познания, долга и дружбы²⁸. Апология мудрости и долга возникает на ясно просматриваемой общественной основе. «Дружба» предстает в послании как общественная категория, в полемически подчеркнутом антиэпикурейском и даже несколько ригористическом виде. Именно такая трактовка темы станет обычной в гражданской лирике 1820-х гг. И совершенно закономерно в конце послания, по понятным причинам не попавшем в печать, возникает контраст этических кодексов античного республиканизма и современности. Родзянка предлагает Норову сопоставить современников и древних:

Их смерти торжество и нашей — робкий страх,
Их независимость — и нашу жизнь в цепях,
Произведений их и славы бесконечность
И нас, стремящихся обрести другую вечность.
Любовь к отечеству ты самством замени
И с подражанием единственность сравни;
И если счастье, долг — все смертному свобода,
Реши: кто боле к ней возносит ум народа?²⁹

Социальное кредо автора политических од и эстетическое — автора «Певца» предстают здесь во взаимопроникающем единстве. Собственно говоря, и в «Певце» дело не обстояло иначе, и выпады против «резвой легкости» и «пустоты мыслей» «влюбившегося в слова» русского «света» — это была та же позиция, но переведенная на язык литературно-критических формул. Есть некая закономерность в том, что Родзянка был связан с «Духом журналов», закрытым впоследствии за либеральные выступления³⁰. Родзянка предвосхищал критическую часть декабристских литературных программ — вплоть до Бестужева и Кюхельбекера. Воинствующий архаик был всего лишь наследником политической лирики эпохи Просвещения.

3

В марте 1821 г. Родзянка выходит в отставку и в том же году уезжает в свое имение. Он был в Петербурге в период бурных политических споров и внутренней борьбы в Союзе благоденствия в 1820 г., закончившейся московским съездом и ликвидацией союза; в столице же застают его начало испанской революции и конгресс Священ-

ного союза в Троппау. Приехав на Украину, он попадает в ту же обстановку политических дискуссий, осложняемых и национальным движением; вопрос о положении Украины, всегда волновавший Родзянку, оказывается в центре внимания продекабристских масонских лож; он поднимался и в беседе Пестеля с И. В. Капнистом³¹. Все это так или иначе отразится в творчестве Родзянки.

В 1822 г. он пишет сатиру «Споры» — произведение во многих отношениях замечательное и симптоматичное.

«Спор» стал в России фактом общественной психологии, а следовательно, и предметом нравоописательной сатиры только в 1810-е гг. Иначе было, например, во Франции, где уже к 1760-м гг. он был частью животрепещущей проблемы терпимости — в широком, религиозном, социальном, философском, смысле. Родзянка, воспитанный на французском просветительстве, знал, конечно, и широко распространенные упреки «философам» в нетерпимости и сектантстве; Вольтера и энциклопедистов обвиняли в этом Галлер, Уолпол, Фонвизин, Руссо; последний замечал, что в основании спора между партиями «безбожников» и «ханжей» лежит обоюдное стремление к деспотической власти³². Вяземский в 1817 г. характеризовал Вольтера формулой:

Враг фанатизма, был фанатик ты упорный
(«Библиотека», 1817).

Примеры легко умножить; сошлемся лишь на басню Хемницера «Слепцы», написанную еще в конце 1770-х или начале 1780-х гг., — в ее концовке утверждается, что от «ересей» и «спорных слов» в законах

На свете не одни погибли миллионы.

В кругу этих ассоциаций самое понятие «спор» приобретало несколько необычные очертания. Спор есть форма интеллектуально-го подавления одной из сторон, «борьба за власть»:

Но как сообразить порывы нашей страсти
Ум ближних подчинить суждений наших власти?
Зачем и почему и по правам каким
Ты хочешь старшим быть над разумом моим?

Такой спор не ведет к выяснению истины, так как спорящий уже заранее считает себя ее обладателем. Поэтому

Кто разбирает — прав, кто спорит — виноват.

Итак, «дух системы», тот самый «фанатизм философов», мысль о котором была навеяна идеями французских полемистов XVIII сто-

летия, ведет к «деспотизму». Его-то и показывает Родзянка — в разных обличьях и на разных уровнях. Первый уровень — бытовой, анекдотический: чудаковатый «Перфил», «впрочем, не дурак и человек достойный», отравляет жизнь себе и соседям непреоборимой страстью к полемике ради полемики:

Он в церкви оттого горячкой заболел,
 Что проповеднику перечить не посмел,
 И, умирающий, с наитием проказным
 Он в спор втянул попа с служителем приказным.

В «Перфиле» мы можем предполагать портретность, конечно, шаржированную. Однако «Споры» — сатира «на порок», а не «на лицо», точнее — философско-дидактическое рассуждение, к которому часто тяготела сатира этого рода. Рядом с чудачком Перфилом возникает иной спорщик — куда менее безобидный. «Сын церкви молодой», ведущий диспут по всем правилам академических риторик, принадлежит к тому типу «богословов», которых с такой ненавистью описывал Вольтер. Спор о сущности Бога — первая ступень к религиозной распре.

Там сам митрополит, игумены, попы —
 Невежественных прав священные столпы;
 Там с силой у двора и с пышностью житейской,
 Смиренно правя всем, сидит собор библейский;
 Бежа свободы дня, целуя злато уз,
 Там славит Криднерша царей святой союз...

Это уже не абстрактно-философское рассуждение, а политическая инвектива с совершенно конкретным адресатом, и принадлежит она к числу наиболее острых в политической поэзии 1820-х гг. Родзянка прекрасно понимает связь между политической и клерикальной реакцией последних лет царствования Александра и оценивает ее с точки зрения левого крыла просветительства — так, как это делали публицисты декабристского лагеря. Вдохновляясь Вольтером, он разворачивает зловещую панораму кровопролитных религиозных войн, этих практических аргументов, к которым прибегает догматическая церковь. Как и Вольтер, он не видит разницы между фанатизмом папской курии и реформатов, исламом и пуританами Кромвеля. Все это — «святош губительны вражды, Их вдохновенных книг священные плоды». Он не историк-детерминист, а публицист-просветитель; он обращается к истории в поисках положительных и отрицательных примеров. Положительные он находит в истории России; опираясь на «Историю государства Госсийского», он подчеркивает, что русское средневековье отличалось боль-

шей веротерпимостью сравнительно с католическим миром, и ищет панацеи в просвещенном государе:

О ты, чей трон — Земля, круг солнечный — венец,
Терпимость вечная, о благи отец!
С железом и с огнем, и с язвой обращенья
Дай, чтобы минул нас дух вероисступленья,
Чтоб кроткий нрав царей, советы мудры их
В грядущем были нам порукой дней златых!..

Это пишется в самый разгар официального мистицизма, по свежим следам разгрома Казанского и Петербургского университетов, в виду деятельности Магницкого и министерства Голицына. И Родзянка как будто снимает свою социальную идиллию заключительной, необыкновенно сильной сценой, в которой традиционная сатира «на порок» снова приобретает почти зримую политическую конкретность:

Но в клубке наглец со мною в речь вступает
И гордость в поступи смиренной прозирает:
— В стихах сих, сударь мой, вы скрыли тонкий яд;
Коль верить вам, никто ни прав, ни виноват;
Нет меры истине, дороги к просвещенью
И следовать должны мы скотскому влеченью.
— *Мне это написать не приходило в ум.*
— Хоть прямо ваших вы не изложили дум,
Но с толкованием все делается ясно...
— *Но я противное сказал ли вам напрасно?*
И повторить еще для вас душевно рад:
Кто разбирает — прав, кто спорит — виноват;
Вот все; но мне теперь почти сознаться можно,
Что не в одном дворце промалчивать нам должно.
— Но тут два смысла есть, позвольте вам сказать.
Я различаю здесь... — *Вы властны различать;*
Я мысль свою открыл; довольны вашей будьте
И мнение мое скорее позабудьте.
— Мне? ваше мнение? кто учит думать вас?
Вам мысль запрещена; я доношу тотчас!³³

На этой ноте Родзянка обрывает свою сатиру. Последние ее строки, призывающие к удалению на лоно «родительских пенатов», — традиционный элегический горацанский мотив, — конечно, не искупают трагического пессимизма всей картины.

По своей остроте «Споры» — явление незаурядное даже в период расцвета гражданской поэзии 1820-х гг., где мы едва ли наберем десяток резких антиклерикальных выступлений, притом со

столь ярко выраженной политической окраской. Родзянка оказывается в первых рядах антицерковных вольнодумцев, как раз в период «Гавриилиады» и пушкинского «афеизма».

Однако мы не случайно начали анализ сатиры Родзянки с напоминания о «споре философов», в котором умеренные противники энциклопедистов возвращали им их же собственные обвинения и аргументы. Родзянка был близок именно к умеренным, и в самых резких памфлетных зарисовках господствующей реакции и мистицизма звучит некая скептическая нота. Нельзя рассчитывать, «чтоб вынырнув из вод всех прелестей во цвете Нагая истина явилась в здешнем свете». Он иронизирует над естественно-научными гипотезами, подрывающими авторитет деистического Бога, совершенно так же, как над теологическими догмами; теории Лапласа, Ньютона, Бюффона и Лейбница, равно как и мистика пифагорейцев, для него — порождение того же «гордого духа системы», который создает «в пылу своих видений На двух-трех истинах тьмы новых заключений». И отсюда же — его резкое отталкивание от тех теорий преобразования общества, которые развивались и крепили на его глазах в среде декабристских идеологов. Он готов разделить скептицизм И. В. Капниста, беседующего с Пестелем о грядущем перевороте, или иронию В. В. Капниста, заметившего однажды Муравьевым и Лунину, что их политические предположения простираются «от конюшни до сарая»³⁴. Однако у Родзянки этот скептицизм получает оформление лишь в 1822 г., и это очень характерно. Он совпадает по времени с кризисом, охватившим широкие общественные круги после разгрома европейских революций и распада Союза благоденствия, — с тем кризисом, который сказался в ряде художественных и идеологических документов этой поры и заставил лидеров движения произнести резкий приговор Союзу благоденствия³⁵.

Плодом этого перелома явилась и вторая сатира Родзянки, ближайшим образом нас интересующая. Это сатира «Два века», содержащая столь часто цитируемые памфлетные строки о Пушкине. Она, как мы уже говорили, сохранилась в тетради РГБ, также датирована 1822 г. и носит подзаголовок «Отрывок». Было ли написано еще что-либо, помимо имеющегося здесь текста, неизвестно.

Самая тема этой сатиры — век Екатерины в сравнении с современностью — животрепещущая идеологическая проблема. Она возникла очень остро и определенно в первых же сценах «Горя от ума», где Чацкий бранил «век покорности и страха», формулируя символ веры исторического оптимизма периода становления декабристской революционности. Однако уже в 1818 г. такая точка зрения не была общей, и в этом смысле очень показательна та скептическая нота,

которая звучит в письме Н. И. Тургенева к брату: «У нас иногда появляются в публике какие-то судорожные порывы либеральности; но это ничего не значит; и, сравнивая недавно наш век с веком Екатерины, мы нашли, что тогда было более умных и истинно смелых людей, чем теперь»³⁶. Несколько иначе та же мысль о деградации общества возникает у Вяземского, писавшего А. Тургеневу в 1819 г.: «Мы утратили слабости отцов наших, но с ними и многие наслаждения. <...> Мы поколение Катонов, как ни говори, а отцы наши были сибариты»³⁷; мысль эта подхватывается в 1824 г. Баратынским в послании «Богдановичу», которое как будто определяет собою общую тональность восприятия XVIII в. в середине 1820-х гг.: это век полноты сил, душевного здоровья, «бодрого ума» и «неразвращенного вкуса» в противоположность нынешнему «хилому», с «испорченным чутьем». Все эти тенденции приобретают явную социально-дидактическую окраску в стихотворении В. Туманского «Век Елисаветы и Екатерины», читанном на известном публичном собрании «соревнователей» в доме Державина 22 мая 1823 г.; концепция этого стихотворения — явный симптом «переоценки ценностей»; оно словно прямо направлено против инвектив Чацкого и перекликается со скептическими пассажами Н. Тургенева:

Величественный век! Вотще в мечтах безумных,
Как дети, радуясь толпе событий шумных,
Образователи людей на новый лад
Бросают на него неблагосклонный взгляд —
Поднесь жива его зиждательная сила,
И слава наших дней его не помрачила.³⁸

Стихотворение Туманского было очень благосклонно принято левой частью «соревнователей»³⁹; оно шло в русле декабристской гражданской поэзии; сам Туманский в эти годы несомненно принадлежит к декабристской периферии. Но столь же несомненна в его стихотворении и прямая полемика, причем не с ретроgrадами, а с «новаторами».

«Два века» Родзянки точно подхватывают и сводят в единый фокус все эти идеи и тенденции. Родзянка делает это открыто и декларативно, резко противопоставляя гедонизм «отцов», умевших жить и наслаждаться, современному ригоризму, пародийным «Катоном», занятым спорами о политической экономии:

И, резвость оттолкнув и обществ все приятство,
Из школ еще кричим: «Народное богатство!
Свобода! Деспотизм!» — или путем другим
Любезность резкими чертами богатым

(Нахально-дерзкими, будь сказано меж нами).
 Шуметь, вертеть усы, размахивать руками,
 Небрежно развалясь, врать смело всякий вздор —
 Вот чем теперь легко привлечь красавиц хор.

За шаржированностью картины встают, однако, точно схваченные черты общественной психологии. Пушкин свидетельствовал несколькими годами позднее, что в 1818 г. «строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы не снимая шпаг, нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами» (VIII, 55). Но Родзянка не ограничивается суммарными описаниями. Наследник сатирической традиции XVIII в. в ее наиболее активной форме, он естественно выбирает сатиру «на лицо», а не «на пороки», и это мы должны иметь в виду, не спеша определить его памфлет как пасквиль. Сатира «на лицо» была живым жанром; она санкционировалась правилами литературной этики, и нередки случаи, когда задетые «лица» сами принимали участие в распространении списков. В выборе и соотнесении друг с другом «лиц» заключается основная документальная ценность памфлета, и мы вынуждены привести здесь целиком всю его среднюю часть. Очертив портрет некоего «Клеона», «образчика» описанных выше «удальств», памфлетист продолжает:

Зато уж важный Клит, враг женщин записной,
 Лапласа ученик и мыслитель прямой,
 Нем в обществе, в кругу друзей крикливый спорщик,
 Оратор полковой, казармный заговорщик;
 Горячкой заразясь новизн и вольных дум,
 Дать новый ход вещам его стремится ум;
 Кипя равно подрвать и алтари и троны,
 В Квироги метит он, а там в Наполеоны.
 За ним его Пилад, либералист Клерак,
 Ученый с легкостью и с притиском остряк,
 В поэты он попал альбомною безделкой,
 В законодатели военной скороспелкой;
 Шарада в действии и каламбур живой,
 К честям широкий путь он видит пред собой,
 И, новый Морепя, готов без размышленья
 В скороговорках вам бросать свои решенья!
 Иль Корд, защитник их, оратор-гастроном,
 Обедать тридцать лет скакав из дому в дом,
 Вчерашний Дидерот, сегодняшний библейщик,
 Всех обществ, всех начал Тартюф и переметчик,
 Чтоб жизнь постыдную достойно увенчать,

Не веря ничему, пустился обращать,
 И, знатен и почтен, смеясь народа крику,
 Индеек за труды ждет малую толику.
 С ним гений Дамазит, муз пылкое дитя,
 Он думает весь мир преобразить шутя,
 И все права пока — иль два, иль три ноэля,
 Гимн Занду на устах, в руке портрет Лувеля.
 Вослед ему шумит недоученый рой.
 Ругательств с рифмами разносчик под рукой
 Иль знание едкое, без затруднений дальных
 Взятое целиком из наглостей журнальных
 Парижского клейма, лишь глубоко для дам.
 И как пошадю дать их сборным вечерам,
 Где самолюбием нахватанных познаний
 Решается судьба и книг, и лиц, и зданий,
 Где острое словцо лет многих губит труд,
 Где мыслей в дерзости ум высший признают
 И с веком наравне средь пьянственного пира
 Где весит прапорщик царей и царства мира,
 Полн буйства и вина, взывает: «Други, дам
 Я конституцию двумстам моим душам!»
 И получить горя, мальчишка своевольный,
 Столь лестное ему названье «недовольный»,
 Былое все хулит, лишь раскрывает рот.⁴⁰

Разгадка персонажей памфлета всегда более или менее предположительна прежде всего потому, что облик исторического деятеля, реконструированный нами, никогда не тождествен восприятию его современниками. Приходится пытаться поэтому восстанавливать «репутацию» деятеля, причем в шаржированном отражении и с искаженными фактами биографии, которые доходили до памфлетиста зачастую через «молву» и даже сплетню. В сатире Родзянки несомненно читается только «Дамазит» — Пушкин. От него, вероятно, и следует идти к непосредственному его окружению. Первый в этом списке «Корд» — «оратор-гастроном», много старше Пушкина («обедать тридцать лет скавав из дому в дом»), человек, близкий к правительственным верхам («и знатен и почтен»), наконец, прямо причастный к Библейскому обществу. Все эти признаки в совокупности достаточно ясно обрисовывают фигуру Александра Ивановича Тургенева — тридцативосьмилетнего секретаря Библейского общества, члена Государственного совета, директора департамента в министерстве Голицына. В сознании памфлетиста отпечатались самые заметные черты этого колоритного лица — его органическая потребность «рыскать» по своим знакомым, которых

у него было великое множество, быть «разносителем в обществе» всех значительных литературных новостей; его безудержная горячность в мгновенных спорах, его тучность и «обжорливость» и, наконец, репутация «святоши» — приятеля митрополита Филарета и А. Н. Голицына — и одновременно политического вольнодумца с «тайными помыслами и видами», человека «опасного для общественного спокойствия и гражданского благочиния». Все эти внешние и бросающиеся в глаза отличительные особенности Тургенева, которые с таким вкусом описал Вяземский в очерке, посвященном его памяти⁴¹, попали в сатиру Родзянки и расположились под определенным углом искажения, соответственно заданию памфлета. Угол этот приходится учитывать при расшифровке других масок. Отметим пока, что характеристика Тургенева как «вчерашнего Дидерота», лицемерного атеиста, проповедующего веру, вовсе не соответствовала действительности.

В карикатуре на «Клерака» явственно проступают черты Федора Николаевича Глинки — наиболее заметного деятеля умеренного крыла Союза благоденствия, сочетавшего в себе поэта и военного публициста. «Каламбур прямой» — вероятно, намек на его фамилию. «Шарада» еще более прозрачна. Это, конечно, широко известная шарада на слово «престол», читанная, кстати сказать, в заседании «Зеленой лампы», где Родзянка мог слышать ее непосредственно: чтение это происходило, видимо, во второй половине октября 1819 г.⁴² Из дошедших до нас материалов «Зеленой лампы» это стихотворение наиболее радикально, и Родзянка, вероятно, включал его в число стихов против государя и правительства, о которых рассказывал позднее Михайловскому-Данилевскому. Что касается «честолюбия» Глинки, то основания к такому подозрению давала его тесная связь с графом Милорадовичем, далеко выходявшая за пределы обычных отношений генерал-губернатора и его адъютанта⁴³. Остается третий — «важный Клит», наиболее трудная для идентификации фигура.

«Клит» мог бы быть обозначением Чаадаева, блестящего гвардейского офицера, чуждавшегося балов и женщин, с репутацией честолюбца и «демагога»⁴⁴. Несколько ниже и уже вне связи с «Клитом» Родзянка употребляет формулу «с веком наравне» — и эта цитация вновь ведет нас к Чаадаеву: это слова из послания к нему Пушкина, опубликованного в 1821 г., с тем же образом кабинетного «мудреца» и «мечтателя», «бесстрастного наблюдателя» «ветреной толпы», участника бурных споров в тесном кружке друзей, к числу которых принадлежит Пушкин:

Поспорим, перечтем, посудим, поборим...⁴⁵

Однако Глинку и Чаадаева никак нельзя было назвать «Орестом и Пиладом», и общий контекст сатиры, по-видимому, указывает на другое лицо. Лицо это, вероятнее всего, Николай Иванович Тургенев, брат А. И. Тургенева. В 1819 г. связь его с Глинкой очень тесна; в это время они задумывают организацию «журнального общества» с привлечением Пушкина, Куницына и др., и тогда же Глинка выпускает брошюру «Несколько мыслей о пользе политических наук. По случаю нового издания книги <Н. И. Тургенева> „Опыт теории налогов“». Их имена оказываются связанными в известном доносе Грибовского и в секретном донесении о Кюхельбекере 8 сентября 1821 г.: «...рано попался он <Кюхельбекер> вместе с А. Пушкиным и бароном Дельвигом в руки Н. Тургенева и Глинки»⁴⁶. В 1821 г. они вместе представляли Петербург на московском съезде Союза благоденствия.

Отзвуки и рефлексии мнений Тургенева в Государственном совете, разговоров в Английском клубе, его печатных выступлений, рассказов и сплетен, ходивших о нем по Петербургу и попадавших в тайные донесения осведомителей, в явном и скрытом виде рассыпаны в сатире Родзянки. Тургенев не был военным, и потому, казалось бы, неуместна его характеристика как «оратора полкового». Но он был теснейшим образом связан с военной средой. В кругу офицеров установился своеобразный культ «великого Тургенева» — «le grand Tourgeneff», как называл его в одном из писем А. Ф. Бригген; он был единственным статским, принятым в масонскую ложу, состоявшую исключительно из военных⁴⁷. В словах же «казарменный заговорщик» ощущается совершенно конкретный и зловещий намек. В ноябре 1820 г. распространился слух, что Тургенев принимал участие в «подкидывании каких-то вырезанных из газет листков в казармы»⁴⁸. Возможно, этот слух косвенно отразился и в доносе Грибовского, где сообщалось, что Тургенев и Глинка имели намерение распространить на толкучем рынке и в армии листовки с карикатурами⁴⁹. Правда, в ноябре 1820 г. Родзянки уже не было в Петербурге, но на юге он был в курсе политических событий и слухов, да и Грибовский относил «заговорщицкие» намерения Тургенева и Глинки к 1819 г., то есть к тому времени, которое и получило отражение в сатире «Два века». И, наконец, — «Квириго» и «Наполеон». Эти имена неизбежно всплывали, когда в гиперболизирующем сознании охранителей александровского времени всплывала фигура Николая Тургенева — человека «рожденного, чтобы властвовать над слабыми умами», как писал потом Вигель⁵⁰. Квириго вспомнил и В. Н. Каразин в разговоре с Кочубеем, когда речь зашла о братьях Тургеневых⁵¹. И к Тургеневым же ведет ироническая фраза о

«конституции» для двухсот крепостных душ; это едва ли не намек на подписку в пользу освобождения крестьян, начатую Н. Тургеневым и другими в июне 1820 г., о которой Тургенев писал в своем дневнике: «Подписка наша стала известною. <...> Публика восстает в особенности против наших имен; претекст ее — небогатство наше, малое число наших крестьян. <...> я покуда уверился, что негодование против нас происходит от того, что о нас разумеет эта публика, как о людях опасных, о якобинцах»⁵².

Итак, в памфлете Родзянки очерчивается замкнутый круг, в центре которого — Н. И. и А. И. Тургеневы, Ф. Плинка и молодой Пушкин. Это вполне соответствует нашим представлениям о пушкинском окружении в 1818—1819 гг.; очевидно, оно не оставалось секретом и для современников.

Сатира Родзянки на этом не заканчивается. За картиной политической анархии следует не менее впечатляющая характеристика анархии литературной: одно влечет за собою другое.

Мечтания везде, конца виденьям нет,
И в книгах, и в устах столетий средних бред;
Лорд Бейрон — образец, и гения уродство —
Верх торжества певцов, их песней превосходство.
Разбойник, висельник, Корсар и Шильд-Гарольд
На место Брутов, Цинн дивят теперь народ;
Гассан, Джаур! — имен и нравов буйных дикость
Атридов, Цезарей сгоняет прочь великость;
Жертв крики судоржны, взыванье адских орд.
Крик палача поет нам благородный лорд.
И мы, благодаря его турецкой музе,
С поэзей лобных мест в торжественном союзе;
Таинственности мрак, упырь и домовой, —
Все ужасы Радклиф встают передо мной
С набором общих мест и наглых восклицаний,
С богатством мелочным несчетных описаний;
Без цели, без конца, бродящий наугад,
Писатель нынешний размерами богат,
И, слабый правильной пленять нас красотою,
Толкает правила, сменяя их — собою!
И сей во всех веках, у всех любимцев муз,
Как божество, один и неизменный вкус
В дни наши разделен на готский, бриттский, галльский,
И вскоре, говорят, придет к нам вкус бенгальский.
Так зыблет в наши дни новизн надменный дух
И пантеон искусств, и Пинда скромный круг,
Ничтожа дерзостно, в разборах иссушенный,
Прекрасный идеал, веками освященный.

И где остановить не ведая умы,
 В мрак, первобытный мрак несемся быстро мы,
 И Сталь кипящая, плененная собою,
 Дух немцев разжидив французской остроюю,
 Европы общий плеск умела приобрести,
 Народам всем крича: «Будь всякий тем, что есть!»
 Будь всякий тем, что есть! Башкир, киргиз, малаец,
 Канадский людоед, свирепый парагваец,
 Гордитесь! Франции вас славит первый ум.
 И Стали в честь подняв нескладный крик и шум,
 Военну вашу песнь вы дайте ей послушать.
 Пить в черепе, курить табак и падаль кушать.⁵³

Этот последний фрагмент остался для Родзянки своего рода символом веры. Уже в 1839 г. он переписывает его в письме А. С. Норову⁵⁴. В 1824 г. он отправляет свою сатиру в Петербург, в Общество любителей словесности, наук и художеств, где она и читается⁵⁵, — можно думать, именно в этой, последней своей части, столь близкой литературным установкам «михайловцев».

Такова сатира, стяжавшая незавидную славу доноса на Пушкина. Между тем история распространения ее, равно как и история восприятия, не совсем вяжутся с обычными представлениями о доносе. Плоды творчества осведомителей не пускаются по рукам и не выносятся в публичные чтения; авторы их не спешат обнародовать свое имя. Родзянка делает и то и другое. Его сатира вызывает скорее недоумение, чем негодование; Туманский осуждает ее как бестактность, а не злонамеренность: «Где взял любезный наш автор свои портреты? Они существуют только в воображении его. Неприлично и неблагодарно нападать на людей, находящихся уже в опале царской и, кроме того, любезных отечеству своими дарованиями и несчастьями. Я говорю о неудачном намеке, который находится в сатире на Александра Пушкина. Эти два стиха — И все его права иль два, иль три Ноэля, Гимн Занду на устах, в руке портрет Лувеля — могут подать человеку, не знающему Родзянки, весьма дурное о нем мнение»⁵⁶. Почти то же пишет Пушкин Бестужеву 18 июня 1823 г.: «Я уверен, что те, которые приписывают новую сатиру Арк.<адию> Родзянке, ошибаются. Он человек благородных правил и не станет воскрешать времена слова и дела» (XIII, 64—65).

Родзянка выступал не с доносом, а с подчеркнутой памфлетной декларацией общественного и литературного характера, с «сатирой на лицо». Совершенно очевидна связь ее с более ранними выступлениями Родзянки. Автор «Певца» со своих прежних позиций отвергает и Байрона — «сатанинскую поэзию», которая для него

становится в один ряд с балладой и «романом ужасов» Радклиф; совершенно последовательно он отрицает и теоретическую основу романтизма — гердеровское учение о множественности и национальной обусловленности эстетических идеалов, развитое г-жой де Сталь. Незыблемым для него остается просветительский критерий «вкуса», тяготеющий к классическому идеалу древних. В этом отношении «Два века» не дают нам чего-либо нового, если не считать оценки Байрона, лишенной всякого общественного начала. Такой подход к поэзии Байрона в 1822 г. необычен и архаичен. Впрочем, и он в своем роде закономерен. Для Родзянки всякая поэзия «балладного» типа — пустая игра, лишенная общественного содержания. «Политических красок» байроновского романтизма для него не существует.

«Новое» содержится в общественной программе сатиры. Как мы уже говорили, тема ее не является оригинальной. Неожиданностью является объект нападения, но и она исчезает, как только от изолированного чтения мы переходим к сопоставлению. В самом деле, уже в сатире «Споры» Родзянка предупреждал против грозящего деспотизма «демагогов», стремящихся к полноте неограниченной власти, пока только интеллектуальной. Теперь он указывает на них персонально: это Н. Тургенев, Ф. Глинка, метящие в «Наполеоны». Наполеон же для Родзянки — высшее воплощение деспотизма, «властолюбия», политического авантюризма, грозящего неисчислимыми бедствиями. Тема «Властолюбия» и «Споров» продолжается в сатире «Два века»: XIX в. сделал шаг вперед к гибели человечества, так как он породил непреодолимое стремление к личной власти. Так преломляется у Родзянки общее поветрие исторического скептицизма 1820-х гг.

Своеобразие его концепции заключается в том, что, по его мнению, «демагогов» и правительственную реакцию разделяет исчезающе зыбкая грань. В «Спорах», как мы помним, были резкие выпады против официального клерикализма и мистицизма, воплощением которого было Библейское общество. В «Двух веках» «Корд» — А. Тургенев — является связующим звеном между двумя, казалось бы, враждебными лагерями. «Знатный и почтенный», не имеющий никаких убеждений — ни религиозных, ни политических, ни моральных, секретарь Библейского общества, он «защитник» — ширма для безграничного честолюбия двух друзей — Ф. Глинки и собственного брата. В сознании Родзянки тургеневский кружок — это собрание агитаторов против правительства и одновременно фаворитов двора и Голицына; авторов либеральных стихов — и в то же вре-

мя ближайших сподвижников Милорадовича; атеистов, перекусившихся в клерикалов. В эту орбиту своекорыстных политических страстей, по мнению памфлетиста, втянут и Пушкин. Он не принадлежит, собственно, к «демагогам», но он — игрушка в их руках; его характеризует не лицемерие, но легкомыслие. Он — «гений», «беспутное дитя»; его политические мечтания носят характер ребяческой, поверхностной игры, имеющей всю прелесть опасности. Это свое убеждение Родзянка подкрепляет в беседе с Михайловским-Данилевским ссылкой на эпизод в театре, когда Пушкин показывал всем присутствующим портрет Лувеля с надписью «Урок царям».

Такова конкретизация общей социально-философской посылки, заключенной в «Спорах», и она является непосредственным следствием кризиса просветительского мышления, который начинается в 1820-х гг. Родзянка оперирует общими категориями, которые обнаруживают свою абстрактную природу, как только прилагаются к реальной и очень сложной политической жизни времени. Родзянка не знает — да, вероятно, и не хочет знать — попыток М. Ф. Орлова превратить Библейское общество в политическую трибуну; ему неизвестны — и вряд ли интересны — политические разногласия в семействе Тургеневых. Он оставляет в стороне и отлично ему известную революционизирующую роль стихов Пушкина, засвидетельствованную многими членами тайных обществ; впрочем, нужно заметить, он ее и не отрицает. Родзянка отбирает ряд, по его мнению, однозначных фактов и создает стройную логическую схему, рационалистическую модель политической жизни, подтверждающую его скептическую концепцию.

Итак, сатира Родзянки оказывается интереснейшим эпизодом эволюции общественных идей, захватившей поэта декабристской периферии. Однако для нас безразличен и самый материал, которым пользуется Родзянка в своей сатире.

Туманский недоумевал, почему автор «Двух веков» напал на людей, которые существуют лишь в его воображении или — по малочисленности своей — заслуживают скорее одобрения, чем порицания. Туманский был теснее, чем Родзянка, связан с петербургским декабристским кругом и видел в сатире плод случайного раздражения новоиспеченного помещика, совершенно отрешившегося от реальной действительности. Однако, как мы видели, Родзянка почти ничего не «выдумал» сам, он основал свои суждения на ходячих слухах, добавив к ним субъективную авторскую оценку. Возникает особая — и очень важная — проблема, которую можно было бы назвать проблемой «социальной репутации».

Во все времена историческому лицу сопутствует та или иная репутация, которая накладывается зачастую на объективный характер его деятельности, а иногда и заслоняет его собой. В периоды социальных брожений, особенно, как это было в 1820-е гг., связанных с деятельностью замкнутых и даже конспиративных обществ, репутация личная нередко возникает в своем социальном качестве и должна внимательно учитываться исторической критикой. Исследования такого рода «социальных репутаций» для 1820-х гг. нет; между тем оно могло бы объяснить многое в политической жизни этого времени. Сатира Родзянки ставит эту проблему для Тургеневых и — что особенно важно нам — для Пушкина.

Проблема эта имеет непосредственное отношение к теме «Пушкин и тайные общества». В нашем распоряжении есть несколько противоречивых и разрозненных свидетельств о том, как «южные» декабристы воспринимали личность и деятельность поэта. Стихами его широко пользовались в агитационных целях; М. П. Бестужев-Рюмин хорошо помнил наизусть и распространял стихотворение «Кинжал» («гимн Занду») ⁵⁷ (не от него ли получил стихотворение и Родзянка?). Наряду с этим мы все же можем предполагать, что характеристика Пушкина в сатире Родзянки («гений — беспутное дитя») скорее была повторена памфлетистом, нежели изобретена заново. Именно эту «социальную репутацию» Пушкина и — шире — лицейского круга в определенных сферах «южных» декабристов отразило известное письмо И. И. Горбачевского к М. Бестужеву от 12 июня 1861 г. ⁵⁸; фактическая точность этого письма была дезавуирована в научной литературе ⁵⁹, но оно не может быть заподозрено как социально-психологический документ. Горбачевский, не знакомый лично с Пушкиным, смотрит на него почти так же, как Родзянка, равным образом передавая чье-то мнение. Он раскрывает отчасти источник своей информации — рассказы того же М. П. Бестужева-Рюмина и С. И. Муравьева-Апостола. Небезынтересно, что в то же время в письмах М. И. Муравьева-Апостола мы встречаем довольно близкие по тону скептические отзывы о Пушкине ⁶⁰.

Имена, названные Горбачевским, замыкают круг: Бестужев-Рюмин и Муравьевы-Апостолы были так или иначе связаны с капитановским кружком; о знакомстве первого из них с Родзянкой, как мы упоминали, есть и положительные сведения. Перед нами факт «социальной репутации», и дальнейшее исследование должно прояснить широту ее бытования, среду распространения, источники информации, причины, размеры и характер субъективных искажений действительного положения вещей, поскольку оно может быть установлено. Сатира Родзянки дает в этом отношении материал, которым историк не может пренебречь.

4

Нам остается добавить немного, ибо последующая биография Родзянки, во многих отношениях заслуживающая внимания, нас здесь интересовать не может: она не имеет отношения к Пушкину. Известные нам стихи Родзянки середины 1820-х гг. — почти исключительно любовные элегии, гедонистические послания и мадригалы; в эпоху развития «романтической» поэзии они все более и более воспринимаются как архаичные. В письме к А. А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г. Пушкин пренебрежительно упоминает о «похабном» мадригале Родзянки в «Полярной звезде» (XIII, 87—88); почти ту же характеристику, что и Пушкин («бессмысленный Родзянка»), дает этим стихам Бестужев⁶¹. Годом позже Пушкин откликается на стихотворную перепалку между Родзянкой и Туманским, возникшую по совершенно личному поводу⁶²; стихи Туманского он находит «прелестью» (XIII, 206). Опыты Родзянки в «легкой поэзии» он явно считает не стоящими внимания, хотя и именует его «наместником Феба и Приапа» (XIII, 129). Несколько иначе он относится к его сатире.

Первое чтение «Двух веков» вызвало у Пушкина вспышку: «Донос на человека сосланного есть последняя степень бешенства и подлости, да и стихи сами по себе недостойны певца сократической любви» (XIII, 65). Здесь можно было бы ожидать полного разрыва отношений, однако его не последовало: по-видимому, Пушкин позднее уже не склонен был считать сатиру «доносом». Сохранился его отзыв, несомненно имеющий в виду «Два века», но, к сожалению, не поддающийся точному датированию; его передает Н. А. Маркевич, в начале 1820-х гг. близкий к декабристской периферии, ученик Кюхельбекера, знавший и Пушкина. В неопубликованной части записок Маркевича читаем: «Лет шесть после моего выпуска из пансиона я познакомился с Туманским в Ярославце, а потом и сблизился с ним. Там же я познакомился с Аркадием Гавриловичем Родзянкою, о котором Пушкин однажды сказал: „У этого малороссиянина злое перо; я не любил бы с ним ссориться“. Это был добрейший человек, даровитый поэт, слог его был несколько устарелый, но ума было в стихах много, и этот ум скрывал шероховатость стиха. С ним я сошелся и был в коротких отношениях; мы друг друга искренно любили. Кюхельбекер мало ценил его стихи, и напрасно: он стоил большего внимания. После об нем я буду говорить, в отношении к Софье и Ульяне Григорьевнам Туманским, в отношении к его жене, дому, гостеприимству; в отношении к его измятой оспой физиономии, к его пионовским стихам и пр.»⁶³. Эта часть мемуаров Маркевича не сохранилась или не была никогда написана.

В 1824 г. Пушкин «с нетерпением» ждет к себе «предателя-Родзянку» (XIII, 67), а 2 августа того же года посещает его в имении⁶⁴. Затем некоторое время они поддерживают переписку, предметом которой становится приятельница и соседка Родзянки по имению А. П. Керн. Тон писем совершенно дружеский. Они сохранили нам и несомненные, хотя и скудные, следы литературных бесед, в которых упоминалась и сатира «Два века»; конечно, ее имеет в виду Пушкин в письме от 8 декабря 1824 г.: «...пиши сатиры, хоть на меня» (XIII, 128); о концовке ее идет речь и в послании Пушкина к Родзянке:

Ты обещал о романтизме,
О сем парнасском афеизме
Поговорить еще со мной...

Проблемы романтизма, против которого столь темпераментно и непримиримо выступил в своей сатире Родзянка, по-видимому, стали предметом обсуждения, и именно в контексте сатирических нападок Родзянки на Жуковского и Байрона делается понятной та лукавая веселость, с которой Пушкин встречает известие, что гонитель романтизма пишет романтическую поэму и «перебивает» у Пушкина «романтическую лавочку». Грозные инвективы Родзянки против местного колорита и ориентальной экзотики («имен и нравов буйных дикость Атридов, Цезарей сгоняет прочь великость») ощущаются в подтексте пушкинского письма к нему от 8 декабря 1824 г.: «Кстати: Баратынский написал поэму (не прогневайся про *Чухонку*), и эта чухонка говорят чудо как мила. — А я про *Цыганку*; каков? подавай же нам скорее свою *Чупку* — ай да Парнасс! ай да героини! ай да честная компания!» (XIII, 128—129). Пафос отрицания, по-видимому, остывал в Родзянке, хотя, как мы знаем, от позиций своих он все же не отказался. За романтической поэзией, однако, он следит; по просьбе Михайловского-Данилевского он пересылает ему свой экземпляр «Бахчисарайского фонтана», — к сожалению, без всякого отзыва⁶⁵.

В последний раз Родзянка обращается к имени Пушкина в стихотворении, написанном при известии о его гибели, — и здесь как будто прорывается истинное его отношение к великому поэту, с которым пришлось ему общаться в дни молодости:

Любимец наш, отрада, друг,
Честь, украшенья полуночи, —
Его напевов — жаждал слух,
Его лица — искали очи!

Это стихотворение, опубликованное дважды⁶⁶ и вошедшее в известную «Пушкиниану» В. В. Каллаша, обычно не рассматривается

в ряду поэтических откликов на смерть Пушкина. Между тем оно этого вполне заслуживает. В нем еще раз заявил о себе общественный пафос творчества раннего Родзянки. Его поэтическая тема — «суд», «отмщение», которые должен осуществить — и осуществит — царь, «венчаный Россов представитель», приводящий в действие «закон». В конце 1830-х гг. воскресает просветительская идея, провозглашенная Родзянкой двадцатью годами ранее, и вместе с нею — идея учительной и агитаторской миссии поэта:

Коль ближние, склонясь челом,
В боязни кроются виновной,
Ты ль, Муза, пред певца костром
Пребудешь робкой и безмолвной?
Как Цезаря кровавый плащ,
Бери, кажи ты Барда тогу,
Зови к царю, к народу, плачь
И месть кричи земле и Богу!

«Примирительная» концовка с надеждой на суд царя лишь отчасти нейтрализует этот императив, прямое требование. эту апелляцию к суду народа, «общего мнения» на равных правах с судом власти и судом неба. В обстановке общественного возбуждения 1837 г. это — «возмутительные строки», каких мы не найдем нигде в поэтической некрологии Пушкина, за одним, впрочем, исключением. Как и ранее, Родзянка подходит к острейшим темам, которые затем во всей полноте и художественной цельности будут звучать в стихах его более талантливых современников. На этот раз он говорит нечто подобное тому, что мы читаем в знаменитой «Смерти поэта», — если не в ее «преступных» заключительных строфах, то во всяком случае в «дерзком» эпиграфе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский биографический словарь: СПб., 1913. Т. Рейтерн-Рольцберг. С. 295—297; Алфавит декабристов / Под ред. Б. Л. Модзалевского и А. А. Сиверса. Л., 1925. С. 387—388; *Пушкин. Письма* / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. М.: Л., 1926. Т. 1. С. 274, 377 (с указаниями на предшествующую литературу); Пушкин: Статьи и материалы. Вып. 3 / Под ред. М. П. Алексеева. Одесса, 1926. С. 80—81.

² РГБ, Норов, № 7 (в дальнейшем: Сб. РГБ).

³ См. упоминания о сыновьях «М. М. Родзянкиной» в «Воспоминаниях» С. В. Капнист-Скалон (Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ. М., 1931. Т. 1. С. 307); в богатых комментариях Ю. Г. Оксмана к ним — сведения о круге Капнистов, откуда заимствуем дальнейшие данные. «Послание к Семену Васильевичу

- Капнисту» Родзянки (1815) — в Сб. РГБ (л. 247); отрывок из него — в «Памятнике отечественных муз» (СПб., 1827. С. 98, 2-й паг.); стихи его на смерть В. В. Капниста, с прекрасным знанием реалий быта семьи — в «Трудах Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете» (Ч. 5. М., 1824. С. 250).
- ⁴ См. об этом письмо М. И. Гоголь к С. Т. Аксакову 3 апреля 1856 г. (Современник. 1913. № 4. С. 250). Среди мадригалов Родзянки 1815 г. есть стихотворение «К Н. Д. Х. 1815»; адресат его, конечно, княгиня Надежда Дмитриевна Хилкова, дочь Трощинского, в 1815 г. жившая в Петербурге (Сб. РГБ, л. 398); ср. также стихотворение «Княжне Прасковье» И. Хилковой. 1826 года» (там же, л. 390) — внучке Трощинского, предмету сильного увлечения М. И. Муравьева-Апостола.
- ⁵ Сб. РГБ, л. 88—90; о «цикле Мордвинову» см.: *Стенник Ю.* Стихотворение А. С. Пушкина «К Мордвинову» (к истории создания) // *Русская литература.* 1965. № 3. С. 172—181.
- ⁶ *Сушков Н. В.* Воспоминания о Московском университетском благородном пансионе. М., 1848. С. 55.
- ⁷ *Свербеев Д. Н.* Записки (1799—1826). М., 1899. Т. 1. С. 83.
- ⁸ *Державин Г. Р.* Сочинения, с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. СПб., 1876. Т. 6. С. 368.
- ⁹ *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 334.
- ¹⁰ *Дмитриев М.* Мелочи из запаса моей памяти. 2-е изд. М., 1869. С. 159.
- ¹¹ Научная библиотека им. Горького, СПбГУ. Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Родзянка был на заседаниях один раз в 1817 г. и два — в августе 1818 г., прочитав несколько ге-донистических стихотворений и перевод из Вергилия.
- ¹² *Бестужев А.* Почему? (Замечания на книгу: Опыт краткой истории русской литературы). Письмо к издателю «Сына» о «течества» // *Сын отечества.* 1822. № 18. С. 167; *Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда на 1823 год.* СПб., 1823. С. 29.
- ¹³ *Назарова Л. Н.* Замысел Рылеева «Исторический словарь русских писателей» // *Лит. наследство.* М., 1954. Т. 59. С. 312.
- ¹⁴ Сб. РГБ, л. 218—219.
- ¹⁵ *Русская старина.* 1890. № 11. С. 505.
- ¹⁶ *Щеголев П. Е.* «Зеленая лампа» // *Пушкин и его современники.* СПб., 1908. Вып. 7. С. 28.
- ¹⁷ ИРЛИ. Ф. 244, оп. 36, № 40; о чтении — Архив ОЛСНХ в СПбГУ. № 199; ср.: *Модзалевский Б. Л.* К истории «Зеленой лампы». М., 1928. С. 31—32.
- ¹⁸ Письмо А. А. Бестужеву 13 июня 1823 г. (XIII, 65).
- ¹⁹ *Русская старина.* 1890. № 11. С. 498.
- ²⁰ *История л.-гв. Егерского полка за сто лет. 1796—1896.* СПб., 1896. Список гг. генералам, штаб- и обер-офицерам. С. 23, 30.
- ²¹ *Лит. наследство.* М., 1952. Т. 58. С. 155—162.
- ²² *Русское обозрение.* 1897. № 2. С. 531—534.
- ²³ *Русский вестник.* 1817. Кн. 6. С. 83—87.
- ²⁴ *Пугачев В. В.* Эволюция общественно-политических взглядов Пушкина (учебное пособие). Горький, 1967. С. 73; ср. его же: *Предыстория Союза благоденствия и пушкинская ода «Вольность» // Пушкин: Исследования и материалы.* М.; Л., 1962. Т. 4. С. 135.
- ²⁵ *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1 (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 167—168.

- ²⁶ Благонамеренный. 1818. № 1. С. 3, 9, с примечанием: «Писано в 1812 году во время тиранского владычества Наполеона». В печатном тексте изменены все места, касающиеся этой проблемы: последние 3 строки строфы 1 и цитируемая строфа 8 (полностью переделанная). Здесь она приводится по Сб. РГБ, л. 27, 31. Заметим, что Пушкину уже в 1817 г. мог быть известен текст «Властолюбия», прочитанного А. Е. Измайловым в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств в присутствии В. И. Панаева и Кюхельбекера, после чего Родзянка был единогласно избран в члены общества (архив ОЛСНХ. № 199). С Кюхельбекером в это время Пушкин общается постоянно. Ода «Вольность» появилась в ноябре—декабре 1817 г. (принимаем датировку Б. В. Томашевского, см.: *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. С. 144—152); о расхождении в датировке см.: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 181.
- ²⁷ Не исключено и даже вероятно знакомство Родзянки с «Вольностью» Радищева, хотя бы через В. В. Капниста, который в 1810-е гг. тоже, кстати сказать, постепенно приходит к признанию права народа на свержение «тирана». См.: *Бабкин Д. С.* В. В. Капнист и А. Н. Радищев // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 282 и сл.
- ²⁸ Благонамеренный. 1819. № 13. С. 3—12.
- ²⁹ Сб. РГБ, л. 144. Стихотворение было прочитано А. С. Норовым в Обществе любителей словесности, наук и художеств 19 декабря 1818 г. (архив ОЛСНХ. № 199).
- ³⁰ *Семевский В. И.* Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909. С. 275—278.
- ³¹ Там же. С. 296 и след.
- ³² См.: *Вульфийус А. Г.* Очерки по истории идеи веротерпимости и религиозной свободы в XVIII веке. Вольтер, Монтескье, Руссо. СПб., 1911. С. 290—291, 142.
- ³³ Сб. РГБ, л. 149, 151, 152, 157, 158.
- ³⁴ *Капнист-Скалон С. В.* Воспоминания. С. 351.
- ³⁵ См. материалы, приведенные М. В. Нечкиной в кн.: Грибоедов и декабристы. 2-е изд. М., 1951. С. 365—369.
- ³⁶ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 267.
- ³⁷ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 300—301.
- ³⁸ *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 113.
- ³⁹ О Туманском в это время см.: *Базанов В. Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 305 и след.
- ⁴⁰ Сб. РГБ, л. 161—162.
- ⁴¹ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 273—289. Ср. также: *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 492; *Глинка Ф.* Александр Иванович // Современник. 1846. № 1. С. 227—233.
- ⁴² *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. С. 209.
- ⁴³ См. об этом: *Базанов В. Г.* Ученая республика. С. 209.
- ⁴⁴ Ср.: *Гершензон М. О.* Чаадаев: Жизнь и мышление. СПб., 1908. С. 10, 17.
- ⁴⁵ *Пушкин А. К* Ч—ву // *Сын Отечества*. 1821. № 35. С. 84. Следующая строка — «Вольнолюбивые надежды оживим» — в журнальном тексте выпущена.
- ⁴⁶ Лит. наследство. Т. 59. С. 347.
- ⁴⁷ *Тарасов Е. И.* Декабрист Николай Иванович Тургенев в Александровскую эпоху. Самара, 1923. С. 255—256.
- ⁴⁸ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 5. (Дневники Н. И. Тургенева за 1816—1824 годы). С. 248.
- ⁴⁹ Русский архив. 1875. № 12. С. 425.
- ⁵⁰ *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 1928. Т. 2. С. 106.

- ⁵¹ *Базанов В. Г.* Ученая республика. С. 172.
- ⁵² Архив братьев Тургеневых. Вып. 5. С. 232. Менее вероятно знакомство Родзянки с якушинской попыткой освобождения своих крестьян, относящейся также к 1819—1820 гг.; впрочем, в хлопотах Якушкина также принимал участие Н. И. Тургенев. См.: Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина // Ред. и комм. С. Я. Штрайха. М., 1951. С. 30—31, 464 и др.
- ⁵³ Сб. РГБ, л. 162—163.
- ⁵⁴ Письмо от 22 декабря 1839 г. — РГБ, Норов. № 57. 20.
- ⁵⁵ Архив ОЛСНХ. № 161.
- ⁵⁶ *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. С. 250.
- ⁵⁷ *Мейлах Б.* Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 356.
- ⁵⁸ *Горбачевский И. И.* Записки и письма. 2-е изд. М., 1925. С. 359—360.
- ⁵⁹ *Щеголев П. Е.* Декабрист И. И. Горбачевский о Пушкине. Фактическая справка // П. Е. Щеголев Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л., 1931. С. 293—296; *Нечкина М. В.* Новое о Пушкине и декабристах // Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 163.
- ⁶⁰ *Азадовский М. К.* «Во глубине сибирских руд...» (Новые материалы) // М. К. Азадовский. Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л., 1960. С. 451—452.
- ⁶¹ Письмо Бестужева Вяземскому от 1—18 января 1824 г. // Лит. наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 210.
- ⁶² Об этой полемике см. в комментариях С. Н. Браиловского в кн.: *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. С. 353 и след.
- ⁶³ *Маркевич Н. А.* Записки, 1817—1820 // ИРЛИ. Ф. 488, оп. 1, № 82, л. 67.
- ⁶⁴ *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. С. 501.
- ⁶⁵ ИРЛИ. Ф. 527, № 127, л. 92 (не датировано; находится среди писем 1824 г.).
- ⁶⁶ Русское обозрение. 1897. № 5. С. 420; *Сумцов Н. Ф.* А. С. Пушкин: Исследования. Харьков, 1900. С. 329 (исправляется по Сб. РГБ).

Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л., 1971. С. 43—68. Полные тексты сатир «Споры» и «Два века» позднее были опубликованы нами в кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1.

Эпиграммы Пушкина на Карамзина

Вопрос об эпиграммах Пушкина на Карамзина — подлинности их авторства, достоверности текста, времени и обстоятельствах возникновения — является предметом дискуссии на протяжении почти полутора веков пушкинской историографии. В последние десятилетия он возникает как бы заново — в связи с оживлением интереса к Карамзину и узловым эпизодам его взаимоотношений с Пушкиным. Нужды готовящегося академического издания Пушкина также заставляют привести в систему имеющиеся сведения и суждения исследователей.

Настоящие заметки, написанные семь или восемь лет назад, ставили перед собой прежде всего эту цель; задачей их было также ввести в оборот некоторые неизданные материалы, касающиеся пушкинских эпиграмм. Частью они послужили основой для комментария к эпиграмме «Послушайте, я сказку вам начну...» в томе лицейской лирики Пушкина, выпущенном Пушкинским Домом под редакцией автора этих строк¹; отсюда некоторые неизбежные повторения с уже изданным комментарием. С другой стороны, за последние годы вышли некоторые важные работы, прямо или косвенно касающиеся второй из рассматриваемых нами эпиграмм — «В его Истории изящность, простота...»; они потребовали возвращения к некогда высказанным нами суждениям, частью для развернутой их аргументации, частью для пересмотра.

Напомним основные факты и этапы споров. Как известно, Пушкину в разное время приписывались четыре эпиграммы на Карамзина, сохранившиеся в рукописных сборниках². Первая, наиболее ранняя, впервые была опубликована в 1857 г. П. В. Анненковым в следующей редакции:

Послушайте, я сказку вам начну
 Про Игоря и про его жену,
 Про Новгород, про время золотое
 И наконец про Грозного царя,
 Эх, бабушка, затеяла пустое:
 Окончи лучше нам «Илью Богатыря».³

При подготовке академического издания Пушкина в качестве основного источника был принят текст, записанный в тетради В. Ф. Щербакова⁴, датируемый 1820-ми гг. (наиболее ранний из существующих списков). Он существенно отличается от текста Анненкова в ст. 3: «Про Новгород, про царство Золотое» и ст. 4: «А может быть, про Грозного царя». Прочие разночтения — чисто стилистические (ст. 5 — «И, бабушка, затеяла пустое», ст. 6 — «Докончи нам Илью-богатыря»).

Печатая эту редакцию, М. А. Цявловский нашел очень важный аргумент, обосновывающий его выбор: объявление в «Сыне отечества» от 24 марта 1816 г. об окончании Карамзиным восьми томов «Истории» «до кончины царицы Анастасии Романовны, супруги царя Иоанна Васильевича Грозного, т. е. до 1560 года». Ныне, говорилось далее в объявлении, историк занят 9-м томом, который надеется окончить до издания в свет первых восьми томов. Предполагается, что все 9 томов выйдут одновременно, приблизительно через полтора года⁵. Именно эта информация отразилась в ст. 4 эпиграммы, из которого следует, что описание «Грозного царя» замышляется, но не окончено. Эпиграмма писалась по слухам об «Истории» и окрашена теми же скептическими интонациями, которые сказались, например, в известном послании С. Н. Марина о «добреньких славянах и милой России», — именно такого освещения истории ждали от главы сентиментальной школы⁶. Наблюдение Цявловского проясняет и хронологию эпиграммы: она написана около (не ранее) 24 марта 1816 г.

В ранних списках эта эпиграмма была анонимна; с именем Пушкина она появляется во второй половине XIX в., — как предполагает новейший ее исследователь, под влиянием издания Анненкова; несомненно, «по Анненкову», Е. П. Ростопчина в своем рукописном сборнике зачеркнула под этим текстом подпись «Грибоедов» и исправила ее на «Пушкин»⁷. В 1872 г. в «Русской старине» эпиграмма была напечатана под именем Грибоедова, но в следующем томе было восстановлено авторство Пушкина⁸.

Известно, что против атрибутирования этой эпиграммы Грибоедову возражал Вяземский, приводя доводы стилистического и психологического порядка. «В ней выдается почерк Пушкина, а не Гри-

боедова <...>. При всем своем уважении и нежной преданности к Карамзину, Пушкин легко мог написать эту шалость; она, вероятно, заставила бы усмехнуться самого Карамзина. В лета бурной молодости Пушкин не раз бывал увлекаем то в одну, то в другую сторону разнородными потоками обстоятельств, соблазнов и влияний литературных и других»⁹.

В 1956 г. Б. В. Томашевский коснулся вопроса об авторстве этой эпиграммы и показал ошибочность отождествления ее с той эпиграммой на Карамзина, в авторстве которой сознавался сам Пушкин в переписке с Вяземским в 1826 г. и о которой поэт упоминал в своих «Записках». Тем не менее он не счел необходимым вывести ее из собрания сочинений Пушкина. «Пушкин в письме к Вяземскому мог и не вспомнить о своей лицейской шутке и, во всяком случае, считал, что такая эпиграмма не может быть основанием для обвинения в непочтительном отношении к Карамзину». Последнее утверждение исследователя находит подтверждение и в цитированном отзыве Вяземского. «Поэтому было бы осторожнее, — заключает Б. В. Томашевский, — оставить ее в составе сочинений Пушкина, хотя бы в разделе ему приписываемых»¹⁰. В десяти томник под своей редакцией он ввел эту эпиграмму, причем даже не в «Dubia», а в основной корпус¹¹.

Совершенным недоразумением выглядят поэтому утверждения новейших исследователей эпиграммы, что Томашевский якобы поставил под сомнение авторство Пушкина и «аргументированно отвел известные свидетельства современников на этот счет»¹². Дело обстоит прямо противоположным образом: именно свидетельство современника — М. П. Погодина, включившего эту эпиграмму как пушкинскую в свою книгу о Карамзине, — послужило Б. В. Томашевскому серьезным доводом для сохранения ее в составе собрания сочинений. При скудости данных об авторстве (никто из знавших поэта не мог твердо его удостоверить и опирался на косвенные данные) свидетельство Анненкова также нельзя сбрасывать со счетов: хорошо известны связи Анненкова с ближайшим окружением Пушкина, как лицейским, так и постлицейским (О. С. Пушкина-Павлищева, Л. С. Пушкин, М. Л. Яковлев, И. И. Пушин, П. А. Катенин, Я. И. Сабуров и др.). В этой ситуации самая постановка вопроса о возможной принадлежности эпиграммы Грибоедову лишается сколько-нибудь серьезных фактических оснований: их не могут заменить наблюдения над общностью (весьма проблематичной) некоторых синтаксических конструкций, лексических форм и ссылки на «Студента» Катенина—Грибоедова, где пародируется «Илья-Муромец» Карамзина¹³. Между тем и хронология эпиграммы, и некоторые

особенности в тексте могут быть косвенными аргументами, поддерживающими «пушкинскую» версию.

* * *

Текст эпиграммы — проблема, вероятно, еще более сложная, чем вопрос об авторстве.

Нам известно уже, что М. А. Цявловский печатал ее по тетради Щербакова. Погодин пользовался иным списком, отличавшимся и от щербаковского, и от анненковского. Первый стих в его тексте — «Послушайте меня, я сказку вам скажу» — явно испорчен приблизительной (переданной, вероятно, по памяти) рифмой; мелкие разночтения с Анненковым — в ст. 3 («Про Новгород и время золотое»), 5 и 6 («И, бабушка, затеяла пустое: Докончи нам Илью-богатыря»)¹⁴.

Б. В. Томашевский по условиям издания не дал обоснования своего текста и не указал на источник. Текст десятитомника в основном совпадает с тем, который напечатал Анненков, за исключением двух последних стихов, воспроизводящих публикацию Погодина.

Текст большого академического издания очевидно предпочтительнее — и не только потому, что он не реконструирован гипотетически. Вообще дефинитивный текст эпиграмм (в особенности экспромтного характера) всегда условен; он может меняться самим автором при произнесении или записях; однако чаще он искажается в процессе бытования, утрачивая детали, непонятные распространителям. М. А. Цявловский обращал внимание на стих «А может быть, про Грозного царя», тесно привязанный к журнальному объявлению; вариант «И наконец, про Грозного царя» производит впечатление одного из таких искажений. «Время золотое» вместо «Царства Золотого» (то есть Золотой Орды) — другой случай облегченного чтения, поддержанного к тому же распространенной в 1820-е гг. идеализацией Новгородской республики. Уже поэтому неосторожно опираться на эти строки, как это иногда делают, анализируя эпиграмму. Другое дело — строка «Про Игоря и про его жену» и «Докончи («окончи», «докончи лучше») нам Илью-Богатыря», — разночтения списков здесь не меняют основного содержания. Выбор «Игоря и его жены» в качестве репрезентативной темы будущей «Истории» легко объясняется в пределах «пушкинской» версии. 10 декабря 1815 г. Пушкин записывает в дневнике: «Третьего дни хотел я начать Ироическую поэму: Игорь и Ольга, а написал эпиграмму на Шах<овского>, Ших<матова> и Шиш<кова> <...>» (XII, 298). Запись отделена от эпиграммы несколькими месяцами.

Интерес Пушкина к «Илье-Муромцу» Карамзина в лицейские годы известен: в «Бове» (1814) есть прямые реминисценции из неоконченной поэмы Карамзина¹⁵. Если верно наблюдение Ю. П. Фесенко, что в начале эпиграммы присутствует ассоциация с некоторыми формулами «Острова Борнгольма» (а оно не лишено вероятия)¹⁶, то нам придется вспомнить, что эта повесть упомянута Пушкиным-лицеистом в ироническом контексте лицейских куплетов в том же дневнике 1815 г. как предмет чтений И. К. Кайданова (XII, 299); что же касается бабушки, рассказывающей детям сказки о витязях, то она появляется в хрестоматийно известном фрагменте «Сна», написанном одновременно с эпиграммой или несколько позднее (датируется апрелем—декабром 1816 г.). Таким образом, почти все образно-тематические элементы эпиграммы мы находим в пушкинском творчестве этого времени.

Остается, однако, еще один вопрос — последний по месту, но едва ли не первый по важности: о причинах и психологических предпосылках эпиграмматического выпада Пушкина против Карамзина в марте 1816 г.

К этому времени Пушкин уже определился как потенциальный «арзамасец», выбравший своими поэтическими учителями Жуковского и Батюшкова. Он следит за литературной полемикой с «Беседой» и сам отдает ей дань в эпиграммах, посланиях и «Тени Фон-Визина»; он восхищается полемическими сочинениями Вяземского и «дядюшки» — В. Л. Пушкина. В этих условиях эпиграмма на кумира «арзамасцев» — Карамзина выглядит неожиданной и трудно-объяснимой.

Здесь следует, однако, принять во внимание, что юноша Пушкин принадлежал уже к новой, младшей генерации, заново устанавливавшей свою шкалу литературных ценностей. Она была близка к позиции его учителей, но не тождественна ей. Его отношение к Карамзину как личности и литературному явлению не могло быть таким, как у В. Л. Пушкина, Жуковского или Вяземского, ибо оно формировалось вне культурного и бытового общения. Рассказ С. Л. Пушкина о том, как его маленький сын не сводил глаз с Карамзина, лоя каждое его слово, — явная ретроспективная стилизация. Вяземский сомневался в том, что Карамзин вообще бывал в доме Пушкиных, — хотя, конечно, знал Сергея Львовича. Во всяком случае, он не принадлежал к близким знакомым семьи; характерно, что О. С. Павлищева-Пушкина, перечисляя обычных посетителей и друзей, подробно говорит об И. И. Дмитриеве, но не упоминает о Карамзине¹⁷.

В своих записках о Карамзине Пушкин пишет о шестилетнем знакомстве. Как производился подсчет, сказать трудно; может быть, мальчик был представлен Карамзину перед отправкой в Лицей.

Карамзин приехал в Петербург в начале февраля 1816 г. вместе с Вяземским и провел здесь почти два месяца. Это был один из очень трудных периодов жизни историографа, когда он пытался добиться аудиенции у императора и разрешения на печатание истории. Внутренний драматизм его положения, которое он сам называл своей «пятидесятницей», — неуверенность в успехе предприятия, постоянные отсрочки приема, постоянная и иногда унижительная борьба за сохранение достоинства и независимости литератора — все это оставалось достоянием его писем к жене. Внешне его пребывание в столице выглядело как череда приемов и обедов, чтений «Истории» в императорской семье, увенчавшееся наконец беседой с Александром I и исключительными знаками отличия.

19 марта А. М. Горчаков сообщал А. Н. Пещурову: «Вчера он (Карамзин. — В. В.) был сделан статским советником и получил Анны первой степени через плечо, что, кажется, еще никакому статскому советнику не давали. Кроме того, он получил на напечатание своей Истории 60 000 рублей. Впрочем, это может несколько заставить замолчать зоилов его, но в глазах обожателей его таланта и в собственных глазах его он тем не менее будет Карамзин, просто Карамзин, которому ни лента, ни чин ничего прибавить не могут»¹⁸. 20 марта о том же пишет А. Д. Илличевский П. Н. Фуссу: «Слава великодушному монарху! горе зоилам гения!» Илличевский рассказывал, что Карамзина с нетерпением ждут в Лицее, что он знает Малиновского и Пушкина и интересуется их успехами¹⁹.

24 марта появляется объявление об «Истории» в «Сыне отечества», о котором выше шла речь.

25 марта Карамзин вместе с Жуковским, Вяземским, А. Тургевым, С. Л. и В. Л. Пушкиными заезжает в Лицей на обратном пути в Москву, — как вспоминал Вяземский, едва ли не по настоянию Василия Львовича. По словам Вяземского, весь визит длился не более получаса. Как он проходил, мы знаем по поздней записке И. В. Малиновского. «...Карамзин, вызвав Пушкина, сказал: „Пари, как орел, но не останавливайся в полете“. И он с раздутыми ноздрями — выражение его лица при сильном волнении — сел на место при общем приличном приветствовании товарищей»²⁰.

И Малиновский, и многие из лицеистов, и В. Л. Пушкин, без сомнения, считали, что ритуал «ободрения» прошел успешно. В. Л. Пушкин писал племяннику 14 апреля: «Николай Михайлович в начале мая отправляется в Сарское Село. Люби его, слушайся и почитай. Советы такого человека послужат к твоему добру и может быть к пользе нашей словесности» (XIII, 4).

Между тем у нас есть основания подозревать, что весь этот эпизод был воспринят юным Пушкиным как произвольное и незаслуженное унижение.

Очень характерны те сдержанные интонации, с которыми рассказывает о нем Вяземский, в поздние годы не упускавший случая подчеркнуть близость Карамзина и Пушкина. Об «ободрении» он не говорит ни слова. Он не может припомнить «особенных тогда отношений Карамзина к Пушкину» и дает понять, что визит был официальным. «Вероятно, управляющие Лицеем занимались Карамзиным». «А меня окружила молодежь, — продолжает он, — я и сам был тогда молод». Письмо Пушкина к нему, написанное сразу же после встречи, 27 марта, ясно показывает складывающийся тип отношений: почтительность к старшему поэту здесь все время стремится перейти в дружескую фамильярность «арзамасского» типа. Среди лицейстов Вяземский встретил прежнего своего товарища Сергея Ломоносова — и рассказ о нем снова привел его к Пушкину. «Пушкин был не особенно близок к Ломоносову, — может быть, напротив, Ломоносов и тут был уже консерватором, а Пушкин в оппозиции против Энгельгардта и много еще кое-кого и кое-чего»²¹.

Оппозиция против Энгельгардта была неосознанным протестом против педагогической власти, облеченной в формы дружеской доверительности. В этом сочетании Пушкин, по-видимому, ощущал фальшь и едва ли не единственный среди лицейстов решительно противился неофициальному сближению. Оппозиция против «много еще кое-кого и кое-чего» относилась к властям в более широком и общем смысле; может быть, Вяземский намекал и на Александра I.

Есть все основания думать, что 25 марта Карамзин в глазах Пушкина выступил как представитель этих начал, для него неприемлемых. Он явился как «покровитель» и говорил от имени «старших».

Здесь с неизбежностью напрашивалась ассоциация с лицейским экзаменом годичной давности, когда Пушкин читал перед Державиным «Воспоминания в Царском Селе»: «Я не в силах описать состояние души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли» (XII, 158).

В этом эпизоде нет ни покровительства, ни «старших»: в нем великий поэт говорит со своим юным наследником на равных, забывая разницу возрастов и общественных положений. Происходит символический акт «передачи лиры».

На фоне этой «поэтической» сцены особенно ясно вырисовывается «прозаическая» — официально-ритуализованное «напутствие» с оттенком нравоучения, произнесенное публично, в присутствии родных. Иерархия «старший—младший» не преодолена, а подчеркнута, более того — возведена в норму.

Не забудем при этом, что роль «старшего» берет на себя писатель, слава которого принадлежит уже прошедшей эпохе, чье творчество уже переоценивается новыми поколениями. «Зоил гения» — лейтмотив, звучащий и у Илличевского, и у Горчакова, — не всегда «зоил», а часто скептик, сомневающийся в способности автора «Бедной Лизы» написать русскую историю. С. Н. Марин пародирует еще не вышедший труд именно с этой точки зрения. Еще в 1818 г. Пушкин, по-видимому, сам примет участие в переложении глав Тита Ливия «слогом Карамзина».

Семантический каламбур «докончи нам Илью-богатыря» имеет ту же пародийную природу: автор неоконченной маленькой поэмы со сказочно-историческим содержанием не может обещать с уверенностью, что доведет до конца описание шести веков подлинной русской истории. При этом единственной гарантией достоинств этого еще никому не известного труда является официальное увенчание его автора отнюдь не ординарными наградами и репутация «гения» в кругу неразмысляющих адептов.

Так или почти так должна была представляться ситуация юному оппозиционеру «много кое-кому и кое-чему», и бунт против мягкого педагогического диктата с ободрениями и напутствиями почти неизбежно должен был породить эпиграмму. Она была не выступлением противника, а проявлением скептического вольнодумства в отношении литературного авторитета, «мэтра». Уже через несколько месяцев, с началом личного общения Пушкина с историографом, она вряд ли была бы возможна. В ближайшие же годы определится и сложное отношение Пушкина к самому труду Карамзина, включавшее и восхищение литературным и научным «подвигом», и полемику принципиального характера.

* * *

Следующая по времени эпиграмма Пушкина на Карамзина появляется уже после выхода «Истории государства Российского»; как и рассмотренная нами, она становится достоянием печати за границей через несколько лет после выхода анненковского издания.

Впервые об эпиграммах Пушкина на «отца-Карамзина», как известно, упомянул А. И. Тургенев в письме к П. А. Вяземскому из

Петербурга 28 апреля 1825 г. Это свидетельство многократно цитировалось, но нам нужно напомнить его, так как в нем существенны акценты. «Похвалив талант Пушкина, — пишет Тургенев, — я не меньше, особливо с некоторого времени, чувствую омерзение к лицу его. В нем нет никакого благородства. <...> Пушкин поднял руку на отца по крови и на отца-Карамзина», по чьим сочинениям он учился читать, «плакал, и не раз, за столом его», на Карамзина, который за него «рыцарствовал». Эта гневная инвектива, которую мы еще сокращаем при цитации, на протяжении недели сменяется примирительными строчками: «Гнев мой на него смягчился, ибо я узнал, что стихи, за кои я на него сердился, написаны за пять или шесть лет пред сим, если не прежде»²². Отметим пока необычную и достаточно резкую смену эмоций — от негодования до полуизвинения при известии, что стихи относятся к 1818—1820 гг. Сама по себе хронология здесь мало что может объяснить: выступление против Карамзина в годы тесного с ним общения (именно тогда, когда Пушкин «плакал у него за столом!»), казалось, должно было бы лишь увеличить возмущение Тургенева. По-видимому, смягчающим обстоятельством для Тургенева оказалась не только давность, но и условия появления эпиграмматических стихов.

На сведения Тургенева опирался Вяземский, когда писал Пушкину (12 июня 1826 г., уже после смерти Карамзина): «Ты <...> шалун и грешил иногда эпиграммами против Карамзина, чтобы сорвать улыбку с некоторых сорванцов и подлецов» (XIII, 284). В ответном, полном горечи, письме Пушкин признал себя автором лишь одной эпиграммы, написанной тогда, когда Карамзин «отстранил» его от себя, оскорбив его «честолюбие и сердечную к нему приверженность». «Моя эпиграмма остра и ничуть не обидна, — заключал он, — а другие, сколько знаю, глупы и бешены: ужели ты мне их приписываешь? Во-вторых. Кого ты называешь сорванцами и подлецами?» (XIII, 285—286) Позднее, в записках о Карамзине, он заметит: «Мне приписали одну из лучших русских эпиграмм; это не лучшая черта моей жизни» (XII, 306). Попытка объяснения этих не вполне совпадающих друг с другом суждений была в свое время предпринята автором этих строк²³.

В статье 1956 г. Б. В. Томашевский показал, что пушкинским автопризнаниям (и полупризнаниям) соответствует только одна из эпиграмм на Карамзина из всех, ходивших под его именем, — эпиграмма «В его „Истории“ изящность, простота...», которая и должна включаться в собрание сочинений как несомненно пушкинская. Как и в случае с первой эпиграммой, одним из важных аргументов в пользу такого решения был факт публикации ее под именем

Пушкина в книге Погодина. Статья Томашевского и явилась источниковедческим обоснованием для введения этого текста в академическое и популярные издания Пушкина под датой «1818—1819 гг.» (XVII, 16). Большое академическое издание помещало его в раздел «Dubia»; в десятитомнике под своей редакцией Томашевский ввел его в основной корпус. Это последнее решение вызвало печатные возражения уже в наше время; к сожалению, противники его были мало осведомлены в историографии вопроса, не обращались к источниковедческому анализу материала и опирались лишь на общие и чрезвычайно приблизительные представления о характере взаимоотношений Пушкина и Карамзина²⁴. Между тем в истории этой эпиграммы есть несколько неясных мест, требующих специального разбора.

* * *

Уже Б. В. Томашевский привел в своем исследовании три текста, ходивших в рукописных сборниках под именем Пушкина. Один из них вполне может быть квалифицирован как «глупый и бешеный»:

Решившись хамам стать пред самовластья урной,
Он нам решился доказать,
Что можно думать очень дурно
И очень хорошо писать.

В свое время нами было высказано предположение, что эта эпиграмма отражает политическую фразеологию тургеневского кружка (где «хаммами» назывались крепостники и ретрограды). Развивая это наблюдение, Л. Н. Лузянина нашла в письме Н. И. Тургенева брату от 14 ноября 1817 г. формулу, парафразой которой являются две последние строки четверостишия; рассказывая об «Арзамасе», Тургенев писал: «Другие члены наши лучше нас пишут, но не лучше думают, т. е. думают более всего о литературе»²⁵. Это позволило предположить автора эпиграммы в самом Н. И. Тургеневе, а заодно и высказать соображения о времени ее создания: по мнению исследовательницы, она была, как и пушкинская эпиграмма о «бабушке», написана до чтения Тургеньевым самого труда Карамзина. После 1818 г. суждения Тургенева об «Истории» стали более аналитичными и снизился уровень его критицизма.

Наконец, Л. Н. Лузянина указала на печатную редакцию этой эпиграммы, прошедшую мимо внимания пушкинистов: она была опубликована в журнале «Благонамеренный» в 1823 г. под заглавием «К портрету N. N.» и с измененными первыми строками («Благих законов враг, добра противник бурный, Умел он ясно дока-

зять...» и т. д.); подпись под ней — «В.» одно время расшифровывалась — без серьезных оснований — как «В. Туманский»²⁶. Появление этой эпиграммы в печати, как показала Л. Н. Лузянина, отнюдь не было выпадом против Карамзина: нет никаких сомнений, что ни издатель «Благонамеренного» А. Е. Измайлов, ни перепечатавший ее в своей «русской анфологии» М. А. Яковлев не знали, что она была направлена против «Истории государства Российского»; и тот и другой одновременно с эпиграммой печатали комплиментарное обращение к Карамзину²⁷. Все эти разъяснения и наблюдения, не решая окончательно вопроса об авторстве, поддерживали, однако, убеждение, что эпиграмма Пушкину не принадлежит, хотя она и ходила под его именем в рукописных сборниках. Так, в 1861 г. Н. В. Гербель в своем заграничном издании запрещенных пушкинских стихов указал на нее как на текст, о котором «положительно известно», что он «написан не Пушкиным»; имени подлинного автора Гербель, впрочем, не знал²⁸.

* * *

Исключив из рассмотрения эпиграмму «Решившись хамом стать...», мы получим тот текст, который был уже предметом анализа Б. В. Томашевского. Он был обнародован в 1861 г. одновременно в двух заграничных изданиях — в «Стихотворениях А. С. Пушкина...» Гербеля и в «Русской потаенной литературе» Н. П. Огарева.

Гербель напечатал эпиграмму в двух редакциях:

АВТОРУ «ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВА РОССИЙСКОГО»

1

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

2

На плаху истину влача,
Он доказал нам без пристрастья
Необходимость палача
И прелесть самовластья.²⁹

Обе редакции (№ 1 как «вариант» № 2) были приведены и в «Русской потаенной литературе». Текст № 1 был идентичен гербелевскому (с незначительными пунктуационными отличиями). Второй текст различался в ст. 1 («На плаху древность волоча...») и в ст. 4

(«И справедливость самовластья»)³⁰. Текст № 2 был шире распространен. Академическое издание учитывает 12 его копий (в том числе и в упомянутой уже тетради Щербакова), но зарегистрированы далеко не все. Укажем в дополнение к этому списку, по крайней мере, еще одну копию, сохранившуюся в бумагах А. И. Тургенева; текст (без подписи) был, по-видимому, записан по памяти или со слуха и испорчен:

Карамзин на плаху старину влача,
Доказал нам без пристрастья
Необходимость палача
И нежность самовластья.³¹

Б. В. Томашевский считал, что этот текст Пушкину не принадлежит, и мы можем говорить только об эпиграмме «В его „Истории“ ...». Справочный том Академического издания приводит оба текста; второй — как более сомнительный.

В настоящее время трудно решить этот вопрос удовлетворительно; не исключено, однако, что первые публикаторы были правы, считая оба четверостишия «вариантами» (т. е. редакциями) единого текста, сохраняющими опорные афористические формулы («необходимость палача», «прелесть самовластья»). Несомненно, однако, что, условно говоря, «ранняя редакция» подверглась в процессе распространения дополнениям и искажениям.

* * *

П. А. Вяземский, прочитав эти стихи в гербелевском сборнике, пометил на полях: «Я убежден, что стихи не Пушкина»³².

Б. В. Томашевский с полным основанием подверг сомнению это свидетельство, которое, в сущности, было не свидетельством, а лишь догадкой, что очевидно уже из самой формулировки. Не вполне ясно также, относились ли слова Вяземского к одному из текстов или к обоим вместе. Томашевский показал, что первый текст — «В его „Истории“ ...» — единственный подходящий под автопризнания Пушкина. Здесь-то он и привлек вполне определенное свидетельство М. П. Погодина, безоговорочно поместившего в своей книге эпиграммы: «Послушайте меня, я сказку вам скажу...» (так у Погодина) и «В его „Истории“ ...» как несомненно пушкинские. Погодин был довольно близко знаком с Пушкиным, разговаривал с ним о Карамзине и пользовался консультацией родных и знакомых Карамзина; так, по рассказам гр. М. Н. Толстой, внучки Е. Н. Мещерской, он ничего не печатал, «не показав сначала Екатерине Николаевне»³³.

К этим уже известным аргументам мы сейчас можем добавить неучтенные пометы Вяземского на рукописи погодинской книги. Эта рукопись, в последние годы все чаще привлекающая к себе внимание исследователей, требует тщательного, систематического изучения в первую очередь как источник для биографии Карамзина. Она хранится в архиве М. П. Погодина в Российской государственной библиотеке и представляет собою писарскую копию со вставками рукой Погодина и многочисленными маргиналиями ее первых читателей и рецензентов — М. А. Дмитриева, П. А. Вяземского, К. С. Сербиновича и др. Мы можем утверждать определенно, что текст ее подвергся тщательной апробации и редактуре и что Погодин в абсолютном большинстве случаев учел поправки и рекомендации своих рецензентов.

Фрагмент о Пушкине в книге Погодина занимает с. 329—331. Пушкин появляется здесь в числе «арзамасцев». В белой рукописи текст выглядел следующим образом: «Наконец, принят был в дом Карамзиных и молодой *Пушкин*, показавший уже в Лицее признаки своих прекрасных дарований. Принадлежа к близко знакомому семейству, он нашел в Карамзине первого наставника и покровителя, всякий почти день был у него, но часто выводил его из терпения».

Против этого места помета Вяземского: «Пушкин еще во время пребывания своего в Лицее был ежедневно по вечерам у Карамзина, когда он проживал в Ц<арском> Селе, следовательно нельзя сказать: *наконец*».

Ниже, рукой Сербиновича: «Все вечера летом уходил он из Лицея к Карамзиным, любил слушать Н. М—ча и гулять с семейством его, разделять игры с детьми. Этот дом был для него как бы родственным. Здесь началась или утвердилась дружба его с Жуковским, Тургеневым, Вяземским и друг<ими>»³⁴.

По этим замечаниям Погодин начинает перерабатывать первоначальный текст (зачеркнутый наискось чернилами; слово «Наконец» обведено также чернилами, может быть, рукой Вяземского). Он не просто учитывает замечания, но стремится ввести и дополнительные сведения. Перед началом его рукою вписано: «с лоскутка», после окончания — «после лоскутка». Печатный текст книги позволяет определить, что именно было в несохранившемся «лоскутке».

«Пушкин с молодых лет был принят в доме Карамзина», — исправляет Погодин первую фразу. Вторая («Принадлежа... выводил его из терпения») подвергается лишь стилистической редактуре; в следующей находят себе место парафразы и цитаты из маргиналий Вяземского и Сербиновича. «В Царском Селе всякий день после классов прибегал он к Карамзиным из Лицея, проводил у них вечера,

рассказывал и шутил, заливаясь громким хохотом, но *любил слушать Николая Михайловича* и унимался, лишь только взглянет он строго или скажет слово Екатерина Андреевна; он любил гулять с его семейством и играть с детьми <...>. *В доме Карамзиных Пушкин познакомился и сблизился с Жуковским, Тургеневым, Вяземским*³⁵.

В этот рассказ интерполированы и иные мемуарные свидетельства — о шалостях Пушкина с детьми Карамзина, о письме, полученном от него Екатериной Андреевной, и другие, для которых мы можем указать источники лишь с известной степенью вероятности (Бартенев, Н. Елагин, Д. Н. Блудов, вероятно Е. Н. Мещерская, которой в 1816 г. было уже десять лет, и др.). Замечания же рецензентов рукописи он стремится учесть с максимальной полнотой и опереться на их авторитет, даже в тех случаях, когда дело идет не о факте, а об интерпретации. Так, к письму Карамзина от 19 апреля 1820 г. о «тучах» над головой Пушкина и о «либералистах», не отличающихся ни геройством, ни великодушием, сам же он делает примечание: «Едва ли эти слова относятся к Пушкину, которому, впрочем, тогда едва ли минуло 20 лет. Кажется, они имеют общее значение». Вяземский записывает внизу: «разумеется», — и в печатном тексте Погодин прямо переадресовывает их Вяземскому: «Едва ли эти слова относятся к Пушкину (замечает князь Вяземский), которому, впрочем, тогда едва ли минуло 20 лет. Кажется, они имеют общее значение, — я с ним совершенно согласен»³⁶.

Очерк о Пушкине Погодин заключил словами: «Пушкин сохранил во всю жизнь свою глубочайшее почтение к Карамзину и благоговел пред ним», — и подтвердил этот вывод ссылкой на посвящение «Бориса Годунова» памяти Карамзина. Здесь Вяземский и сделал примечание большой важности, продиктованное ему естественной ассоциацией: «Эпиграммы его на Карамзина (например, про Илью Муромца), напечатанные теперь в заграничных изданиях, написаны им под влиянием именно тех *либералистов*, о которых упоминает Карамзин. И Пушкину, вероятно, приходилось после повторять с раскаянием и добросовестностью: не помяну грех юности моей, — а их-то эти господа с особенным наслаждением именно и поминают»³⁷.

Итак, Вяземский в 1860-е гг. не сомневался в принадлежности Пушкину ни эпиграммы «Послушайте, я сказку вам начну...» (о чем писал потом в заметке, вошедшей в собрание его сочинений), ни по меньшей мере еще одной эпиграммы, напечатанной «в заграничных изданиях». Судя по тому, что Погодин ввел в текст своей книги эпиграмму «В его „Истории“...», поздняя заметка Вяземского «я убежден, что стихи не Пушкина» относилась не к ней, а к вариан-

ту ее — «На плаху истину влача...». Свидетельство Вяземского не решает вопроса окончательно, — тем более вопроса о тексте (как мы указывали, Погодин приводил раннюю эпиграмму в несколько отличной от других редакции), — но оно перестает быть доводом в пользу атетезы и превращается в наиболее сильный в настоящее время аргумент в пользу атрибуции Пушкину эпиграммы на «Историю государства Российского».

* * *

Нам следует теперь попытаться реконструировать обстановку, в которой возникла эпиграмма, — но здесь требуется еще одно историографическое отступление, оно будет касаться одного из основных источников по истории этой эпиграммы — мемуаров Пушкина о Карамзине, напечатанных им в «Северных цветах на 1828 год» как извлечение «из неизданных записок». Автограф этого отрывка хранится ныне в Пушкинском Доме (ф. 244, оп. 1, № 825); он представляет собою два листа белой рукописи с несколькими поправками на бумаге 1823 г. Начало фрагмента утрачено; первый лист начинается с полуслова: «<запечат>лены печатью вольномыслия». В академическом издании Пушкина, в томе XII, вышедшем в 1949 г., он датировался 1826 г. («не ранее июня и не позднее декабря (?)») (XII, 471). Этой даты придерживался и Б. В. Томашевский в статье об эпиграммах Пушкина. Напомним читателю, что именно в этом отрывке Пушкин рассказывал о полемике с Карамзиним «молодых якобинцев» — М. Ф. Орлова, Н. М. Муравьева и других, им не названных, и в конце упоминал о приписанной ему одной из лучших русских эпиграмм. Источниковедческое качество этого документа резко меняется в зависимости от того, когда он написан: по свежим следам событий или после декабрьского восстания и смерти Карамзина. Академическое издание и Томашевский придерживались второй точки зрения.

В 1955 г. И. Л. Фейнберг выступил с развернутым обоснованием первой. В своей книге «Незавершенные работы Пушкина» (позднее многократно переиздававшейся) он задался целью реконструировать насколько возможно утраченный корпус пушкинских автобиографических записок. Согласно позднейшим воспоминаниям Пушкина, поэт начал их в 1821 г. и уничтожил после восстания 14 декабря, чтобы не повредить упомянутым в них лицам (XII, 310). Это свидетельство Фейнберг с полным основанием подверг сомнению, обнаружив в рукописях Пушкина явные признаки существования записок еще в ноябре 1826 г., когда Пушкину уже не

приходилось опасаться обыска и ареста бумаг: так, в записку «О народном воспитании» он собирался перенести из них рассуждения о патриархальном воспитании, о царствовании Александра I и пр. Что-то, таким образом, было сохранено, что-то уничтожено — может быть, та беловая тетрадь, в которую, как явствует из писем Пушкина к брату, он переписывал свою автобиографию в Михайловском в 1824—1825 гг.

В это построение очень хорошо, на первый взгляд, укладывалось материальное свидетельство: два листа записок о Карамзине, начинающихся с полуслова, на бумаге 1823 г., явно вырванные из несохранившейся тетради. Фейнберг был абсолютно убежден, что они «являются бесспорно сохраненными при сожжении, а не вновь написанными после смерти Карамзина страницами „Записок“» Пушкина³⁸, и соответственно датировал текст 1821—1825 гг. После смерти Карамзина Пушкин вырвал их из тетради и собирался послать «листы» Вяземскому, а позднее напечатал в «Северных цветах на 1828 год». Это рассуждение было принято последующими исследователями: в «Справочном томе» академического издания была дана поправка: воспоминания должны быть датированы 1821—1825 гг. (XVII, 63).

При всем внешнем правдоподобию концепции И. Л. Фейнберга в ней уязвим самый главный пункт. В дошедшей до нас редакции мемуары Пушкина могли быть написаны только после смерти Карамзина. Их концовка: «Мне приписали одну из лучших русских эпиграмм — это не лучшая черта моей жизни» — есть прямое резюме эпистолярного спора с Вяземским в июньских-июльских письмах 1826 г., с лексико-фразеологическими переключками, по существу, их парафраза. Этим решается вопрос о начальной дате. Пытаясь обосновать более раннюю дату текста, И. Л. Фейнберг обратился к анализу содержания, но по какой-то странной аберрации рассмотрел его не в контексте биографии и творчества Пушкина 1821—1825 гг., а в последекабрьской ситуации, в которой оно осмысливается совершенно естественно. Анализ подтвердил прямо противоположный вывод: мемуары писались (или перерабатывались для печати) никак не ранее второй половины 1826 г. Наблюдения последующих исследователей (Б. П. Городецкого, Б. С. Мейлаха) только укрепили этот вывод, — и от него же отправлялся автор этих строк в упоминавшейся работе о Пушкине и Карамзине³⁹.

В последние годы, однако, такое представление о хронологии и сущности мемуаров было оспорено Я. Л. Левкович, которая вернулась к гипотезе И. Л. Фейнберга, несколько изменив датировку: «не ранее сентября 1824 г. и не позднее середины июля 1826 г., когда

Пушкин начал уничтожать свои записки». «Эти листы, — пишет исследовательница, — несомненно вырваны Пушкиным из тетради с Записками — все остальное было сожжено, когда он „чистил“ свой архив после декабрьского восстания. Предположение В. Э. Вацуро, что фрагмент о Карамзине „не был механически извлечен из старой рукописи, а представляет собой заново написанный текст, явно рассчитанный на использование в печати“, представляется нам неубедительным. Poleмику с ним см.: *Левкович Я. Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 83—89»⁴⁰.

При таком понимании остаются нерешенными вопросы, относящиеся собственно к гипотезе И. Л. Фейнберга. Если мемуары написаны до июня 1826 г., то как Пушкин мог предвидеть и предвосхитить в деталях свою последующую переписку с Вяземским? И второе: как соотносится полемика с «молодыми якобинцами» с умонастроениями и замыслами «преддекабрьского» Пушкина? Дата «не ранее ноября 1824 г. и не позднее июля 1826 г.» допускает, что мемуары могли быть написаны до 14 декабря 1825 г. В этом случае нам нужно найти им место в общей картине эволюции пушкинского мировоззрения. Переоценка полемики вокруг «Истории государства Российского» и собственного участия в ней, произведенная в 1824—1825 гг., — факт чрезвычайно существенный, многое меняющий в наших представлениях о Пушкине. Между тем он обосновывается существованием двух листов из неизвестной тетради, написанных в неизвестное время и с неизвестными целями, и так называемыми «признаниями» Пушкина, противоречащими несомненно установленным фактам, извлекаемым из собственных пушкинских рукописей. Содержательной стороны мемуаров Я. Л. Левкович почти не касается, — между тем вне их учета датировка невозможна.

Как мы уже сказали, вопросы эти адресуются к первоначальной гипотезе, которой последовала Я. Л. Левкович. Но новейшая ее модификация содержит и дополнительные, уже внутренние противоречия. Остается неясным, что именно датируется: текст или время существования тетради с его беловым автографом? Аргументация исследовательницы склоняет к последнему выводу; приведенная нами формулировка — к первому. Значит ли это, что Пушкин продолжал работу над записками вплоть до июля 1826 г., когда начал их уничтожать? И. Л. Фейнберг был более последователен: он считал, что работа была окончена или прервана в конце 1825 г. и осталась тетрадь, которую Пушкин был волен сохранить или уничтожить, смотря по обстоятельствам. Поэтому он мог настаивать на том, что отрывок о Карамзине был написан еще до его смерти. Но нельзя

одновременно поддерживать это убеждение и допускать в качестве возможной даты «июль 1826 г.», прекрасно зная, что Карамзин скончался 22 мая. И уж, конечно, совершенно невозможно допускать на равных правах альтернативную дату «1824—1825» и «1826 г.»: сама Я. Л. Левкович неоднократно писала о том, как 14 декабря 1825 г. резко изменило всю общественную ситуацию в России и как это сказалось на творчестве и в особенности на социально-политических декларациях Пушкина.

Оговоримся сразу же: предметом наших возражений являются несколько строк комментария к фрагменту о Карамзине в обширном и фундаментальном издании дневников и автобиографической прозы Пушкина, подготовленном Я. Л. Левкович. В работе такого объема и сложности неизбежны неточности и даже недосмотры, и на них не нужно было бы останавливаться специально, если бы за ними не стояла устойчивая и авторитетная традиция, а за датами не открывалась перспектива, ведущая в самые глубины пушкинского социального сознания. Углубленное научное исследование способно порождать свои мифы, — и одним из них является внешне очень правдоподобная легенда о двух листках из тетради 1824—1826 гг., без всяких изменений функционировавших вплоть до момента печатания, — типичный артефакт, требующий полного пересмотра. Попытка утвердить его в первоначальном или модифицированном виде наталкивается и будет наталкиваться на сопротивление реального материала, ставящего перед новыми умозаключениями новые и все более трудноразрешимые вопросы.

Они разрешаются возвращением к старой дате: отрывок Пушкин о Карамзине в дошедшей до нас редакции написан не ранее середины июля 1826 г., вероятнее всего, с использованием старого материала записок. Конечная дата его неопределенна: это может быть 1826 или даже 1827 г., когда Пушкин принял окончательное решение печатать его в «Северных цветах».

Мы можем вернуться теперь к прерванному исследованию эпиграммы Пушкина на Карамзина.

О времени и обстоятельствах ее создания существует три глухих свидетельства. Одно — в известном нам письме А. Тургенева Вяземскому от 4 мая 1825 г.: эпиграммы написаны «за пять или шесть лет перед сим, если не ранее»⁴¹, то есть в 1818—1820 гг. Второе — признание самого Пушкина, что эпиграмма написана тогда, когда Карамзин «отстранил» его от себя, «глубоко оскорбив» «честолюбие» поэта и «сердечную к нему приверженность» (XIII, 285). Это свидетельство, однако, как увидим далее, требует критического к себе отношения. Наконец, третье упоминание, содержащееся в воспомин-

нениях о Карамзине, о которых только что шла речь: «Некоторые остряки за ужином переложили первые главы Тита Ливия слогом Карамзина. Римляне времен Тарквиния, не понимающие *спасительной пользы самодержавия*, и Брут, осуждающий на смерть своих сынов, *ибо редко основатели республик славятся нежной чувствительностью*, конечно, были очень смешны. Мне приписали одну из лучших русских эпиграмм; это не лучшая черта моей жизни» (XII, 306).

К этой мемуарной записи стоит присмотреться внимательнее. Нам приходилось уже указывать, что она прямо опирается на текст Карамзина: «Редко основатели монархий славятся нежною чувствительностью»⁴², находящийся в VI томе «Истории», посвященном царствованию Ивана III, Именно этот том содержал развернутую концепцию самодержавного правления как оптимального для России и обеспечившего ее «независимость и величие». «Иоанн III, — писал Карамзин, — принадлежит к числу весьма немногих государей, избираемых Провидением решить надолго судьбу народов: он есть герой не только Российской, но и всемирной истории». Это последнее утверждение носило не риторический, а концептуальный характер: Карамзин включал Ивана III в число создателей новой государственности, «которая возникала в целой Европе на развалинах системы феодальной или поместной»⁴³.

Шестой том «Истории» вызвал к себе двойственное отношение «молодых якобинцев». С. И. Тургенев, отмечая «прекрасный рассказ», сожалел, однако, что «великое дело», совершенное Карамзиным, вряд ли «подвигнет <...> Россию вперед»; в свою дневниковую запись он включает размышление (потом зачеркнутое): «Но в борьбе самодержавия с свободою где люди, примеру коих мы должны следовать? Я могу верить, что Риму, в тогдашнем его положении, нужен был король Ю. Кесарь; однако могу восхищаться Брутом»⁴⁴.

Сходным образом читает историю Иоанна и Н. И. Тургенев. 15 апреля 1818 г. он записывает в дневнике, что «приятно, в особенности с начала, видеть успехи единовластия», — но, встав, благодаря ему, «из своего уничтожения», Россия оказалась отмеченной «знаками рабства и деспотисма». «Я вижу в царствовании Иоанна счастливую эпоху для независимости и внешнего величия России, благодетельную даже для России, по причине уничтожения уделов; с благоговением благодарю его как государя, но не люблю его как человека, не люблю как русского, так, как я люблю Мономаха. Россия достала свою независимость, но сыны ее утратили личную свободу надолго, надолго, может быть, навсегда. История ее с сего времени принимает вид строгих анналов самодержавного пра-

вительства <...>. История россиян для нас исчезает. Прежде мы ее имели, хотя и несчастную, теперь не имеем: вольность народа послужила основанием, на котором самодержавие воздвигло Колосс Российский!»⁴⁵

Хорошо известно, что рассуждения такого рода составляют идейный контекст пушкинскому рассказу о критике будущими декабристами «Истории» Карамзина. Но нам здесь важна общность деталей. В записи Тургенева, вероятно, отразились те же самые страницы карамзинского повествования, которые послужили предметом пародии, процитированной Пушкиным, — заключительные главы VI тома. «Иоанн как человек не имел любезных свойств ни Мономаха, ни Донского, но стоит как государь на высшей степени величия»⁴⁶. С другой стороны, пародия (очень вероятно прямое участие в ней Пушкина⁴⁷) не только в приведенной цитате, но и в целом ближайшим образом соотносится с полемикой вокруг шестого тома. «Римляне времен Тарквиния», не понимающие «спасительной пользы самодержавия», равно как и Брут, — республиканцы, восстающие против единоличной власти — это римские аналогии центральным главам тома, в первую очередь первой и третьей, где речь идет о покорении Новгорода. Тема эта долго будет занимать Пушкина — поэта и историка, вплоть до статьи «О народной драме...» (1830), где он даст общий абрис фигуры Иоанна III.

* * *

То обстоятельство, что об эпитафии «В его „Истории“ изящность, простота...» Пушкин упомянул именно в обрисованном выше контексте, представляется не случайным.

«Необходимость самовластья», доказываемая беспристрастным повествованием, — очень точно резюмированное восприятие шестого тома обоими братьями Тургеневыми. «Изящность, простота» — второй лейтмотив отзывов. «Прекрасный рассказ», «в последних томах, более замечательных, чем первые, хронологический порядок не скучен», — записывал С. Тургенев⁴⁸. «...Н. М. Карамзин, ревнуя к отечественной славе, посвятил 12 лет постоянным, утомительным изысканиям и привел сказания простодушных летописцев наших в ясную и стройную систему. <...> До сих пор однако ж никто не принял на себя лестной обязанности изъявить историку общую благодарность. Никто не обозревал со вниманием великость труда его, красоты, соразмерности и правильности частей, никто не воздал писателю хвалы, достойной его...»⁴⁹ Эти слова, которыми начинается критическая статья Н. М. Муравьева «Мысли об „Истории го-

сударства Российского“ Н. М. Карамзина», законченная во второй половине 1818 г. и тогда же получившая распространение в списках, были прямо перефразированы Пушкиным в его воспоминаниях о Карамзине. Конечно, для оценки литературных достоинств «Истории» Пушкину не было нужды обращаться к авторитету Тургенева или Муравьева, — нам важно лишь отметить, что они были в 1818 г. особым предметом обсуждения.

«Прелести кнута» — эта формула эпиграммы обычно затрудняет интерпретаторов; она считается сатирическим преувеличением. Это не вполне верно. В цитированной выше дневниковой записи Н. Тургенева читаем: «До ужасов-то я еще не дочитал, а только инде кнут, да названия: Федька и т. п.»⁵⁰. О «торговой казни», т. е. наказании кнутом, говорится на той же самой странице шестого тома, где поместилась и фраза, пародированная Пушкиным. «Уже заметив строгость Иоаннову в наказаниях, прибавим, что самые знатные чиновники, светские и духовные, лишаемые сана за преступления, не освобождались от ужасной торговой казни: так (в 1491 году) все-народно секли кнутом Ухтомского князя, дворянина Хомутова и бывшего архимандрита Чудовского за подложную грамоту, сочиненную ими на землю умершего брата Иоаннова»⁵¹. Как в этом, так и в других случаях Карамзин рассматривает «торговую казнь» как «ужасный», конечно, но санкционированный «нравами» и уголовными нормами средневековья и в этом смысле «законный» способ наказания за совершенно реальные преступления: измену, мародерство и т. д.; «телесная казнь» предусматривалась уложением Иоанна за «душегубство, зажигательство, разбой, татьбу»⁵². Формула «необходимость палача», содержащаяся в другой редакции эпиграммы, поэтому даже не была гиперболой: со становлением единовластия Карамзин связывал и появление уголовного законодательства, которое, несмотря на свою суровость и даже жестокость, оказалось фактом исторического прогресса.

Эпиграмма «В его „Истории“ изящность, простота...» была реакцией на чтение шестого тома «Истории», на которую наслонились, может быть, и впечатления от последующих томов. Ее тесная текстуальная связь не только с трудом Карамзина (и более того, с совершенно конкретными его страницами), но и с проблематикой споров вокруг него заставляет думать, что она возникла именно в 1818 г., в период тесного общения Пушкина с первыми критиками Карамзина. Она была «остра и ничуть не обидна», потому что в ней ясно ощущался травестийно-пародийный характер, заостряющий и гиперболизирующий то, что реально содержалось в тексте, достоинств которого она не отрицала.

Близость содержания эпиграммы к дневниковым записям Н. И. Тургенева заново ставит вопрос и о среде ее возникновения. В работе о Пушкине и Карамзине мы искали ее в театрально-литературных кругах «веселых остряков» «Зеленой лампы», в кружке Катенина, где создавались пародии на карамзинскую «чувствительность». Такой генезис сейчас кажется нам сомнительным. Эпиграмма уходит своими корнями в ту среду, откуда вышла «Вольность» и позднее «Деревня», — в среду с четко и жестко структурированной системой социально-политических идей, предопределяющих угол зрения на события литературной и общественной жизни. Здесь тот же тип анализма, какой был в «Вольности» и который был в высшей степени свойствен мышлению Николая Тургенева. Это была основная интеллектуальная среда послелицейского Пушкина — и, может быть, не случайно обе дошедшие до нас политические эпиграммы на Карамзина носят на себе ее отпечаток. По какой-то странной, не всегда улавливаемой ассоциации имя Николая Тургенева всплывает каждый раз, когда в пушкинских письмах заходит речь о воспоминаниях о Карамзине; даже в записке «О народном воспитании» два этих имени как бы соседствуют. Если это так, тогда становится понятным, почему Александр Тургенев так быстро сменил гнев на милость, узнав, когда именно была написана эпиграмма Пушкина, и более того, записал ее своей рукой: он почувствовал в ней влияние атмосферы младшего тургеневского кружка.

Но в этом случае признание Пушкина в письме к Вяземскому, что эпиграмма была написана им под впечатлением глубокой личной обиды, следует поставить под сомнение.

Н. Я. Эйдельман, подробно проанализировавший все дошедшие до нас свидетельства о взаимоотношениях Пушкина с Карамзиным в 1818—1820 гг., показал с полной убедительностью, что до октября 1818 г. о каком-либо разрыве говорить не приходится; последующие же полтора года он предпочитает считать временем «отдаления», вызванного политическими разногласиями. Мы могли бы добавить к наблюдениям исследователя, что существующие источники не дают нам полной картины — так, в письмах самого Карамзина имя Пушкина появляется исключительно редко даже в период тесного общения, — и что из периода их общения нужно вычесть время, когда оно было невозможно по внешним причинам: болезнь Пушкина в феврале—марте и в июне—июле 1819 г. (тогда-то Карамзин и сообщает Дмитриеву, что «Пушкин спасен музами», — в чрезвычайно сдержанных и скудных на личную информацию письмах это уведомление читается в ряду семейных событий); отъезд Пушкина в Михайловское сразу после выздоровления в июле 1819 г.

и т. д. Кстати, тот факт, что, приехав из Михайловского, Пушкин сразу же отправляется в Царское Село к Карамзиным, Жуковскому и Тургеневу, также говорит скорее о внутренней необходимости общения, — хотя, как справедливо замечает Н. Я. Эйдельман, он есть и свидетельство нового типа отношений: краткий визит, «стремление скорее исчезнуть»⁵³. Здесь нет возможности и даже необходимости проследивать заново историю последующих разногласий, заметим только, что позднее раздраженное письмо Карамзина Дмитриеву («...я уже давно, истощив все способы образумить эту беспутную голову, предал несчастного Року и Немезиде, однако ж из жалости к таланту замолвил слово, взяв с него обещание уняться» (19 апреля 1820 г.)⁵⁴) говорит об исподволь нараставшем взаимном охлаждении, — и оно полностью корреспондирует с сообщениями в письмах А. Тургенева, который бы, конечно, сообщил Вяземскому о резком разрыве Карамзина с Пушкиным. Версия конфликта, оскорбившего Пушкина, поданная в письме Вяземскому нарочито завуалированно и даже двусмысленно (ее можно понять и как «отдаление», и как «ссору»), была таким же дипломатическим объяснением, каким в воспоминаниях о Карамзине было полупризнание: «мне приписали одну из лучших русских эпиграмм — это не лучшая черта моей жизни». Добавим к этому, что прямые ассоциации с конкретными страницами VI тома «Истории», которые обнаруживаются в эпиграмме, становятся менее вероятными по мере того, как исчезают первые впечатления от чтения, — да и ситуация 1819 г. заставила Пушкина обращаться к политическим темам более свежим и актуальным, нежели те, которые предоставлял ему том «Истории», посвященный царствованию Иоанна III.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. С. Стихотворения лицейских лет. 1813—1817. СПб., 1994. С. 602—607; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 680—685.

² См. перечень источников трех из них: Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 1025—1026 («Послушайте, я сказку вам начну...»); М.; Л., 1959. Т. 17. С. 16 («В его „Истории“ изящность, простота...», «На плаху истину влача...»); см. также: Фесенко Ю. П. Эпиграмма на Ка-

рамзина: (Опыт атрибуции) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 293.

³ Пушкин. Соч. / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1857. Т. 7. С. 90—100 1-й паг.

⁴ ИРЛИ. Ф. 244, оп. 8, № 47.

⁵ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Т. 1 (1799—1826). С. 733—734; *Сын отечества*. 1816. Ч. 28, № 12. С. 239.

- ⁶ «М-илонову» М-арин» здравия желает» // Чтение в Беседе любителей русского слова. 1811. Кн. 3. С. 120. Ср.: Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959. С. 194.
- ⁷ См.: Фесенко Ю. П. Эпиграмма на Карамзина. С. 293.
- ⁸ Русская старина. 1872. № 5. С. 766; № 6. С. 296.
- ⁹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. 7. С. 341.
- ¹⁰ Томашевский Б. В. Эпиграммы на Карамзина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 215.
- ¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1956. Т. 1. С. 243.
- ¹² Фесенко Ю. П. Эпиграмма на Карамзина. С. 293. Ср.: Козлов В. П. «История государства Российского» Н. М. Карамзина в оценках современников. М., 1989. С. 49.
- ¹³ См. возражения, сделанные Ю. П. Фесенко П. В. Бекединым в его ст. «Несостоявшаяся атрибуция» (Русская литература. 1981. № 1. С. 197—199).
- ¹⁴ Погодин М. П. Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников: Материалы для биографии, с примечаниями и объяснениями. М., 1866. Ч. 2. С. 204.
- ¹⁵ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 99—101.
- ¹⁶ Фесенко Ю. П. Эпиграмма на Карамзина. С. 294.
- ¹⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 45—46, 152.
- ¹⁸ Красный архив. 1936. № 6 (79). С. 185.
- ¹⁹ Грот К. Я. Пушкинский лицей (1811—1817). Бумаги 1-го курса, собранные акад. Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 65.
- ²⁰ Цявловский М. А. Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38—39. С. 214.
- ²¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 152.
- ²² Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 3. С. 117, 121.
- ²³ См.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». 2-е изд., доп. М., 1986. С. 29—113.
- ²⁴ См. заметки А. В. Гулыги в «Литературной газете» (1988, 20 июля; 26 октября; в последнем номере — возражения Н. Я. Эйдельмана). Ср. также полемическую реплику А. В. Гулыги А. Лациса («Дикие утки» и не только // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 254—255).
- ²⁵ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 238—239.
- ²⁶ Благонамеренный. 1823. № 9. С. 215. Перепечатана в «Опыте русской анфологии» М. А. Яковлева (СПб., 1828). Ср.: Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 341.
- ²⁷ Лузянина Л. Н. Эпиграмма на Карамзина // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 260—265.
- ²⁸ Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. Berlin, 1861. С. XI—XII.
- ²⁹ Там же. С. 103.
- ³⁰ Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый. Стихотворения. Часть первая / С предисловием Н. Огарева. Лондон, 1861. С. 84.
- ³¹ ИРЛИ. Ф. 309, № 1191а, л. 10.
- ³² Старина и новизна. СПб., 1904. Кн. 8. С. 37.
- ³³ Старина и новизна. СПб., 1909. Кн. 13. С. 3.
- ³⁴ РГБ. Ф. 231/1, карт. 16, № 13, л. 14 об.

- ³⁵ *Погодин М. П.* Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Ч. 2. С. 329 (курсив мой. — В. В.).
- ³⁶ Там же. С. 330.
- ³⁷ РГБ. Ф. 231/1, карт. 16, № 13, л. 15.
- ³⁸ *Фейнберг И. Л.* Незавершенные работы Пушкина. 4-е изд. М., 1964. С. 295.
- ³⁹ *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». С. 360—361.
- ⁴⁰ *Пушкин А. С.* Дневники. Записки / Изд. подг. Я. Л. Левкович. СПб., 1995. С. 259.
- ⁴¹ Остафьевский архив. Т. 3. С. 121.
- ⁴² *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». С. 42. Ср.: *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1817. Т. 6. С. 329.
- ⁴³ Там же. С. 321.
- ⁴⁴ Запись от 18/30 июля 1818 г. Цит. по: *Ланда С. С.* «Дух революционных преобразований...» М., 1975. С. 62.
- ⁴⁵ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 5 (Дневники и письма Н. И. Тургенева за 1816—1824 годы). С. 123.
- ⁴⁶ *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Т. 6. С. 330.
- ⁴⁷ *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». С. 66.
- ⁴⁸ *Ланда С. С.* «Дух революционных преобразований...» С. 62.
- ⁴⁹ Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 582.
- ⁵⁰ Архив братьев Тургеневых. Вып. 5. С. 123.
- ⁵¹ *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Т. 6. С. 329—330.
- ⁵² Там же. С. 229—230, 327, 335—336.
- ⁵³ *Эйдельман Н. Я.* Карамзин и Пушкин. Из истории взаимоотношений // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 292—293.
- ⁵⁴ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 287.

Впервые (под заглавием: К истории эпиграмм Пушкина на Карамзина): Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 112—131.

К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...»

1

Этюд, предлагаемый ниже вниманию читателя, касается одной — но широко известной — пушкинской элегии, история которой, как нам представляется, уходит глубоко в литературную жизнь 1820-х годов. Это элегия «Простишь ли мне ревнивые мечты...» — один из шедевров пушкинского элегического творчества южного периода.

Об этом стихотворении мы знаем не слишком много. Известны четыре его автографа; на одном из них — перебеленном, с поправками — стоит дата «11 нояб<ря> 1823 г. Од<есса>» (II, 818).

Уже ранние комментаторы Пушкина пытались понять реальную основу этого стихотворения. Их усилия были направлены к установлению адресата. В 1856 г. К. П. Зеленецкий, основываясь главным образом на мемуарных свидетельствах, предположил, что Амалия Ризнич, жена одесского негоцианта, как известно вызвавшая у Пушкина кратковременное, но сильное чувство, вдохновила и эту элегию, написанную как раз в разгар увлечения¹. Большинство последующих биографов и исследователей творчества Пушкина вплоть до нашего времени связывают ее с именем Ризнич².

Определение адресата элегии, впрочем, не было безусловным; высказывались и сомнения. Предметом сомнений были некоторые реалии, вкрапленные в стихотворение, обращенное к девушке, а не к замужней женщине, какою была Ризнич. Еще П. О. Морозов, комментатор этого стихотворения в дореволюционном академическом собрании сочинений Пушкина, писал в связи с ним: «Если <...> читать элегию Пушкина без всякого предвзятого мнения, просто как она написана, то что мы в ней увидим? Поэт обращается, несомненно, к своей любовнице, которая наедине с ним очень нежна и награждает его „пламенными лобзаниями“, а при других об-

наруживает полное равнодушие, возбуждая муки ревности. У поэта есть „надменный“ соперник, которого любимая женщина почему-то *должна* принимать в отсутствие своей матери (может быть, по ее приказанию?) в легком костюме, — соперник, который „вечно“ преследует поэта, бледнеет при встрече с ним или „лукаво“ его приветствует и тем еще более раздражает его ревнивое чувство. О муже — ни слова, потому что его, очевидно, и нет: красавица живет с матерью, которая ищет для нее подходящей партии и, видимо, предпочитает поэту его соперника. Что же тут общего с Амалией Ризнич <...?>»³

Помимо соображений о характере лирической героини в этом пассаже есть и толкование элегии, которое для нас важно. С большими или меньшими вариациями оно удерживается и в последующих работах. П. Е. Щеголев писал о «жгучей» и мучительной страсти Пушкина к Ризнич, о «тяжелом напряженье любви», которое отразилось и в стихотворении «Простишь ли мне ревнивые мечты...»⁴. Эти наблюдения Щеголева принял и Г. П. Макогоненко⁵.

В последнее время была сделана еще одна попытка пересмотреть вопрос о Ризнич как адресате этого стихотворения. М. И. Яшин, автор специальной работы о пушкинском стихотворении, полагает, что оно обращено к Каролине Собаньской, также бывшей, как нам теперь известно, предметом глубокого и даже мучительного чувства Пушкина. В параллель к элегии приводится письмо Пушкина к Собаньской, которое рассматривается как своего рода вариант элегии или биографический комментарий к ней:

«Вы смеетесь над моим нетерпением, вам как будто доставляет удовольствие обманывать мои ожидания <...>. В вас есть ирония, лукавство, которые раздражают и повергают в отчаяние. <...> Вам обязан я тем, что познал все, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении <...>» (XIV, 400, подлинник по-франц.).

«Пушкина, — пишет автор статьи, — раздражают ее (Собаньской. — В. В.) ироническая насмешливость, лукавое кокетство, которые в прошлом явились причиной страданий, породивших элегию 1823 года»⁶.

Заметим сразу же, что замена адресата в данном случае не разрешает трудностей, а может быть, даже увеличивает их. Подобно Ризнич, Собаньская была несвободна: она находилась в открытой и почти легализованной связи с графом Виттом — и ни в каком случае не была вверена попечениям «матери». Против этой версии могут быть высказаны и другие возражения, но мы сейчас оставим их в стороне. Нам важно подчеркнуть, что сторонники всех

противоречащих друг другу версий исходят из одного и того же понимания текста стихотворения — именно того понимания, которое было сформулировано в приведенной нами цитате из комментария Морозова. Предполагается, что пушкинская элегия написана о лукавой кокетке, о равнодушной или даже демонической женщине, подогревающей ревнивое чувство поэта по каким-то одной ей известным причинам. На этот облик лирической героини и накладываются биографические реалии — нужно найти в биографии Пушкина такую женщину, которая приблизительно соответствовала бы этому образу.

Между тем, внимательно прочитав пушкинскую элегию, мы можем убедиться, что она написана вовсе не об этом и что самый облик лирической героини иной.

Она написана о женщине, безраздельно преданной герою и внимательно-равнодушной ко всем остальным. Ее чувство горит ровным и спокойным пламенем; оно разделено, и она это знает.

Но я любим... Наедине со мною
Ты так нежна...

Она не играет и не кокетничает, — это страсть героя, неистовая и мятущаяся, создает себе фантомы.

Простишь ли мне ревнивые мечты...

«Мечта» в поэтическом языке XIX в. — химера, иллюзия, навязывание.

Это герой мучится недоверием, изыскивает ложные поводы для подозрений, придумывает «соперника», за которым следит с удвоенным вниманием, и готов видеть соперников во всех, кто окружает предмет его страсти. Он сам понимает это и готов скрепя сердце смеяться над своими ложными страхами, — и тогда он обращается к возлюбленной со словами:

Простишь ли мне ревнивые мечты...

Именно так рисуется лирическая ситуация пушкинской элегии, и именно такую ситуацию мы должны бы искать в биографии Пушкина, чтобы иметь право проводить аналогии. Ситуация эта создана не столько героиней, сколько душевным опытом героя и автора — и, добавим, его литературным опытом, потому что элегия не есть интимная исповедь, а прежде всего результат художнического творчества.

Мы можем предположить с большой степенью вероятности, что в художественном сознании Пушкина такая элегическая ситу-

ация была как раз накануне создания стихотворения «Простишь ли мне ревнивые мечты...».

Но прежде чем обратиться к ее непосредственному анализу, нам следует сделать некоторое отступление, чтобы представить себе в общих чертах ту литературную атмосферу, в которой возникает пушкинская элегия.

2

Еще в Петербурге Пушкин застал начало полемики о путях и судьбах элегии, и в том числе «унылой элегии», которой он сам отдал дань в своем лицейском творчестве. Ему были хорошо известны выступления «Благонамеренного» против дельвиговского кружка, — и именно с этими выступлениями связано то пренебрежительное отношение, которое установилось у него к этому журналу и его критикам. Есть все основания думать, что и последующие фазы этой полемики, достигшей апогея к 1823 г., не прошли мимо его внимания. Несмотря на его неоднократные заявления в письмах, что он не читает столичных журналов, он читал их, по-видимому, довольно внимательно, и ссылки на отсутствие информации носили характер во многом дипломатический. В 1821 и 1822 г. он получал «Сын отечества» (XIII, 46); в его письмах мы все время встречаем отклики на напечатанные здесь стихи, в том числе стихи Жуковского и Баратынского, за творчеством которого он следит особенно тщательно и со все возрастающим благожелательством. «Мне жаль, что ты не вполне ценишь прелестный талант Баратынского, — пишет он Вяземскому 1 сентября 1822 г. из Кишинева. — Он более, чем подражатель подражателей, он пол<о>н истинной элегической поэзии» (XIII, 44). «Каков Баратынской? Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова — если впредь зашагает, как шагал до сих пор — ведь 23 года — счастливцу! Оставим все ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (Пушкин — Вяземскому, 2 января 1822 г. — XIII, 34). Он осведомляется у Л. С. Пушкина, что думают о новых стихах Кюхельбекера Дельвиг и Баратынский (XIII, 45), и поддерживает с ними переписку (XIII, 49), хотя, кажется, спорадическую. К сожалению, за 1822—1823 гг. отсутствуют все письма к Пушкину петербургского литературного кружка, и лишь по косвенным данным, содержащимся в его собственных письмах, мы можем предполагать, что его информированность о литературной ситуации в Петербурге была довольно широкой и заимствованной не из одних печатных источников. Мы знаем, например, относящиеся к разному времени

иронические отзывы Пушкина о Сомове, Цертелеве, Б. Федорове, В. И. Панаеве, «зоиле» Баратынского Булгарине, Измайлове — о всех тех, кто выступал против «союза поэтов» со страниц «Благонамеренного» как раз в 1822—1823 гг., и эта картина не может быть случайной. Когда в августе 1823 г. в Одессе появился В. И. Туманский, примыкавший в эти годы к «союзу поэтов» и бывший наряду с Дельвигом и Баратынским постоянным предметом «шуточек» «Благонамеренного», Пушкин, конечно, получил дополнительные сведения о перипетиях полемики.

Все это имеет значение прежде всего потому, что в этой полемике затрагивались проблемы поэтического творчества и более всего элегического творчества, которые интересовали Пушкина в связи с его собственными поисками. Его интерес к элегии Баратынского вовсе не абстрактен, — недаром он каждый раз, прямо или косвенно, соотносит элегии Баратынского со своими. «Баратынский — прелесть и чудо, „Признание“ — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий...» (Письмо к Бестужеву от 12 января 1824 г. — XIII, 84). Он знает, конечно, что в ходе полемики происходило размежевание и среди петербургских элегиков; что «сладолюбивые» и «вакхические» стихи «союза поэтов», ориентированные к тому же на поэтический язык Батюшкова и Жуковского, вызывали протест у сторонников «унылой элегии», опиравшихся на доромантические образцы. Следы этой полемики Пушкин должен был улавливать и в собственных стихах Баратынского. В послании «Булгарину», напечатанном в 1821 г. в «Сыне отечества», содержался прямой ответ на обвинения в легкомысленном бездумье, которые оппоненты адресовали стихам молодых поэтов. Все эти намеки для Пушкина вряд ли нуждались в расшифровке: скрытая борьба началась еще тогда, когда Пушкин был в Петербурге и постоянно общался с Дельвигом и Баратынским. Еще в январе 1820 г. на его глазах происходит обмен поэтическими посланиями между Дельвигом, Баратынским и А. А. Крыловым — одним из наиболее заметных представителей «унылой элегии»; годом позже Крылов пишет послание к Кюхельбекеру. Крылов был, видимо, довольно близок к кружку — во всяком случае, тон обращения к нему совершенно интимен — и почти наверняка был знаком с Пушкиным, хотя документальных свидетельств об этом нет. В 1821 г. он вступает с «союзом поэтов» в открытую и очень резкую печатную полемику, публикуя на страницах «Благонамеренного» стихотворение «Вакхические поэты»; он нападает на «мечтательные пиры» с «пустыми бокалами» (намек на Баратынского) и призывает на головы служителей «пьяных муз» кару Аполлона:

...поглотит река забвенья
Венец, обрызганный вином.⁷

На это стихотворение Баратынский счел нужным ответить: в 1822 г. он выступает с послание «К—ву. Ответ», где иронически пародирует стремление своего критика к поэтической «славе», внушая ему, что единственный способ ее добиться — обладать «дарованьем», которого как раз и недостает благонамеренным оппонентам «союза поэтов». Анакреон, Батюшков, Парни — певцы вина и любви — увенчаны музами, в то время как усердие «Фофанова» награждается только хохотом Феба. Этот саркастический отклик появился в «Русском инвалиде» в 1822 г.⁸

Трудно сказать, в какой мере Пушкин был знаком с конкретными фактами полемики, хотя, как мы пытались показать выше, как раз в 1822 г. он особенно внимательно следит за поэтической работой Баратынского. Однако в высшей степени любопытно, что общие контуры ее были воспроизведены в черновиках второй главы «Онегина» — в строфах IXа—IXв, где характеризуется поэзия Ленского. Эти строфы пишутся в конце октября—начале ноября 1823 г. — одновременно с элегией «Простишь ли мне ревнивые мечты...»:

IXа

Не пел порочной он забавы
Не пел презрительных цирцей
Он оскорблять гнушался нравы
Прелестной <?> лирою своей
Поклонник истинного счастья
Не славил сети сладострастья.

(VI, 270)

Намеченное противопоставление получает продолжение в следующей строфе. В ней крайне интересны зачеркнутые варианты, которые мы приведем выборочно:

IXб

[Певцы любви] [Певцы слепого наслажденья]
Певцы слепого упоенья
[Напрасно в нежных вы стихах]
[Напрасно шалостей младых]
Напрасно дней <своих> блажных
Передаете впечатленья
Вы нам в элегиях живых
[Напрасно ваши пеноспенья]
Преступной страсти впечатленья]

Напрасно дев<ушка> украдкой
 Внимая звуки лиры сладкой
 [К вам устремляет нежный взгляд
 Напрасно юноши твердят
 Ваш вольный стих]
 К вам устремляет нежный взор
 Начать не смея разговор
 Напрасно ветряная младость
 [На ложе неги], на пирах
 Хранит и в сердце и в устах
 Стихов изнеженную сладость
 И на ухо стыдливых дев
 Их шепчет робость одолев.

IXв

[Перед судом Паллады
 Вам нет венца, вам нет награды
 Потомство в ней откажет вам]
 [Перед судом завидной славы
 Пустыми звуками, стихами]
 Пустыми звуками, словами
 Вы сеете разврат и зло
 Певцы любви <?>, скажите сами,
 Какое ваше ремесло?
 Перед судилищем Паллады
 Вам нет венца вам нет награды
 Но вам дороже, знаю сам —
 Слеза с улыбкой пополам —
 Вы рождены <для> славы женской
 Для вас ничтожен глас Молвы
 [Но мне невольно милы вы]
 И жаль мне вас и милы вы
 Не вас чета был строгий Ленской
 [Поэзии не презирал]
 Его труды конечно мать
 Велела б дочери читать

[La mère] en prescrira la lecture à sa fille

Piron

Стих сей вошел в поговорку. Заметить что Пирон (кроме своей Метром<ании>) хорош только в таких стихах, о которых невоз-
 можно и намекнуть, не оскорбляя благопристойности.

(VI, 271—272)

Все эти строчки пронизаны тонкой иронией, которая становится особенно заметной при анализе вычеркнутых стихов. «Певцы слепого упоенья» — конечно, «вакхические поэты», принадлежащие к пушкинскому кругу. Пушкин воспроизводит обвинения, адресуемые им критикой, и для этого последовательно исключает из текста все, что говорит о его собственном, авторском сочувствии их творчеству. В числе других формул он пользуется и теми, которые употребил Крылов в своей полемике с Баратынским: «перед судом завидной славы» «вам нет венца»..., «потомство в ней откажет вам». Подлинная ценность этой поэзии выясняется для читателя из осторожных оговорок: она «невольна мила» и автору «Онегина», и «ветреной младости». В концовке ирония обнаруживается: примечание о Пироне зачеркивает все, что говорилось в пользу «моральной поэзии»; что же касается его «вошедшего в пословицу» стиха, то в нем слышен автобиографический намек: парафразой его И. И. Дмитриев характеризовал «сладострастие» описаний в «Руслане и Людмиле», и в новом издании поэмы Пушкин пародировал его в предисловии (IV, 284). Таким образом, поэзия Ленского противостоит элегической поэзии «союза поэтов» и самого Пушкина как своего рода нормативный образец.

В своем литературном качестве Ленский — «унылый элегик». «Он пел разлуку и печаль И романтическую даль И умирающие розы...» (VI, 273). В окончательном тексте появляется формула: «Он пел поблеклый жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет» (VI, 35). Этот текст появляется в 1824 г., и тогда же изменяются стихи 7—9 X строфы: «Он пел разлуку и печаль, И нечто, и туманну даль, И романтические розы» (VI, 35). Элегик приобретает черты подражателя Жуковского. В 1820—1822 гг. критики «Благонамеренного» нападали на романтическую недосказанность поэтов «новой школы», отвергая как раз «нечто» и «туманну даль». К 1824 г. полемика вступила в новую фазу: переоценка возможностей элегии как жанра захватывает творческое сознание самих элегиков; с критикой подражателей Жуковского выступает прежний ученик его Кюхельбекер и даже сам Баратынский. Новые акценты сказываются и на характеристике Ленского.

Вместе с тем основой творчества «унылого элегика» продолжает оставаться не столько романтическая поэзия Жуковского, сколько французская элегия доромантического периода — именно та, которую выдвигали в противовес «новой школе» литераторы «михайловского» общества и которая являлась в русской поэзии господствующим жанром, — элегия Милонова и А. Крылова; ей отдала дань и сама «новая школа» — ранние Пушкин, Дельвиг, Баратынский,

в еще большей степени — В. Туманский и Плетнев. Их образцами были Парни, Мильвуа, Ламартин. Эта элегия создала уже свои сюжетно-тематические стереотипы, своих излюбленных героев и даже свой поэтический язык. Из этих стереотипов складывается элегия Ленского⁹; она пишется в 1826 г. в составе шестой главы «Онегина» как образец псевдоромантизма, «темного и вялого». В нее вкраплены почти цитатные строки и ситуации из «Падения листьев» Мильвуа, широко известного по переводам Милонова и Баратынского; из «Бедного поэта» Жильбера в переводе Милонова:

О дней моих весна, куда сокрылась ты?

 Но блеск отрадных дней твоих
 Еще прельщенное воображенье ловит.
 Кто знает, что судьба в грядущем нам готовит?

Милонова-элегика высоко ценили в кругу «Благонамеренного» и даже противопоставляли Жуковскому; последний номер журнала за 1821 г. был полностью посвящен его памяти. С воспоминаниями о нем и разборами его стихов выступили здесь почти все литературные руководители «михайловского» общества: Измайлов, Панаев, Остолопов, Сомов, А. Княжевич; специальный разбор был посвящен его переводу «Бедного поэта». Перефразируя его стихи в элегии Ленского, Пушкин еще раз подчеркивал, что создает своего рода пародийный эталон «унылой» элегической поэзии.

3

Итак, в 1822—1823 гг. Пушкин, хотя и косвенно, становится участником тех «споров об элегии», которые в самых разнообразных формах воздействуют на литературную теорию и поэтическую практику русских лириков 1820-х гг. Как уже сказано, Пушкин переоценивает жанровые возможности элегии в первую очередь для себя. Отвергнув «унылую элегию», он не отвергает жанра в целом, но ищет в нем новых путей. Более того, как это вообще было характерно для Пушкина, он не зачеркивает полностью даже «враждебный» ему жанр: ситуации «унылой элегии» в функционально преобразованном виде мы встречаем и в последующих главах «Онегина»: в описании смерти Ленского, его могилы и т. д.¹⁰ Элегические мотивы, столь явственно звучавшие в «Кавказском пленнике», дают пищу новым лирическим замыслам: с этой поэмой оказываются непосредственно связаны «Демон», «Свободы сеятель пустынный...» и другие стихи 1822—1823 гг.¹¹

Отсюда и особое отношение Пушкина в эти годы к «классикам» «унылой элегии»: не отрицание, а дифференцирование и переосмысление. 4 ноября 1823 г. в черновике письма к Вяземскому он набрасывает целый план рассуждения о романтизме и об отношении к нему старых элегических поэтов. Он начинает с Шенье. «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта — но он истинный грек, из класси<ков> классик. C'est un imitateur savant <?> et rien de <plus> <?> От него так и пышет Феоокритом и Анфологию. Он освобожден от италианских concetti и от французских Antithèses — но романтизма в нем нет еще ни капли — Парни древний [тоже <?> и б.<ольше?> т<ого?> Ар.<но?>], Millevoye ни то ни се но хорош только в мелочах элегиче<ских>. Первые думы Ламарт<ина> в сво<ем> роде едва ли не лучше Дум Рыл<еева>, последние прочел я недавно и еще не опомнился — так он вдруг вырос» (XIII, 380—381). В поле зрения Пушкина — как раз к моменту создания интересующей нас элегии — несколько французских поэтов элегической школы доромантического периода. Из них нам следует обратить внимание на Мильвуа, «элегическим мелочам» которого Пушкин дает несколько неожиданную положительную оценку.

Есть некоторые основания думать, что как раз в 1823 г. Пушкин перечитывает Мильвуа. К этому году относится набросок «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» — перевод первой сцены «Слепца» А. Шенье. Этот перевод возникает в кругу античных ассоциаций, идущих от Гнедича, Батюшкова и опосредованно от самого Мильвуа — не только от элегии «Гециод и Омир соперники», переведенной в свое время Батюшковым¹², но и от другой его элегии. «Nomete mendiant», в примечании к которой были опубликованы фрагменты «Слепца» и сказано несколько слов о его авторе, родившемся «под благословенными небесами Греции, которые, как кажется, вдохновляли и его поэзию»¹³. Пушкин обратился к подлинному Шенье (его перевод сделан по полному тексту, а не по отрывку, приведенному Мильвуа), но не исключено, что Мильвуа оказался здесь одним из импульсов. Новое издание сочинений Мильвуа вышло в 1823 г.; эта книга сохранилась в библиотеке Пушкина¹⁴.

Еще важнее, однако, что в бумагах Пушкина находится переписанный его рукой текст элегии Мильвуа «L'inquitude» («Беспокойство»), к сожалению датируемый лишь приблизительно (середина 1820-х гг.), который является прямым источником стихотворения «Простишь ли мне ревнивые мечты...». Б. Л. Модзалевский, первые обследовавший этот текст, указал на сходство, но это замечание не было принято позднейшими исследователями. «...сходство <...> нужно признать, — указывалось в комментарии к публикации

выписки Пушкина, — лишь в теме ревности и в композиции стихотворения в виде ряда вопросов, обращенных к любимой женщине»¹⁵.

Между тем Б. Л. Модзалевский был, конечно, прав, и сходство стихов гораздо более глубоко: оно касается и общей элегической ситуации, и отдельных формул и деталей. Стихи Пушкина в то же время не есть перевод, но переработка мотивов элегии Мильвуа, возникающая в совершенно определенную эпоху — в эпоху кризиса элегического стиля.

4

Стихотворение Мильвуа строилось на парадоксальной элегической ситуации — мучений разделенной любви. Было бы неточно определять его тему только как «ревность»: оно написано о ревности к сопернику, созданному подозрительным воображением любовника, который разумом сознает, что его страхи ложны. «Je suis jaloux, et jaloux sans rivaux!» «Для слишком сильной любви и воспоминание становится соперником (Pour l'amour extrême Un souvenir est encore un rival)» — эта формула, завершающая стихотворение, есть одновременно и ключ к психологической коллизии, той самой, которую мы находим и в стихотворении Пушкина.

Пушкин был не первым, кто обратился к стихотворению Мильвуа. Еще в 1820 г. в «Благонамеренном» была напечатана элегия «К Делии. (Подражание Мильвуа)» — свободная переработка «Беспокойства»¹⁶. Несколькими же месяцами позднее, в мае 1821 г., в Вольном обществе любителей российской словесности читается элегия уже упоминавшегося А. А. Крылова «Недоверчивость» — новое и гораздо более удачное «подражание». Оно было принято как в своем роде образцовая «унылая элегия» и в самом деле было таковой. Когда Бестужев в своем обзоре в первой «Полярной звезде» определил Крылова как поэта подражательного, П. А. Плетнев немедленно откликнулся возражением и сослался как раз на эту элегию: «Он счастливо умел сохранить свою музу от подражания. Чтобы в этом увериться, достаточно прочитать одну его элегию „Недоверчивость“, которая исполнена первоклассных и свежих красок отечественной поэзии»¹⁷. Этот отзыв должен был попасться на глаза Пушкину в ноябре 1823 г. — в письме к Дельвигу от 16 ноября он упоминает, что читал его сонеты, напечатанные в той же книжке «Соревнователя», что и статья Плетнева.

Плетнев имел некоторые основания считать элегию Крылова оригинальной, так как она далеко отклонялась от подлинника и, более того, содержала его интерпретацию.

Прежде всего, Крылов несколько меняет ситуацию. Он точно называет свою элегию «Недоверчивость»: герой подозревает свою возлюбленную не в измене, а в равнодушии. У Мильвуа в предыстории героев — страсть и, по-видимому, любовная связь («Le présent m'enivre de délices»; «cet inquiet tourment De mon bonheur empoisonne l'ivresse» etc.). У Крылова герой добивается ответной любви и не верит в возможность ее осуществления. Осуществление же ее он мыслит только как супружество:

Когда меня ты назовешь супругом,
Без сердца мне на что рука твоя?

Этого мотива у Мильвуа нет, хотя героиня «Беспокойства» свободна; она находится под надзором матери («N'as tu jamais, le soir, près de ta mère, Laisse tomber le travail commencé?»). Это-то указание в тексте и предопределило интерпретацию героини как возможной невесты героя у Крылова и затруднявшую комментаторов фразу у Пушкина:

Без матери, одна, полуодета,
Зачем его должна ты принимать?

Крылов понижает эмоциональный регистр элегии Мильвуа: любовь героя, как и героини, — не чувственное влечение, а «нежная страсть», уныние и томление. Нет сомнения, что здесь сказывалась принципиальная позиция «унылого элегика», который вскоре будет выступать против «пьяных муз» и романтической чувственности, «сладострастия» поэтов «новой школы». Здесь нам вновь приходится вспомнить Ленского, стихи которого мать велит читать дочери. Любопытно, насколько ослаблен мотив даже воображаемой измены; герой рисует себе несчастное супружество с нелюбящей женой:

Я, может быть, подстерегу случайно
Твой тяжкий вздох в безмолвии ночном,
И близ меня, забывшись тихим сном,
Промолвишь ты признание в страсти тайной;
Огонь любви заблещет на челе,
И не супруг, другой тебе приснится;
Ты будешь днем, потупя взор к земле,
Передо мной мечты своей стыдиться.

Это соответствует настойчивым вопросам героя Мильвуа о «другом», чей образ, быть может, смущал сон возлюбленной («Jamais, dis-moi, les traits d'un autre amant N'ont-ils troublé tes songes ni ta veille?»), кому, быть может, она произносила свои любовные обеты («Ce mot charmant, pour moi seul l'as tu dit?»). И совершенно таким

же образом в иную, сниженную тональность переведено заключительное восклицание: «Прости, увы! в моем роковом смятении я кажусь тебе несправедливым, неблагодарным, но я люблю»:

О, милый друг! Прости моим словам,
Забудь любви слепые подозренья, —
Я им теперь еще не верю сам,
Но в будущем ишу себе мученья!

Крылов сохраняет формулу «Dans la passé je cherche des supplées», но видоизменяет ее в соответствии с общей концепцией своего стихотворения. Но этого мало. В отличие от героя Мильвуа его герой не уверен до конца, что его подозрения есть лишь фантом его воображения, — не уверен в этом и читатель. «Недоверчивость» заканчивается нотой сомнения:

Когда же нет в тебе любви прямой,
Когда я ждал несчастья недаром,
Цепей моих из жалости не рви,
Но обмани меня притворным жаром
И дружбе дай название любви!

Таково, в общих чертах, направление переработки элегии Мильвуа, произведенной «унылым элегиком» 1820-х годов. В переработке этой были отнюдь не только поэтические потери: Крылов был поэтом несомненно талантливым. В свое стихотворение он вводит отсутствующий у Мильвуа «жест», характеризующий героиню; именно ей он переадресовывает те физические движения, которыми у французского элегика герой характеризует себя:

Не верю я пленительным словам:
Я не видал в тебе любви приметы.
Стою ль вдали, с безмолвною тоской,
Твой взор меня в толпе не отличает;
Иль робкою коснусь к тебе рукой —
Твоя рука моей не отвечает.

У Мильвуа:

Pourquoi souvent à ta main qui la presse
Ma froide main répond négligemment?

Дальнейшие сцены принадлежат самому Крылову:

Спокойна ты: встречаешь ли меня
Или даришь мне поцелуй небрежный, —
В глазах твоих нет пылкого огня
И на щеках румянца страсти нежной.

Когда я шел вчера, простясь с тобой,
Не для меня ты у окна стояла —
И тусклого стекла не отирала,
Чтобы взглянуть украдкой вслед за мной!

В элегии Крылова появляется с этими сценами бытовая психологически значимая деталь: субъективно осмысляемые, но в действительности нейтральные формы поведения. Обычно в традиционной элегии образ героини не «материализуется»; она существует отраженно, в ламентациях элегического героя. В «Недоверчивости» нарушился стереотип. Дальнейшее разрушение его происходит у Пушкина.

5

У нас нет прямых доказательств знакомства Пушкина с элегией Крылова. Она была напечатана в «Соревнователе» за 1821 г.¹⁸ рядом с «Водопадом» Баратынского. В следующей, второй книжке «Соревнователя» публикуются две элегии Баратынского: «Прошай, отчизна непогоды...» и «Н. М. К<оншину>», из которой Пушкин в сентябре—декабре 1821 г. включает несколько строк в послание «Алексееву». Таким образом, можно предположить, что в 1821 г. Пушкин читал «Соревнователя», и, следовательно, знакомство его с «Недоверчивостью» уже в 1821 г. довольно вероятно. В 1824 г. Плетнев перепечатывает это стихотворение в своей статье «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах» (в «Северных цветах» на 1825 г.) как пример «истинных чувств, оригинального слога и верного вкуса» его автора¹⁹. Разбирая в письме к Плетневу его статью, Пушкин упомянул и о Крылове, вероятно критически; в ответном письме Плетнев писал: «О Туманском и А. Крылове согласен с тобой. Впрочем, я многих из молодых назвал за то, что у них есть какое-то ухо...» (XIII, 140). К 1824 г. Крылов уже несколько лет не выступал в печати, и характеристика Пушкина — какова бы она ни была — могла основываться только на старых впечатлениях. Между тем поэта он явно знает и объединяет с Туманским, в котором видит традиционного элегика (ср. в письме Бестужеву от 12 января 1824 г.: «Он славный малый, но как поэта я не люблю его» — XIII, 85).

Все эти данные, хотя косвенные и скудные, позволяют, однако, предполагать, что в творческой истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» обработка Крылова сыграла какую-то роль — импульса или точки отталкивания. Тогда некоторые соприкосновения Пушкина со стихотворением Крылова перестают быть простым совпадением. Впрочем, для нас это уже не столь важно —

существенно, что поэтическая интерпретация исходной элегической ситуации у Пушкина оказалась прямо противоположной той, которая вышла из недр «элегической школы».

В отличие от Крылова, Пушкин не понижает, а повышает эмоциональный тон элегии Мильвуа. Движущее начало у него — ревность и страсть героя и ответная страсть возлюбленной:

Но я любим... Наедине со мною
Ты так нежна! Лобзания твои
Так пламенны!

Здесь — поэтический принцип. Еще в 1818 г. в стихотворении «Мечтателю» Пушкин оспаривал «унылую элегию» как не содержащую «правдоподобия чувств»: «мечтатель», таящий в сердце «тихое уныние», не испытывает истинного чувства. Подлинная любовь — «безумие», «яд в крови», терзающая тоска и «бешенство бесплодного желанья». Последняя формула, заимствованная у Д. Давыдова, отчасти выдает образцы, на которые Пушкин ориентировался.

Именно это «безумное волненье» любви, а не унылая печаль элегического героя Крылова, способно порождать фантомы воображения, призраки «омраченного разума». Ключевыми словами исходной элегии для Пушкина становятся «ivresse de bonheur», «amour extrême», а организующим композиционным принципом — контраст психологического парадокса:

Простишь ли мне ревнивые мечты <...>
Ты мне верна <...>

(Ср.: «Pardonne, hélas! dans mon trouble fatal, Je te parais injuste, ingrat; mais j'aime!»)

Или:

Тебе смешны мучения мои;
Но я любим, тебя я понимаю.

(Ср.: «Ris, tu le peux, de mes travers nouveaux: Je suis jaloux, et jaloux sans rivaux!»)

В соответствии с этими общими принципами Пушкин сжимает элегическую ламентацию и почти вовсе исключает моменты самоанализа и самонаблюдения, которые занимают столь большое место у Мильвуа. Страсть героя не может выражаться в рассуждении. Зато Пушкин широко пользуется находкой Крылова — описанием поведения героини, пропущенным сквозь субъективный фильтр восприятия героя. В некоторых случаях эти сцены производят впечатление почти реминисценций:

Не видишь ты, когда в толпе их страстной,
Беседы чужд, один и молчалив,
Терзаюсь я досадой одинокой <...>

Ср. у Крылова:

Стою ль вдали, с безмолвною тоской,
Твой взор меня в толпе не отличает...

Пушкин:

Хочу ль бежать: с боязнью и мольбой
Твои глаза не следуют за мной.

Крылов:

Когда я шел вчера, простясь с тобой,
Не для меня ты у окна стояла —
И тусклого стекла не отирала,
Чтобы взглянуть украдкой вслед за мной!

Пушкин:

Заводит ли красавица другая
Двусмысленный со мною разговор:
Спокойна ты; веселый твой укор
Меня мертвит, любви не выражая.

Крылов:

Спокойна ты: встречаешь ли меня
Или даришь мне поцелуй небрежный, —
В глазах твоих нет пылкого огня
И на щеках румянца страсти нежной.

Разница, помимо всего прочего, заключается в том, что у Пушкина существует градация картин — они выстраиваются с нарастающей степенью напряженности и убедительности: равнодушие на людях — отсутствие признаков ревности — интимно-дружеские взаимоотношения с «соперником» героя — встречи с ним наедине... Нет ничего удивительного, что возникла читательская аберрация, заставляющая видеть в героине кокетку и мучительницу. Но Пушкину нужно иное — показать движение чувства от легкого подозрения к самовнушению и затем отбросить наваждение резким контрастом:

Но я любим...

Так возникала в творчестве Пушкина новая, аналитическая элегия, отличная и от «унылой» элегии, и от обновленной элегии Баратынского. В споре «певцов любви» и Ленского побеждали первые; традиционный исходный материал раскрывал свои потенциальные возможности. Пушкин «брал свое везде, где находил его», как он выразился однажды, перефразируя Мольера; принцип «вышивания новых узоров по старой канве», позднее примененный им сознательно

и даже заостренно-полемически, определяется уже теперь, в ранний период творчества. Мы можем предполагать даже, что элегия «Простишь ли мне ревнивые мечты...» была не единственным произведением 1823 г., в котором подверглась переосмыслению элегическая ситуация, найденная в «Недоверчивости»: в отрывке того же времени, связанном, по-видимому, с рассмотренной нами элегией²⁰, мы находим другой парадоксальный психологический мотив, намеченный в концовке элегии Крылова, — именно, мотив добровольно обманывающегося любовника:

Но обмани меня притворным жаром
И дружбе дай название любви.

«Я умолял тебя недавно Обманывать мою любовь Участьем, нежностью притворной», — пишет Пушкин и обрывает набросок, который, будь он завершен, может быть, значительно обогатил бы наши представления о путях элегического творчества Пушкина в период «кризиса элегии».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Зеленецкий К. Г-жа Ризнич и Пушкин // Русский вестник. 1856. Июнь. Кн. 1. С. 203—209 (2-я паг.)
- ² Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 269—272; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1956. Т. 2. С. 416 (комм. Б. В. Томашевского); Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Т. 1 (1799—1826). С. 416; Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. М., 1975. № 10. С. 13—15; Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974. С. 49.
- ³ Пушкин. Соч. СПб.: Изд. имп. Академии наук. Т. 3. 1912. С. 311—312; Халанский М. О влиянии Василия Львовича Пушкина на поэтическое творчество А. С. Пушкина. Харьков, 1900. С. 75—78.
- ⁴ Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. С. 269.
- ⁵ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. С. 48—49.
- ⁶ Яшин М. «Итак, я жил тогда в Одессе...» (К истории создания элегии Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты...») // Нева. 1977. № 2. С. 111—112.
- ⁷ Благонамеренный. 1821. № 10. С. 140.
- ⁸ Русский инвалид. 1832. № 28. С. 112. Подробно об этом см. в нашей статье «Из истории литературных полемик 1820-х годов» (Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1972. С. 161—171).
- ⁹ Савченко С. Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л., 1926. С. 72.
- ¹⁰ Там же. С. 92 и след.
- ¹¹ См.: Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 51—71.

- ¹² См. подробный анализ: *Сандомирская В. Б.* Первый перевод Пушкина из Андре Шенье // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 167—184.
- ¹³ *Millevoye Ch. H.* Oeuvres. Paris, 1833. Т. I. P. 146—151.
- ¹⁴ *Millevoye Ch. H.* Oeuvres complètes, nouvelle éd. Bruxelles, 1823. Vol. 1—4. См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. Библиографическое описание // Пушкин и его современники. СПб., 1910. Вып. 9—10. С. 289.
- ¹⁵ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 503.
- ¹⁶ *Благонамеренный*. 1820. № 23/24. С. 327 (подп. — «...й»). Это стихотворение было введено С. Н. Браиловским в сборнике сочинений В. И. Туманского (*Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 77, 334), но без достаточных оснований.
- ¹⁷ <*Плетнев П. А.*> Критика. «Полярная звезда» // Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 21, кн. 1. С. 102.
- ¹⁸ Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 15, кн. 1. С. 87.
- ¹⁹ Северные цветы на 1825 год. СПб., 1825; *Плетнев П. А.* Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 190—192.
- ²⁰ *Цявловская Т. Г.* «Храни меня, мой талисман...» С. 14—15.

Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 5—21.

К генезису пушкинского «Демона»

Стихотворение «Демон» (1823) — одно из центральных в лирическом творчестве Пушкина южной поры и одно из самых популярных в русской поэзии вплоть до лермонтовских времен — неоднократно останавливало на себе внимание исследователей. Нам известно сейчас, что оно тесно связано с «Кавказским пленником», «Евгением Онегиным» и довольно обширным кругом воплотившихся или не получивших окончательного оформления лирических замыслов начала 1820-х годов, где центральным был мотив скептицизма — в его психологическом и социальном варианте¹. Психологическая ипостась темы воплотилась в «Демоне», социальная — в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...»; объективирование лирического «демона» в современном герое происходит в «Онегине», где главный герой несет реликтовые черты разочарованного «искусителя». Вопрос о месте «Демона» в общей системе пушкинского творчества, таким образом, можно считать решенным; не вполне ясным остается другой вопрос — о сущности и структуре созданного Пушкиным образа. Вопрос этот не праздный; он касается стилевой принадлежности произведения; он важен и для уяснения последующей поэтической традиции. Возникает он уже в прижизненной Пушкину критике. В «Демоне» видели конкретный лирический персонаж, может быть, даже с реальным прототипом (например, А. Н. Раевским); критик «Сына отечества» (по-видимому, Н. И. Греч) писал: «Демон Пушкина не есть существо воображаемое: автор хотел представить развратителя, искушающего неопытную юность чувственностью и лжемудрствованием»². Другое понимание — философско-психологическое — определилось у В. Ф. Одоевского: «...поэт России так живо олицетворил те непонятные чувствования, которые

холодят нашу душу посреди восторгов самых пламенных. Глубоко проникнул он в сокровищницу сердца человеческого...»³. Сам Пушкин в позднейшей своей заметке (1825), как известно, предпочел эту последнюю интерпретацию или близкую к ней, ссылаясь при этом на «Фауста» Гете: «Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения...*» (XI, 30). Поэт имел в виду сцену III «Фауста», где Мефистофель рекомендует себя как «духа, который вечно отрицает» («Ich bin der Geist, der stets verneint»).

Пушкинская заметка о «Демоне» есть своего рода исходная точка исследования литературной генеалогии образа. Мефистофеля постоянно называют в числе его родоначальников — и с полным основанием: с начала 1820-х годов Пушкин находится в атмосфере постоянно возрастающего интереса к «Фаусту». Гётевские образы оставляют след в его творчестве; однако являются они в переосмысленном и осложненном виде. Их облекает широкий круг многообразных ассоциаций, отчасти идущих от иных литературных источников — Байрона, Клингера, Данте⁴. «Демон» в этом смысле не является исключением; олицетворение «тайных движений души», он вовсе не тождествен персонифицированному и антропоморфному Мефистофелю «Фауста». О непрямой, опосредствованной связи этих образов постоянно говорят исследователи пушкинского стихотворения⁵.

Это, несомненно, так, и мы, по-видимому, даже можем указать посредника. По нашему мнению, им является книга г-жи де Сталь «О Германии», роль которой в ознакомлении Пушкина с немецкой литературой достаточно хорошо известна⁶. В этой книге наряду с переводом отдельных фрагментов первой части «Фауста» содержалась и интерпретация ее образов, в частности образа Мефистофеля, которого г-жа де Сталь считала основным героем трагедии Гете⁷. В ее понимании это персонаж «реальный и фантастический» одновременно, носитель «адской иронии, которая распространяется на все создание в целом». От мильтоновского Сатаны, от дьявола Данте или Микельанджело Мефистофеля отличает его «цивилизованность», отсутствие животного начала и признаков космической inferнальности. Его дьявольская сила заключается в универсальном неверии по отношению ко всему доброму в мире. «Ни одно верование, ни одно мнение не остается непоколебленным» после разговора с ним. Эту характеристику г-жа де Сталь резюмирует вариацией гётевской формулы: «Мефистофель сам соглашается, что сомнение исходит из ада (que le doute vient de l'enfer) и что демоны — это те,

которые отрицают (*et que les démons, se sont ceux qui nient*)⁸. Все это очень близко пушкинской поэтической концепции демона и едва ли не является ее зерном. Передача слов Гете в заметке о «Фаусте» 1825 г. могла в равной степени опираться и на текст трагедии, и на текст комментария г-жи де Сталь; в письме Пушкина к Каролине Собаньской 1830 г. мы находим их редакцию, которая лексически и синтаксически является прямой парафразой именно последнего источника: «[Sûrement] vous êtes [un] le démon, c. à dire *celui qui doute et nie*, comme le dit l'Écriture» («Вы демон, то есть тот, кто сомневается и отрицает, как сказано в Писании», — XIV, 270). Ссылка на Библию, вероятнее всего, фиктивна, хотя сделана не без некоторых оснований. В годы южной ссылки Пушкин читает Библию очень внимательно; следы работы над ней скажутся затем в «Пророке» и «Подражаниях Корану». В стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» основой образного строя является евангельская притча. Не следует забывать и о том, что в годы южной ссылки в поле зрения Пушкина попадает и апокрифическая литература, где неоднократно упоминаются о «демонах». Сюжетные параллели к «Гавриилиаде», собранные акад. М. П. Алексеевым, показывают с полной очевидностью значение для Пушкина этого круга источников⁹; для «Демона» такая работа не проделала, что, конечно, ограничивает возможности исследования. отождествление демонов с имморальными движениями души есть, например, в апокрифическом «Завете 12-ти патриархов»; любопытно, что в веревкинском переводе Корана, которым пользовался Пушкин, есть специальная глава «Демоны», где упоминается о демонах, не веривших в учение истинного пророка. Все эти ассоциации, конечно, могли повлиять на пушкинское поэтическое представление демона.

Вместе с тем книга г-жи де Сталь подсказывала читателю и символическую, и психологическую трактовку образа демона. «Несомненно, — писала она, — что наше воображение создает нечто, что отвечает идее злого духа, будь то в человеческом сердце или в природе: человек иногда делает зло, так сказать, незаинтересованно, без цели или даже против намерения, единственно чтобы удовлетворить некоторую внутреннюю прихоть, которая требует пищи <...> можно было бы сказать, что в христианстве дурные наклонности души персонифицированы в форме демонов»¹⁰. Это рассуждение оказалось важным для истории последующего восприятия трагедии Гете во Франции; на него в той или иной мере опирались и первые переводчики «Фауста» на французский язык — Сен-Олер и А. Стапфер (1823); удержалось оно и позднее. Мефистофель Гете противопоставлялся другим «демоническим» фигурам как олицетворение

некоторых свойств человеческой души¹¹. Для нас оно существенно как типологическая концепция демона. В ней слышатся отзвуки раннеанимистических представлений о демонах — духах состояния, о силе, мгновенно возникающей и исчезающей по своему произволению, о первобытных демонах языческой мифологии, развившихся затем в «гения» (daimōn) Сократа. В платоновской «Апологии Сократа» мы находим этот образ, ставший потом знаменитым: внутренний голос, всегда разрушающий некое намерение и никогда ни к чему не побуждающий, — силу деструктивную, в строгом смысле слова «духа сомнения или отрицания». Это — персональный дух, неразрывно связанный с тем или иным индивидуумом. Отсюда — пушкинское название «Мой демон», под которым стихотворение впервые появилось в печати¹². И отсюда же — своеобразная двойственность самого образа, остановившегося где-то на грани между объективированным лирическим героем и его атрибутивной психологической характеристикой, персонифицированным «развратителем» и обобщенно символическим изображением «непонятных чувствований» души. Эту двойственность, уловленную в гётевском Мефистофеле г-жой де Сталь, ощущали в стихотворении Пушкина его читатели и подражатели¹³. «Мой демон», со ссылкой на Платона, появляется в позднем стихотворении кн. Д. И. Долгорукова, некогда знакомого Пушкину еще по «Зеленой лампе»¹⁴; в дневниковой записи начала 1830-х гг., озаглавленной «Мой злой гений» и принадлежащей, по-видимому, П. Я. Голенищеву-Кутузову (ум. 1866), мы находим любопытнейшую ассоциацию: «злой гений» — это неясная беспричинная тоска, «душевные меланхолические припадки»; за описанием их следуют цитаты из «Кавказского пленника»¹⁵. Не зная ничего о генетической связи «демона» и «пленника», рядовой читатель улавливал в них внутреннее родство. В 1826 г. И. Е. Вилкопольский пишет стихотворение «Мой демон»¹⁶; к 1829—1831 гг. относятся две редакции стихотворения Лермонтова с тем же названием и ранние редакции его же «Демона» с устойчивыми реминисценциями из «Кавказского пленника». Но у Лермонтова Демон — антропоморфное существо; в его поэтической генеалогии — не только «Демон», но и «Ангел» (1824) Пушкина, с первой попыткой персонификации «духа отрицанья, духа сомненья». В лирике 1830-х гг. мы чаще встречаем этот образ на его необъективированной стадии. Все эти стихи в большей или меньшей мере ориентированы на пушкинский текст:

Но демон темный, дух сомненья
На нас незримо нападал,

Смушал он наши наслажденья,
Он наши радости смущал!..

(*** «Духи», 1832)¹⁷

Дух тревоги, дух сомненья,
С адским хохотом в устах
Веру в благость Провиденья
Отрицал в моих глазах.

(А. Б<ашило>в, «Я был», 1835)¹⁸

Не омрачай, зловещий дух,
Меня в тиши уединенной...
Прошу, души моей не тронь
Оледенелыми перстами

(А. Зилов, «Душевная страна», 1835)¹⁹

И кто мне нашептывал страшные звуки?
Кто ядом сомненья меня обливал?
Все он, мой губитель, безжалостный, мрачный.

(К. Бахтурин, «Демон сомненья», 1837)²⁰

Искуси меня, мой демон!
Соблазни-ко как-нибудь!

(А. Тимофеев, «Хандра», 1837)²¹

Так он вьется, в час паденья,
Над головой во тьме ночей
И вливает яд волненья
В сердце холодом речей

(Н. Некрасов, «Злой дух», 1839)²²

Мы берем лишь несколько примеров из «массовой поэзии» 1830-х гг.; на деле их больше. Постепенное «объективирование» образа демона — тот путь поэтической эволюции, который ведет к поэме Лермонтова; но даже и на этой стадии связь с пушкинским образом не теряется: ее выдают ключевые реминисценции и парафразы (ср. в «Демоне» В. Теплякова: «Льет пламень гибельной отравы» или в его же «Любви и ненависти»: «Твой ум, твою красу, как злобный демон, я / Тогда оледеню своей усмешки ядом»)²³. В 1837 г. Ф. Н. Глинка в «Воспоминании о пиитической жизни Пушкина» выведет соблазнителя, подстерегавшего поэта на пиру жизни, и вставит в его характеристику цитату из «Демона»²⁴. Наконец, уже в

середине 1840-х гг. Э. Губер, переводчик «Фауста», под прямым влиянием Гете создаст в своей драме «Антоний» образ демонического соблазителя Сильвио, но и здесь он будет не в силах освободиться от обаяния пушкинского стихотворения: формулы, эпитеты, даже рифмы, почерпнутые из «Демона», пронизывают все описания персонифицированного «злого духа» «с насмешливым, холодным взглядом», от которого «в сердце холод, в сердце яд / По капле сходит»²⁵. Но это уже поздняя история «демонической» темы в русской поэзии, отчасти затронутая в связи с генезисом знаменитой лермонтовской поэмы²⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Медведева И. Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 51—71.
- ² Сын отечества. 1825. № 3. С. 309. Ср.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 553—554.
- ³ Мнемозина. 1825. Ч. 4. С. 35.
- ⁴ См.: *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес» (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 101—130; *Благой Д. Д.* «Фауст в аду»: (Об одном неизученном замысле Пушкина) // Д. Д. Благой. От Кантемира до наших дней. М., 1972. Т. 1. С. 286—303.
- ⁵ См., например: *Медведева И. Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». С. 70—71; *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 137; *Гордецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.; Л. 1962. С. 259—260.
- ⁶ *Томашевский Б.* Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 352; *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. С. 133.
- ⁷ См.: *Baldensperger F.* Goethe en France. Paris, 1904.
- ⁸ *Staël m-me de.* De l'Allemagne. Nouv. éd. Paris. 1879. P. 285—286, 292 (ch. XXIII). Об этой реминисценции у Пушкина см.: *Благой Д. Д.* Читал ли Пушкин «Фауста» Гете? // Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н. И. Конрада. М., 1974. С. 110.
- ⁹ *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 281—325. В последнее время появилась специальная работа об «армянском предании», упомянутом Пушкиным в «Гавриилиаде»; оно существовало в действительности, имело апокрифический характер и широко распространялось начиная с XII в. См.: *Мурьянов М. Ф.* Из комментариев к пушкинским произведениям. 1. Армянское предание в «Гавриилиаде» // Временник Пушкинской комиссии. 1971. Л., 1973. С. 73—80; некоторые дополнения к этой статье см.: *Гуллакян С.* «Говорит армянское преданье». К вопросу об источниках поэмы А. С. Пушкина «Гавриилиада» // Литературная Армения. 1974. № 6. С. 85—96.
- ¹⁰ *Staël m-me de.* De l'Allemagne. P. 308.
- ¹¹ *Milner M.* Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire. 1772—1861. Paris, 1960. Т. 1. P. 439—444.

- ¹² Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. 1. С. 100, 506. Этот оттенок уловлен составителями «Словаря языка Пушкина», где выделено специальное значение: демон — «мифическое существо, сопутствующее человеку, наставляющее его в его жизни и делах (из античных мифологических представлений о добрых и злых духах, влияющих на жизнь и судьбу людей)»; в качестве примера приведены строки из «Разговора книгопродавца с поэтом». «Демон» цитируется для иллюстрации значения: «злой дух, олицетворение злого начала» (Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. 1. А—Ж. С. 622—623). Самая дифференциация эта имеет под собою реальные основания хотя, на наш взгляд, требует уточнений и поправок.
- ¹³ Ср. также характерное колебание Пушкина в приведенной выше его французской цитате: «un démon» («некий демон») и «le démon» («Демон»).
- ¹⁴ Долгоруков Д. И. Звуки. М., 1857.
- ¹⁵ Из записной книги подполковника Голенищева-Кутузова // Щукинский сб. Кн. 8. М., 1909. С. 17 (Сведения об авторе записаны рукой Б. Л. Модзалевского на экземпляре книги, хранящейся в библиотеке Пушкинского Дома).
- ¹⁶ Модзалевский Б. Л. И. Е. Великопольский. (1797—1868). СПб., 1902. С. 22 («К грусти (или «Мой демон»). Подражание «Демону» Пушкина»).
- ¹⁷ Телескоп. 1832. Ч. 11, № 17. С. 45.
- ¹⁸ Московский наблюдатель. 1835. Ч. 5. Ноябрь, кн. 2. С. 153.
- ¹⁹ Зилов А. Стихотворения. М., 1835. С. 53.
- ²⁰ Стихотворения К. Бахтурина. СПб., 1837. Ч. 1. С. 16.
- ²¹ Опыты Т. м. ф. а. СПб., 1837. Ч. 1. С. 279.
- ²² Ср. также в «Мечтах и звуках»: «Смерти», «Сомнение». См.: *Евгеньев-Максимов В. Е.* Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. М.; Л., 1947. Т. 1. С. 209.
- ²³ Тепляков В. 1) Стихотворения. М., 1832. С. 156; 2) Стихотворения. СПб., 1836. С. 137.
- ²⁴ Глинка Ф. Н. Избранные произведения. Л., 1957. С. 420.
- ²⁵ Губер Э. Соч. СПб., 1859. Т. 1. С. 345 и др.
- ²⁶ Ср.: *Нольман М. Л.* От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. М., 1973. С. 386—418; *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 271 и след.

Впервые: Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 253—259.

Пушкин в московских литературных кружках середины 1820-х годов (Эпиграмма на А. Н. Муравьева)

1

Тема, заявленная в подзаголовке настоящей статьи, может показаться неожиданной, чтобы не сказать искусственной, и во всяком случае нуждающейся в специальном обосновании. Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева, названная им «Из Антологии» («Лук звенит, стрела трепещет...», 1827), принадлежит к числу известных, может быть даже наиболее известных, пушкинских эпиграмм, и обычно ни исследователи, ни читатели не испытывают потребности в ее особом, тем более расширенном толковании, — разве стилистическом¹. Между тем и в самом тексте, и в истории эпиграммы есть моменты не вполне понятные, которые выходят на поверхность уже при прагматическом изложении относящегося сюда материала, с чего мы и начнем.

Основным источником по истории пушкинской эпиграммы являются мемуары Муравьева «Знакомство с русскими поэтами». Муравьев рассказывает здесь, как он, начинающий поэт, приехал в Москву осенью 1826 г., в доме Баратынских познакомился с Е. А. Баратынским и Пушкиным, встретившим его приветливо и хвалившим некоторые строфы из его описания Бахчисарая. Далее Муравьев рассказывал о доме Зинаиды Волконской, где собирались лучшие представители литературного и художественного мира, — доме, который был особенно близок ему по родственным и дружеским связям: младший брат княгини (от другого брака) воспитывался вместе с ним. «Часто бывал я на вечерах и маскарадах, — продолжал Муравьев, — и тут однажды, по моей неловкости, случилось мне сломать руку колоссальной гипсовой статуи Аполлона, которая украшала театральную залу. Это навлекло мне злую эпиграмму Пушкина, который, не разобрав стихов, сейчас же написанных мною,

в свое оправдание, на пьедестале статуи, думал прочесть в них, что я называю себя соперником Аполлона. Но эпиграмма дошла до меня уже поздно, когда я был в деревне»².

Ни текста своих стихов, ни эпиграммы Пушкина Муравьев не приводил. Напомним их — это понадобится нам впоследствии. Муравьев:

О Аполлон! поклонник твой
Хотел померяться с тобой,
Но оступился и упал,
Ты горделивца наказал:
Хотел пожертвовать рукой,
Чтобы остался он с ногой.³

Пушкин:

ЭПИГРАММА. (ИЗ АНТОЛОГИИ)

Лук звенит, стрела трепещет,
И клубясь, издох Пифон;
И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон!
Кто ж вступился за Пифона,
Кто разбил твой истукан?
Ты, соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан.

(III, 51)

«В продолжение зимы 1826 года, — продолжал Муравьев, — напечатал я собрание мелких моих стихотворений, с описанием южного берега Крыма, под общим названием „Тавриды“. Весьма горько было для моего авторского самолюбия, когда весною в деревне, в одном из журналов московских, прочел я критический разбор моей книжки, хотя и довольно снисходительный, но, как мне тогда казалось, слишком строгий. Безымянную сию критику написал мой приятель поэт Баратынский; оттого и не было ничего оскорбительного в его суждениях; но для молодого писателя это был жестокий удар при самом начале литературного поприща, который решил меня обратиться к прозе. Когда же я возвратился летом в Москву, чтобы ехать опять в полк, весь литературный кружок столицы уже рассеялся, но мне случилось встретить Соболевского, который был коротким приятелем Пушкина. Я спросил его: „Какая могла быть причина, что Пушкин, оказывавший мне столь много приязни, написал на меня такую злую эпиграмму?“. Соболевский отвечал: „Вам покажется странным мое объяснение, но это сущая правда; у Пушкина всегда была страсть выпытывать будущее, и он

обращался ко всякого рода гадалщицам. Одна из них предсказала ему, что он должен остерегаться высокого белокурого человека, от которого придет ему смерть. Пушкин довольно суеверен, и потому, как только случай сведет его с человеком, имеющим сии наружные свойства, ему сейчас приходит на мысль испытать: не это ли роковой человек? Он даже старается раздражить его, чтобы скорее искушить свою судьбу. Так случилось и с вами, хотя Пушкин к вам очень расположен». Объяснение удовлетворило Муравьева, и он закончил свой рассказ словами: «Не странно ли, что предсказание, слышанное мною в 1827 году, от слова до слова сбылось над Пушкиным ровно через 10 лет»⁴.

Так писал Муравьев в 1871 г., незадолго до смерти, переоценивая свою литературную жизнь с позиций ортодоксального благочестия. В его мемуарах сказался поздний Муравьев — тот самый, о котором писал Лесков в «Синодальных персонах».

2

Попытка источниковедческой оценки «Знакомства с русскими поэтами» с учетом позиции Муравьева в конце 1860 начале 1870-х гг. была уже однажды предпринята — не в пушкиноведческой, а в лермонтоведческой литературе — В. В. Барановым, указавшим на хронологические и фактические противоречия в рассказе Муравьева о происхождении лермонтовской «Ветки Палестины»⁵. Противоречия эти не могут полностью дезавуировать мемуары Муравьева с фактической стороны, тем более что существуют косвенные факты в подтверждение рассказанной Муравьевым версии; однако наблюдения В. В. Баранова должны быть приняты во внимание, когда речь идет об общей концепции мемуаров, сказавшейся в отборе материала, оценках, даже установлении причинно-следственных связей между описываемыми событиями.

Существует несколько мемуарных сочинений Муравьева, причем некоторые из них имеют по несколько редакций. Полный анализ их в настоящее время невозможен: обширное литературное, историческое и церковно-историческое и догматическое наследие Муравьева не собрано и даже удовлетворительно не библиографировано; многие сочинения его остаются в рукописи. Поэтому мы вынуждены здесь ограничиться лишь предварительными замечаниями. Наиболее ранними мемуарами, охватывающими как раз интересующий нас период его литературной жизни, являются «Мои воспоминания», опубликованные в 1895 г. в «Русском обозрении» по рукописи, переписанной, согласно помете Муравьева, в Киеве в мае

1866 г.⁶; рукопись подверглась поздней правке, но основу ее составляют записи, датированные 30 апреля 1827—15 января 1830 г. Об этой «маленькой книжице», где описаны «первые годы <...> молодости» Муравьева, он упоминал в следующих своих мемуарах, датированных 13 июля 1857 г.; итак, он продолжил свою автобиографию через тридцать лет. Эта часть «Моих воспоминаний» (условно назовем ее «второй»), также напечатанная в «Русском обозрении» в качестве продолжения⁷, резко отличается от «первой» части по своей концепции: ее пишет не молодой литератор, связанный с «любомудрами» и пушкинским кругом, но известный церковный писатель, совершивший путешествие в Иерусалим, близко стоящий к высшей церковной администрации, и сам крупный чиновник Синода в отставке, камергер, лично известный императору. Новые воспоминания имеют совершенно определенную установку, прямо заявленную в первых же строках, обращенных к викарию московскому отцу Леониду (Л. В. Краснопевкову, впоследствии архиепископу ярославскому и ростовскому). «Несколько уже раз, многоуважаемый отец Леонид, Вы изъявляли мне удивление о странности моего положения в свете, между мирским и духовным, и это казалось для Вас непонятым. Вчера опять, возвратившись к тому же предмету, Вы настаивали, чтобы я изложил Вам письменно <...>, каким образом состоялось мое положение, столь необычное». Итак, эти воспоминания написаны в расчете на конкретного адресата и преследуют определенную цель: «оправдаться в нарекании ханжества или фанатизма», «так как многие подозревают», замечает Муравьев, что «мнимое усердие в вере» служит для него «только средством к достижению каких-либо честолюбивых видов». Заметим здесь заявленное намерение самореабилитации; его важно учитывать при анализе «модальности» всего сочинения. Муравьев не скрывает и своих сомнений: «...часто случается, что, начиная писать апологию, неприметно пишешь себе панегирик, ибо излагаешь то, что только может служить к оправданию, оставляя в стороне неблагоприятное, слабости и пороки <...> Опасно быть собственным живописцем и судьей; и посторонний человек всегда лучше может описать своего ближнего, если только пером его будет руководить чувство христианской любви!»⁸ Итак, определяется интенция повествования: «ближнего» описывать с «чувством христианской любви», себя — с нелицеприятной строгостью. Его «апология» (в первоначальном значении: самооправдание) заключается в последовательно проведенной идее: вся его духовная жизнь с начала 1830-х годов была определена его паломничеством к христианским святыням; он естественно, без всякого насилия над собой, «почти безотчетно», оставил поэзию для прозы, а затем вступил на духовное поприще.

Эта концепция, однако, не была выдержана полностью. Муравьев не был создан для аскезы и самоотречения, и самый характер его церковно-бюрократической деятельности ставил его в совершенно «светские» отношения прежде всего с обер-прокурорами Синода — С. Д. Нечаевым и Н. А. Протасовым, описывая которых, он отнюдь не руководствовался «чувством христианской любви». Читатель его мемуаров убедится без труда, что ему не удалось подавить в себе и авторского самолюбия: его догматические и исторические труды, помимо всего прочего, оказывались формой литературного и социального самоутверждения, и он никогда не забывает отметить успех их в публике; в рассказах же об отношении к нему архимандрита Фотия и Николая I сквозит плохо скрытое удовлетворение. Два противоположных начала борются в его мемуарах — те самые начала, которые пронизательно почувствовал в нем Л. В. Краснопевков, — «мирское» и «духовное», и в последнем всегда сквозит первое. Именно так видел его личность и Лесков; именно эта особенность давала основательный повод к подозрениям в ханжестве и честолюбивых видах.

Любопытная психологическая черта: в 1866 г. он переписывает и редактирует слегка свои старые воспоминания, резко противоречившие духу и направлению его поздних писаний, а в конце жизни (1874) издает полный текст своей трагедии «Битва при Тивериаде» — «не для публики, а собственно для себя и немногих присных», не забыв, однако, обратиться и к «благоклонному читателю, которому она нечаянно попадет в руки». В предисловии, полном самоуничижительных оговорок, он вспоминает впрочем об одобрении Пушкина и Жуковского, а рассылая экземпляры друзьям, сбрасывает личину авторской скромности: «Посылаю вам грех моей юности — „Тивериаду“, весьма поэтическую, как обыкновенно бывают юношеские грехи» (письмо П. С. Казанскому от 25 июня 1874 г.)⁹. И так, даже на склоне лет в этом духовном писателе не умер светский литератор, вовсе не чуждый мирской суеты. Именно к этому времени и относятся его наиболее известные воспоминания — «Знакомство с русскими поэтами», изданные в Киеве в 1871 г.

В этой книге получили законченное выражение все те тенденции, о которых уже шла речь выше. Здесь выдержана роль христианина, избегающего судить и осуждать. Великие поэты, о которых упоминает Муравьев, наделены евангельскими добродетелями: скромностью, снисходительностью, любовью к ближнему, и собственное авторское «я» предстает здесь почти в неузнаваемом виде. Напомним еще раз: сглаженно-идеализирующий тон его мемуаров был концептуальным заданием, потребовавшим некоторого

самообуздания; не далее как за четыре года или пять лет он заново обращался к своим воспоминаниям 1827 г., рисуя совершенно иную картину его литературных взаимоотношений. Но Муравьев не искажает факты — он их стилизует. Лишь иногда за этой стилизацией проглядывает облик человека властного, честолюбивого, с неудовлетворенным авторским самолюбием.

Весь этот по неизбежности суммарный экскурс необходим, чтобы читать рассказ Муравьева о пушкинской эпиграмме с нужным поправочным коэффициентом.

3

Нет никаких оснований заподозривать фактическую достоверность этого рассказа. Целый ряд деталей его подтверждается другими источниками. Но Муравьев опускает важные звенья.

Он умалчивает, например, что в порыве раздражения написал эпиграмму на Пушкина «Ответ Хлопушкину»¹⁰. Он не рассказывает о своих литературных замыслах, вовсе не столь скромных, как они предстают в воспоминаниях 1871 г. И он исключает из своих мемуаров то подлинное течение литературной жизни в ее многообразных связях, которое только и объясняет действительно странный эпизод: почему Пушкин, приветствовавший его литературные опыты, написал на него злую эпиграмму?

Нам придется теперь построить иной ряд событий и оценок, обильно цитируя собственные мемуары Муравьева 1827 г., о которых нам пришлось уже говорить. Любопытно, что Баратынский в них не упоминается, а Пушкин упомянут мельком. В этих записях автоконцепция совершенно иная, нежели в поздних мемуарах: ребенок, не понятый в семье, создавший себе единый идеал, в тринадцать лет начавший писать стихи (Муравьев считает нужным сохранить и их названия: «Буря» и «Дружба»).

«Отец моей ненавидит поэзию, и теперь я терплю за нее частые гонения. Он хотел сделать меня отличным математиком или военным человеком, а я, несмотря на его старания, сделался поэтом. Природа сильнее воспитания: оно только может развить врожденные способности, но заменить их новыми, искусственными — никогда! Здесь я хочу представить, каким образом, вопреки всему во мне развилась поэзия до тех пор, когда я избрал ее моею главною целию. Цель жизни дается с жизнью, и потому никакие силы не могут остановить того, кто к ней стремится. Для чего до сих пор не хотели сего понять? Я бы менее принял гонений и менее бы ожидал их!»¹¹

Запись эта сделана 30 апреля 1827 г. в с. Александровском. Заметим дату: прошел лишь месяц после эпиграммы Пушкина и критики Баратынского на «Тавриду». В это время Муравьев еще рассматривает свою поэтическую деятельность как миссию. Двадцатилетний поэт подробно фиксирует все свои поэтические замыслы. Четырнадцать лет, учеником Раича, он намеревается написать в прозе поэму «Потоп». Вступив в военную службу, он попадает в Киев и пишет историческое стихотворение «Днепр» (вошедшее потом в «Тавриду»). Он намерен начать эпическую поэму «Владимир, или Взятие Корсуни». «Наконец, в августе 1825 года исполнилось мое пламенное желание: я увидел Крым и сделался поэтом подобно художнику, который, взглянув на картину Рафаэля, воскликнул: „Я живописец!“» (с. 61).

Эти строки мемуаров особенно интересны. Они хорошо известны исследователям Грибоедова: Муравьев познакомился с ним в Симферополе, ездил с ним на Чатырдаг и отвел ему в своих мемуарах ампула друга, понимающего гениального юношу. Их связывает общий «восторг». «Тогда, — продолжает Муравьев, — я решился написать что-нибудь великое, обширное, как беспредельный горизонт, меня окружавший. Уже прежде меня мучило слабое подражание, которому я себя посвятил; *Мильтон и Клопшток*, днем и ночью, как призраки, меня облетали; я хотел окончить их бессмертные поэмы и поэмой *Последнего суда смертных* довершить песнь о падении и искуплении человеческого рода» (с. 62).

Мы сокращаем цитацию, отсылая читателя к полному тексту этих интересных мемуаров, где девятнадцатилетний Муравьев вспоминает о сменяющих друг друга грандиозных замыслах: поэмы «Чатырдаг», трагедии «Митридат» (которая была им написана и осталась в рукописи), поэмы «Владимир». Крайне интересно при этом, что сильным творческим импульсом для молодого поэта оказывается мысль о его личной избранности и, может быть, об ожидающей его славе. Он простодушно сознается, что заглядывал в биографию Клопштока, чтобы сравнить его и свой жизненный и творческий ритм; убедившись, что его предшественник начал «Мессиаду» еще не достигши двадцати лет, он «с отчаяния» начинает писать эпическую поэму «Владимир» (с. 62). Эта психологическая установка на «наследование», по-видимому, сказалась на его литературных отношениях с Грибоедовым: он оставил замысел поэмы и написал трагедию «Владимир», после того как услышал, что Грибоедов вынашивал подобный же план, и собирался писать трагедию «Федор Рязанский», также в осуществление несостоявшегося замысла Грибоедова¹². Об этом последнем намерении он сообщил в записи

от 20 июля 1829 г., то есть уже тогда, когда личность и деятельность Грибоедова начинали становиться предметом легенды и «наследование» ему также могло осознаваться как миссия.

Но вернемся к записи 1827 г.

«В последний раз я увидел Грибоедова и открылся ему. Он одобрил замысел, хотя и грозил его огромностью; снова вззошел я на Чатырдаг, не было туч, солнце всходило, тень его лежала на всем Крыме, я взглянул на небо, землю и море, — все гласило о величии Творца, и я, слабое его творение, воспел вместе со стихиями гимн Создателю, — его дивную казнь — *Помон!*

Так возвратился я из Крыма, налитанный вдохновением; долго созревало оно в груди моей, наконец уединение полка, в котором я находился, совершенно и вдруг его развило. Однажды я нечаянно перевел две песни Оссиана четырехстопными ямбами; я прежде никогда не писал рифмами, и это побудило меня продолжать; таким образом я постепенно описал всю *Тавриду*, но она всегда мне казалась слабою и бесцветною» (с. 63).

«Мысль о *Потопе* меня не оставляла, я продолжал его и кончил первую песнь. По моему мнению, это лучшее из моих творений, но немногие поймут сей исполинский замысел! Не знаю, отчего люди более всегда склонны к недоверчивости? развивающийся талант кажется им презрительным. Им непременно надобно долгую привычку, чтобы назвать человека поэтом, хотя часто сия привычка их обманывает; они не могут видеть отпечаток будущего в первых стихах и часто равнодушием убивают юный талант, который не имеет довольно духа, чтобы презирать их. Так и я, написав уже трагедию, множество мелких стихотворений, *Тавриду* и первую песнь *Потопа*, еще не был признан за поэта тем малым числом людей, которым я мог поверять свои творения. Мне скажут: „какое самолюбие!“ Но я пишу для себя мои мысли, и мог ли бы я продолжать заниматься поэзиею, если бы в душе не чувствовал, что я поэт и не был бы твердо убежден в этом? Многие из наших стихотворцев пишут от нечего делать или для выгод; я же пишу по вдохновению и не считаю поэзию вещью постороннею, но единственною целью моей жизни, которой совершенно себя посвящу. Как обманываются те, которые гонят меня, полагая, что я ее оставляю; неужели они думают, что променяю будущую славу и утешение всей моей жизни на какой-нибудь чин? Их ослепило земное!» (с. 63—64).

Не следует забывать, что все эти пассажи пишутся по свежим следам литературного конфликта, закончившегося пушкинской эпиграммой, и дальний адресат их — литературные «гонители». Но ближайшего, непосредственного адресата нужно искать в родственном и дружеском окружении Муравьева.

По переписке Н. Н. Муравьева (будущего Карского) с братом Александром и И. Г. Бурцовым мы знаем о недоразумениях и даже конфликтах юноши с братом и отцом. Небезынтересно, между прочим, что письма Бурцова несколько корректируют образ романтического поэта, нарисованный самим Муравьевым; так, он не раз сообщает, с каким «восторгом» автор «Потопа» красовался в шегольском драгунском мундире: «белый султан, ранжевый воротник, сабля овладели всем его бытием» (от 12 июня 1824)¹³. В переписке братьев Мухановых мы находим, впрочем, и прямые, очень резкие отзывы о его поэтическом и драматическом творчестве: «Как странно и жалко видеть человека, стремящегося к цели, до которой силы его не допускают и, утвердительно сказать можно, никогда не допустят! <...> Жаль этого человека, стихи его погубят, а он мог бы под стать свою приискать местечка и быть по силам полезным»¹⁴.

Муравьев приехал в Москву осенью 1826 г. и привез с собой первую песнь «Потопа», сборник «Таврида» и трагедию «Владимир» («Падение Перуна»), о которой он сам писал: «Слог ее груб, по моему обыкновению; когда-нибудь исправлю. Картина времени иногда схвачена довольно удачно; поэзии много, есть и проза, характер Владимира слаб, но жрец хорош, а сама Рогнеда изображена дикою, мрачною и сильною кистью. Ее характер — мой *chef d'oeuvre*» (с. 64).

И трагедия, и поэма остались в рукописи, между тем знакомство с ними немаловажно для определения положения Муравьева в московских литературных кругах. Мы процитируем здесь лишь небольшое вступление к «Потопу», которое дает некоторое представление и об эмфатическом стиле поэмы, и о манифестируемом облике ее автора-повествователя, без сомнения, отождествленного с реальным автором:

ВОЗЗВАНИЕ

Арфу! Арфу! — Проснись, струн очарованный рокот!
 В вдохновенной груди я не вмещаю восторгов!
 Кто отверз мне уста? — Чей глас, как отзывы грома,
 Льется из пенистых уст? — Кто сдвинул смелой рукою
 Покрывало с веков? — Отверз мне тленные очи?
 Громче, звуки! — Но где земля? — отовсюду лишь волны,
 Бурные, шумные бьют! Все небо тонет в пучинах!
 Мир — один океан — неизмеримый, бездонный!
 Кто отважный пловец, в уединенном ковчеге?
 Чей пронзительный вопль заглушают буйные бездны?
 Мира древнего вопль! — Проник он ужасом душу!
 Войте, войте, моря! и ревом песни вдохните!

Юный, полный надежд, высокий гимн начинаю
 И вверяю струнам души младой вдохновенья!
 Расцветут ли певцу всегда зеленые лавры?
 И цветущим венком во волосы вплетутся ль оливы?
 Или песни со мной сойдут в немую могилу!
 Ах! быть может, их звук неумолимой рукою
 Ранняя смерть заглушит, и струны звонкия Арфы
 С юной жизнью порвет! — Полурасцветший увяну!
 Неизвестный паду! — и над моею могилой
 Путник беспечно пройдет! — О кто лазурные крила
 Голубицы мне даст — да улечу от забвенья!
 Да проникну небес высокие, дивные тайны,
 И грядущего тень разовью в минувших картинах!

Дух! возжегший сердца, из уст вешавший пророков!
 Дух видений, чудес и вдохновенных восторгов!
 Естли смертный к тебе дерзает голос возвысить,
 Естли внимаешь мольбам! сойди, сойди в мое сердце! —
 Прах! я прах! — но персть оживи бессмертною искрой!
 Грудь наполни тобой, вложи в уста мои песни!
 Житель неба, прости души бессильным порывам!
 Естли горний твой блеск омрачу я смертною тенью
 И земной пеленой облеку небесного образ! —
 Ах! я странник земли, и на земле мои песни!¹⁵

4

В начале октября 1826 г. имя Муравьева появляется в дневниках М. П. Погодина. Это происходит как раз в то время, когда Пушкин, освобожденный из ссылки, начинает знакомиться с московскими литературными кругами. Уже прошли первые чтения «Бориса Годунова», обострившие интерес «любомудров» к проблемам исторической трагедии, и возникает план совместного журнала — будущего «Московского вестника». Однако Погодин еще не слышал «Годунова» и с Пушкиным едва знаком.

4—8 октября он записывает в дневнике: «Слуш<ал> Мур.<авьева> „Влади<мира>“. И от истории в трагед<ию>. Талант».

9 октября: «Слуш<ал> Мур.<авьева> и был в восхищении: „Тень Ерм.<ака>“, „К Волге“, „Новг.<ород>“ и „Потоп“. Каково! Путешествовать. Он начал рифмы в Тавриде. С Шев.<ыревым> перебрал все пиесы. Он ночевал у меня».

Записи Погодина говорят о начавшемся литературном сближении. Оно происходит естественно: сочинения Муравьева соответствуют литературным исканиям «любомудров». Двадцатилетний ли-

тератор не был для Погодина лицом совершенно новым: он знал его в начале 1820-х гг. по кружку Раича, и общность литературных интересов возникла не случайно, а проистекала из единого источника. Теперь Муравьев естественно включался в общее литературное русло: в начале июля 1826 г. Погодин читал полученную от Веневитинова трагедию Хомякова «Ермак»; «Владимир» был следующей исторической трагедией, вызвавшей у Погодина безусловное одобрение, и с ней как бы корреспондировали стихи Муравьева на исторические темы (из них нам известен «Ермак», вошедший затем в сборник «Таврида»).

Эти чтения происходят накануне знакомства Погодина с «Борисом Годуновым». На следующий день (10 октября) он делает в дневнике известную запись: «Пушкину отнес реестр пиес. „Хорошо!“ , назначил свои пиесы. Обещал прочесть „Годунова“ во вторник. Bravo! Дал намек о Калибана роли. А я, невежа, не читал еще его <...> Слуш.<ал> Мур.<авьева> Тавриду. Прекрасно! Познакомил его с Венев.<итиновым>. Славный малый».

11 октября: «Заезжал к Мур.<авьеву> и слушал еще „Влад<и-мира>“».

10 ноября: «Кор.<ректур> и Эверс. Чит.<ал> Муравьеву. В каждом явлении должна отражаться драма».

14 ноября: «К Мур.<авьеву>».

17 ноября: «Отвез Мур.<авьеву> хроники».

2 декабря: «Обед у Тр.<убецких>, слуш.<али> Мур.<авьева> и болтали с Ал. Ив.»¹⁶.

Лаконичные записи погодинского дневника показывают с совершенной очевидностью, что то амплуа «безвестного юноши, только что выступившего на литературное поприще», которое отводил себе Муравьев в мемуарах 1871 г., было поздней и едва ли не преднамеренной стилизацией. Опыты дебютанта с восхищением встречены в том самом литературном кругу, в котором читается «Борис Годунов»; более того, мы вправе предположить, что замыслы его исторической трагедии на национальную тему и мифологической эпопеи оценивались — по крайней мере Погодиным — как магистральный путь русской поэзии.

Конечно, о конкуренции с Пушкиным здесь не могло быть и речи. После 12 октября — памятного Погодину чтения «Бориса Годунова» — упоминания о «Владимире» исчезают из дневника: он заслонен новыми впечатлениями и отодвинут на задний план в еще большей мере, нежели «Ермак» Хомякова. Однако трагедия продолжала ходить в рукописи, и 20 ноября Вяземский в письме к Жуковско-

му и А. И. Тургеневу сообщает о чтении всех трех произведений — «Бориса Годунова», «Ермака» и трагедии «Владимир» «молодого Муравьева», «писанной в формах французских, но в духе германском. Молодо, зелено, но есть живость, огонь и признаки решительного дарования»¹⁷.

5

В декабре сам Муравьев читает что-то у Трубецких. Как мы знаем по его собственным воспоминаниям, он связан также узами знакомства и даже дальнего родства с домом Волконской.

И явная, и скрытая от нас история пушкинской эпиграммы на Муравьева уходит во внутреннюю жизнь салона Зинаиды Волконской, но об этом, несмотря на довольно обширную литературу о самой княгине, мы знаем очень мало. Не до конца ясными предстают и отношения Пушкина к Волконской и ее кружку, и исследователи иной раз приходят к диаметрально противоположным выводам. Так, Д. Д. Благой писал о «резкой неприязни» Пушкина к «модному светскому салону» княгини; это суждение было оспорено в новейших статьях Р. Е. Терехиной, соглашавшейся, однако, что Пушкину не импонировали «широта» салона и культ романтического эстетизма, сочетавшийся с преклонением перед хозяйкой¹⁸.

Пушкин впервые посетил дом Волконской, по-видимому, в конце сентября 1826 г.¹⁹, — это был тот самый визит, о котором вспоминал Вяземский: при первом знакомстве княгиня пропела романс Геништы на слова «Погасло дневное светило...», и Пушкин «был живо тронут этим обольщением тонкого и художественного кокетства»; признаком сильного волнения для Вяземского была краска, бросившаяся в лицо Пушкина. Может быть, с этим посещением связана не вполне понятная запись погодинского дневника под 24 сентября: «К Веневитиновым. Рассказ. <ывали?> о Пушкине у Волконских»²⁰.

Судя по воспоминаниям Вяземского, впечатление Пушкина от визита было вполне благоприятным. Но Вяземский в данном случае — свидетель не беспристрастный, тем более что он не передает слов Пушкина, а толкует его реакцию. Он связан с «княгиней Зинаидой» дружескими узами; в поздние годы он сохраняет восторженное воспоминание о ее доме как о культурном оазисе Москвы. Она обращает к нему просьбу привести «мотылька Пушкина», которого отпугнуло от ее дома «многочисленное общество»²¹; в 1829 г. Пушкин изливает ему свою досаду на «проклятые обеды Зинаиды» (XIV, 38) и, вероятно, не без умысла вплетает в свое письмо шуточный и рискованный каламбур о ее взаимоотношениях с графом Рич-

чи. В своих воспоминаниях Вяземский нередко стремился сгладить противоречия Пушкина с людьми, близкими ему самому: с Карамзиным, Дмитриевым и другими. Едва ли не достовернее психологически рассказы Шевырева — очень близкого к семейству Волконских; именно от него мы знаем о демарше Пушкина, прочитавшего в ответ на просьбы завсегдаево салона стихотворение «Поэт и чернь». Ситуация 1826 г. была очень похожей: при первом же знакомстве Зинаида Волконская демонстративно представила гостям Пушкина как «знаменитого поэта», чего тот, по утверждению Шевырева, «терпеть не мог». Пушкин вспыхнул, и, быть может, это означало нечто совсем противоположное тому, что показалось Вяземскому; тогда становится понятно, почему Пушкин с самого начала стал избегать «многочисленного общества» дома Волконских.

Воспоминания А. Муравьева — второй источник, на котором основано убеждение, что Пушкин принадлежал к постоянным посетителям салона. «Общим центром для литераторов и вообще для любителей всякого рода искусств, музыки, пения, живописи, — писал Муравьев, — служил тогда блестящий дом княгини Зинаиды Волконской <...> Эта замечательная женщина <...> хотела играть роль Коринны и действительно была нашей русскою Коринною <...> в этих салонах можно было встретить и все, что только было именитого на русском Парнасе, ибо все преклонялись пред гениальною женщиной. Пушкин и Вяземский, Баратынский и Дельвиг были постоянными ее посетителями. Кн. Одоевский <...> не пропускал ни одного ее вечера»²². Здесь очень характерная неточность, постоянная в такого рода перечислениях, призванных подтвердить некую общую мысль, — неточность и в хронологии, и в репертуаре имен. Так, ни Дельвиг, живший в Петербурге, ни В. Ф. Одоевский, переехавший в столицу в 1826 г., не могли часто бывать у Волконской, и Муравьев если и встречал их там, то в единичных случаях. Названные имена — знаки, обозначающие художественную элиту и выстроенные попарно, как бы по инерции. Имя Баратынского влечет за собой имя Дельвига, Вяземский ассоциируется с Пушкиным. Дифференциация происходит тогда, когда внимание мемуариста специально обращено на конкретное лицо. Так было с М. Д. Бутурлиным, чьи воспоминания корректируют картину, нарисованную Муравьевым. «Странно, — писал Бутурлин, — что, бывши часто у княгини Волконской, я ни разу не встречал там Пушкина»²³.

На пересечении этих взаимоуточняющих свидетельств возникает картина, по-видимому наиболее приближенная к реальной.

Пушкин, конечно, не питал враждебности к Волконской и ее кругу и сохранял с ним вполне лояльные и даже доброжелательные

светские отношения. Но вместе с тем он сохранял и дистанцию, значительно большую, нежели, например, Вяземский. Отдавая должное талантам и образованности княгини, он пассивно, но решительно противился, когда ощущал претензии на роль законодателя литературных вкусов. У нас нет никаких сведений о том, как он относился к собственному литературному творчеству Волконской, но мы вряд ли ошибемся, утверждая, что ее историческая проза — как «Славянская картина V века» или «Сказание об Ольге» (если он был с ними знаком) — не могла вызвать его сочувствия. Исторические и литературно-исторические штудии княгини, при всей ее увлеченности ими, должны были представлять профессионалу-литератору с ясно определившимися историческими интересами как дилетантские экзерсисы в духе сентиментального понимания истории. Шевырев с восторгом писал о «деликатности» и «эстетизме» ее стиля и о ее способности создать на русском языке «Шатобрианову прозу»²⁴, но именно такую прозу Пушкин решительно отвергал в конце 1820-х гг. Все это не исключало ни обмена портретами, ни естественных приношений своих сочинений, ни даже комплиментарных посланий и знаков взаимного уважения и признания.

Совершенно иначе строились отношения к салону «молодого Муравьева», что мы уже имели возможность почувствовать из процитированного выше отрывка из его мемуаров.

6

О Муравьеве в салоне Волконской мы располагаем еще более скудными и отрывочными сведениями, чем о Пушкине.

Тем не менее у нас есть основания думать, что, завоевав некоторое признание в близких Волконской литературных кругах, он с меньшим успехом завоевывал и дом Белосельских. Обо всем этом он упомянул сам в своих мемуарах. Помимо родственных и дружеских связей с семейством, помимо поэтических способностей, у него были неоспоримые преимущества молодости и эффектной внешности; много позднее, в 1833 г., Н. Н. Пушкина писала брату по другому поводу: «...что же ты хочешь, чтоб он, при его красоте, не произвел впечатления на молодую девушку»²⁵. И в салоне Трубещких, и у Волконской это качество ценилось, нужно думать, не в последнюю очередь и повышало для Муравьева шансы первенствовать.

Еще важнее, однако, что Муравьев установил с самой Волконской довольно близкий интеллектуальный и литературный контакт,

придав ему характер демонстрации. Мы уже упомянули о своего рода саге Волконской «Сказание об Ольге», текст которой был опубликован полностью только в посмертном собрании сочинений Волконской²⁶. Над этим произведением (так и оставшимся неоконченным) княгиня работала в 1827 и, по-видимому, еще в 1826 г.; в конце мая 1827 г. она читала главы из него Мицкевичу и Малевскому. «Предметом <...> своей поэмы, — вспоминал Муравьев, — избрала она св. Ольгу, так как и в ее жилах текла кровь Рюрикава и род Белозерских особенно благоговел пред сею великою просветительницею Руси. (У них в доме даже хранилась древняя ее икона, писанная, по семейному преданию, живописцем императора Константина Багрянородного, в то время, когда крестилась Ольга в Царьграде)»²⁷. Несмотря на чисто литературный характер замысла, писательница стремилась ознакомиться с историографией; так, 28 января 1826 г. она слушала доклад Погодина «Нечто о роде великой княгини Ольги», читанный в заседании Общества истории и древностей российских. Погодин выдвигал гипотезу, что Ольга была варяжского, а не славянского рода²⁸, и эта идея была последовательно проведена в «Сказании об Ольге». Муравьев поспешил откликнуться на этот живой интерес. В его «Тавриде» мы находим балладу «Ольга» и соотносящееся с ней стихотворение «Певец и Ольга» с посвящением «К. З. А. В.....ой», где «певец» (без сомнения, сам Муравьев), обратившись к «великой тени», слушает ее отповедь:

Не к тебе я лечу, нарушать твои сны! —
 Не певца я ищу, но могучей жены!
 В ней варяжская кровь моих светлых князей,
 Ольга спящая — вновь пробудилась в ней!
 Ее стан величав, как сосна на холме...
 Кудри спят на плечах снеговой белизны,
 Цвет лазурный в очах — Белозерской волны
 И блистают огнем вдохновенья глаза...
 Но душа велика, как пустыни обзор,
 И как дно глубока моих Чудских озер!
 Она Ольгу одна постигает вполне
 И, воспрянув от сна, воспоеет обо мне!²⁹

Хотя в прозрачном посвящении имя Волконской и не было раскрыто полностью (в этих случаях цензура требовала согласия адресата), почти невозможно предположить, чтобы стихи эти были опубликованы без ее ведома. Прямо или косвенно княгиня санкционировала откровенную апологетику по своему адресу; воспевание «могучей жены» в «Певце и Ольге» выходило за рамки принятого

в поэтических мадригалах этикета. Не менее существенно и то, что Муравьев решил его нарушить; стало быть, он был уверен в благожелательной реакции предмета своих поэтических вдохновений. Авторитет его в салоне — как личный, так и литературный — по-видимому, был достаточно прочен.

Существуют два письма Д. В. Веневитинова, из которых следует, что в декабре 1826 г. какие-то стихи Муравьева стали предметом оживленных споров в ближайшем окружении Волконской. 14 декабря Веневитинов пишет С. А. Соболевскому: «Сестра на тебя жалуется. Ты споришь против нее и против к. Волконской о стихах Муравьева; она прислала мне эти стихи, и я хотел, чтобы они были хороши, для того чтобы побранить тебя»³⁰. Может быть, речь шла именно об этих стихах, — утверждать что-либо более определенно невозможно. Но как бы ни толковать письмо, из него явствует, что крепнущая в глазах Волконской литературная репутация Муравьева встречает оппозицию как раз со стороны тех близких «любомудрам» деятелей, которые теснее всего были связаны с Пушкиным, — именно Соболевского; Пушкин почти наверное был осведомлен об этой полемике, ибо в декабре (после возвращения из деревни) жил с Соболевским на одной квартире. Двумя днями позднее, 16 декабря, Веневитинов пишет сестре: «Благодарю вас за оказанное мне доверие, за выбор меня судьей в вашем литературном споре с Соболевским; если бы вы не прислали мне стихов, я принял бы вашу сторону». Итак, Веневитинов во имя объективности вынужден принять сторону Соболевского и также оспаривать достоинства стихов Муравьева. Вслед за тем он делает успокаивающую оговорку, уступая вкусу сестры и княгини: он сообщает, что слышал «довольно хорошие стихи Муравьева, в которых имеются красивые мысли». «Скажите, это кн. Зинаиде: я вижу, что она интересуется успехами М<уравьева>». И вслед за тем — симптоматичная и загадочная фраза, за которой стоят какие-то неясные нам факты личного, социального или литературного поведения протеже княгини Зинаиды: «К сожалению, я не могу похвалить его за все, что мне известно»³¹.

Литературная личность Муравьева становилась предметом споров. И салон Волконской, и часть «любомудров» устанавливали его литературную репутацию превыше его не лишенных таланта и известного мастерства, но еще очень незрелых литературных дебютов; в обсуждение его стихов оказалось втянутым ближайшее пушкинское окружение. Соболевский, Веневитинов, державшиеся умеренно критической позиции, оказывались на одном полюсе; на другом был центральный литературно-художественный салон Москвы.

7

В феврале 1827 г. первые стихи Муравьева выходят из печати в альманахе «Северная лира» и встречены благожелательными откликами Н. М. Рожалина и Вяземского в «Московском телеграфе» (1827, № 3) и «Московском вестнике» (1827, № 5). В оставшемся в рукописи наброске рецензии на «Северную лиру» Пушкин писал: «Между другими поэтами в первый раз увидели мы г-на Муравьева и встретили его с надеждой и радостью» (XI, 48).

Почти одновременно появляется в свет сборник «Таврида».

В мемуарах 1871 г. Муравьев рассказывал лишь внешнюю канву последующих событий, опуская промежуточные звенья, и они лишились причинно-следственных связей. И рецензия Баратынского на его книгу, и эпиграмма Пушкина предстали как спонтанные, немотивированные и не связанные друг с другом, едва ли не враждебные акции против молодого поэта при самом начале его деятельности. Между тем рецензия Баратынского не только не была «безымянной», как утверждал Муравьев, но не была и неожиданной. 6 марта 1827 г. он писал В. А. Муханову: «Ожидаю с нетерпением критики Баратынского и брани Соболевского. Надеюсь, что они не замедлят показаться»³².

Критика Баратынского была напечатана в № 4 (втором февральском) «Московского телеграфа», а полумесяцем ранее, в № 3, появилось его стихотворение «К***»:

Не бойся едких осуждений,
 Но упоительных похвал:
 Не раз в чаду их мощный гений
 Сном расслабленья засыпал.
 Когда, доверясь их измене,
 Уже готов у моды ты
 Взять на венок своей камене
 Ее тафтяные цветы, —
 Прости, я громко негодую;
 Прости, наставник и пророк,
 Я с укоризной указую
 Тебе на лавровый венок!
 Когда по ребрам крепко стиснут
 Пегас удалым седоком,
 Не горе, ежели прихлыснут
 Его критическим хлыстом.³³

Эти стихи, озаглавленные в копиях Н. Л. Баратынской и в первом посмертном издании 1869 г. инициалами «А. Н. М.», иногда

предположительно относились к Муравьеву, но без всяких обоснований, и уже первые их комментаторы, как В. Я. Брюсов и М. Л. Гофман, поставили эту адресацию под сомнение, указав, что слова «наставник и пророк» в обращении к Муравьеву не поддаются объяснению. На том же основании П. П. Филиппович отнес их к Адаму Мицкевичу³⁴, и эта версия держится до сего дня. Между тем она основана на недоразумении, ибо «наставник и пророк» — не обращение, а определение к «я» (что проясняется только при правильном интонировании фразы): «Наставник и пророк (ибо я прорицаю тебе поэтическое будущее), я указываю тебе на лавровый венок вместо тафтяных цветов моды». Это — обращение старшего поэта к младшему, невозможное в отношении к Мицкевичу, и оно было преддверием известной рецензии Баратынского на «Тавриду», где он писал: «Г-н М<уравьев> — поэт неопытный, но Поэт — и это главное. Во всех его пьесах небрежность слога доведена до крайности; но почти во всех ошутительно возвышенное вдохновение. Он еще не написал ничего истинно хорошего, но подает прекрасные надежды». «Скажем вообще о г-не Муравьеве, что, богатому жаром и красками, ему недостает обдуманности и слога, следовательно очень многого»³⁵. Эта-то рецензия, которую Муравьев оценивал в поздних мемуарах как снисходительную, была при своем появлении воспринята им совершенно иначе: «Напечатав Тавриду и легкие мои стихотворения, — писал он в мемуарных заметках 1827 г., — я, по обыкновению, подвергся критикам и злым языкам»³⁶. «Я не согласен с тобой, любезный друг, насчет критики Баратынского, — писал он В. А. Муханову 18 марта, — признаюсь, я ожидал от него лучшего, а он, как кажется, не оставил даже ничего сказать и Соболевскому»³⁷. Он сравнивает свою поэтическую судьбу с судьбой Тассо и Данте.

В это-то время и происходит уже известный нам эпизод со статуей Аполлона в доме Волконской.

8

В воспоминаниях М. Д. Бутурлина мы находим упоминание об этом эпизоде с некоторыми важными акцентами. «В 1827 году он (Муравьев. — В. В.) пописывал стишки и раз, отломив *нечаянно* (упираю на это слово) руку у гипсового Аполлона на парадной лестнице Белосельского дома, тут же начертил какой-то акростих. Могу сказать почти утвердительно, что А. С. Пушкина при этом не было»³⁸.

Эти замечания любопытны. Пушкин не был свидетелем театральной сцены, и эпиграмма не могла возникнуть как результат

мгновенной реакции. Он осмыслил эпизод позднее, и осмыслил как ритуальный жест.

В известной степени Муравьев дал сам к этому повод. Существовала если не традиция, то прецеденты надписей не «на статуи», но «на статуях». Так, «Надписи на статую Купидона» (1796) Карамзина были снабжены примечанием: «Сочинитель сих надписей увидел в одном доме мраморного Амура и с позволения хозяйки исписал его карандашом с головы до ног»³⁹. Не может быть никаких сомнений, что надпись на статуе Аполлона была сделана Муравьевым также «с позволения хозяйки», вероятнее всего знавшей и стихи Карамзина. С другой стороны, были и прецеденты стихов на уничтоженную или попорченную статую Аполлона; так, в 1809 г. в Твери великий князь Константин «в виде забавы» взорвал порохом статую Аполлона в саду вел. кн. Екатерины Павловны; Ю. А. Нелединский-Мелецкий написал по этому поводу юмористические стихи, вызвавшие негодование императрицы Марии Федоровны⁴⁰: поэт, до того времени бывший «достойным сыном» Аполлона, осмелившись воспеть его уничтожение, допустил «отцеубийство». Самая мысль стихотворной автоэпиграммы, написанной на статуе Аполлона, могла прийти Муравьеву по этим и иным аналогиям, но вся предшествующая история начинающего поэта, убежденного в своей избранности и ставшего баловнем московских литературных салонов, придавала незначущей сцене характер символический и чуть ли не кощунственный. Именно так понял ее Баратынский, по свежим следам события написавший чрезвычайно резкую и раздражающую эпиграмму:

Убог умом, но не убог задором,
 Блестящий Феб, священный идол твой
 Он повредил: попачкал мерным вздором
 Его потом и восхищен собой.
 Чему же рад нахальный хвастунишка?
 Скажи ему, правдивый Аполлон,
 Что твой кумир разбил он, как мальчишка,
 И, как шенок, его загадил он.⁴¹

К этому «поэтическому венку» в 1840-е гг. (уже после того как Муравьев совершил свое паломничество и стал чиновником Синода) добавилась эпиграмма Соболевского:

Бельведерский Митрофан
 Благоверно окрестился
 И Христу он свой талан
 В барыши отдать решился.

Но языческий свой сан
 Любит гордый Митрофан:
 Им одним его ты тронешь.
 И указ Синодом дан:
 С Бельведера Митрофан
 Митрофаном же в Воронеж.⁴²

Во всех этих трех эпиграммах есть ясно осязаемая внутренняя связь, хотя третья из них написана много позже, по другому поводу и при другом социальном положении адресата. Во-первых, все они исходят из одного литературного круга, который собрался в Москве в 1826 г. и был объединен тесными дружескими и литературными узами. Именно этот — пушкинский — круг внимательно и критически следил за дебютами Муравьева и поддерживал его первые литературные шаги. Критический разбор «Тавриды», предвосхищенный стихотворным посланием Баратынского, был своего рода литературно-педагогическим актом, — совершенно того же свойства, каким вскоре будут отличаться рецензии А. А. Дельвига на сочинения молодых поэтов его кружка — А. И. Подолинского, Е. Ф. Розена, и совершенно так же адресат недвусмысленно отверг рекомендации старших поэтов, опираясь на поддержку иных литературных групп. Театральный жест Муравьева в салоне Волконской при других условиях мог быть сочтен всего-навсего неумной и претенциозной шуткой, даже фанфаронадой, но он стоял в конце некоей цепи жестов литературного самоутверждения, одобряемых хозяйкой салона, а тем самым и всем негласным литературным ареопагом; как мы видели, авторитетные критики «Московского вестника» (которые вскоре чрезвычайно холодно встретят сборник стихотворений Баратынского) также готовы были выдвинуть дебюта в первые ряды современной литературы. Именно этот разрыв между реальными поэтическими заслугами и искусственно раздуваемой репутацией молодого поэта, которой он уже начинал кичиться, и определил, нужно думать, совершенно необычную резкость и даже грубость эпиграммы Баратынского. Семантический же ее акцент («убог умом, но не убог задором», «нахальный хвастунишка») как бы имплицировали емкий пушкинский образ «Бельведерского Митрофана» — самодовольного невежды на социальных высотах, и именно в таком качестве выступает он в поздней интерпретации Соболевского. Кажется, здесь улавливается и еще один скрытый акцент — намек на бездумное и безоглядное покровительство «матушки», в роли которой выступала Зинаида Волконская. Во всяком случае Соболевский (как мы помним, «споривший против нее» о стихах Муравьева) каламбурно отправляет его «в Воронеж» «с

Бельведера» аристократического особняка, к которому новоявленный христианин привязан не забытой им «языческой» ипостасью своего существа.

Если Баратынский ограничился устным распространением эпиграммы, то Пушкин потребовал публикации, дополнив критическое выступление полемическим. Это был акт еще более ответственный, нежели устная сатирическая реакция, — акт даже рискованный, учитывая положение Пушкина в начале 1827 г., когда ему следовало избегать даже чисто литературных полемик. Эта публикация ощущается им как необходимая, — настолько, что он готов пойти чуть ли не на конфликт с своими ближайшими журнальными сотрудниками.

9

К началу марта 1827 г. уже обозначились разногласия Пушкина с редакцией «Московского вестника».

2 марта он пишет Дельвигу свое известное письмо, в котором иронизирует над учено-философскими претензиями журнала и жалуется на то, что «ребята теплые, упрямые» его «не слушают», когда он говорит им об этом (XIII, 340—341), 4 марта он «декламирует» перед Погодиным «против философии»; тот слабо возражает, хотя «очень уверен в нелепости им говоренного».

9 марта Погодину становится известным текст эпиграммы на Муравьева, и он везет его к Трубецким. Те принимают эпиграмму без одобрения: «Бельведерский хорошо».

16 марта Погодин записывает в дневнике: «По журналу. Хлопотал, чтобы не печатать эпиграммы»⁴³. Реакцию Погодина можно было предугадать. Нам известны уже и прежние связи его с Муравьевым, и его отношение к «Владимиру», «Потопу», «Ермаку» и «Новгороду». Помещение эпиграммы на страницах «Московского вестника» ставило его как редактора в двусмысленное положение.

Пушкин настаивает на публикации, и не только потому, что он намерен ввести в рамки литературные претензии «Бельведерского Митрофана», но и потому, что раздражен вежливым, но глухим и упорным противодействием редакции его журнальной политике. По-видимому, ему известно, что оставшиеся в Москве «любомудры» не разделяют и его критицизма в отношении Муравьева.

Пушкину известна жизнь литературных кулуаров; быть может, он предвидел и возможную оппозицию рецензии Баратынского. Настояв на своем, он, вероятно, рассчитывал хотя бы отчасти утвердить в журнале и в сознании общества свою эстетическую позицию.

19 марта выходит номер «Московского вестника» с его эпиграммой. Рецензия Баратынского появляется несколькими днями ранее.

20 марта Соболевский рассказывает Погодину, почему Пушкин хотел поместить эпиграмму. Это был, конечно, рассказ с той же самой мистической и дипломатической версией, которую Соболевский передал и самому Муравьеву. Соболевский отлично знал истинное положение вещей и, конечно, не сказал Погодину, что эпиграмма метит не в последнюю очередь в патронов и сторонников Муравьева.

Через несколько дней Пушкин повторил для Погодина «официальную» версию происхождения эпиграммы, тут же поставив ее под сомнение новым эпиграмматическим комментарием: «Однакож чтоб не вышло чего из этой эпиграммы. Мне предсказана смерть от белого человека или белой лошади, а NN — и белый человек, и лошадь»⁴⁴.

Именно эта вуалирующая версия и утвердилась затем в сознании мемуаристов. Известен рассказ В. А. Нащокиной, где опущено центральное ядро эпизода, исчезло самое имя Муравьева, и вместе с ним и эпиграмма Пушкина. Осталось упоминание о салоне Волконской, где «у одной из статуй отбили руку» и Пушкина попросили подержать лестницу и свечу, пока один из его друзей исправлял поломку. «Поэт сначала согласился, но, вспомнив, что друг был белокур, поспешно бросил и лестницу, и свечу и отбежал в сторону.

— Нет, нет, — закричал Пушкин, — я держать лестницу не стану. Ты — белокурый. Можешь упасть и пришибить меня на месте»⁴⁵.

В этом фольклоризированном рассказе уже еле улавливается подлинное событие и совершенно утрачен его истинный смысл.

10

Нам предстоит рассмотреть еще одно позднее мемуарное свидетельство, которое поддается только гипотетическому толкованию, — это рассказ В. П. Горчакова о Пушкине в салоне некоей «Аделаиды Александровны» («имя вымышленное, хотя рассказ исторически верен», замечает Горчаков), «светской затейницы», «избалованной каждением многих». Содержание этого несколько затянутого анекдота или вставной новеллы, украшенной сверх меры описаниями, диалогами, характеристиками действующих лиц, вероятно частично вымышленных, сводится к следующему. Капризная красавица, хозяйка светского салона (изображенного почти в гротескных тонах и с деталями, явно противоречащими этикетным

формам поведения, — по-видимому, описываемая среда была мало знакома мемуаристу) требует от Пушкина посвятительной записи в свой альбом. Пушкин уступает с большой неохотой, однако все же пишет послание, которое затем (в его отсутствие) читается в салоне одним из поклонников хозяйки. «Что он читал, — рассказывает Горчаков, — я передать не в состоянии, и к тому же это тайна альбома Аделаиды; а знаю только то, что в этом послании каждый стих Пушкина до того был лучезарен, что, казалось, брильянты сыпались по золоту, и каждый привет так ярок и ценен, как дивное ожерелье, нанизанное самою Харитою в угоду красавицы; описание же красоты Аделаиды до того было пленительно, что все красавицы Байрона не годились ей и в горничные: словом, трудно было произвесть что-нибудь блистательнее»⁴⁶. Поклонники предлагают отправить стихи для напечатания «к Гречу» и в этот момент обнаруживают злую иронию поэта: под стихами стоит дата «1 апреля». Это делает избалованную красавицу врагом поэта; новым испытанием для ее самолюбия оказывается необходимость скрывать свои эмоции, чтобы не предавать огласке всю историю; здесь Горчаков вводит сцену с посещением «старой графини», «тетки» Аделаиды и приятельницы «Елизаветы Михайловны» (конечно, Е. М. Хитрово), которая заводит с ней разговор о Пушкине.

Весь этот эпизод П. С. Шереметевым (автором комментария к запискам Горчакова), а вслед за ним и Л. Б. Модзалевским рассматривался как относящийся к И. Г. Полетике⁴⁷; лишь в последнее время С. Л. Абрамович показала неосновательность такой гипотезы⁴⁸. В самом деле, по хронологическим указаниям Горчакова, он относится к середине 1820-х гг.; по контексту видно, что Пушкин еще не женат. Упоминание Греча и «Елизаветы Михайловны» географически приурочивает эпизод к Петербургу.

Рассказ Горчакова, по справедливому заключению С. Л. Абрамович, лишь с очень большой осторожностью можно использовать как биографический источник. Однако он не выдуман полностью; уверение Горчакова в его исторической достоверности должно быть принято во внимание уже хотя бы по общеизвестному благоговейному отношению Горчакова к памяти Пушкина. Несомненно, в основе его лежат какие-то подлинные факты и отношения, многократно искаженные в устных передачах и, как мы постараемся показать, намеренно завуалированные самим Горчаковым.

Можно предположить, что посвятительные стихи Пушкина, которые Горчаков описал как литературный шедевр, не были напечатаны и до нас не дошли. Однако это предположение маловероятно, если они находились в светском альбоме и были прочитаны

в большом обществе, как повествует Горчаков. Скорее всего, их нужно не разыскивать, а идентифицировать с известными нам стихами. Добавим к этому, что нам следует сразу же отвергнуть то, что сообщает Горчаков об их творческой истории (о ней мемуарист судить вообще не может): якобы они были написаны через силу, по заказу и единственно ради мистификации с датой. Это явно литературно-анекдотическая интерпретация, решительно противоречащая поэтической практике Пушкина, насколько мы ее знаем.

Нам известно лишь одно такое послание, действительно значительное и обращенное к хозяйке блестящего светского салона, избалованной вниманием и поклонением. Это — послание «Княгине З. А. Волконской» («Среди рассеяной Москвы...»), находившееся в ее альбоме. Горчаков несомненно знал его текст, опубликованный в № 10 «Московского вестника» за 1827 г. Указание его на апологетические строки, ставившие адресата превыше красавиц Байрона, конечно, имело в виду стихи:

Царица муз и красоты,
 Рукою нежной держишь ты
 Волшебный скипетр вдохновений,
 И над задумчивым челом,
 Двойным увенчанным венком,
 И вьется и пылает гений.

(III, 54)

Примем это как рабочую гипотезу, попытавшись найти доказательства ей в тексте воспоминаний и объяснить очевидные противоречия, в которые она вступает с ними.

«Аделаида Александровна» — прозрачная зашифровка имени «Зинаида Александровна». «Тетка-графиня» — А. Г. Лаваль, хозяйка петербургского салона, знакомая Е. М. Хитрово, урожденная Козицкая, сестра княгини А. Г. Белосельской-Белозерской, мачехи З. А. Волконской (второй жены ее отца), знавшая Пушкина еще с 1810-х гг.⁴⁹

Послание к Волконской датировано, однако, 6 мая 1827 г. В печатных изданиях этой даты не было, она стала известна только после обнаружения автографа в 1916 г. Книжка «Московского вестника» с текстом стихотворения вышла в мае; итак, оно могло быть отнесено и к апрелю 1827 г., как это и делалось. Дата «1 апреля» стоит под другим стихотворением Пушкина, также 1827 г., — «Есть роза дивная; она...». Эти стихи не были опубликованы к моменту написания мемуаров Горчакова; тремя годами позднее черновик их был факсимильно воспроизведен Погодиным в «Русском историческом

альбоме» (1853). Автограф находился в его древнехранилище; на обороте С. А. Соболевский сделал копию (или запись под диктовку Пушкина, где впервые появилась и помета: «1 апреля 1827. Москва»)⁵⁰.

Д. Д. Благой замечал, что дата придает «блистательному мадригалу» Пушкина «прямо противоположный, остро иронический характер» и что ирония направлена на стихотворение Веневитинова «Три розы», с которым явно связано пушкинское восьмистишие⁵¹.

Здесь возможно, однако, и иное толкование, не отменяющее наблюдений исследователя. Стихи Веневитинова вышли в свет в альманахе «Северные цветы на 1827 год» 25—28 марта 1827 г. и читались под свежим впечатлением его смерти, поразившей друзей; известие о ней было получено в Москве 19 марта. «Роза» — повторяющийся образ в поэтических надгробиях Веневитинова; он есть в «Деве и розе» Дельвига и в четверостишии И. И. Дмитриева «Здесь юноша лежит под холодной доской...», — по-видимому, он был основан на реалиях и на могиле поэта действительно была высажена роза. Но в «Трех розах» заключен и любовный мотив, также символизированный розой, и он неизбежно — в особенности в первые недели после смерти поэта — должен был прикрепляться к имени Волконской. История неразделенной любви поэта, еще оживленная его последними стихами, в марте—апреле 1827 г. стала предметом разговоров в московских кружках; запись в дневнике Погодина от 6 апреля показывает, что разговоры эти велись и при Пушкине, причем имя Волконской появлялось в них иногда (не всегда справедливо) в негативном контексте. «Завтрак у меня, — записывает в этот день Погодин. — Представители русской образованности и просвещения: Пушкин, Мицкевич, Хомяков, Щепкин, Венелин, Аксаков, Верстовский, <А.> Веневитинов <...> Говорили о Дмитриии Веневитинове, о страсти его к княгине Волконской. Она искала в нем свежего юношу.. Он боялся прикоснуться к божественному идеалу. Она мелка»⁵².

«Мадригал» Пушкина пишется как раз в эти дни. Если он и не адресован прямо Волконской, то связан с ней косвенной ассоциацией — через стихи Веневитинова. Заметим, что дата «1 апреля» появляется не в черновике, а в копии Соболевского, который несколькими месяцами ранее спорил с княгиней по поводу стихов Муравьева; Соболевский был весьма склонен к такого рода мистификациям (вспомним знаменитый акростих «Шаликов глуп, как колода», напечатанный им у Шаликова в «Дамском журнале»). Дата «1 апреля» могла возникнуть в процессе обсуждения или копирования стихов, как литературная шутка, или даже быть проставлена

самим Соболевским. Заметим и то, что к 1 апреля 1827 г. Пушкину вряд ли мог быть известен печатный текст «Трех роз» Веневиной-ва, так как книжка с ним вышла в свет в самом конце месяца и, скорее всего, не дошла еще до Москвы; таким образом, дата едва ли не фиктивна.

Все эти соображения по неизбежности гипотетичны, однако они объясняют, каким образом могла возникнуть версия, что альбомное послание Волконской заключается датой «1 апреля». В конце 1840-х гг. повод к рассказу Горчакова могли дать и Погодин, и Соболевский, а может быть и другие лица, которых мы сейчас уже не можем учесть. Произошла контаминация, обычная для фольклорных текстов.

Что же касается петербургских реалий эпизода, то это, конечно, вуалирующий ход, причем совершенно естественный. Москвичу Горчакову необходимо было не просто скрыть место действия, но дать ложный адрес. Если бы это не было сделано, его мемуары выглядели бы как памфлет, направленный против живущих еще лиц, ибо при возможности московского приурочения рассказа салон Волконской угадывался безошибочно. Между тем в 1850 г. были живы и сама Волконская, и Шевырев, и Вяземский, и Погодин, печатавший воспоминания Горчакова в своем «Москвитянине», а двадцатью с лишним годами ранее опубликовавший пушкинское послание к Волконской в «Московском вестнике». Сохраняя основной сюжетный ход, распространяя его украшающими и вымышленными подробностями, Горчаков вынужден был все время предусматривать возможную реакцию современников. Он оставил в тексте конкретизирующие указания на Волконскую и (любопытная деталь) употребил имя Греча как нарицательное обозначение популярного журналиста, выделив при первом упоминании его курсивом, чтобы обратить на него внимание читателя.

Что даем нам рассказ Горчакова?

Он не дает нам никаких новых достоверных фактических сведений. Но он — свидетельство внутренних сложностей в отношениях Пушкина с салоном Волконской, — сложностей, на которые намекал в своих поздних рассказах С. П. Шевырев и которые были известны московским литераторам и приняли в воспоминаниях Горчакова резкий и гипертрофированный характер.

Здесь нет ни возможности, ни необходимости проследить дальнейшую историю взаимоотношений Пушкина с салоном Волконской. После того как эпиграмма его на Муравьева достигла своей цели — восстановить подлинную иерархию культурных ценностей, не осталось никаких оснований для конфликта, тем более что

Пушкин имел дело не с врагами, а с ценителями и сторонниками. Сохранились свидетельства (Гоголя и Языкова), что Пушкин и позднее «терпеть не мог» Муравьева⁵³, однако ни одна тень не омрачила их внешних отношений. Сразу же за публикацией эпиграммы ему (и Погодину) было дано дипломатическое разъяснение; в начале 1830-х гг., возобновив общение с Муравьевым, Пушкин приносит ему полуизвинение и с особенным вниманием поддерживает его драматургические опыты, когда Муравьев действительно стал нуждаться в поддержке. Послание к Волконской — комплиментарное и демонстративное (достаточно напомнить концовку, где автор смиренно сравнивает себя с кочевой цыганкой, а адресата — с Каталани), — конечно, не только не было насмешкой, как казалось Горчакову, но, напротив, отчасти преследовало ту же цель: погасить неудовольствие, которое могла бы вызвать эпиграмма у покровителей Муравьева. Быть может, этим и объясняется подчеркнутость пушкинских похвал. Как бы то ни было, он отлично знал, что имеет дело не с враждебной, а с сочувствующей средой и был связан с ней многообразными узами знакомства, светского этикета, литературно-художественных интересов и даже в какой-то мере политических симпатий (сочувствие З. А. Волконской ссыльным декабристам общеизвестно). Все это уже неоднократно было рассказано в специальной литературе, из которой мы знаем, что княгиня до конца жизни оставалась поклонницей таланта Пушкина, которому отвела место и в своем домашнем пантеоне. Мы ставили себе частную и хронологически локальную задачу: обратить внимание на скрытую, закулисную жизнь московских литературных кружков, которая имела свои законы и формы и накладывала явственный отпечаток на биографию и творчество Пушкина в середине 1820-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. ряд стилистических замечаний об этой эпиграмме: *Эткинд Е. Г.* Пушкин-эпиграмматист // Пушкинский сб. Псков, 1973. С. 24—31.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 44.

³ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 125.

⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 44—45.

⁵ *Баранов В. В.* Достоверен ли комментарий к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Ветка Палестины»? // Ученые записки Калужского педагогического института. 1960. Вып. 8. С. 55—61.

⁶ Русское обозрение. 1895. № 5. С. 56—85. Авторизованная копия ныне хранится: ЦГИА, ф. 1101, оп. 1, № 619 (датировано «1857»); список с датой «1858»: там же, № 636.

- ⁷ Русское обозрение. 1895. № 12. С. 586—606; 1896. № 2. С. 505—543.
- ⁸ Там же. 1895. № 12. С. 586—587.
- ⁹ Там же. С. 606.
- ¹⁰ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 692 (комментарий В. С. Киселева-Сергенина).
- ¹¹ Русское обозрение. 1895. № 5. С. 57—58 (далее при цитировании в тексте указываются страницы).
- ¹² См.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 113—114, 373—375 (комментарий П. С. Краснова и С. А. Фомичева). В этом издании использован автограф «Моих воспоминаний», хранящийся в рукописном отделе Гос. музея А. С. Пушкина в Москве. См. также: *Краснов П. С. О «Федоре Рязанском» // Русская литература. 1973. № 3. С. 104—107.*
- ¹³ Из эпистолярного наследия декабристов. Письма к Н. Н. Муравьеву-Карскому. М., 1975. Т. 1. С. 208.
- ¹⁴ Письмо Вл. Муханова к брату от 10 ноября 1827 г. // *Щукинский сб. М., 1906. Вып. 5. С. 294.*
- ¹⁵ РГИА. Ф. 1088, оп. 2, № 865, л. 18—18 об. (авторизованная копия). (В настоящее время полный текст написанных песен «Потопа» подготовлен к печати Н. А. Хохловой. Ею же в 1996 г. была опубликована трагедия «Митридат»; см.: Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 5—42.)
- ¹⁶ РГБ. Ф. 231 (Погодина), разд. I, № 31, л. 161—163. Записи о Пушкине см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 9 и след.
- ¹⁷ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 6. С. 48.
- ¹⁸ Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 15; *Теребенина Р. Е. 1) Пушкин и З. А. Волконская // Русская литература. 1975. № 2. С. 136—145; 2) Автограф послания Пушкина к З. А. Волконской и его история // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 5—15.*
- ¹⁹ *Теребенина Р. Е. Пушкин и З. А. Волконская. С. 137.*
- ²⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 12.
- ²¹ Лит. наследство. Т. 58. С. 52.
- ²² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 43—44.
- ²³ Русский архив. 1897. Кн. 2. С. 178.
- ²⁴ См.: *Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 36.*
- ²⁵ *Ободовская И., Дементьев М. Вокруг Пушкина. М., 1975. С. 158.*
- ²⁶ Сочинения княгини Зинаиды Александровны Волконской, урожденной княжны Белосельской. Париж; Карлсруэ, 1865. С. 37—150.
- ²⁷ *Муравьев А. Знакомство с русскими поэтами. С. 12.*
- ²⁸ *Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 2. С. 5.*
- ²⁹ *Муравьев А. Таврида. М., 1827. С. 131—132.*
- ³⁰ *Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 318.*
- ³¹ Там же. С. 322.
- ³² *Щукинский сб. Вып. 5. С. 250.*
- ³³ *Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы / Изд. подготовил Л. Г. Фризман. М., 1982. С. 95.*
- ³⁴ *Филиппович П. П. Жизнь и творчество Е. А. Баратынского. Киев, 1917. С. 129—130 и след.*
- ³⁵ Московский телеграф. 1827. № 4. С. 326, 331.

- ³⁶ Русское обозрение. 1895. № 5. С. 65.
- ³⁷ Щукинский сб. Вып. 5. С. 252.
- ³⁸ Русский архив. 1885. Кн. 1. С. 132.
- ³⁹ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 241.
- ⁴⁰ См.: Хроника недавней старины. Из архива князя Оболенского-Нелединского-Мелецкого. СПб., 1876. С. 102—103.
- ⁴¹ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. С. 362.
- ⁴² Русская эпиграмма второй половины XVII—начала XX в. Л., 1975. С. 374.
- ⁴³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 15.
- ⁴⁴ Лит. наследство. Т. 58. С. 351.
- ⁴⁵ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 201.
- ⁴⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. 2-е изд. М., 1985. Т. 1. С. 247, 249.
- ⁴⁷ См.: Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931. С. 212; Пушкин. Письма / Под ред. Л. Б. Модзалевского. М.; Л., 1935. Т. 3. С. 535.
- ⁴⁸ Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году: (Предыстория последней дуэли). Л., 1984. С. 55.
- ⁴⁹ Пушкин посещал дом Лавалей в первые послелицейские годы; в 1819 г. он читал здесь оду «Вольность» и был знаком со всем семейством (см.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 214). В эти годы он мог видеть здесь и З. А. Волконскую; возможность этих встреч не была предусмотрена в богато документированной работе Р. Е. Терехиной (Пушкин и З. А. Волконская. С. 137).
- ⁵⁰ См. примечание Т. Г. Зенгер-Цявловской к этому стихотворению (III, 1140). См. также: Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года: Краткое описание. М.; Л., 1964. № 901.
- ⁵¹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1836). М., 1967. С. 148—149.
- ⁵² Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 2. С. 304.
- ⁵³ См.: Кулиш П. А. Записки о жизни Гоголя. СПб., 1858. Т. 1. С. 327.

Впервые (под загл.: Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева): Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 222—241.

К изучению «Литературной газеты» Дельвига—Сомова

В № 5 «Литературной газеты» за 1831 г. (от 21 января) на странице 42 напечатана небольшая рецензия на роман В. А. Ушакова «Киргиз-кайсак». Эту рецензию цензор Н. П. Щеглов представлял 23 января в Цензурный комитет, и из нее было вычеркнуто несколько строк, опубликованных в 1916 г. Н. Замковым. Приводим ее полный текст.

Идея, на которой основана завязка сего романа, может быть, ошибочна: спесивый князь Любский сперва препятствует дочери своей вступить в супружество с Виктором Славским за то, что он внук священника; а после запрещает ей о том и думать, ибо открывается, что Славский не что иное, как киргиз-кайсак, проданный своей матерью оренбургскому чиновнику. Славский в отчаянии, едет на войну и т. д. Дело в том, что в нашем быту, по нашему образу мыслей, молодой ротмистр гвардии, у коего два миллиона в ломбарде и 2000 душ, конечно уж, аристократ, какого бы, впрочем, ни был он происхождения. Древность дворянского рода ничего общего не имеет у нас со знатностью. В одном из наших журналов (официальном — NB) сказано было, что шестисотлетние дворяне не что иное, как мещане во дворянстве, и справедливо. Привязанность к старинным дворянским грамотам не есть у нас общепонятный характер, но частная странность, как любовь к древним монетам или экзотическим растениям. Рассмотрение выгод и невыгод сего порядка вещей было бы здесь неуместно. Скажем только, что г. Ушаков напал на предрассудок, который у нас не существует: от сего и роман не имеет той занимательности, которой мы вправе были ожидать, судя по отрывкам, уже напечатанным.

Еще замечание: князь Любский, которого автор хотел представить ненавистным глупцом, действует вообще как человек очень благоразумный и объясняется умно, даже остроумно. Напр.: «Отчуждение предрассудков хорошо в мелодраме, и если бы я сочинял театральную пьесу, то, конечно, выставил бы на сцене такой великодушный поступок. Но в нашем обстоятельстве действуют не актеры, которые по окончании спектакля снимают с себя знаменитые титулы, вместе с костюмом. Нет, mon cher! я не посрамлю своего рода. Пожалуй, много у нас отыщется калмычат, киргизят, каракалпаков и других степных выходцев, которых покупают, как обезьян и попугаев, единственно для забавы. Не прикажете ли их всех переженить на знатнейших девицах нашего отечества, на княжнах, на графинях? Нет, братец! я не следую этой модной философии».

Граф Решимов должен был отвечать, что (как сказали мы выше) гвардии ротмистр, имеющий два миллиона в ломбарде, не есть *киргизенок, купленный, как обезьяна*; но в романе остается правым князь Любский.

Несмотря на то, «Киргиз-кайсак» принадлежит к малому числу романов, достойных внимания и одобрения публики. Рассказ очень хорош. В подробностях вообще много истины и искусства. Многие сцены живы и занимательны. Свидание Виктора с матерью необыкновенно трогательно.

Изд.¹

Рецензия подписана «Изд<атель>» и традиционно считается принадлежащей Сомову. Напомним вкратце обстоятельства ее появления. Пятый номер «Литературной газеты» за 21 января вышел лишь 1 февраля (цензурное разрешение 31 января), так как начиная с № 4 газета опаздывала — после смерти Дельвига, последовавшей 14 января. С этого времени Сомов стал уже фактическим, а не номинальным издателем газеты, положение которой было крайне непрочным. Как хорошо известно, в ответ на печально знаменитое «Второе письмо из Карлова» Ф. Булгарина, содержавшее инсинуацию против подражателя Байрона — поэта, предок которого был куплен за бутылку рому, Дельвиг 9 августа 1830 г. напечатал заметку о выходках против литературной аристократии со ссылками на историю французской революции; заметка эта, предположительно написанная Пушкиным, кончалась словами: «Avis au lecteur». Заметка вызвала запрос Бенкендорфа с требованием сообщить, по каким основаниям она пропущена и кто ее автор. Началось цензурное дело, которое тянулось до 24 августа. Дельвиг был вызван для объяснений,

но автора не назвал. Бенкендорф сделал ему грубый выговор и предупредил, что впредь за газетой будет особый надзор. На № 64 (от 12 ноября) газета была прекращена за опубликование четверостишия Делавиня о жертвах Июльской революции и возобновилась лишь в декабре под официальным редакторством Сомова².

В январе 1831 г., лишившись Дельвига (который, хотя и был формально лишен прав издателя, продолжал определять направление газеты) и оторванный от Пушкина и Вяземского, находившихся в Москве, Сомов переживает период кризиса и растерянности. Это сразу же сказывается на газете. На первых порах Сомов всячески стремится избежать опасной полемики и сколько-нибудь декларативного заявления позиции газеты. Рецензии его приобретают нейтральный тон. Об этом, собственно, и писал Плетнев Пушкину: Сомов «не придаст живости» газете, «без чего она решительно умрет» (письмо от 22 февраля 1831 г. — XIV, 153).

Между тем отзыв о «Киргиз-кайсаке» оказывался не только фактом литературной полемики, но и прямой декларацией тех принципов, за которые газета едва не была запрещена несколько месяцев назад.

Автор романа «Киргиз-кайсак» Василий Аполлонович Ушаков был хорошо известен в Москве как активнейший участник полемических выступлений «Московского телеграфа» и, в частности, выпадов против «литературной аристократии». Он был связующим звеном между Полевым и Булгариным, давним знакомым Булгарина и сотрудником его изданий³. Роман «Киргиз-кайсак» в известной мере был беллетристическим продолжением его критико-публицистической деятельности; его появление привело к новому оживлению борьбы вокруг «литературного аристократизма», в частности в «Телескопе»⁴. 6 ноября 1830 г. И. И. Дмитриев писал Вяземскому об Ушакове как о ниспровергателе культурной традиции⁵.

Еще 21 мая 1830 г. в «Литературной газете» (№ 29) Ушаков был упомянут как автор разбора «Димитрия Самозванца» в «Московском телеграфе», где он демонстративно заявлял о своей дружбе с Булгариным. Иронический отклик газеты («В одном из московских журналов...») был написан Сомовым или Дельвигом⁶.

20 января 1831 г., за три дня до представления в Цензурный комитет интересующей нас рецензии, «Северная пчела» поместила краткий отклик Н. И. Греча на роман Ушакова. Греч рекомендовал читателям «новый оригинальный русский роман, достойный внимания нашей публики», отмечая в нем «оригинальность и правдоподобие вымысла, разнообразие и естественность характеров, интерес завязки, замысловатость и меткую истину многих замечаний и суж-

дений, точное изображение нынешних обычаев на Руси, слог правильный и чистый»⁷. Это — обычный критический стереотип (в ряде случаев он повторен и в рецензии «Литературной газеты», где сказано о «завязке», персонажах, «истине в искусстве» в подробностях; сходна и общая оценка: роман «достоин внимания и одобрения публики»). Исключением является замечание Греча о «точности изображения нынешних обычаев» — намек на всю предшествующую борьбу пушкинского круга с «нравственно-сатирическим романом» болгаринского образца; как раз обвинение в неверности и случайности общей картины русских нравов было одним из основных, предъявляемых Булгарину. Однако на этот раз полемика вокруг романа пошла по иному руслу, приняв, с одной стороны, совершенно конкретный, а с другой — чрезвычайно принципиальный характер, к чему Греч не давал повода. Повод к полемике давала проблематика самого романа, и «Литературная газета» сосредоточивается на узком круге вопросов первостепенной важности, оставляя без ответа уязвимые места рецензии Греча (например, заявление, что роман Булгарина был «родоначальником» «Монастырки» и «Юрия Милославского»). Мы можем утверждать с большой степенью вероятности, что интересующая нас статья в «Литературной газете» была написана вне всякой зависимости от рецензии «Северной пчелы».

Анализ ее текста показывает, что она ближайшим образом соотносится с циклом полемических статей и стихотворных памфлетов Пушкина 1830 г., последовавших за болгаринским «Вторым письмом из Карлова». Вычеркнутые цензурой строки прямо намекают на Пушкина с его «шестисотлетним дворянством» и ссылаются на формулу Булгарина о «мещанах во дворянстве». Они же раскрывают для нас и «личностный» характер остальной части статьи: возражение против формулы «киргизенок, купленный как обезьяна» есть завуалированный ответ на инсинуацию Булгарина о предке поэта — подражателя Байрона, арапе, купленном за бутылку рома; на нее Пушкин отвечал в «Моей родословной». Добавим к этому, что многочисленные пасквилы 1830-х гг. постоянно пользовались словечком «обезьяна» как прямым указанием на Пушкина⁸. Есть еще и другой аспект: происхождение Славина воспрепятствовало его женитьбе; не исключается и подспудная ассоциация с Пушкиным, поехавшим в Москву в качестве жениха Н. Н. Гончаровой.

Очень трудно представить себе, чтобы рецензия такого рода могла быть напечатана Сомовым по своей инициативе, без ведома и санкции Пушкина. Никаких намеков на личность Пушкина в романе Ушакова не было, и непрошенная защита, как бы подсказывавшая

читателю толкование романа как пасквиля, становилась при этих обстоятельствах не только неуместной, но и оскорбительной. Заметим, что еще не прошло и двух месяцев, как Дельвиг отказался поместить в газете «Мую родословную» почти по тем же причинам. Пушкин вспоминал об этом в письме к Бенкендорфу от 24 ноября 1831 г.: «Я послал свой ответ покойному Дельвику с просьбой поместить в его газете. Дельвиг посоветовал мне не печатать его, указав на то, что было бы смешно защищаться пером против подобного нападения и выставлять напоказ аристократические чувства, будучи самому, в сущности говоря, если не мещанином в дворянстве, то дворянином в мещанстве. Я уступил, и тем дело и кончилось» (XIV, 242; подлинник по-франц.). Близость Сомова к Дельвику в 1830—1831 гг. общеизвестна, и Сомов не мог этого не знать. Таким образом, возникает вопрос не только о санкционировании Пушкиным статьи в «Литературной газете», но и о его непосредственном участии и о степени этого участия. При этом нужно иметь в виду, что с августа 1830 г. Пушкин находится в Болдине и Москве и в Петербург возвращается только в мае 1831 г.

Здесь нам придется обратить внимание на структуру и идеологическое наполнение рецензии. Дело в том, что отзыв на «Киргизкайсака» не есть журнальный разбор в том смысле этого слова, какой был привычен для журналистики 1830-х гг. В отличие от традиционных разборов (ср., например, «конспект» такого разбора в «Северной пчеле»), в том числе и от рецензий Сомова, он не содержит ни сколько-нибудь полного анализа рассматриваемой книги — с точки зрения убедительности «характеров», слога и т. д., ни даже связного изложения содержания. Это несколько отдельных и на первый взгляд фрагментарных замечаний. Едва намеченный рассказ о движении темы обрывается фразой: «Славский в отчаянии, едет на войну и т. д.». Рецензента не интересуют драматические эпизоды, очень важные для романиста: встреча Славина со своим истинным отцом, его «безумие», вызванное невозможностью брака с Софией Любской, смерть его и последующая — емкая психологически, хотя и поданная вкратце — история его невесты, вышедшей замуж, но сохраняющей верность памяти уже мертвого Славина. Подобная концентрация сюжета целой книги в одной фразе с выделением центрального «узла» и усечение всего, что к этому узлу не относится, — характернейшая черта пушкинских рецензий⁹.

Смысл такого построения — в полемической направленности данного разбора. Все замечания рецензента концентрируются вокруг темы «аристократии». Отметим в связи со сказанным, что характеристика князя Любского («человек очень благоразумный», «объяс-

няется умно, даже остроумно) — ход совершенно парадоксальный, ибо в романе эта фигура подчеркнута карикатурна. Таким образом, вся рецензия подчинена единому полемическому заданию.

Концепция «аристократии», развиваемая в рецензии, в *деталлях* повторяет историческую концепцию Пушкина. Она производит впечатление конечного вывода из пушкинских размышлений, начавшихся задолго до 1831 г.; в развитом виде мы находим их, например, в «Романе в письмах», писавшемся, по-видимому, осенью 1829 г. В Болдине в 1830 г. они отливаются в формулы, очень близкие вышеприведенному отрывку в «Литературной газете», и варьируются в ряде произведений («Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «Моя родословная» («У нас нова рожденьем знатность, И чем новее, тем знатней» и т. д. — III, 261)), вплоть до набросков поэмы «Езерский» (1832). Как для рецензента «Литературной газеты», так и для Пушкина характерны явная симпатия к «старой аристократии» и утверждение, что при сложившемся социальном порядке происходит растворение старых дворянских родов в «аристократии богатств», захватившей первые места в общественной иерархии. Отсюда и элегическая ирония (в рецензии — открытая и осторожная) над «частными странностями» приверженцев исторических традиций. Это хорошо известная автоирония Пушкина, сочетающаяся с иронией иного — уже саркастического — оттенка по адресу нуворишей. В полном соответствии с этой основной идеей оказывается и оценка автором рецензии князя Любского.

Мы не можем указать ни одной непушкинской рецензии, которая бы столь близко воспроизводила пушкинскую концепцию «аристократии», как не можем назвать ни одного близкого Пушкину публициста, о котором было бы известно, что он полностью разделяет эту концепцию. Сомов, как и Плетнев, и Максимович, вообще стоит вне проблематики «литературного аристократизма», касаясь ее лишь по необходимости в полемике. Дельвиг также затрагивает ее мимоходом и вынужденно — и то лишь в заметках, написанных совместно с Пушкиным, причем доля его участия неизвестна. О «литературной аристократии» неоднократно писал Вяземский; но статьи Вяземского как раз подчеркивают индивидуальность понимания этой проблемы у Пушкина. Понятие «аристократизма» имеет у Вяземского не исторический, а, скорее, метафорический смысл; он говорит об «аристократии ума и дарований», «аристократии талантов»¹⁰. Очевидно, что в рецензии на «Киргиз-кайсака» мы имеем дело не с этим пониманием, а со сложившимся, хотя и намеренно не высказанным до конца представлением о современном «быте», опирающемся на пушкинский исторический анализ.

Это обстоятельство заставляет нас внимательно вчитаться в текст рецензии и попытаться уловить стилистические соприкосновения с пушкинской прозой (в первую очередь критико-публицистической) начала 1830-х гг. Такое хронологическое ограничение удобно и даже необходимо, потому что полемические статьи Пушкина, написанные в Болдине осенью 1830 г., чрезвычайно тесно связаны между собою и тематически, и фразеологически; в целом ряде случаев Пушкин использует уже сделанные наброски как материал для новых статей и набросков, черпая из них готовые лексико-синтаксические формулы, — иногда намеренно, иногда непроизвольно. Такая «инерция стиля» сохраняется и в ближайших по времени статьях. Поэтому показателем «близости к пушкинскому стилю» для статьи начала 1831 г. окажутся не столько индивидуально пушкинские признаки словоупотребления и синтаксического строя¹¹, сколько некий статистический итог, характеризующий частоту употребления формул, привычных для Пушкина в этот краткий период крайне интенсивного публицистического творчества, — формул, носящих, в большей или меньшей степени, характер постоянных автореминисценций. В наименьшей мере можно считать таковой первую же строку рецензии на «Киргиз-кайсака» — обычный для разборов 1830-х гг. фразеологизм, которому, однако, мы находим аналог в «Рославлеве» (1831): «Читая „Рославлева“, с изумлением увидела я, что *завязка* его *основана* на истинном происшествии, слишком для меня известном» (VIII, 149. Курсив здесь и далее мой. — В. В.). Далее следует очень характерный для пушкинской манеры концентрированный пересказ разбираемого произведения, о котором речь шла выше. Пересказ разделит надвое сложное предложение причинно-следственного характера и создал впечатление смыслового разрыва; логическая связь восстанавливается при помощи поясняющей конструкции «дело в том, что», с которой и начинается следующее предложение. Случай такого рода очень свойственны «конспективному» стилю пушкинских рецензий в разные годы; ср.: «Он <Полевой> видит <...> в <...> феодализме средство задуть феодализм же, полагает его необходимым для развития сил юной России. *Дело в том*, что в России не было еще феодализма <...>» («О втором томе „Истории русского народа“ Полевого» — XI, 126; см. также: VIII, 150, 406, 421, 451, 454).

Оставляя в стороне более частные сопоставления, обратим внимание еще на некоторые особенности этих строк. Во-первых, в них просматривается излюбленная мысль Пушкина об обеднении старинных дворянских семейств, — мысль, как известно, автобиографическая, отразившаяся и в «Медном всаднике», и в «Езерском»

(ср. в отрывке «Несмотря на великие преимущества...», датированном 26 октября 1830 г.: «будучи беден, как и почти все наше старинное дворянство» — VIII, 410). Во-вторых, здесь есть фразеологизм, который мы вправе считать за реминисценцию. Дело в том, что в болдинских статьях Пушкина складывается устойчивая синтаксическая формула — уступительное сложноподчиненное предложение со сказуемым в сослагательном наклонении и в форме местоименного сочетания «кто бы ни», «каков бы ни», как известно, усиливающим значение уступительности. Это довольно яркий случай «инерции стиля» — определенному идейному комплексу (как правило, рассуждению о нынешнем дворянстве в его отношении к прошлому или о себе в отношении к современным условиям) постоянно сопутствует *несущественный* стилевой элемент. Ср.: «*Но от кого бы я ни происходил* — от разночинцев, вышедших во дворяне, или от исторического боярского рода, <...> образ мнений моих от этого никак бы не зависел»; «*Каков бы ни был образ моих мыслей, никогда не разделял я с кем бы ни было демократической ненависти к дворянству*» («Опровержение на критики» — XI, 161); «*Кто б ни был ваш родоначалник, <...> Вам все равно <...>*» («Езерский» — V, 99). Как раз этот оборот мы и находим в строке 10 рецензии на «Киргиз-кайсака» рядом со словосочетанием «образ мыслей». Более того, в рецензии есть и прямое, и очень любопытное, фразеологическое совпадение с «Опытом отражения некоторых нелитературных обвинений»: «*Есть обвинения, которые не должны быть оставлены без возражений, от кого бы они впрочем ни происходили*» (XI, 174). Ср.: «...аристократ, *какого б впрочем ни был он происхождения*» (текст «Литературной газеты»). Здесь очень характерно специфическое употребление вводного слова «впрочем», вне всякой синтаксической необходимости и с ослабленной семантикой; на его долю выпадает чисто грамматическое значение усиления уступительности. То же находим и в художественной прозе и письмах Пушкина 1831 г. Ср.: «...мы не можем судить ее по впечатлениям европейским, *каков бы ни был впрочем наш образ мыслей*» (XIV, 169); «Я человек светской и не хочу быть в пренебрежении у аристократии, *из какой грязи впрочем ни была б она вылеплена*» («На углу маленькой площади» — VIII, 721).

Далее предположительно следовал вычеркнутый цензором отрывок, который является прямым пересказом полемических статей Пушкина 1830 г. Ср.: «*В одной газете официально сказано было, что я мещанин во дворянстве. Справедливее было бы сказать дворянин во мещанстве*» («Опровержение на критики» — XI, 160); «Однажды (*официально*) напечатал кто-то, что такой-то фр.<анцузский>

стихотворец, подражатель Байрону, <...> человек подлый и безнравственный» («Опыт отражения некоторых литературных обвинений» — XI, 168). «В одной газете (почти официальной) сказано было, что прадед мой Абр.<ам> Петрович Ганнибал <...> был куплен шкипером за бутылку рому» («Опровержение на критики» — XI, 153); «Издваться над ним (старым дворянством. — В. В.) (и еще в официальной газете) не хорошо — и даже неблагоприятно» («Опыт отражения некоторых литературных обвинений» — XI, 173). Несколько странным является только ошибка или описка в рецензии «в журнале», а не «в газете». Можно предположить, что это галлицизм; и в письме к Бенкендорфу от 24 ноября 1831 г. Пушкин безразлично употребляет обозначения «gazette» и «journal» для «Северной пчелы», переводя на французский язык как раз эти формулы: «dans l'un de nos journaux» и «l'article en question était imprimé dans une gazette officielle» (XIV, 242).

Следующие строки рецензии, находящие у Пушкина близкие смысловые аналогии в статьях и набросках 1830 г. (ср.: «Принадлежать старой арист.<окрации> не представляет никаких преимуществ в глазах благоразумной черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам» — XI, 141), тем не менее содержат и такие лексико-фразеологические элементы, которые в словаре Пушкина не зарегистрированы (слово «экзотический», выражение «частная странность» или «общепонятный характер»), хотя и не противоречат прямо стилистической системе Пушкина. Если допустить, что текст рецензии — пушкинский, подвергшийся редакционной правке, то правка должна была коснуться как раз мест, ближайших к вычеркнутому цензором отрывку, исключение которого должно было нарушить смысловые и синтаксические связи.

Вместе с тем мы и здесь находим следы того явления, которое мы обозначили как «инерцию стиля». Ср.: «...наследственной арист.<ократии>, основанной на неделимости имений, у Вас не существует» («Гости съезжались на дачу» — VIII, 42); «...очарование древн.<остью> <...> для нас не существует» (Там же). Очень интересно текстуальное совпадение с позднейшей французской заметкой Пушкина (1835), вызванной «Путевыми картинами» Гейне: В La libération de l'Europe viendra de là Russie, car c'est la seulement que le préjugé de l'aristocratie n'existe absolument pas» (XII, 207). Последующий текст заметки производит впечатление развития и конкретизации строк 10—15 статьи «Литературной газеты».

Опускаем указания на отдельные словесные совпадения, общие для многих рецензий этой поры¹². Обратим внимание лишь на

очень частое у Пушкина 1830-х гг. выражение «выгоды и невыгоды» в строках 15—16 (ср.: «...все парнасские секты для меня равны, представляя каждая свои *выгоды и невыгоды*» — XI, 337; «Не имею целию и не смею определять *выгоды и невыгоды* той и другой трагедии» — XI, 179; «*Выгоды и невыгоды* <...> различных образов правления <...>» — VIII, 137; «Я хладнокровно взвесил *выгоды и невыгоды* состояния, мною избираемого» — XIV, 150). Наконец, в отрывке о князе Любском есть случаи употребления слов с довольно редкими (хотя и не индивидуальными) оттенками лексических значений, зарегистрированными у Пушкина. Один — слово «ненавистный» в архаическом значении: «способный или долженствующий вызывать ненависть» (ср.: «...Я, еще более неловкое, чем *ненавистное Я*» — XI, 119; «...сего мрачного, *ненавистного*, мучительного лица» — XI, 165). Другой случай — слово «остроумный» в значении, объясненном самим Пушкиным: остроумие — способность «сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения» («*остроумные* замечания <Полевого>» — XI, 125).

Таким образом, помимо пушкинской социальной концепции и прямых биографических намеков, уместных только в случае санкционирования их Пушкиным, рецензия «Литературной газеты» содержит ряд элементов пушкинского публицистического стиля 1830-х гг., вплоть до мелких реминисценций из *неопубликованных и неизвестных в Петербурге* болдинских полемических статей Пушкина. Все это заставляет думать, что мы имеем дело с затерянной на страницах «Литературной газеты» и ускользнувшей от внимания исследователей пушкинской статьей, быть может, подвергшейся лишь незначительной редакции издателя газеты Сомова.

В какой мере вероятно выступление Пушкина с рецензией на «Киргиз-кайсака» в январе 1831 г. в «Литературной газете» за подписью издателя газеты? Чтобы ответить на этот вопрос, следует попытаться реконструировать обстановку, в которой находился Пушкин зимой 1830—1831 гг., с учетом отношений его с «Литературной газетой».

Из приведенного материала очевидно, что роман Ушакова затрагивал самые животрепещущие для Пушкина темы, — именно те, которые больше всего занимали его в конце 1830 — начале 1831 г., — и мог восприниматься им не только в общественно-идеологическом, но и в личном плане; другими словами, «Киргиз-кайсак», отнюдь не являясь «личностью»¹³, в глазах Пушкина примыкал к кругу тех самых памфлетов «Северной пчелы» и «Московского телеграфа», ответом на которые был цикл болдинских полемических статей. Работа над этими последними продолжается до конца года;

за два дня до выезда из Болдина, 3 декабря, Пушкин заканчивает «Мою родословную». В декабре он полон еще неостывшего полемического задора. 17 декабря он читает «Мою родословную» у Вяземского. 19 декабря Вяземский делает в своей записной книжке отметку об этом посещении: «Он много написал в деревне <...>. Куплеты „Я мещанин, я мещанин“, эпиграмму на Булгарина за арапа, написал несколько <...> полемических статей»¹⁴. По-видимому, в это время он и посылает Дельвигу «Мою родословную» для опубликования и получает отрицательный ответ. Однако у него не исчезает намерение продолжить полемику со страниц газеты: в разговорах с Вяземским, переписке с Плетневым он обсуждает способы «оживления» «Северных цветов» и «Литературной газеты»; последнюю предполагалось снабжать именно критическими статьями. По-видимому, к середине января недовольство Пушкина и Вяземского отсутствием «дельных» оригинальных статей в газете Дельвига достигает апогея; Вяземский 14 января пишет Пушкину об условиях реальной помощи газете; днем ранее Пушкин спрашивал Плетнева: «Что Газета наша? надобно нам о ней подумать. Под конец она была очень вяла; иначе и быть нельзя: в ней отражается русская литература. В ней говорили под конец об одном Булгарине; так и быть должно: в России пишет один Булгарин. Вот текст для славной филиппике. Кабы я не был ленив, да не был жених, да не был очень добр, да умел бы читать и писать, то я бы каждую неделю писал бы обозрение литературное — да лих терпения нет, злости нет, времени нет, охоты нет. Впрочем посмотрим» (XIV, 143). Пока же он использует те ограниченные возможности полемики, которые предоставлял создававшийся зимой 1830—1831 гг. альманах Максимовича «Денница» (цензурное разрешение 20 января 1831 г.); сюда он отдает фрагмент из «Опровержения на критики» и эпиграмму на Булгарина («Не то беда, Авдей Флюгарин»); то же делает и Вяземский (он собирается отдать Максимовичу какие-то полемические статьи против Полевого, и его останавливает только вежливое противодействие Максимовича, не желавшего окончательно порывать с Полевым)¹⁵, и Баратынский, поместивший в «Деннице» эпиграмму «Поверьте мне, Фиглярин-моралист». Как раз в это время в поле зрения Пушкина попадает «Киргиз-кайсак»; мы можем говорить об этом с уверенностью, потому что 9 января роман этот как новинку посылает в Остафьево Вяземскому Максимович, бывший совершенно в курсе полемических замыслов пушкинского круга и постоянно общавшийся с Пушкиным¹⁶; посылает он книгу по своей инициативе, замечая, что это роман, «от которого ждали многие меньше, чем нашли»¹⁷. По-видимому, по свежим следам чтения и каких-то разговоров

в Москве о романе (а о них можно заключить по неясному намеку Максимовича) и пишется краткий отзыв, впитавший в себя идеи и фразеологию неопубликованных болдинских статей и «Моей родословной». Если это действительно так, то рецензия была выслана из Москвы в Петербург где-то в десятых числах января. Между тем 14 января скончался Дельвиг после нескольких дней тяжелой болезни; 17 января были похороны; в это время Сомов газетой не занимался, и все материалы очередных номеров лежали без движения. 20 января в «Северной пчеле» появляется цитированный нами отзыв о «Киргиз-кайсаке»; через три дня, 23 января, Щеглов представляет в цензурный комитет рецензию «Литературной газеты», поданную Сомовым накануне, быть может, как контрвыступление. Так можно гипотетически представить себе дальнейшую судьбу статьи.

Своеобразие условий, в которые попадает газета в начале 1831 г., позволяет объяснить и появление подписи «Изд.». Сразу же скажем, что подпись эта не всегда является достаточным основанием для атрибутирования. Статья Дельвига о «Борисе Годунове» в № 1 газеты за 1831 г. (от 1 января) также была подписана «Изд.», хотя официально издателем газеты в это время был не Дельвиг, а Сомов. Статья о «Киргиз-кайсаке» могла быть только анонимной: она продолжала полемику о «литературной аристократии», которую правительство стремилось решительно пресечь. Вспомним, что несколько месяцев назад Бенкендорф настойчиво доискивался имени автора статьи с «avis au lecteur». Последовавшее запрещение газеты за стихи Делавиня обеспокоило Вяземского; будучи в курсе цензурной политики, он опасался, что возможно преследование авторов запрещаемых статей, и писал об этом Дмитриеву 14 декабря¹⁸. Опасения были не лишены оснований: как раз в это время в цензурных инстанциях разбирался вопрос об ответственности авторов и недопущении анонимных статей. 29 декабря последовало высочайшее повеление о запрещении анонимов; 30 декабря оно стало известно в цензуре¹⁹.

12 января Максимович сообщал об этом постановлении Вяземскому²⁰. Вяземский немедля (14 января) написал Пушкину: «Что это за новое дополнение к цензуре, что все статьи в журналах должны быть за подписью автора или переводчика? Не смешно ли видеть русское самодержавие, которое возится с нашею литерат(или д) урочкою? Уж и та ее пугает. <...> Уж и это не штука ли Булгарина против Литературной Газеты, чтобы заставить нас демаскироваться? <...> Булгарину с братьею огласки бояться нечего, а между тем надеются они, что нам иногда стыдно будет без маски пройти между ими. — Что-нибудь, а придумать надобно, чтобы вырвать литературу

нашу из рук Булгарина и Полевого» (XIV, 144). Существуют довольно многочисленные свидетельства, что Сомов начиная с 1827 г. последовательно сохранял анонимность Пушкина, скрывая имя автора от цензора газеты, от Бенкендорфа и даже от близких Пушкину литераторов, например Катенина²¹. Появление маскирующей подписи «Изд.» в начале 1831 г., в условиях обострившегося цензурного надзора, становится, таким образом, объяснимым и совершенно естественным и могло быть инициативой как автора статьи, так и самого Сомова.

Принадлежность Пушкину рецензии на «Киргиз-кайсака», устанавливаемая здесь на основании косвенных данных, требует прямых документальных подтверждений, которыми в настоящее время мы не располагаем. Однако, если в результате дальнейших исследований гипотеза и не подтвердится, статья о «Киргиз-кайсаке» не теряет права на внимание историков пушкинской литературной среды; мало того, она становится загадкой, настоятельно требующей уточнения и даже пересмотра сложившихся представлений о связи Пушкина с газетой на различных этапах ее существования и о степени восприятия редакторами газеты пушкинских социальных концепций и элементов пушкинского литературного стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Орывок «Древность дворянского рода ~ и справедливо» восстанавливается по публикации: *Замков Н. К.* К истории «Литературной газеты» барона Дельвига // *Русская старина*. 1916. № 5. С. 276. Подлинное цензурное дело в настоящее время неизвестно. Местоположение вычеркнутого фрагмента устанавливается предположительно (по смыслу). В тексте, опубликованном Замковым, опечатка, обесмысливающая строку: вместо (официальном — NB) напечатано: (официальном №).

² См.: *Замков Н. К.* К цензурной истории произведений Пушкина // *Пушкин и его современники*. Вып. 29—30. Пг., 1918. С. 53—62. Новейшая работа, посвященная этому периоду истории газеты: *Галин Г.* К истории запрещения «Литератур-

ной газеты» А. А. Дельвига // *Из истории русской и зарубежной литературы*: Сб. статей и исследований. Саранск, 1964. С. 72—84 (Мордовский гос. ун-т. Кафедра русской и зарубежной литературы).

³ См. об этом в записках Кс. Полевого: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Изд. писателей в Ленинграде [1934]. С. 274—275, 528. Ср. также письмо С. Т. Аксакова Шевыреву от 12 мая 1830 г., где Ушаков характеризуется как «друг Видока—Булгарина» (Русский архив. 1878. № 5. С. 53).

⁴ Подробно о полемике см.: *Фетисов М. И.* Литературные связи России и Казахстана. 30—50-е годы XIX века. М., 1956. С. 95—103.

- ⁵ Старина и новизна. 1898. Кн. 2. С. 161—162. Аналогичный отзыв и ранее, в письме от 22 июля (Там же. С. 159—160).
- ⁶ *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 499. Есть еще одно замечание Сомова об Ушакове-критике (в письме к М. Н. Загоскину от 15 июня 1831 г.), где он упоминает о «шалльном хронологе» театра Ушакове и его «вздорной» статье о «Рославлеве», за которую Сомов хочет «придать ему мазу» в разборе. «Привязка» Ушакова к названию романа, по мнению Сомова, «кистинно киргиз-кайсацкая и очень пахнет лошадиным мясом и кобыльим молоком» (Русская старина. 1902. № 9. С. 620, 621). Рецензия Сомова с возражениями Ушакову появилась в № 36 газеты за 1831 г. (25 июня).
- ⁷ Северная пчела. 1831. № 15 (20 января).
- ⁸ Ср. в повести Булгарина «Предок и потомки», вошедшей в 12-й том собрания его сочинений (цензурное разрешение 14 октября 1830 г.), и в более поздних памфлетах 1831 г. Подробно см.: *Липпрус В. В.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 242; *Городецкий Б. П.* К истории статьи Пушкина «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1948. Т. 7, вып. 4. С. 339—340.
- ⁹ Есть и еще обстоятельство, которое выдает руку рецензента-«непрофессионала»: в рецензии спутано имя главного героя (Славский вместо Славин).
- ¹⁰ См. его «Введение к жизнеописанию Фонвизина» (Литературная газета. 1830. № 3. С. 22), «Несколько слов о полемике» (Там же. 1830. № 18. С. 143—144), «Объяснения некоторых современных вопросов литературных. Статья 1-я. О духе партий, о литературной аристократии» (Там же. 1830. № 23. С. 182—183), письмо Максимовичу от 23 января 1831 г. (Сборник ОРЯС. 1880. Т. 20. № 5. С. 156—157).
- ¹¹ Выделить эти элементы практически вряд ли возможно, если принять во внимание и сравнительно большую лексическую унифицированность критической прозы этой поры, и отсутствие специальных исследований с фронтальным сопоставлением критической прозы Пушкина и его современников с лексической, синтаксической и грамматической сторон.
- ¹² Одним из них является, между прочим, совпадение с текстом рецензии «Северной пчелы» (см. выше): «...роман, достойный внимания и одобрения публики». У Пушкина в разборе «Юрия Милославского»: «Приятно отдавать отчет о сочинении, вполне заслуживающем внимания и одобрения публики» (XI, 363).
- ¹³ Ушаков встречался с Пушкиным в марте или апреле 1829 г. и разговаривал о смерти Грибоедова, с которым был знаком. Воспоминание об этом разговоре, с почтительной характеристикой Пушкина («одного из первоклассных наших поэтов»), Ушаков включил в свою статью о «Горе от ума» (Московский телеграф. 1830. № 12. С. 515). Личное общение с Ушаковым, совершенно лишенное взаимной враждебности, конечно, не давало Пушкину возможности расценить «Киргиз-кайсака» как преднамеренный пасквиль; может быть, оно определило и чрезвычайно доброжелательный тон полемического отклика на роман.
- ¹⁴ *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813—1818). М., 1963. С. 208; ср. также: *Пушкин.* Письма. Т. 3. 1831—1833. М.; Л., 1935. С. 163.
- ¹⁵ Об отношении Вяземского к Полевому см.: XIV, 138 (письмо Пушкину от 1 января 1831 г.); Сборник ОРЯС, 1880. Т. 20. № 5. С. 154—155 (письмо Максимовичу

от 12 января 1831 г.); Письма Погодина, С. П. Шевырева и М. А. Максимовича к князю П. А. Вяземскому 1825—1874 годов. (Из Остафьевского архива). СПб., 1901. С. 188—189.

- ¹⁶ См.: Пономарев С. И. М. А. Максимович. СПб., 1872. С. 12 и сл. О степени этой близости можно судить, в частности, и по позднейшим заметкам Максимовича об издании сочинений Пушкина под ред. П. В. Анненкова. Касаясь эпиграмм на Булгарина, помещенных в 7-м томе анненковского издания и ранее опубликованных в «Деннице» («Не то беда, Авдей Флюгарин...» и «Поверьте мне, Фиглярин-моралист...»), Максимович указывает на принадлежность Пушкину только первой из эпиграмм; вторую, по его словам, при нем написал Баратынский. «Пушкин, по приезде в Москву, любовался этою эпиграммою; рукою властною он зачеркнул в последнем стихе: «может быть» и надписал «кажется». С этою переменной и напечатан в «Деннице» последний стих» (Науменко В. По поводу двух эпиграмм Пушкина на Ф. Булгарина // Вестник Европы. 1887. № 5. С. 409—410).

- ¹⁷ Письма М. П. Погодина, С. П. Шевырева и М. А. Максимовича к князю П. А. Вяземскому. С. 188. Об интересе Пушкина к «киргизской теме», начавшемся еще в 1820-е гг., см. подробно: Шейман Л. А. Пушкин и киргизы. Киргизское учебно-педагогическое изд. Фрунзе, 1963. С. 11—33. Добавим к наблюдениям Л. А. Шеймана, что как раз в январе 1831 г. в «Литературной газете» печатаются два больших фрагмента из интересовавшей Пушкина книги А. И. Левшина о киргизах: Этнографические известия о киргиз-кай-

сацких или киргиз-казацких ордах. (Выписки из большого сочинения) // Литературная газета. 1831. № 2, 6 янв. С. 11—12; № 3, 11 янв. С. 19—22).

- ¹⁸ Русский архив. 1868. Стб. 615.

¹⁹ Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. М., 1908. С. 58 и след.; Никитенко А. В. Дневник. М., 1955. Т. 1. С. 95 и комм. С. 481.

²⁰ Письма М. П. Погодина, С. П. Шевырева и М. А. Максимовича к князю П. А. Вяземскому... С. 190.

²¹ Катенин вспоминал: «Попалась мне там (в «Литературной газете». № 13 от 2 марта 1830 г. — В. В.) статья без подписи под заглавием «Ассамблея при Петре Первом»; я узнал перо Пушкина и спросил у Сомова, справедлива ли моя догадка? Он отвечал, что нет, что писал другой, кого, однако, назвать не может, ибо автор желает быть неизвестным. Не очень ему веря, я черкнул, наоборот, что тем лучше, коли есть другой, и давай бог третьего, кто бы писал не хуже Пушкина. Хитрость не удалась, и Сомов признался с позволения сочинителя, который, видя что меня обмануть нельзя, взял письмо со стола и в кармане унес домой» (Лит. наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 638). Другие примеры утаивания авторства Пушкина (на этот раз от Бенкендорфа и цензора К. С. Сербиновича) содержатся в неопубликованных письмах Сомова к Сербиновичу, подготовленных нами к печати (опубликовано в 1969 г.: «К истории пушкинских изданий: Письма О. М. Сомова к К. С. Сербиновичу» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 284—297).

Впервые: Временник Пушкинской комиссии. 1965. Л., 1968. С. 23—36.

«К вельможе»

Стихотворение, о котором далее пойдет речь, принадлежит к числу прославленных шедевров пушкинской лирики. Оно было впервые опубликовано в «Литературной газете», в № 30 за 1830 г., 26 мая, с полной подписью Пушкина, заглавием «Послание к К. Н. Б. Ю.» и пометой «Москва, 1830». Вслед за тем А. Ф. Воейков перепечатал его в «Славянине», снабдив примечанием: «В сем классическом послании *Протей—Пушкин* являет нам *Шольё* и *Вольтера*. Оно напоминает послание нашего блестящего *Батюшкова* к *И. М. Муравьеву-Апостолу* и взято нами из № 30 „Литературной газеты“, которая украшается стихотворениями *Пушкина*, *Баратынского*, барона *Дельвига* и прозой князя *Вяземского*, *Пушкина*, барона *Дельвига*. Мы уже не раз говорили о достоинствах сей европейской газеты в „Русском инвалиде“; теперь знакомим с нею читателей „Славянин“»¹.

Адресат стихотворения — князь Николай Борисович Юсупов (1751—1831), богатейший вельможа, сенатор, главноначальствующий Оружейной палатой и театральными зрелищами и главноуправляющий Кремлевской экспедицией дворцовых строений, кавалер высших российских орденов, — был узнан сразу же. Стихотворение возбудило толки в обществе и очень резкую журнальную полемику. Ксенофонт Полевой свидетельствует в своих записках, что «все единогласно пожалели об унижении, какому подверг себя Пушкин. Чего желал, чего искал он? Похвалить богатство и сластолюбие? Пообедать у вельможи и насладиться беседою полумертвого, изможенного старика, недостойного своих почтенных лет? Вот в чем было *недоумение* и вот что возбуждало негодование»². Свидетельство это явно пристрастно: оно возникло в полемике и ради полемики и отражало мнение совершенно определенных кругов,

близких к Н. Полевому, который сам был ее непосредственным и не слишком удачливым участником. В сатирическом приложении к № 10 «Московского телеграфа» Н. Полевой откликнулся на послание памфлетом «Утро в кабинете знатного барина», с прозрачной фамилией «князь Беззубов», где есть прямой намек и на Пушкина — некоего стихотворца, от имени которого князю приносят стихи; в стихах сказано было, что князь — мудрец и умеет наслаждаться жизнью; что он ездил в чужие земли, чтобы взглянуть на хорошеньких женщин; что он пил кофе с Вольтером и играл в шашки «с каким-то Бомарше». Князь говорит, что обеды, которые он давал стихотворцу, не пропали даром и велит впредь звать его по четвергам, но при этом не слишком поощрять его, чтобы не забывался; о самих же стихах замечает: «недурно, но что-то много, скучно читать» — и велит перевести по-французски³. Этот пасквиль очень накалил атмосферу (отзвуки его появились потом и в повести Булгарина «Предок и потомки»); Юсупов жаловался московскому генерал-губернатору кн. Д. В. Голицыну, который сделал выговор Полевому, хотя и в очень мягких тонах; зато цензор журнала С. Н. Глинка был отпущен от должности и за него ходатайствовали Вяземский и Пушкин. Перепечатка фельетона в отдельном издании «Живописца» (1832) была запрещена Главным управлением цензуры⁴. Между тем распространился слух, что Юсупов велел побить Полевого палками; во французской газете «Le Furet», издававшейся в Петербурге салонным литератором Сен-Жюльеном, появилась заметка с изложением этой сплетни, пущенной, если верить Бурнашеву, с легкой руки Булгарина⁵. Воейков, охотно поддерживавший литературные сплетни, немедленно откликнулся в «Славянине». Непосредственно с этой кампанией оказалась связанной заметка в № 45 «Литературной газеты»: «В газете „Le Furet“ напечатано известие из Пекина...»⁶. Воейков особенно усердствовал; следы этой версии отразились и в поздних редакциях его «Дома сумасшедших» — в строках, посвященных Полевому: «Битый Рюриковой палкой и санскритским батошьем». Полевой, однако, продолжал полемику и уже после запрещения перепечатки памфлета опубликовал пародию на «Чернь» Пушкина, повторив обвинение поэта в «низкопоклонстве»⁷.

Это были наиболее острые эпизоды полемики. В общих критических обзорах творчества Пушкина «Московский телеграф» гораздо более умерен, но никогда не забывает отметить, что прежний Пушкин — «задумчивый и грозный, сильный и пламенный выразитель дум и мечтаний своих ровесников» — превратился в «нарядного, блестящего и умного светского человека, обладающего необыкновенным даром стихотворения», и что послание «К вельможе» —

одно из тех выступлений, которые в наибольшей мере повредили его славе⁸. Такого же или близкого мнения придерживались литераторы круга Полевого, даже из числа тех, которые тяготели к Пушкину. С. Д. Полторацкий недоумевал впоследствии, почему Пушкин обратился со своими прекрасными стихами к «одному из неисправимых представителей времен Регентства», человеку, совершенно недостойному их и не могущему их понять, и не избрал в качестве адресата Мордвинова или Витгенштейна⁹. Аналогичную позицию мы встречаем и у Надеждина; литературный противник Полевого, он в равной мере враждебен и «аристократам» «Литературной газеты»; совершенно нетерпимо относится он и к «развращающей» французской литературе предреволюционного времени. Даже в благожелательной в целом статье о «Борисе Годунове» он не без тайного, видимо, умысла упоминает о некоем князе Любославском, сохранившем «от времен екатерининских барскую пышность и барское меценатство к ученой братии, которое, не в осуд нашему просвещению, началось ныне выходить из моды»¹⁰. Окололитературная публика, как и следует ожидать, подхватывает слухи о «низкопоклонстве»: «Пушкин умер, сидит да в карты играет или подличает по передним»¹¹.

В «Опровержениях на критики» Пушкин писал, что его послание «в свете <...> тотчас было замечено» и автором были «недовольны»: «Светские люди имеют в высокой степени этого рода чутье». Вслед за тем он иронически упомянул о журналисте, который «в статейке, заимствованной у „Ми<не>рвы“», заставил вельможу звать поэта обедать по четвергам» (XI, 153; XVII, 62). Журналист этот, имевший свои представления о светских нравах, конечно, Н. А. Полевой; но в иронических замечаниях Пушкина нам важна не столько полемическая часть, сколько признание, что «в свете» также не были довольны посланием. Раскрыть этот намек до конца мы теперь не можем за недостаточностью материала; известно, однако, что отношение к Юсупову было неоднозначным. Если, например, М. А. Дмитриев или С. А. Соболевский вспоминали о его «любезности» и уме, то, с другой стороны, всей Москве были известны его оргии и почти патологическое сладострастие. Грибоедов с негодованием писал А. А. Бестужеву о «старом придворном подлеце»¹². И здесь нам придется привлечь к анализу несколько очень любопытных суждений Вяземского.

Еще в 1824 г. А. И. Тургенев сообщал Вяземскому о своем столкновении с Юсуповым по поводу продажи Ржевским крепостных танцовщиц: «Он защищал это и показал себя тем, что есть. Этим и шутить не позволено»¹³. Именно этот эпизод нашел отражение

в «Горе от ума». Тургенев писал к единомышленнику: на крепостное право Вяземский будет резко ополчаться и в последующие годы. Юсупов принадлежал к патриархальному московскому барству, с которым Вяземский связан кровными узами, о чем мы в дальнейшем будем еще говорить; это не значит вместе с тем, что Вяземский склонен его идеализировать. Первое известие о том, что Пушкин обратился к Юсупову с посланием, — для него неожиданность: с Юсуповым можно не без удовольствия общаться домашним образом, но прославлять его, да еще печатно, не вполне уместно; при всех прочих его достоинствах это адресат вовсе не безупречной репутации. И Вяземский пишет жене 22 мая 1830 г. с комическим ужасом: «И Пушкин пускается в l'âne mort: пишет послание к Юсупову. Ах! он проклятый! Неужели после того будет он тою же рукою трепать и невесту свою?»¹⁴ На следующий день он успокаивается: «Я очень доволен посланием к Юсупову, но не *могильным* голосом Вольтера. Это слишком балладно для классического старика»¹⁵. Знакомство с посланием убедило Вяземского, что значение его вовсе не в прославлении Юсупова как личности. Другие читатели, не столь близкие к Пушкину, не разгадали внутреннего смысла стихотворения и остались при первом впечатлении. По-видимому, Пушкина иной раз даже забавлял произведенный эффект. М. А. Максимович рассказывал, как он смеялся над наивностью Полевого, принявшего послание буквально; однако едва ли и сам Максимович не стал жертвой той же невольной мистификации. Вяземский записал этот рассказ: «Пушкин говорил М. А. Максимовичу, что князю Юсупову хотелось от него стихов и затем только он угощал его в Архангельском. „Но ведь вы его изобразили пустым человеком“. — „Ничего, не догадается!“»¹⁶. Дистанцию между реальным прототипом и художественным образом, которая была понятна Вяземскому, Максимович не сумел уловить; как и другие, он искал точного соответствия копии оригиналу и недоумевал; пушкинский ответ ему, конечно, не был лишен доли лукавства¹⁷.

Бурные споры о послании «К вельможе» начали затихать в русской критике после 1831 г. Перепечатанное в «Стихотворениях» 1832 г., оно уже не вызвало столь живого обсуждения. Репутация его, казалось, установилась; Полевой в спокойном уже тоне рекомендует выбросить его из собрания сочинений вместе со стихами на случай и полемическими мелочами¹⁸; то же самое он повторит и в отдельном, переработанном издании своих статей — «Очерках русской литературы»¹⁹. Ф. Булгарин в 1833 г., возражая недавним (в том числе, очевидно, и своим собственным) суждениям о «падении таланта» Пушкина, замечал, однако: «Правда, что надобна была силь-

ная вера в сие дарование, чтоб не усомниться в его упадке после такой пьесы, какова, например, „Послание к князю Юсупову!“»²⁰. Далее стихотворение исчезает из сферы внимания критики, оно перестает быть актуальным. «Открывает» его Белинский; в 1843 г. в статье о Державине он заявляет совершенно императивно, что все вместе взятые сочинения Державина не выражают с такой полнотой русский XVIII в., как послание Пушкина²¹. Борьба «Отечественных записок» с Полевым придает суждениям Белинского особый полемический пафос; уже в статье 1840 г. об «Очерках русской литературы» Полевого он начинает ту «реабилитацию» осужденной третьей части «Стихотворений», которая будет развернута затем в пятой статье о Пушкине 1844 г. Здесь о Полевом просто уже упоминается в иронически-пренебрежительном тоне — как об одном из «критиканов 1832 года», увидевших в лучших стихах Пушкина признаки падения таланта. «То-то были люди со вкусом!»²²

Еще в 1840 г. Белинский читал рукопись автобиографической повести Герцена «О себе» (1838), которая оканчивалась описанием поездки в Архангельское²³. Повесть понравилась Белинскому²⁴, а описание сокровищ художественной коллекции должно было неизбежно еще раз вызвать у него воспоминания о пушкинском послании. Обратившись к разбору самого послания в 1844 г., Белинский говорит о нем особо, считая его «одним из лучших созданий Пушкина». Для Белинского оно есть образец «артистического, художнического пафоса». Оно стоит у него в ряду тех произведений, где Пушкин передает специфический характер замкнутых исторических культур, принадлежащих разным народам и эпохам, выступая как перевоплощающийся «поэт-протей». Это наблюдение Белинского оказалось особенно плодотворным; от него в значительной мере идут современные трактовки стихотворения. Белинский отмечает и другое: противопоставление XVIII столетия современности, и очень характерно, что в отличие от Полевого он в этом противопоставлении не видит вызывающего консерватизма и, более того, видимо, даже готов разделять критическую часть послания Пушкина. Однако, как мы уже говорили, в стихах — как и во всей поэзии Пушкина — он подчеркивает не столько социальную, сколько «художественную» сторону.

Эту же «художественную» сторону послания особенно выделял П. В. Анненков в первой биографии Пушкина, и вслед за Белинским он бросил камень в недальновидную критику 1830-х годов²⁵. На реплику его отозвался К. Полевой, и в 1856 г. на мгновение возобновилась полемика четвертьвековой давности, уже не имевшая, конечно, прежнего, глубоко принципиального смысла²⁶. Это была

последняя вспышка; далее стихотворение оказалось прочно отодвинутым на периферию пушкинского творчества, и даже Чернышевский, специально разбиривший вопрос о полемике «Московского телеграфа» с Пушкиным (уже с иных позиций, нежели Белинский), и Писарев, напавший на Белинского за апологию «художественного» начала, о послании к Юсупову не упомянули. Исключение в 1850—1860-х гг. составил Герцен; он лично знал адресата послания, и его освещение реального Архангельского в «Былом и думах» в большой степени навеяно пушкинским стихотворением. Герцену принадлежала едва ли не лучшая в русской литературе тех лет характеристика этого «европейского grand seigneur'a и татарского князя», старого скептика и эпикурейца, одаренного подлинным артистическим вкусом, который «пышно потухал восьмидесяти лет, окруженный мраморной, рисованной и *живой* красотой»²⁷. Но, давая блестящую аналитическую характеристику московского барства, Герцен пользовался пушкинским посланием как материалом, не разбирая его по существу. Специальных работ об этом стихотворении не появлялось и в дальнейшем; лишь в 1906 г. А. В. Прахов разыскал в бумагах Юсуповых беловой его автограф и опубликовал в транскрипции и факсимильном воспроизведении²⁸. Этой находкой была вызвана небольшая статья Б. Л. Модзалевского, сводившая воедино известный к тому времени не слишком большой фактический материал²⁹. До сего времени статья эта является единственным монографическим исследованием о стихотворении; однако в последние десятилетия появились интерпретации его в общих монографиях о Пушкине, в значительной мере раскрывающие его художественную и социальную природу. На них мы будем опираться в дальнейшем изложении.

Все источники текста стихотворения учтены в 3-м томе большого академического собрания сочинений Пушкина, где дан и полный свод вариантов. В настоящее время известны три рукописи послания: черновой автограф в так называемой «третьей кишиневской» тетради (ПД, № 833); перебеленный автограф с поправками, с оторванными до половины 3-м и 4-м листами (находившийся в собрании Юсуповых) (ПД, № 122); авторизованная копия с поправками Плетнева в цензурной рукописи 3-й части «Стихотворений» (ПД, № 420, л. 26—29 об.).

Уже беглое ознакомление с внешней историей пушкинского стихотворения ставит перед исследователем его целый ряд вопросов, касающихся внутреннего содержания и установки послания, места его в творческой эволюции Пушкина и полемической роли. Что эта последняя была, совершенно очевидно из приведенного обзора критических суждений.

Здесь нам приходится прежде всего обратить внимание на дату. Послание датируется, согласно помете на белой рукописи, 23 апреля 1830 г.³⁰ Сам Пушкин осенью 1830 г. замечал: «Возвратясь из-под Арзрума, написал я послание к князю» <Юсупову>» (XI, 153). Из-под Арзрума Пушкин вернулся в сентябре 1829 г. Далее, в цитированных письмах к жене от 22 и 23 мая 1830 г. Вяземский пишет о стихотворении как о новинке. Пушкин в это время находился в Москве, и Вяземский с Плетневым курируют «Литературную газету». В письме Плетнева Пушкину 21 мая 1830 г. перефразированы строки 95 и 96 послания:

Отдай поклон моей знакомке новой,
Так сладостно рифмующей с Кановой.

(XIV, 93)

Это также, конечно, первый отклик. По-видимому, текст был получен в Петербурге лишь несколькими днями ранее. 26 мая оно уже появляется в печати и сразу же становится фактом общественной и литературной борьбы.

Полемика 1830—1831 гг. о «литературной аристократии», дающая контекст пушкинскому посланию, имела, как хорошо известно, гораздо более общий смысл, нежели вопрос об элитарности писателей пушкинского круга. Здесь можно лишь схематически обозначить ее основные направления и хронологические вехи. Ее предыстория уходит еще в деятельность сатирических журналов XVIII в., где определяется демократическое крыло литературы, обособляющееся от привилегированного, аристократического крыла и осознающее эту свою обособленность. В 1820-е гг. этот процесс социальной дифференциации выходит на поверхность, в частности в полемике о меценатстве и положении писателя в обществе. С начала 1820-х гг. левое крыло литераторов, несшее с собой черты буржуазно-демократического мировоззрения, резко выступает против меценатства, за независимость писателя, которая в принципе мыслится абсолютной, и тогда же проблема русского XVIII в., ощущаемого как век незыблемой сословной иерархии, господства «вельмож» и унижения нечиновных «литераторов», становится острой социальной проблемой. Пушкин активно втянут в эту полемику о меценатстве, а по существу — о социальной структуре общества. Оговоримся еще раз, что мы обозначаем лишь самые общие и существенные в данной связи вехи процесса; реально все было гораздо сложнее. Просветители 1820-х гг. ищут исторических прецедентов: Ломоносов, Державин интересуют их как деятели, сбросившие

с себя иго социальной зависимости и поднявшиеся над современным им обществом. К 1830 г. положение меняется: «демократическое», то есть по существу формирующееся буржуазное крыло литературы и журналистики, представленное «Северной пчелой» и «Московским телеграфом», получает преимущественное влияние и господство в литературной жизни. Оно ведет борьбу с дворянством как господствующим сословием, и эта борьба оборачивается на каждом шагу отрицанием дворянского просвещения, этики, культуры в широком смысле; при этом, ориентируясь на недифференцированную и «непросвещенную» «публику» — чиновничество, мещанство, провинциальное дворянство, адепты «торговой», «коммерческой» словесности вынуждены постоянно апеллировать и к правительству, которое охотно опирается на них как на оплот против дворянской революционности. Этот диалектический характер процесса, особенно ясно обнаружившийся именно в 1830-е гг., — время последекабрьского социального брожения, польских и французских событий, — приводил к таким историческим парадоксам, как союз радикального «Телеграфа» с официозной «Северной пчелой».

В это время позиция Пушкина подчеркнута антибуржуазна. Понимая неизбежность и закономерность превращения литературы в «отрасль промышленности», будучи сам профессионалом-литератором, Пушкин решительно не приемлет «торговой» словесности, опускающейся до уровня литературы массового потребления, того «толкучего рынка», на который оказался перенесенным классический Парнас. Возникает идея исторической деградации общества, и она влечет за собой переоценку прежних проблем. Пушкин вовсе не очарован буржуазной иллюзией социальной независимости писателя, так как он улавливает иные формы его зависимости — экономические. Внешние особенности социального поведения писателя, обусловленные этой его зависимостью от читающей публики, вытеснившей и заместившей прежних меценатов, теперь особенно занимают Пушкина, и он заново обращается к историческим сопоставлениям. В эти годы он особенно болезненно реагирует на «заискивание» французских энциклопедистов перед общественным мнением, усматривая в этом первые симптомы полновластного господства «демократии». Все эти тенденции прямо выходят на поверхность в «Путешествии из Москвы в Петербург», где речь заходит о независимости писателей XVIII в. — Ломоносова, Кострова, Крамба — в противовес современному писателю, который, проповедуя против меценатства, «не стыдится публично жать руку журналисту, ошельмованному в общем мнении», потому только, что тот «может

повредить продаже книги или хвалебным объявлением заманить покупателей» (XI, 255). Здесь — прямой ответ Полевому («журналист» — это, конечно, Булгарин). К этому пассажиру в черновой рукописи следовало примечание, где прозрачно излагалась история с посланием «К вельможе» (XI, 228, 462).

Таким образом, проблема XVIII в. к 1830-м гг. вовсе не утратила своей прежней актуальности для русской литературы; мало того, приобрела новую. Оценка прошлого столетия делается своего рода пробным камнем для борющихся лагерей. Полевой и Булгарин ищут в нем антидворянских тенденций и даже в деятельности Екатерины II усматривают антисловную направленность; главные литературные фигуры века для них — Фонвизин и Новиков, поняты как «исправители нравов», дидактические сатирики-моралисты. «Новый живописец» Полевого, где появился памфлет на Пушкина, рекомендуется читателю как преемник «Живописца» Новикова.

Именно в этой литературе, ориентировавшейся на журнальную сатиру XVIII столетия, оформляется тип «вельможи» как обобщение социальных пороков деградирующего дворянства. Она не изобрела этот тип, но канонизировала его, превратив в социальную маску с неизменным набором внешних и внутренних характеристик. Наиболее важная из них — «вырождение», социальное и биологическое (например, князя Пречистенские или Курдюковы в «Петре Ивановиче Выжигине» Булгарина или князь Любский в «Киргиз-кайсаке» В. А. Ушакова). Очень часто эта идея художественно конкретизируется в мотиве старости. Тогда создается портрет дряхлого вельможи, бессильного волокиты. Даже эпизодически возникающие в сатирической панораме князя очень часто бывают стариками, как князь Пронский в «Испытании» Бестужева или князь Чванов в «Иване Выжигине». На последнем стоит остановиться несколько подробнее — это ближайший по времени литературный предшественник пушкинского Юсупова. Он появляется в первой части романа в карете шестеркой цугом, с тремя ливрейными лакеями. «Князь имел от роду лет семьдесят; лицо его украшено было морщинами и красными пятнами; лысая голова была покрыта тестом из пудры с помадою; остатки седых волос сбиты в пукли и связаны в косу. Он едва передвигал ноги», и два лакея осторожно вели его под руки³¹. Весь облик его взят из XVIII в. Заметим, что князь — москвич, как и все подобные же вельможи, выведенные Булгариным. Его ампула в романе — ампула «покровителя» молодой светской женщины, отношения с которой совершенно недвусмысленны. Упоминание о художественных коллекциях и библиотеке князя Чванова — «комнатах,

блестящих золотом, бронзою, фарфором, испещренных коврами и картинами», об управляющем князя — французе, аббате Претату³², довершает сходство, тем более любопытное, что болгаринский князь вовсе не списан с реального Юсупова: это маска, стереотип. Когда Полевой будет пародировать пушкинского Юсупова в князе Беззубове, он воспроизведет ту же самую маску, лишь слегка обозначив в ней внешние индивидуальные признаки.

Прямо противоположную концепцию XVIII века мы находим у Пушкина и в «Литературной газете», где также появляется символический тип «вельможи». 11 января 1830 г. здесь печатается (с ведома и одобрения Пушкина) «Введение к жизнеописанию Фон-Визина» Вяземского; в нем была развернута панорама эстетизированного «века Екатерины». «Вельможи, любимцы власти, — писал Вяземский, — разделяли с Екатериною благоволение ее к людям, кои соперничествовали им на поприще вовсе отдельном, противопоставляя аристократии породы и чинов отступную, непокорную аристократию ума и дарований»³³. Картина идеологизирована полностью: подчеркнуты независимость и даже «непокорство» писателей и просвещенность и терпимость власти. Впоследствии, в пушкинском «Александре Радищеве», вскроется объективно оппозиционный характер такого рода идеализации. Совершенно в духе этой концепции написана заметка о Ломоносове в № 8 газеты (5 февраля), по-видимому принадлежащая Пушкину; с ней прямо связан цитированный выше фрагмент «Путешествия из Москвы в Петербург». Далее в статье Вяземского заходит речь о европеизме аристократов прошлого столетия; они, продолжает критик, «за границею ездили <...> на поклон к Фернейскому отшельнику, отшельнику нового рода, который имел свой двор и своих ласкателей; задирали учтивостями и ласками всех чужестранных баловней литературной молвы и в своем отечестве не чуждались сообществу, а, напротив, искали приязни людей, заслуживших известность умом и несколькими остроумными страницами или счастливыми стихами»³⁴. Уже в этих строках прорисовывается абрис будущей фигуры Юсупова в пушкинском стихотворении. Но у Пушкина ее основой служит, кроме того, и историческая концепция дворянства, обозначившаяся в «Романе в письмах» 1829 г.; здесь уже возникает противопоставление «аристократии родовой» и «аристократии чиновной» с декларативным предпочтением первой, чьи «семейственные воспоминания» являются в то же время «историческими воспоминаниями народа» (VIII, 53). В 1830—1831 гг. эти размышления приобретут более стройные очертания в публицистических статьях и набросках повестей.

Итак, появление послания «К вельможе» в «Литературной газете» весной 1830 г. было подготовлено и закономерно. Несколько дополнительных хронологических сопоставлений наглядно покажут нам остроту ситуации и в какой-то мере объяснят памфлетность последующих споров. 11 марта 1830 г. Булгарин печатает «Анекдот» с известным пасквильным намеком на Пушкина: «...бросает рифмами во все священное, чванится перед чернью вольнодумством, а тишком ползает у ног сильных, чтоб позволили ему нарядиться в шитый кафтан»³⁵. 6 апреля появляется ответный пушкинский памфлет — статья о Видоке. 19 апреля сюжет о «старом дворянине», занимающемся «статистикою и физическою географией передних в знатных домах», был повторен в «Сыне отечества».

23 апреля Пушкин пишет свое послание, — как будто для того, чтобы подтвердить брошенное в печати обвинение. Он берет в свои герои колоритнейшего представителя «фамусовской» Москвы. Дряхлеющий меценат, державший при себе триста портретов своих любовниц, владелец крепостного гарема и кордебалета, сбрасывавшего одежды по условленному знаку; крепостник, в лучших традициях XVIII столетия отправлявший на конюшню «зефиров и амуров» и защищавший распродажу их «поодиночке»; расточитель, тративший миллионы на мгновенную прихоть, и скупец, заменявший дрова опилками, от чего произошел разрушительный пожар в Архангельском, — Юсупов скорее мог бы быть персонажем сатирической повести или комедии типа «Горя от ума». Нет ничего удивительного, что современники превратно поняли смысл пушкинского послания. В нем не было привычкой «маски», она была расчленена и парадоксально «перевернута». Стихотворение было построено на иных принципах, нежели общепонятный метод сатирического бытописания, предполагавший эмпирическое соответствие копии и оригинала. Зато на него было очень легко написать пародию с позиций дидактического описания «нравов»³⁶.

Пушкин противопоставил своего Юсупова традиционному типу «вельможи», парадоксально переместив акцент. Он сделал функциональной обстановку — картины, книги; у «нравоописателей» функцией ее было именно отсутствие функции, аксессуарность, декоративность. Он превратил в артистический гедонизм то, что подавалось как сладострастие. Даже старость Юсупова символизирует у него не деградацию, но исторический опыт. Самым же основным было то, что через Юсупова он дал апологию «века Екатерины». Все это он сделал, вольно или невольно отталкиваясь от существовавшей литературной традиции. Но для этого ему пришлось произвести отбор и обобщение реального материала, пе-

ресмотр его под определенным углом зрения, на чем мы и остановимся ниже.

Послание «К вельможе» наполнено реалиями.

Пушкин хорошо знал старого князя Юсупова. В 1801—1803 гг. родители его жили во флигеле юсуповского дома в Большом Харитоньевском переулке в Москве³⁷. Сюда съезжалась московская родня, литературные и светские знакомые, бывшие знакомыми и хозяина. Семейная традиция Юсуповых сохранила воспоминание, что в своем московском доме, как и в Архангельском, Юсуповы были окружены художниками, поэтами, музыкантами и что князь с женой, Татьяной Васильевной, сами предоставили квартиру семейству Пушкиных³⁸. Даже при отсутствии прямых свидетельств можно с уверенностью говорить о многообразных узах, связывавших старожиллов патриархальной барской Москвы, «грибоедовской», «допожарной» Москвы; нет сомнения, что завсегдатаями дома Юсуповых были, например, В. Л. и А. М. Пушкины или М. М. Сонцов, дядюшка Пушкина, которому позже Юсупов выхлопотал чин камергера³⁹. Именно эти старинные семейные связи привели к тому, что в 1831 г. не кто иной как Юсупов был посаженным отцом на пушкинской свадьбе⁴⁰, а 27 февраля 1831 г. был на балу у Пушкина, в числе немногих приглашенных, и заставил А. Булгакова протанцевать с хозяйкой: «Et moi j'aurais dansé, si j'en avais la force»⁴¹. В 1830 г. возобновлению прежнего знакомства немало, видимо, способствовал и Вяземский, свой человек в «грибоедовской» Москве. В конце этого года Пушкин ездит специально к Юсупову на Никитскую, выполняя поручения Вяземского «поразведать» материалы и анекдоты о Фонвизине (XIV, 135, 143).

Нам не вполне ясна хронология посещений Пушкиным Архангельского, но при столь коротком знакомстве вряд ли это может иметь особое значение. Князь Ф. Ф. Юсупов — по семейным рассказам, а может быть, и по письменным источникам — утверждает, что летом Пушкин приезжал сюда много раз⁴², и в этом нет ничего невероятного. С. А. Соболевский любил рассказывать П. И. Бартеву об их совместной поездке сюда с Пушкиным «раннею весной, верхами», когда «просвещенный вельможа екатерининских времен встретил их со всею любезностью гостеприимства»⁴³.

Это могло быть только в 1827 г., так как весной 1828 г. Пушкин был в Петербурге, а 18 октября 1828 г. Соболевский уехал за границу, откуда вернулся уже после смерти Юсупова, в 1833 г.⁴⁴ Возможно, воспоминание об этом визите отразилось в начальных строках пушкинского послания: «Лишь только на поля, струясь, дохнет зефир, Лишь только первая зазеленеет липа <...> К тебе явлюся я».

В 1830 г. Пушкин приехал в Москву 11 марта и, может быть, тогда же встретился с князем. В позднейшей своей заметке он вспоминал, что он «в ответ на приглаш.<ение> кн.<язя>» [извинялся в стихах], что не может к нему приехать, и обещался к нему приехать на дачу» (XI, 228). Для установления творческой истории послания и наблюдений над психологией творчества Пушкина было бы небезынтересно знать, насколько свежи были в его памяти впечатления от Архангельского, отразившиеся в стихах, — другими словами, состоялась ли поездка весной 1830 г. или нет. Приведенные выше слова Пушкина Максимовичу — о том, что князь угощал его в Архангельском, желая получить стихи, — свидетельствуют как будто, что такой визит был, и тогда становится естественной точность некоторых мелких деталей. Никаких прямых сведений, однако, не сохранилось; единственное посещение Пушкиным Архангельского в 1830 г., о котором мы знаем по рисунку Н. Куртейля, относится ко времени престольного праздника 29 августа⁴⁵.

Пушкин нигде не дает перечисления сокровищ знаменитого загородного имения Юсупова — одного из самых примечательных художественных центров Подмосковья, да, вероятно, и всей тогдашней России. Картина обобщена, и с намерением; за упоминаниями Версаля и Трианона стоят зрительные впечатления от экстерьеров юсуповской подмосковной. Некоторые черты их были прямой копией версальских, как, например, фонтан со скамьями на второй террасе парка; прямые ассоциации с Версалем вызывал также большой партер — центральная часть парка, обсаженная подстриженными деревьями и окруженная рядами декоративных скульптур⁴⁶. Нет сомнения, что, рассказывая Пушкину о Версале и Трианоне, старый вельможа обратил внимание гостя на это намеренное сходство. О знаменитых садах Версаля и Трианона Пушкин слышал, конечно, не только из уст Юсупова. Их описывал Карамзин, посетивший их в 1790 г.; рассказывая о Версальском парке, он упрекал Ленотра в предпочтении искусства природе и лишь в Трианоне находил идиллические «сельские красоты»; впрочем, описание Трианона у него зависело от сочинения Дюлора, которым он пользовался⁴⁷. Вслед за ним, уже в 1803—1804 гг., посетил эти места В. Л. Пушкин⁴⁸; нужно думать, он рассказывал о них племяннику неоднократно. Поэтической формулой «стройные сады» Пушкин обозначает, по-видимому, именно садово-парковое искусство периода рококо — «версальской», а не романтической эпохи, хотя и последняя сказалась в парковом ансамбле Архангельского.

Характерна здесь разница восприятий. Карамзин, описывая парк Архангельского, отмечал сочетание «дикости природы» с

«удобностями искусства» и противопоставлял его «*правильным садам*, которые ни на что не похожи в натуре и совсем не действуют на воображение», — другими словами, садам Версаля⁴⁹. Пушкину же важно именно сходство: он стилизует свое описание. Символическим, «виньеточным» обозначением дворца делаются «циркуль зодчего, палитра и резец» — аллегория трех искусств, между прочим украшавшая стенные медальоны в зале Тьеполо (там были изображены палитра, лира и циркуль). Это эмблема времени классицизма; преромантические и романтические явления, которые Пушкин не мог не видеть, обходятся молчанием. Из круга художественных ассоциаций исключены знаменитые, восхищавшие Петербург, театральные декорации Пьетро Гонзаго — гордость Архангельского, преромантические полотна Гюбера Робера, занимавшие два специальных салона, и т. д. Художественные устремления хозяина обозначены именами Корреджио и Кановы; в одном из черновых вариантов есть имя Альбани. Это соответствует действительности. В описании коллекций Архангельского 1828 г., составленном с подлинной заинтересованностью и большим знанием дела и, возможно, даже принадлежавшем самому Юсупову⁵⁰, имя Кановы значится на первом месте. «В бельэтаже предметом, дольше всего останавливающим на себе взор любителя, является, без сомнения, мраморная группа «Амур и Психея», работы Кановы. Амур, поддерживаемый крыльями, стоит на коленях, наклонившись к Психее; его губы ищут губ возлюбленной; левой рукой он сжимает ее грудь, а правой поддерживает голову. Психея, изнеженно простершись, обвиняет руками Амура, привлекая его к себе. Сладострастие, составляющее прелесть этой группы, являет собою нечто нематериальное, и кажется, что самый чистый взор может останавливаться на этой композиции, которая, будучи выполнена другим художником, была бы произведением земным и чувственным. В фигурах выражается стыдливость, невинность; одним словом, все нежные и тонкие оттенки, исходящие от души. Мягкость и легкость форм придают ансамблю воздушность, идеальность, которых требует сюжет»⁵¹. Эта группа, ныне находящаяся в Эрмитаже, была центральной в «салоне Кановы»; помимо нее, Юсупов был обладателем фигуры Амура, о которой в описании сказано, что она «выполнена с большим тщанием» (*avec un soin infini*), но не представляет греческого идеала красоты, а носит скорее черты красоты итальянской⁵². В том же описании — правда, очень кратко — перечислены и другие сокровища музея, в том числе работы упомянутых Пушкиным художников — портрет кисти Корреджио, мадонна Альбани и др. Годом позже Воейков

свидетельствовал: «Пушкин в послании своем к князю Юсупову не сочинял, не вымышлял следующих стихов:

...ступив за твой порог,
Я вдруг переносуш в дни *Екатерины!*

Мы, то есть я и мои товарищи, то же самое чувствовали, входя в пышный дом здешнего хозяина, украшенный картинами *Корреджия* и беломраморными статуями *Кановы*⁵³. Сам Канова был долголетним другом Юсупова⁵⁴, и естественно было упомянуть о нем. Но реалии у Пушкина здесь, как и в других случаях, являются лишь творческими стимулами и, с другой стороны, некими знаками, представителями определенного круга художественных ассоциаций. Корреджио — как первоначально Альбани — был очень удобен в качестве такого знака. В поэтическом обиходе имя его обозначало не столько определенную культуру или эпоху, сколько «негу, легкость, приятство», «чувствительность» и гармоничность красок. Корреджио — «живописец граций»⁵⁵. Поэтому он стоит рядом с Кановой: это эмоционально однородные явления, идеальные образцы светлого искусства, живописующего любовь, красоту и наслаждение.

Этим, по-видимому, исчерпывается круг непосредственных зрительных впечатлений, отразившихся в послании; во всяком случае, другие мы сейчас не можем учесть. Основное содержание стихотворения строилось на рассказах самого Юсупова. Нет сомнения, что Пушкин видел и дорожный альбом князя в красном сафьяне с золотым тиснением — «*Album amicorum principis de Youssoupof*», где автографами заграничных знакомых были отмечены основные вехи его европейских странствий. В 1776 г. двадцатипятилетний аристократ по примеру бесчисленных путешественников для собственного удовольствия иностранцев явился в Ферней к Вольтеру, и престарелый философ письмом поблагодарил Екатерину II за удовольствие знакомства с человеком столь обширных познаний и острого ума⁵⁶. Галантный комплимент Вольтера в данном случае, по-видимому, имел основания, и строчка «с тобой веселости он расточал избыток», быть может, есть намек на общий характер их недолгого и, конечно, светского разговора. Немногочисленные реплики Юсупова, сохраненные Пушкиным, Вяземским и другими, создают облик блестящего остролова, в совершенстве владевшего искусством беседы. В старости Юсупов держал в памяти «пропасть острых слов», как французских, так и русских остроумцев XVIII столетия — Фонвизина, Майкова, Бомарше, и тонко чувствовал юмор ситуации. Неожиданным и парадоксальным было его представление

М. М. Сонцова к камергерскому ключу, о чем шла речь выше: Юсупов просил дать придворный чин «на основании физических уважений», то есть за старость и толщину. Это была своего рода комедийная сценка, разыгранная в сфере канцелярского и придворного быта. Вяземский искал у старого князя исторических анекдотов, выражающих дух времени, и очень досадовал, получив вместо них не вполне удобный в печати анекдот о Фонвизине и Майкове; Пушкин, напротив, очень им развлекался (XIV, 143). Великолепный каламбур его «ложелаз» — о страстном театральном, пожилым и толстым, вовсе не напоминавшем ричардсоновского Ловеласа, сохранился в памяти летописцев Москвы — Вяземского и М. Дмитриева — на десятилетия⁵⁷. Анонимный автор статьи о нем в «Московском наблюдателе», хорошо его знавший, сообщал, что «Бонапарт любил обращать речь свою к князю Ю. и ожидал всегда замысловатого от него ответа, потому что собственные его остряки тогда прикусили себе язык»⁵⁸.

Острословие Юсупова не было только индивидуальной склонностью; оно составляло своеобразный *modus vivendi*, уходивший своими корнями как в ритуальную придворную и салонную *causerie*, так и в традицию застольной беседы интеллектуального кружка. «Юсупов искал общества, — продолжает тот же мемуарист, — и в обществе всегда был любезен. Правилom имел, подобно своему приятелю Гиббону, в обществе отнюдь не скучать и не ссужаться скукою, а одним только удовольствием; говаривал, что в обществе не должно искать наук, а одних веселий»⁵⁹. В своем послании Пушкин отмечает «свободный», «исполненный юности» разговор князя. За этими словами для Пушкина стоит целая проблема; она будет в следующем же году развернута им в «Рославлеве», в сцене встречи г-жи де Сталь с московским обществом. Здесь цивилизованность общества измеряется внешними формами общения, и в частности умением вести разговор. Пушкин развивает тонкое и глубокое социальное наблюдение самой г-жи де Сталь, в «Десяти годах изгнания» обратившей внимание на отсутствие культуры беседы в русской дворянской среде⁶⁰. «Увлекательный разговор высшей образованности» — это то, что недоступно «обезьянам просвещения» (VIII, 151). Для Юсупова это естественная форма социальной коммуникации.

Вероятно, и Вольтер оценил эти качества своего недолгого светского собеседника. Екатерина писала ему в ответном письме 20 сентября (1 октября) 1777 г.: «Если вы довольны князем Юсуповым, я должна засвидетельствовать, что он очарован приемом, который вы благоволили ему оказать, и всем тем, что вы сказали за то время, которое он имел удовольствие вас видеть»⁶¹. Видимо, об этих

похвалах и рассказывал Юсупов Пушкину, и на них сделан намек в строках «Ты лещь его вкусил, земных Богов напиток». Самому Юсупову Екатерина писала, что он произвел благоприятное впечатление на «старого фернейского маниака»⁶², и это ироническое отношение к личности Вольтера, возможно свойственное и адресату письма, окрасило слегка пушкинское описание.

К сожалению, мы почти ничего не знаем о Юсупове в Версале и Трианоне и в кружках энциклопедистов. Семейное предание повествует, что Людовик XVI и Мария-Антуанетта были с ним «в большой дружбе» и часто приглашали его сюда на празднества; что от Людовика он получил сервиз северского фарфора, предназначавшийся вначале дофину, — одно из лучших изделий королевской мануфактуры, с цветочным орнаментом на черном фоне. Сервиз этот был отыскан в 1912 г. последним из князей Юсуповых в одном из дворцовых хранилищ мебели⁶³.

Нам известно также, что Юсупов был как-то связан, или во всяком случае встречался, с Бюффеном, Руссо, Касти. Имя Касти Пушкин мог видеть и в юсуповском альбоме. По-видимому, об этом знакомстве Юсупова Пушкин говорил Плетневу, который почти двадцатью годами позже с уверенностью сообщал Гроту: «Касти лично был знаком Юсупову, долго жившему в чужих краях»⁶⁴. Больше, впрочем, Плетнев ничего не знал.

Альбом Юсупова позволяет частично восстановить его заграничный маршрут. Уже было замечено, что имена знакомых Юсупова в послании Пушкина располагаются приблизительно в той же хронологической последовательности, что и автографические записи их на страницах альбома⁶⁵. 1776 г. помечены лондонские записи. 7 мая этого года сюда было вписано послание Бомарше: «A Monsieur le Prince de Jousouppoff. En lui disant adieu».

Бомарше отведено в стихотворении всего несколько строк, но в общей концепции пушкинского послания ему принадлежит важное место, — и по многим причинам. Можно думать, что характеристика его — «услужливый, живой, подобный своему чудесному герою» — в той или иной степени зависела от того освещения, которое давал личности комедиографа сам Юсупов. Облик Бомарше надолго остался в его памяти; в 1831 г., рассказывая Пушкину о Фонвизине, он сразу же вспоминает: «C'était un autre Beaumarchais pour la conversation» («Это второй Бомарше по разговору») (XIV, 143). Фонвизина же Юсупов помнил как неистощимого остроумца. На характеристике Бомарше следует остановиться несколько подробнее. Известно, что Екатерина II с нескрываемым недоброжелательством относилась к знаменитой «Женитьбе Фигаро» и к ее

автору; недоброжелательство перешло в открытую враждебность, когда после смерти Вольтера Бомарше стал издателем его сочинений и, следовательно, получил доступ к переписке его с русской императрицей. В ее глазах Бомарше — авантюрист, безродный проходимец, такой же, как его Фигаро; Екатерина саркастически отождествляет автора и героя в письмах к Гримму⁶⁶. Такое восприятие личности знаменитого комедиографа было довольно распространенным и во Франции, как и постоянное смещение, намеренное конечно, Бомарше и Фигаро; усилиями многочисленных противников был создан тип «человека без устоев и принципов, торговца от литературы скорее, чем литератора»⁶⁷. Обычным было и восприятие «Женитьбы Фигаро» как политической комедии. Граф Сегюр считал ее постановку «примечательной эпохой в прологе нашей революции». В тех или иных модификациях эта характеристика повторяется и в 1830-е гг. В 1834 г. в статье «О ничтожестве литературы русской» Пушкин напишет: «Бомарше влечет на сцену, раздевает догола и терзает все, что еще считается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет» (XI, 272). «Старое общество созрело для великого разрушения», — продолжает он, в полном соответствии с традицией помещая «Женитьбу Фигаро» в «пролог» французской революции.

Это общая точка зрения, и в свете ее отношение к Бомарше Пушкина и Юсупова представляется парадоксальным. «Услужливый, живой, подобный своему чудесному герою» для Пушкина, двойник Фонвизина по веселости и остроте для Юсупова — и «негодяй», «мошенник» («vilain homme», «coquin») в глазах Екатерины II. Оценки резко расходятся. В 1776 г., когда Юсупов встречался с Бомарше, «Женитьба Фигаро» еще не была написана, а только что созданный «Севильский цирюльник» вызывал одобрение у всех, не исключая императрицы; но Юсупов не изменил первоначального впечатления и позже, когда самое имя Бомарше стало одиозным. Старый вольтерьянец остался верен себе; он сохранил свободную независимость суждений; более того, в трактовке Пушкина он стал на ту черту, за которой уже началось «великое разрушение» старого общества. Чтобы убедиться в том, что здесь нет преувеличения, нам нужно вернуться к сценам, изображающим Юсупова в кругу энциклопедистов.

Уже простое сопоставление известных нам по мемуарам и документам знакомых Юсупова и тех из них, которые попали в пушкинское стихотворение, наводит на мысль о некоем сознательном отборе. Понятно, Пушкин не обязан был перечислять всех. Однако он оставляет в стороне фигуры чрезвычайно значительные, иной раз

более значительные, нежели те, которые он называет. Он не упоминает ни о Бюффоне, ни о Фридрихе II и Иосифе Австрийском, дружбой с которыми гордился старый вельможа, ни о Метастазии или Альфиери, товарище Юсупова во время пребывания в Турине⁶⁸. За пределами стихотворения остается и Наполеон. Но едва ли не самым разительным было отсутствие имени Руссо. Знакомство с Руссо было драгоценнейшим воспоминанием князя. В библиотеке Архангельского посетителя встречала восковая фигура женеvского мыслителя, приводимая в движение механизмом: в нужный момент Руссо поднимался из кресел. Это была одна из достопримечательностей дворца, сохранившаяся и ныне; о ней упоминают и современники⁶⁹. Иллюзия была такова, что Феликс Юсупов мальчиком боялся ходить в библиотеку. Нет никаких сомнений, что Пушкин также видел изображение, знал его историю и что, следовательно, пропуск имени Руссо в его перечне совершенно сознателен. Пушкин создает своему герою совершенно особую и определенную интеллектуальную среду. Это Вольтер, энциклопедисты и те из иностранных писателей, которые были близки этим последним. Фигура Руссо — противника Вольтера и «гольбахянцев» — разрушала бы единство картины. Адресат послания, в понимании Пушкина, — рационалист и скептик, «вольтерианец», а не руссоист. В этом отношении интересно появление в числе друзей Юсупова имени Гольбаха, символизирующего атеистическое крыло Просвещения, и Дидро, «афея», «безбожника», то есть Дидро — автора «Мыслей об объяснении природы» (1754). Краткая и очень точная характеристика Дидро: «То читатель промысла, то скептик, то безбожник» — намечает основные вехи мировоззренческой эволюции вождя энциклопедистов — от «Философских мыслей» и «Прогулок скептика» к позднему атеизму. Перед Юсуповым предстает уже поздний Дидро, тот самый, которого Пушкин несколькими годами позднее назовет «пылким» и «самым ревностным» «апостолом» Вольтера (XI, 279) и даже «фанатиком» (XII, 355). В послании не произнесено это слово, но понятие уже есть. «Дидерот» на «шатком треножнике», бросающий парик и проповедующий «в восторге», закрыв глаза, ассоциативно связан с пифией, вещающей в экстазе. Юсупов внимает «афею» и «действию», сохраняя скептическую умеренность, но не споря и не опровергая, скорее учась. Это пишется в разгар антипросветительской кампании в литературе; кампании, которая охватила всех — официальные круги, цензуру, писателей и критиков самых разных направлений и общественных ориентаций — Полевого, Погодина, Надеждина, Булгарина. В романах Булгарина — и отнюдь не его одного — атеистическая доктрина французского Просвещения

предстает как прямая основа безудержного имморализма, ближайшим образом подготовившего революцию.

Пушкинский Юсупов, конечно, не есть сторонник революции, но духовно и интеллектуально он испытал воздействие людей, ее приблизивших и обосновавших, подвергших ревизию социальные, философские и нравственные основы современного им предреволюционного общества — «старой монархии». Все эти разрушительные начала и революционные потенции Юсупов держит в своем сознании.

Поэтому в послании к нему появляется формула «союз ума и фурий», обозначающая ту самую двойственность французской революции, которую Пушкин стремился осмыслить в целом ряде произведений — от «Андрея Шенье» до критических статей 1830-х гг. К Юсупову же обращены и «политические рассуждения» об английском конституционализме и двухпалатном парламенте. Полторацкий удивлялся появлению этих «отвлеченностей» в сфере внимания «одного из неисправимых представителей времен регентства», но он упустил из вида, что Юсупов был дипломатом и что Пушкин рассматривает его на фоне брожения не только философских, но и социально-политических идей эпохи. Кстати, нам неизвестно, какой характер носило общение Юсупова и Бомарше и было ли оно только мимолетным светским знакомством. Прощальное послание Бомарше написано на определенный случай, впрочем, и оно гораздо более серьезно, чем кажется на первый взгляд. Вчитываясь в него, мы убеждаемся, что за ним стоят какие-то разговоры о человеческой природе, проблеме истины и заблуждения, о стремлении к познанию и т. д., то есть обо всем том, что могло занимать человека, находящегося в кругу философских интересов времени. Если, как мы предполагаем, Юсупов вел с Бомарше и такие беседы, то нет ничего невероятного в том, что у них заходила речь и об английском политическом строе, и тогда упоминание об английской парламентской системе в пушкинском послании также навеяно рассказами Юсупова. Напомним, что появление Бомарше в Лондоне в 1776 г. было вовсе не случайным. «Неутомимый путешественник между Версалем и Лондоном», он в это время преследует цель знакомить континент с основами английской государственности. Он ближайшим образом связан с популярным в Европе и России журналом «*Comptier de l'Europe*» — едва ли не основным источником сведений о войне в американских колониях; другой постоянной темой журнала была английская конституционная монархия. В письмах к графу Верженну Бомарше дает подробный отчет о бурных дебатах в английском парламенте, заключая его словами: «Вот, граф, характер

ежедневных собраний этого суматошного (tumultueux) парламента»⁷⁰. Письмо датировано 11 мая; 7 мая состоялась прощальная встреча с Юсуповым, и очень вероятно, что последний также получил сведения о «суматошных» дебатах, о чем позже рассказал Пушкину. Конечно, оценка их — не юсуповская, а пушкинская. Мы сейчас не можем раскрыть ее сколько-нибудь детально, за неимением материалов. В «Путешествии из Москвы в Петербург» она изменится, но к 23 апреля 1830 г. не было еще ни польских, ни французских событий, наложивших отпечаток на представления Пушкина о парламентарном конституционализме вообще, ни уступок верхней палаты вигам, о чем будет сожалеть Пушкин в 1834 г. По-видимому, к 1830 г. Пушкин сохраняет еще те несколько идеализированные представления об английской конституции, которые были достоянием либерального крыла русских политиков 1820-х гг. и отразились в воззрениях таких декабристских публицистов, как М. Ф. Орлов.

Это — канун революции, предгрозовая атмосфера, с «ветреным двором» и весельями Трианона, с «молодой Армидой» — Марией-Антуанеттой, не предчувствующими надвигающегося катаклизма. Далее пушкинский Юсупов делается свидетелем крушения монархии, падения Версаля и Трианона, «мрачного ужаса» террора, и это тем более любопытно, что реальный Юсупов этих событий не видел. В 1783 г. он отправляется в Италию, где выполняет ряд важных дипломатических поручений и усиленно собирает предметы искусства. В 1788 г. он еще в Италии. По словам его биографа, «прежде, нежели омрачился политический горизонт, он, предчувствуя тяжкий переворот в чужих краях, возвратился в Россию»⁷¹.

Итальянские впечатления Юсупова Пушкин опускает, зато большое место уделяет Испании. Испания имела значение для художественной концепции стихотворения, о чем нам придется говорить ниже, сейчас же отметим, что маршрут Лондон—Мадрид пушкинского вельможи совершенно точен: вслед за стихотворением Бомарше стоят подписи испанских знакомых Юсупова и под одной из них дата: «Мадрид, 22 августа 1776 г.»⁷².

Испания — последние европейские впечатления Юсупова, о которых упоминает Пушкин. Далее следует необычайная по лаконизму картина пореволюционной Франции: «новая слава» Наполеона, реставрация, литературный, «байронический» романтизм. Здесь рассказы Юсупова оканчиваются; оканчиваются и реалии, и на первое место выдвигается художественная концепция образа. Она должна быть рассмотрена в связи с движением поэтических тем, составляющих тот художественный контекст, в пределах которого и сами реалии осмысляются как элемент содержательной

художественной формы. Этот анализ естественно начать с уяснения жанровой природы и жанровой генеалогии стихотворения.

Литературный генезис послания Пушкина представляет особую проблему.

Послание в александрийских стихах, обычное для русской поэтической традиции XVIII — первой трети XIX в., восходило в конечном счете к Буало. Именно к нему обратился Пушкин в стихотворении 1833 г. «Французских рифмачей суровый судия...» как к защитнику и ревнителю подлинного искусства, чуждого утилитаризма и побочных расчетов. Однако читатели и ценители пушкинского стихотворения указывали в первую очередь на Вольтера как типологический образец, и, что важно, эта ассоциация возникает не только у Воейкова, для которого имя Вольтера — прежде всего род оценочного понятия, но и у В. Л. Пушкина, знатока и безотчетного ценителя французской литературы XVIII столетия.

В. Л. Пушкин сразу же уловил «классическую» ориентацию послания и обратился к племяннику со стихами и одобряющей запиской. В стихах он писал:

Послание твое к вельможе есть пример,
Что не забыт тобой затейливый Волтер!

(XIV, 101)

Это указание не только характерно, но и в значительной мере справедливо; достаточно напомнить, что и «Французских рифмачей суровый судия...» соотносится с вольтеровским посланием «*A Voileau, ou mon testament*» (1769)⁷³. В литературе указывалось уже, что строчка «Как любопытный скиф афинскому софисту» восходит к сатире Вольтера «Русский в Париже» («*Le Russe à Paris*», 1760)⁷⁴; позже нам придется расширить круг сопоставлений и для этой строчки, но вовсе исключить такое предположение мы не можем в первую очередь потому, что послание Пушкина имеет несколько точек соприкосновения с этой сатирой: в самой теме (русский в Париже стремится к европейской образованности) и в полемической авторской установке (сатирическое изображение общества, погрязшего в корыстных расчетах и чуждого искусству и наукам). Это общая, сквозная идея нескольких вольтеровских посланий 1760-х — начала 1770-х гг.; ее мы находим в послании Сен-Ламберу («*A M. de Saint-Lambert*», 1769), она продолжается в посланиях к Даламберу, Буало и особенно к Горацию («*A Nogase*», 1772); два последних, связанных даже формально (прямой отсылкой в тексте), объединяются и общностью замысла: они представляют собой обращение к по-

этическому предшественнику как хранителю непреложных ценностей, противопоставляемых засилью дурного вкуса и «Плутону», царящему в Париже. В этом контексте приобретает конкретизированный смысл традиционный гораццианский мотив удаления от зла на лоно природы и в святилище искусства. Далее Вольтер поднимется к более общим противопоставлениям: у него возникает тема «двух веков» — века Людовика XIV, золотого века культуры, когда парижанам были доступны веселье и эстетическое наслаждение, и современности, которая разучилась смеяться:

La sagesse en nos jours a sur nous tant d'empire,
Que nous avons perdu la faculté de rire.⁵

С этими строчками Вольтера соотносится пушкинское замечание о новом, меркантильном поколении:

Им некогда шутить, обедать у Темиры.

Можно думать, что, вспоминая Вольтера в связи со стихотворением племянника, В. Л. Пушкин обратил внимание именно на эту типологическую близость. Вместе с тем послание Пушкина включалось и в иную традицию, уже русскую, хотя, по-видимому, также восходящую к перечисленным стихам Вольтера. Противопоставление «двух веков» — века Екатерины и современности, с предпочтением и даже идеализацией первого как времени душевного здоровья и целостности, начинается в русской поэзии еще в 1820-е гг. одновременно и отчасти в связи с реакцией на «коммерческую словесность». Еще в 1819 г. Вяземский сожалел об утрате современным поколением «наслаждений», бывших достоянием сибаритов прошлого века; на смену им пришли «Катоны» 1810-х гг.⁶ Тот же смысл имела отлично известная Пушкину сатира А. Г. Родзянки «Два века» (1822), кстати сказать, прямо включившая парафразу цитированного выше двустишия из одноименной сатиры Вольтера:

...умели мы писать, смеяться, бить.
Давая жить другим и сами знали жить...⁷

Все это отразится у Пушкина в конце 1820-х и даже еще в 1830-е гг.: в «Роман в письмах» (1829) он вставит характеристику ригористов 1810-х гг., близкую к описанию их у Родзянки, а в 1836 г. в письме к Языкову, повторит и державинскую фразу — формулу практического горацианства: «Живи и жить давай другим» (XVI, 105). Наступает как бы своеобразное воскрешение тех веяний, которые, казалось, ушли вместе с началом 1820-х годов. И здесь нам приходится вспомнить, что еще в 1824 г. в поле зрения Пушкина

попало русское стихотворение, которое являлось как бы предшественником его послания к Юсупову и было своего рода концентрацией мотивов, связанных с описываемой традицией. Это было послание Баратынского «К Богдановичу», вызвавшее тогда осуждение в дельвиговском кругу, как стихи «в несчастном роде дидактическом», где «пробиваются» «холод и суеверие французское» (письмо Дельвига к Пушкину от 10 сентября 1824 г. — XIII, 108). Совершенно так же, как Вольтер обращался к поэтическим предшественникам — Горацию и Буало и как будет обращаться к Буало Пушкин в 1833 г., Баратынский адресует к русскому поэту XVIII в., противопоставляя его современным литераторам. Несколько цитат покажут нам близость этого послания и к Пушкину, и к «вольтеровской» традиции:

...Публике наскучило простое,
 Мудреное теперь любезно для нее,
 У века дряхлого испортилось чутье.
 Ты в лучшем веке жил. Не столько просвещенный,
 Являл он бодрый ум и вкус неразвращенный,
 Венцы свои дарил, без вычур толковит,
 Он только истинным любимцам Аонид.

 Сей благодатный век был век Екатерины!
 Она любила Муз...

Здесь та же тема «старения века» и идеализации екатерининского времени, которую мы находим и у Вяземского, и у Пушкина, конечно с соответствующими модификациями. Далее вскрывается полемический подтекст идеализации; он тот же, что и у Пушкина. В 1824 г. проблема «торговой литературы» определилась ясно, хотя еще и в несколько ином качестве, нежели в 1830 г. «Божеством вкуса» в наши дни, продолжает Баратынский, служат «особенные судьбы», которые «в листах условленных и в цену приведенных» снабжают читателя мнением о современной литературе:

Дарует между нас и славу и позор
 Торговой логики смысленный приговор.
 О наших судиях не смею молвить слова.
 Но слушай, как чествят они один другого:
 Товарищ каждого глупец, невежда, враль;
 Поверить надо им, хотя поверить жаль.

Как быть писателю? в пустыне благодатной,
 Забывши модный свет, забывши свет печатный,
 Как ты, философ мой, таиться без греха,

Избрать в советники kota и петуха.
И, в тишине трудясь для собственного чувства,
В искусстве находить возмездие искусства!⁷⁸

Если Дельвиг неодобрительно встретил эту декларативную ориентацию на XVIII в., то иным оказалось восприятие Вяземского и А. Тургенева. «Прекрасное послание», — писал Тургенев⁷⁹. В печати стихотворение Баратынского появилось только в 1827 г. и вызвало новую волну живых обсуждений. В этой полемике решительно высказывается Вяземский, сохранявший всегдашнюю верность традициям XVIII в. и французскому просветительству: в стихах Баратынского, пишет он, «мысли светлые и светло выраженные»⁸⁰. У нас есть все основания полагать, что в 1827 г. послание Баратынского отложилось в художественном сознании Пушкина. Оно попадало в русло его общих социально-исторических представлений и к 1830 г. должно было заинтересовать его как своей негативной, так и позитивной частью, — концепцией идеализированного и эстетизированного XVIII в., которую мы находим в его собственном послании «К вельможе».

Таковы, как нам представляется, основные вехи литературной «генеалогии» послания «К вельможе». Появление его не есть изолированный факт литературной жизни, оно совершенно закономерно. В дальнейшем нам придется неоднократно соотносить его и с творческой эволюцией самого Пушкина.

Послание к Юсупову, однако, имело одну существенную особенность, отличавшую его от других звеньев своего генеалогического ряда. Оно было стилизовано, то есть, другими словами, традиционные элементы послания в нем были функционально преобразованы. Стилизация сказывалась прежде всего в стиховом оформлении жанра — в выборе alexandrinского стиха. В 1830 г. этот стих был явно архаичным явлением. Тем не менее в 1833 г. Пушкин обратится к нему снова — в послании к Буало: «Французских рифмачей суровый судия...». Выбор был не лишен полемической демонстративности, что хорошо показывает известный пассаж об alexandrinском стихе в черновых вариантах «Домика в Коломне»:

У нас его недавно стали гнать
(Кто первый? — можете у Телеграфа
Спросить и хорошенько все узнать).
Он годен, говорят, для эпитафия
Да можно им, порою, украшать
Гробницы или мрамор кенотафа.
До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе.

(V, 377)

Пушкин осуществляет и другое намерение, высказанное в «Домике в Коломне» (правда, по отношению к октаве): «Отныне в рифмы буду брать глаголы». Сложная синтаксическая конструкция, начинающая стихотворение, заключается бедной глагольной рифмой: «повиновались» — «состязались». В черновых рукописях эта концовка остается неизменной при всех вариантах строк. Видимо, и здесь сказалась ориентация на XVIII в., когда морфологическая (и в том числе глагольная) рифма была обычным явлением и пользовалась полным равноправием. Зато Пушкин заменяет в процессе работы первую рифмующуюся пару:

От мrazов северных освободив эфир,
Лишь только на поля, струясь дохнет зефир.

(III, 805)

Такая рифма слишком конкретизировала эпоху и поэтическую традицию и отсылала читателя не к «екатерининскому», а к «елизаветинскому» стилю, в частности к «ученой» поэзии Ломоносова — к его «Вечернему размышлению о Божьем величии»:

Иль в море дуть престал зефир
И гладки волны бьют в эфир.

Между тем Пушкин вряд ли стремился воспроизвести конкретные черты локальной поэтической культуры. Он создавал некую общую модель «русско-французского» стиля последней четверти XVIII в. Г. А. Гуковский совершенно справедливо обратил в этой связи внимание на изысканные перифрастические конструкции, обозначающие «весну» в первых трех строках, на «перифразу придворно-салонного склада» — «приветливый потомок Аристипа», наконец, на аллегорическую метонимию «циркуль зодчего, палитра и резец». Создавался некий сплав «классицизма и даже стиля рококо вместе взятых»⁸¹. Все это — опосредованная характеристика адресата послания, еще не появившегося в нем, своеобразная поэтическая увертюра. Вяземский вспоминал впоследствии, что реальный Юсупов сохранял пристрастие к русской поэзии XVIII в. Восхищаясь трагедиями Расина и приятеля своего Альфиери, он «не менее того остается верен Сумарокову и признает в нем великого трагика, хотя и соглашается, что язык его устарел. „Вот бы Пушкину (сказал он однажды) несколько поправить и подновить язык трагедий Сумарокова. И тогда можно бы снова представить их на театре“»⁸².

Конечно, нет оснований думать, что пожелание Юсупова о «подновлении языка» XVIII в. осуществилось в послании к нему Пушкина, но тяготение старого князя к русской поэзии времен его

молодости было характерной чертой личности, а с другой стороны, стилизация соответствовала определившемуся уже стремлению Пушкина «вышивать новые узоры» по «канве» старой литературной традиции. В соответствии с этим в начале своего послания Пушкин предлагает читателю и адресату почти пастиш, приметы которого в дальнейшем теряются. В самом деле, в последующем тексте мы не найдем или почти не найдем ни перифрастических оборотов, ни архаизмов, ни глагольных рифм; самая монотонность традиционного александрийского стиха разрушается интонационными сдвигами и разнообразием пауз, совпадающих с цезурой, неоднократно появляется enjambement, нередко придающий звучанию строки скорбно-элегический характер:

И колкий Бомарше, и твой безносый Касти, —
 Все, все уже прошли. Из мненья, толки, страсти
 Забыты для других,

или

Один все тот же ты. Ступив за твой порог,
 Я вдруг переносюсь во дни Екатерины.

Возникает, таким образом, «сигнал стиля», с первых же строк направляющий ход читательских ассоциаций. Сама же художественная сфера основной части стилистически почти нейтральна или слабо окрашена, и именно это обстоятельство позволяет поэту в дальнейшем разнообразить повествование иными ассоциативными комплексами, обозначениями иных культур. В стихотворении определяются несколько внутренне связанных между собою художественных тем.

Одна из них — римская античность. В беловом автографе стихотворения есть эпитафия «Carpe diem» («Лови мгновенье») (III, 823), прямо связывающий облик Юсупова с Горацием и горацианским гедонистическим мироощущением. Строки 9—13 и есть символ веры античного эпикуреизма; «искал возможного, умеренно проказил», — по существу, это парафраза хрестоматийно известной формулы Горация об aurea mediocritas — золотой умеренности. Было бы поспешно, однако, сводить этот мотив к легкой бездумности и поверхностному сибаритству; думается, что он сложнее.

В литературе высказывалось мнение, что строки послания «Ты понял жизни цель; счастливый человек, Для жизни ты живешь» содержат и противительную интонацию, намек на паразитическую праздность адресата. Вряд ли это так. Думается, что развернутый в них тезис «цель жизни — жизнь» является расширением известной пушкинской же формулы «цель поэзии — поэзия» и содержит то же

неприятие утилитаризма как принципа, уже не только в эстетическом, но и в более общем смысле. Собственно этому посвящено все стихотворение: новые поколения ищут цель жизни за пределами жизни, ценность которой для них не абсолютна, а относительна. Для Юсупова же жизнь самоценна.

Уместно напомнить, что вариацией этой же темы, но наполненной глубоко личным содержанием, будет стихотворение «Из Пиндемонти», с его тоской о самоценной жизни как недостижимом идеале. Идеальная жизнь рисуется здесь как полное освобождение личности, причем в тех же понятиях, в которых шестью годами ранее появляется в послании «К вельможе», вплоть до словечка «прихоть»:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
 Дивясь божественным природы красотам
 И пред созданными искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья,
 — Вот счастье! вот права...

(III, 420)

Отсюда особая интонация эпитета «счастливый» в послании — интонация «зависти»: «вельможа» достиг того, что недоступно идущим за ним поколениям, в том числе и самому автору.

Все это своего рода ключ «горацианской» темы. «Чредою шли к тебе забавы и чины», принцип *aurea mediocritas* является лишь следствием общего мировосприятия; поскольку ни то ни другое не есть конечная цель существования, они уравниваются в правах и на шкале жизненных ценностей располагаются рядом. Здесь тот же ход мысли, что и в надписи Карамзина к портрету И. И. Дмитриева: «...чинов и рифм он не искал. Но рифмы и чины к нему летели сами», опубликованной, кстати, в отлично известном Пушкину «Памятнике отечественных муз на 1827 год».

«Римская» тема возникает в стихотворении опосредствованно; она приглушена. Как мы говорили выше, Пушкин избегает характерных примет локальной культуры, и именно поэтому не возникает режущего ухо контраста между темой русско-французского XVIII в., заявленной в начале стихотворения, и побочными «античными» ассоциациями, то есть того «слишком явного смешения древних обычаев <...> с обычаями жителя подмосковной деревни, в котором Пушкин упрекал Батюшкова (XII, 273). И по той же причине оказывается возможным «инструментировать» эту общую тему иным кругом ассоциаций, ведущим к греческому симпозию, к «Пиру мудрецов» Афедея, к одновременным и более поздним увлечениям

Пушкина Гедилом и Ксенофаном Колофонским. Отсюда идут представление о философской беседе-пиршестве, образ «медленной чаши», сопутствующей мудрой речи; этой же сфере уже «греческих» ассоциаций принадлежит фигура пифии — Дидро на «треножнике». Концовка «как любопытный скиф афинскому софисту» завершает картину. При этом она сводит в единый фокус несколько наметившихся тем.

Формула эта имеет свою историю. Ее, как мы уже отмечали, возводят иногда к строкам из вольтеровской сатиры «Русский в Париже» (1760):

Je viens pour me former sur les bords de la Seine;
C'est un Scythe grossier voyageant dans Athène
Qui vous conjure ici, timide et curieux;
De dissiper la nuit qui ciuvre encore ses yeux.⁸³

Это предположение очень вероятно, однако, генезис строки шире. Ю. Н. Тынянов с полным основанием вспоминал в связи с нею фигуру Анахарсиса, молодого скифа, путешествующего по Греции, — героя широко известного «Путешествия» Бартелеми, полагая даже, что он «был у Пушкина общим образцом русского путешественника по Западу»⁸⁴. Уже в первой половине 1820-х годов, называя Кюхельбекера «Анахарсисом Клоцем», Пушкин, по-видимому, ассоциативно связывал вымышленного героя Бартелеми и реальное лицо — французского революционера. Добавим к этому указание еще на один источник, ускользнувший от внимания исследователей, — это «Письма русского путешественника» Карамзина, с описанием встречи и беседы «молодого скифа К» (то есть самого Карамзина) с Бартелеми в Академии надписей и словесности в мае 1790 г. Карамзин, конечно, начинает беседу с упоминания о книге Бартелеми и ее герое: «Мне хотелось бы иметь с ним какое-нибудь сходство <...>. — Вы молоды, путешествуете, и конечно для того, чтобы украсить свой разум познаниями: довольно сходства! — Будет еще более, если вы позволите мне иногда видеть и слушать вас, с любопытным умом, с ревностным желанием образовать вкус свой наставлениями великого писателя. Я не поеду в Грецию: она в вашем кабинете»⁸⁵. Здесь как будто слышатся отзвуки приведенного маленького фрагмента вольтеровского стихотворения, вплоть до эпитета «любопытный» — *curieux*. С другой стороны, вся сцена непосредственно предвосхищает идеальную фигуру пушкинского «русского путешественника» XVIII в., подобно Карамзину посещающего Францию в самый канун революционных событий. Весь этот круг ассоциаций, возможно, был возбужден записью, которую сделал

в альбоме Юсупова Матье Мати, франко-английский журналист, встретившийся с русским путешественником в Лондоне в 1776 г. и назвавший его «воскресшим Анахарсисом» («Anacharsis redivivus») ⁸⁶. Так «античная», «французская» и «русская» темы оказываются замкнутыми в едином образе.

Стихотворение Бомарше, посвященное Юсупову, также входит как одна из образующих в этот синкретический образ, окрашивая своими рефлексами фигуру гедониста, жаждущего знаний. Оно начинается именно этой мыслью:

Cher Prince, qui voulez tout voir
Et tout apprendre, et tout savoir...

Далее же оно прямо соотносится с концом пушкинского послания. «Узнав все», умудрившись социальным и духовным опытом, молодой путешественник должен стать скептиком. Он узнает, что миром правят «безумие и глупость», что «среди разных нравов, верований, противудействий, слабостей, несправедливостей, все те же заблуждения и те же пороки держат в цепях разные народы»; что безумец тот, кто беспокоится ими, ибо ничто не в силах изменить или исправить это древнее зло. Остается служить высшим ценностям — красоте, чести и таланту и поверять опытом каждое верование, сохраняя при этом свою свободу:

Examinez chaque croyance,
Et pour vous sauver de l'erreur,
Soumettez tout, mais sans chaleur
Au coup d'oeil de l'expérience.⁸⁷

Пушкинский Юсупов оказывается уже воплощенным осуществлением этих поэтических пророчеств, только с той разницей, что он наделен, помимо всего прочего, еще и историческим опытом. Предсказание Бомарше получает, таким образом, более широкую перспективу и более универсальный смысл. Возможно, что в словах о «кругообразном обороте», который усматривает «в волнениях мирских» мудрец, созерцающий исторический процесс, есть намек на теорию исторических круговоротов Джамбаттиста Вико ⁸⁸, но предположение это не строго обязательно: идея постоянного повторения человеческих дел и событий, возвращения «на круги своя» всего прежде бывшего — это хорошо известный в XVIII в. мотив Экклезиаста, излюбленный скептиками вплоть до Вольтера и Карамзина.

Идея служения красоте как высшей ценности развивается далее в «испанском эпизоде» стихотворения, прямо связанном с Бомарше. Этот эпизод — очень характерный пример тех общих прин-

ципов создания местного колорита, которые мы имели случаи наблюдать в других частях стихотворения и в основе которых лежит поэтическое обобщение. Собственно, Пушкину важна здесь не реальная Испания, а литературный образ страны любви и наслаждения, пылких страстей и живописной южной природы. Едва ли не к широко известной «Миньоне» Гете, варьированной в бесчисленных подражаниях, ведет строка об этом «благословенном» крае: «Там лавры зыблются, там апельсины зреют» («Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen»). Годом ранее он сам разворачивает эту строку в столь же условно литературный образ Италии («Кто знает край, где небо блещет...», 1829), который в 1830 г. использует и в наброске «Когда порой вспоминаешь...». «Испанская» же тема, продолженная в «Каменном госте», в стихотворениях «Паж, или Пятнадцатый год» и «Я здесь, Инезилья...» того же 1830 г. в значительной мере навеяна Бомарше. Следы чтения, а может быть и сценического исполнения «Севильского цирюльника» ощущаются хотя бы в строке «Скажи, как падает письмо из-за решетки». Решетки на окнах Бомарше отмечает в I действии комедии специальной ремаркой, а в сцене IV Бартоло угрожает Розине, что велит «наглухо заделать решетку» («je vais faire sceller cette grille»): накануне она бросила отсюда письмо Линдору—Альмавиве. Безусловно верно наблюдение, высказанное в связи с посланием «К вельможе», что «определение корней русского романтического представления об Испании уводит нас не только к европейской романтической поэзии, но и во французский XVIII век»⁸⁹.

«Испанский эпизод» — последний в ряду европейских впечатлений пушкинского Юсупова. Таким образом, маршрут его, согласно стихотворению, таков: Ферней — Париж (Версаль, Трианон) — Лондон — Севилья. Реально все было несколько иначе: Голландия (Лейден, Амстердам, Гаага) — Англия (Оксфорд, Лондон, 1776) — Испания — Париж, Ферней — Неаполь (февраль 1777) — Вена⁹⁰. Нужно думать, что смешение это намеренно. В стихотворении возникает сюжетный, семантический и эмоциональный сдвиг. Крушение восемнадцатого века обозначено резким контрастом. Праздничный и светлый колорит Испании, упоение любовью и роскошью южной природы сменяются «вихрем бури», «забавы» — «мрачным ужасом»; единый период, заключающий описание «благословенного края, пленительного предела», — лаконичными, отрывистыми, почти афористическими формулами, передающими стремительность событий. Пауза, разделяющая два соседних фрагмента, отмечена не только графически, но и сдвигом глагольных форм. «Испанский эпизод» выдержан в *praesens historicum* и тем самым приближен

к читателю во времени. Следующий после паузы фрагмент начинается формой с подчеркнуто перфектным значением: «все изменилось». Далее речь пойдет о настоящем времени. Революция 1789 г. есть исторический пролог к современности, к «преобразившемуся миру». Поэтому события ее отмечаются лишь в вершинных своих точках, а рассказ ведется в грамматических значениях аориста, подчеркивающих временной разрыв. Это — воспоминание уже отдаленное: «ты видел...» Именно здесь художественное выражение достигает предельной сгущенности. Формулы рецепируют развернутые ранее картины. «Версаль и Трианон», «забавы» превращаются в символические изображения. Первые строки фрагмента инструментуются на «р» и «у»; стих становится отрывистым из-за обилия переносов⁹¹.

В лексике этих строк обнаруживаются точки соприкосновения с гражданской лирикой Пушкина 1820-х гг., в частности с «Андреем Шенье». К «словам-сигналам» тяготеет «вихорь бури». Так обозначена революция и в «Андрее Шенье» — «буря», «гром», «буря мрачная» (с последним эпитетом и «террор»), и в более ранних стихах («Наполеон», 1821; «Зачем ты послан был и кто тебя послал...», 1824). Вообще этот образ очень традиционен, и именно для гражданской поэзии. Строчка «свободой грозною воздвигнутый закон» уже прямо ведет нас к «Андрею Шенье», и это небезынтересно. Она обозначала уничтожение феодальных привилегий 4 августа 1789 г. и Декларацию прав:

...Закон,
На вольность опершись, провозгласил равенство —

и составляла часть той «апологии первой стадии революции», которая была изъята цензурой из текста оды и, распространившись в списках, послужила причиной политического следствия⁹². Под тем же положительным знаком этот исторический эпизод входит в послание «К вельможе».

В конце послания вновь возникает античная тема. Эпикурец, искатель истины и наслаждений, все познав и испытав, приходит к естественной старости. Старость эта ничего общего не имеет с деградацией — мотив, постоянно, как мы пытались показать, подчеркиваемый «антидворянскими» писателями. Напротив, Юсупов не потерял ни остроты, ни живости эмоционального переживания искусства и женской красоты, ни широты и непревзойденности вкуса: он «с восторгом» ценит и «классический» «блеск» Алябьевой, и «романтическую» «прелесть» невесты Пушкина. Старость Юсупова — не угасание, а пышный закат, и притом не одного человека, но

всей великой культуры, которой он принадлежит. Порождение и воплощение этой культуры, он обречен вместе с ней, но его чудом уцелевшая в историческом потоке обитель красоты и мудрого размышления оказывается неудержимо привлекательной. «Воин», «оратор», «консул», «диктатор» являются сюда в поисках минутного отдыха от житейской суеты и треволнений. Все они — «деятели», люди, профессионально принадлежащие веку «дела», «младому поколению», которому «некогда шутить, обедать у Темиры». — но их влечет к себе эта временная пристань, доживающая последние дни перед лицом надвигающейся эпохи всеобщего меркантилизма.

Соответственно этим смысловым акцентам тема «античности» в конце послания меняется. Это уже не «горацианство» и не антологическая Греция. Это римский мир периода упадка, с вельможами, встречающими свою физическую и историческую гибель «в тени порфирных бань и мраморных палат». Напомним, что почти одновременно возникает у Пушкина замысел о Клеопатре, и картины в Архангельском, изображающие Клеопатру с Антонием и Клеопатру, растворяющую жемчужину, могли лишь поддерживать эту ассоциацию. Необыкновенная художественная емкость этой темы «античного декаданса» раскрывается Пушкину сразу же; его интерес к «Барнаву» (1831) едва ли не в первую очередь определяется тем, что эпоха Клеопатры и Александрийского царства вскрывалась здесь как исторический аналог остро интересовавшей его эпохе 1789 г. во Франции. Проблема же исторических аналогов возникла у Пушкина еще в период работы над «Борисом Годуновым».

Поэтому он в набросках «Египетских ночей» и повести о Клеопатре сместит временные и пространственные пласты, осмысляя образы, порожденные умирающей античностью, в контексте современного буржуазного века. Он сопоставит «ужасные нравы» древности и привычный быт современности и эстетизирует первые, то есть сделает то, к чему естественно ведет художественная логика послания «К вельможе». Но анализ позднеантичной темы у Пушкина не может здесь быть нашей задачей. Нам лишь важно подчеркнуть, что этой темой заканчивается разбираемое нами стихотворение и что в элегически окрашенной концовке проявился в последний раз принцип «культурного синкретизма» и символического расширения образов, который является одним из художественных принципов всего художественного целого. В общем контексте Рим периода упадка — это и шедевры искусства, и старик-владелец, сибарит и просвещенный философ, и отблески исторического катаклизма, лежащие на нем, и мысль о неизбежной гибели прекрасного и отжившего мира.

От послания «К вельможе» тянутся нити к целому ряду пушкинских — реализованных и нереализованных — замыслов. Так или иначе нам приходилось упоминать о них при анализе стихотворения; сейчас следует резюмировать сказанное, чтобы уяснить положение послания в пушкинском творчестве 1830-х гг.

Социальные идеи стихотворения — о старом, «московском» и новом дворянстве, его общественной и культурной роли и исторических судьбах — составят содержание цикла болдинских полемических статей.

Концепция восемнадцатого века — русского и французского — будет развиваться и уточняться в заметках Пушкина на полях книги Вяземского о Фонвизине, в набросках статьи «О ничтожестве литературы русской», в «Александре Радищеве», где сохранится идея контраста между эпохой Екатерины и современностью — идея, с течением времени приобретающая черты политической оппозиции.

Этот же контраст русско-французского XVIII столетия и буржуазного «железного века» определит собою конфликт в «Пиковой даме».

В послании к Буало 1833 г. будет несколько иронически воспроизведено традиционное послание классической эпохи; защите александрийского стиха будут посвящены октавы «Домика в Колонне». Весь этот подчеркнутый литературный ретроспективизм Пушкин выдвинет как полемическую литературно-общественную декларацию.

В подражаниях древним возникнет заново антологическая трактовка греческой античности. Почти одновременно появятся переводы из Горация — как в виде самостоятельных замыслов, так и в виде вставных стихотворений в повести «Цезарь путешествовал».

«Испанский» эпизод будет варьирован в нескольких стихотворениях и развернут в «Каменном госте», где сочетание «любви и набожности» станет чертой характера Доны Анны, а идея неутомимого служения красоте и любви ляжет в основу поэтического и трагического образа Дон Гуана. Фигура Бомарше будет незримо присутствовать в «Моцарте и Сальери».

Античный мир на грани исторической катастрофы станет темой «Египетских ночей» и повести о Петронии.

Все эти замыслы уже созревают в творческом сознании Пушкина, и зерно каждого из них находится в послании «К вельможе», которое сумело заключить в ста шести строках как макромир пятидесяти напряженнейших лет европейской жизни, так и микромир собственного пушкинского творчества на последнем и высшем этапе его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Славянин. 1830. Ч. 14, № 10. С. 780.
- ² Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вступ. статья и комментарии Вл. Орлова. Л., 1934. С. 304 (далее: Николай Полевой).
- ³ Московский телеграф. 1830. № 10. С. 171 («Новый живописец»).
- ⁴ См.: Николай Полевой. С. 303; *Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903. С. 502.
- ⁵ См.: *Le Furet*. 1830. № 62; *Бурнашев В.* Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные собрания // *Русский вестник*. 1871. № 11. С. 144 и след.
- ⁶ Об этой полемике и эпизоде с отрешением С. Н. Глинки от должности см. в комментариях В. Н. Орлова в кн.: Николай Полевой. С. 432—434; здесь же названа и статья «Литературной газеты». Заметим, что В. В. Виноградов, атрибутируя эту статью Пушкину, оставил в стороне ее предысторию, вслед за Н. К. Козминым (*Пушкин*. Соч. Л.: Изд. АН СССР, 1929. Т. 9, кн. 2. С. 316) связав ее с выступлениями Булгарина в «Северной пчеле» (см.: *Виноградов В. В.* Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г. // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. М.; Л., 1939. Т. 4—5. С. 473—476). Установление подлинной генеалогии статьи требует и иной аргументации авторства, нежели содержащаяся в работе В. В. Виноградова; во всяком случае, мы вряд ли можем сейчас признать ее за пушкинскую и тем более безоговорочно включать в основной корпус критических статей Пушкина, как сделано в большом и малом академических изданиях (XII, 179; *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1958. Т. 7. С. 515).
- ⁷ Московский телеграф. 1832. № 8. С. 153—154 («Камер-обскура»).
- ⁸ Там же. 1832. № 4. С. 570; ср.: Там же. 1833. № 1. С. 141.
- ⁹ <*Полторацкий С. Д.*>. Меценаты былого времени // *Русская старина*. 1892. № 7. С. 9.
- ¹⁰ Телескоп. 1831. № 4. С. 547—548.
- ¹¹ См. письмо П. Донаурова к Н. Э. Писареву от 12 мая 1833 г.: *Щукинский сб.* М., 1907. Вып. 7. С. 365.
- ¹² См.: *Арсеньев И. В.* Слово живое о неживых // *Исторический вестник*. 1887. № 1. С. 76—77; Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком Д. Благово. СПб., 1885. С. 225—233.
- ¹³ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 3. С. 3.
- ¹⁴ Звенья. М.; Л., 1936. Т. 4. С. 254.
- ¹⁵ Там же. С. 256 (письмо от 23 мая).
- ¹⁶ <*Вяземский П. А.*> Из записной книжки // *Русский архив*. 1887. Кн. 3, № 11. С. 455.
- ¹⁷ См.: *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 416.
- ¹⁸ Московский телеграф. 1833. № 1. С. 141.
- ¹⁹ *Полевой Н.* Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 1. С. 67.
- ²⁰ Сын отчества и Северный архив. 1833. № 6. С. 324.
- ²¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 620 и след.
- ²² Там же. Т. 7. С. 355.
- ²³ Первые два фрагмента в переработанной редакции были опубликованы в «Отечественных записках» (известны как «Записки одного молодого человека»). См.:

- Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 179—180, 503.
- ²⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 580.
- ²⁵ *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855. С. 253.
- ²⁶ См.: Николай Полевой. С. 304.
- ²⁷ *Герцен А. И.* Собр. соч. М., 1956. Т. 7. С. 87. Ср.: Там же. Т. 2. М., 1954. С. 180; Т. 12. М., 1957. С. 412.
- ²⁸ *Прахов А. В.* Автограф А. С. Пушкина «Послания к вельможе» // Художественные сокровища России. 1907. № 6. С. XIX—XXI.
- ²⁹ *Модзалевский Б. Л.* Послание к вельможе. (Историческая справка) // Художественные сокровища России. 1907. № 6. С. XXII—XXVI (перепечатано в кн.: *Модзалевский Б. Л.* Пушкин. Л., 1929. С. 399—410).
- ³⁰ С датой «1830» вошло в один из списков стихотворений, составленных для нового издания, не позднее середины сентября 1831 г. См.: ИРЛИ. Ф. 244 (А. С. Пушкин), оп. 1, № 515, 716; Рукою Пушкина: Несоборанные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 257, 260. В первопечатном тексте: «Москва, 1830».
- ³¹ *Булгарин Ф.* Иван Выжигин. СПб., 1829. Ч. 1. С. 158 и след.
- ³² «Prêt-à-tout» — «готовый на все» (франц.).
- ³³ *Вяземский П.* Введение к жизнеописанию Фон-Визина // Литературная газета. 1830. № 3, 11 января. С. 22.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Об этой характеристике и последующих за ней см.: *Гиппиус В. В.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 237 и след.
- ³⁶ См. подробнее об этом в нашей статье «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 157—159).
- ³⁷ *Виноградов Л.* Детские годы Александра Сергеевича Пушкина в Немецкой слободе и у Харитория в Огородниках // Пушкин в Москве. М., 1930. С. 30—31; *Цявловский М.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Т. 1. С. 6, 8.
- ³⁸ *Youssouppoff F.* Avant l'exil. 1887—1919. Paris, 1955. Ch. 2.
- ³⁹ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 159.
- ⁴⁰ *Федоров Н. Е.* Рассказ о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. <М.>, 1959. С. 401.
- ⁴¹ «И я бы танцевал, если бы был в силах». См.: Русский архив. 1902. Кн. 1. С. 56.
- ⁴² *Youssouppoff F.* Avant l'exil. Ch. 2.
- ⁴³ Русский архив. 1899. Кн. 2. № 5. С. 90.
- ⁴⁴ См. комментарий Л. Б. Модзалевского в кн.: *Пушкин.* Письма. Т. 3 (1831—1833). М.; Л., 1935. С. 162; *Виноградов А.* Мери-ме в письмах к Соболевскому. М., 1928. С. 17.
- ⁴⁵ *Бессонов С.* Пушкин и Вяземский на рисунке де-Куртейля // Лит. наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 979—982.
- ⁴⁶ См.: *Булавина П., Рапопорт В., Унанянц Н.* Архангельское. Краткий путеводитель. 2-е изд., испр. и доп. М., 1971. С. 33, 35, 57.
- ⁴⁷ См.: *Карамзин Н. М.* Соч. Т. 2, СПб., 1848. С. 600 и след.; *Сиповский В. В.* Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899. С. 298 и след.
- ⁴⁸ См.: *Трубицын Н.* Из поездки Василия Львовича Пушкина за границу (1803—1804) // Пушкин и его современники. Вып. 19—20. Пг., 1914. С. 246.
- ⁴⁹ *Карамзин Н. М.* Сочинения. Т. 8, СПб., 1835. С. 144. Ср.: *Анциферов Н. П.* Ар-

- хангельское // Литературное Подмосковье. М., 1950. С. 16—18.
- ⁵⁰ См.: Московский наблюдатель. 1838. Ноябрь, кн. 1. С. 81—82.
- ⁵¹ Arkhangelsky // Bulletin du Nord. 1828. № 8. P. 281.
- ⁵² Ibid. P. 282.
- ⁵³ *Кораблинский А.* «А. Воейков». Поездка на фабрику полковника *** // Лит. прибавления к Русскому инвалиду. 1831. № 9 (31 января). С. 67.
- ⁵⁴ «Юсупов Н. Б.». О роде князей Юсуповых... СПб., 1866. Ч. 1. С. 151.
- ⁵⁵ См. в «Монахе» (1813) (I, 17) и в письме Пушкина Гнедичу от 4 декабря 1820 г. (XIII, 21). См. также: Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.; Л., 1966. С. 54.
- ⁵⁶ См. ответное письмо Екатерины II: Oeuvres complètes de Voltaire. Т. 46. Paris, 1912. P. 110; русский перевод см.: Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 г. Перев. с франц. Иван Фабиан. М., 1803. Ч. 2 С. 162.
- ⁵⁷ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 224; *Дмитриев М.* Мелочи из запаса моей памяти. 2-е изд. М., 1869. С. 112.
- ⁵⁸ Московский наблюдатель. 1838. Ноябрь, кн. 1. С. 82.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ См.: *Томашевский Б.* «Кинжал» и m-me de Staël // Пушкин и его современники. Вып. 36. Пг., 1923. С. 87 и след.
- ⁶¹ Oeuvres complètes de Voltaire. Т. 46. Paris, 1912. P. 110.
- ⁶² *Youssoupoff F.* Avant l'exil. Ch. 2.
- ⁶³ Ibid.
- ⁶⁴ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 3. С. 412.
- ⁶⁵ См.: *Алексеев М. П.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков из ленинградских рукописных собраний. М.; Л., 1960. С. 109.
- ⁶⁶ См.: *Lortholary A.* Le mirage russe en France au XVIII-e siècle. Paris, 1951. P. 253—254; *Ch. de Larivière.* La France et la Russie au XVIII siècle. Paris, 1909. P. 171 et suiv.
- ⁶⁷ См.: *Gaiffe F.* Beaumarchais // Revue des cours et conférences. 1933. № 1. P. 41—47.
- ⁶⁸ Ср.: *Youssoupoff F.* Avant l'exil. Ch. II; *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 39.
- ⁶⁹ Московский наблюдатель. 1838. Ноябрь, кн. 1. С. 81.
- ⁷⁰ *Proschwitz G. von.* Beaumarchais et l'Angleterre // Revue d'histoire littéraire de la France. 1968. Mai—Août. № 3—4. P. 502 et suiv.
- ⁷¹ «Юсупов Н. Б.» О роде князей Юсуповых... С. 152.
- ⁷² *Прахов А.* Происхождение художественных сокровищ князей Юсуповых // Художественные сокровища России. 1906. № 8—12. С. 173. Ср. также: *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964. С. 86—87.
- ⁷³ *Томашевский Б. В.* Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л., 1926. С. 56.
- ⁷⁴ *Никольский Б. В.* Академический Пушкин // Исторический вестник. 1899. № 7. С. 208.
- ⁷⁵ Oeuvres complètes de Voltaire. Т. 7. Paris, 1911. P. 256. Перевод: «В наши дни мудрость имеет над нами такую власть, что мы утратили способность смеяться».
- ⁷⁶ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 300—301.

- ⁷⁷ См. подробнее в нашей статье «Пушкин и Аркадий Родзянка. (Из истории гражданской поэзии 1820-х гг.)» (наст. изд., с. 57—84).
- ⁷⁸ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. 1936. Т. 1. С. 108—109 (Библиотека поэта. Большая серия).
- ⁷⁹ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 3. С. 55.
- ⁸⁰ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1879. С. 23.
- ⁸¹ *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 288.
- ⁸² См.: *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 39.
- ⁸³ *Oeuvres complètes de Voltaire.* Т. 7. Р. 234. Перевод: «Я приезжаю, чтобы образоваться на берегах Сены; грубый скиф, путешествуя в Афинах, умоляет вас здесь, с робостью и любопытством, рассеять мрак, застилающий еще его глаза» и т. д.
- ⁸⁴ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 327. О широком распространении книги Бартеlemi в России см.: *Оксман Ю. Г.* Из истории агитационной литературы 1820-х годов // Очерки из истории движения декабристов. М., 1954. С. 477 и след.
- ⁸⁵ *Карамзин Н. М.* Соч. СПб., 1848. Т. 2. С. 509—510.
- ⁸⁶ См.: *Алексеев М. П.* Из истории русских рукописных собраний. С. 110.
- ⁸⁷ «*Юсупов Н. Б.*» О роде князей Юсуповых... Ч. 2. С. 416. Перевод: «Рассматривайте каждое верование и, чтобы избежать заблуждений, подвергайте все, не горячась, наблюдению опытности» (Там же. Ч. 1. С. 146).
- ⁸⁸ См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 427; ср.: *Мейлах Б.* Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников. (Конец 20-х—30-е годы XIX в.) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 10.
- ⁸⁹ *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964. С. 87.
- ⁹⁰ *Прахов А.* Происхождение художественных сокровищ князей Юсуповых. С. 173—174.
- ⁹¹ См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 428.
- ⁹² См.: *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. С. 415; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 186. Подробно об «Андрее Шенье» см. в статье В. Б. Сандомирской «Андрей Шенье» в кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 8—34.

Впервые: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания. Идеино-художественная проблематика. Л., 1974. С. 177—212.

«Сказка о Золотом петушке» (Опыт анализа сюжетной семантики)

В истории изучения пушкинского наследия «Сказке о золотом петушке» принадлежит своеобразное место. Долгое время она вообще не привлекала к себе внимания, и лишь фольклористы отмечали, что подобного сюжета нет в репертуаре русского сказочного фольклора. Наконец, в 1933 г. А. А. Ахматова установила ее прямой источник — «Легенду об арабском звездочете» из «Альгамбры» (1832) Вашингтона Ирвинга. Появление ее статьи на эту тему во многом предопределило пути дальнейшего изучения сказки, как сравнительно-исторического, так и монографического, ибо статья заключала в себе и толкование: центральный мотив сказки Ахматова видела в споре звездочета с вероломным царем, нарушившим данное им слово. В историческом контексте 1834 г. этот мотив мог быть прочитан как политический памфлет с элементами личной сатиры. К подобному толкованию склонялись уже и другие исследователи, например А. Л. Слонимский, который почти через тридцать лет дал этой мысли более подробное обоснование в своей книге о мастерстве Пушкина¹. Следует заметить, что такое понимание встречало и возражения; так, С. М. Бонди, скептически относившийся к интерпретации Ахматовой, писал: «Шутливая форма рассказа, иронический тон в описании царя Дадона и его действий, крайняя лаконичность повествования, отсутствие авторских разъяснений — все это часто приводило критиков к неправильному пониманию простого смысла сказки о золотом петушке: в ней искали политической темы, намеков на личные отношения Пушкина к Николаю и т. д. На самом деле Пушкин написал шутливую сказку на тему об опасности, гибели женских чар»². Именно так объяснял Бонди и лукавый намек заключительного двустишия. Как мы постараемся показать

далее, в его объяснениях была значительная доля истины; тем не менее толкование «Сказки о золотом петушке» как политической сатиры принято и сейчас большинством исследователей. В одной из последних работ, принадлежащей американскому слависту А. Коджаку, она ставится в ряд историко-философских произведений типа «Бориса Годунова». Гибель Дадона, как считает исследователь, символизирует обреченность непросвещенной деспотической власти и, более конкретно, правящей династии, — гибель, морально санкционированную народом, присутствующим в последней сцене³. В работе А. Коджака концепция «сказки — политического памфлета» предстала, пожалуй, в наиболее заостренном виде; для аргументации своего вывода ему пришлось прибегнуть к выявлению вовсе не очевидных имплицированных тем, улавливаемых к тому же почти исключительно путем стилистического анализа лексики, что никак нельзя признать достаточным.

В. С. Непомнящий был едва ли не единственным из исследователей последних лет, кто усомнился в правомерности «политического» истолкования сказки, но не отверг его полностью, отведя ему роль лишь одного «слоя смысла». «Первопричина беды Дадона — вовсе не неисполнение слова; неисполнение слова — лишь частный и последний случай того способа жизни, который показан в самых первых строках этой сказки о человеке, считающем себя хозяином в мире». В. С. Непомнящий предлагал читать сказку как изображение своего рода «перевернутого», механизированного мира, с выхолощенным позитивным содержанием. Дадон — герой иллюзорный, мнимый, мнимы его поступки и самое существование; все, окружающие его, — звездочет, Петушок, Шамаханская царица — «не „персонажи“, а лишь зеркало, лишь эхо, которое издает мир в ответ на поведение и желания героя»⁴. Субъективность такой трактовки вызвала возражения Г. П. Макогоненко, который вернулся к толкованию сказки как притчи о нарушенном царском слове⁵. Круг интерпретаций замкнулся.

Если бы рассмотренные нами — по неизбежности суммарно и огрубленно — толкования «Сказки о золотом петушке» были бы просто плодом исследовательских заблуждений, о них не стоило бы говорить специально. Но это не так. При всей разноречивости трактовок каждая из них вносит свой вклад в общее понимание семантики текста и опирается на наблюдения весьма плодотворные, которыми нам не раз придется пользоваться в дальнейшем. Но здесь необходимо определить общий угол зрения на самый текст. Если мы имеем дело со сказкой, а не со стихотворной поэмой символического или аллегорического содержания, к чему как будто склоняется

В. С. Непомнящий, то в ней должны действовать те же законы построения сюжета и обозначаться та же структура конфликта, что и в других сказках Пушкина, — иными словами, должны действовать жанровые законы литературной сказки, ориентированной на свой фольклорный первоисточник, а в нашем случае и сохраняющей определенную связь с первоисточником литературным.

Скажем сразу же, что сказочная природа «Сказки о золотом петушке» представляется нам несомненной. То обстоятельство, что в основе ее лежит сюжет западного происхождения, причем не сказочный, а легендарный, ничуть не противоречит такому утверждению. Хорошо известно, что Пушкин ощущал общий, типовой характер сказочных сюжетов, предстающих в разных национальных вариантах. Так, для «Сказки о рыбаке и рыбке» он воспользовался сюжетом гриммовской сказки, вложив в него и этические представления, свойственные русскому народному сознанию, и бытовые аксессуары с явственной национальной окраской. Из шести сказок, написанных им, по разысканиям М. К. Азадовского, только «Сказка о попе и работнике его Балде» восходит непосредственно к устному творчеству⁶.

Есть прямые сведения, что Пушкин интересовался генезисом сюжетов, прочно вошедших в русскую фольклорную традицию. А. С. Хомяков вспоминал, как они беседовали о происхождении повести о Бове; Пушкин полагал, что сюжет пришел из Италии, и был крайне заинтересован сообщением своего собеседника, что родина повести — Англия. При всем том он продолжал ссылаться на «Бову» как на образец русской простонародной сказки⁷. Здесь сказывался высокий уровень и художественного, и филологического сознания поэта. Конечно, к середине 1830-х годов русская литература имела уже длительный опыт русификации заимствованных сюжетов (достаточно напомнить хотя бы о баснях Крылова), но в данном случае мы имеем дело не просто с русификацией, а именно с фольклоризацией, с освоением типовой, международной сюжетной схемы. Заметим, что принцип этот распространится не только на сказочные, но и, например, на балладные сюжеты. Сошлемся хотя бы на стихотворение «Ворон к ворону летит...» (1828) — очевидную попытку создать русскую народную балладу на материале шотландского фольклора.

Художественный мир произведения русского народного творчества воссоздается Пушкиным из источников самых разнообразных; это было известно уже ранним исследователям пушкинской поэзии и проиллюстрировано на обширном числе примеров в упоминавшейся статье М. К. Азадовского. В последние годы были названы новые источники и для «Сказки о золотом петушке».

В специальной работе М. П. Алексеев показал, что волшебносатирическая сказка Ф. М. Клингера «История о золотом петухе» была преждевременно объявлена не имеющей никакого отношения к источникам пушкинского сюжета, а в заметках К. А. Бойко были приведены аналогии к отдельным мотивам сказки, восходящие к средневековой арабской литературе⁸. Вероятно, внимательное обследование позволит обнаружить и не замеченные еще аналогии тем или иным мотивам, как это происходит и с другими пушкинскими сказками⁹. Эти параллели далеко не всегда претендуют на установление источника и нередко лишь косвенно соотносятся с собственно пушкинскими сказками, но они дают материал для углубленного исследования как генезиса, так и семантики пушкинских сюжетов. Вместе с тем они, конечно, не отменяют открытия А. А. Ахматовой: ближайшим источником сказки остается новелла из «Альгамбры», переработанная и подчиненная жанровой системе русской народной сказки.

А. А. Ахматова произвела сопоставление основных сюжетных мотивов легенды Ирвинга и пушкинской сказки, сократив для удобства изложения пересказ легенды. При сокращении выпали важные мотивы, опущенные или видоизмененные Пушкиным. Нам придется поэтому заново построить схему исходного текста: угол зрения Пушкина на источник и система новых, вложенных в сказку идей уясняются лишь из соотношения отброшенного, оставленного и переосмысленного.

«Легенда об арабском звездочете» (как отметила и Ахматова) предваряется описанием здания, с которым она якобы связана. Отсутствие сколько-нибудь подробного историко-литературного и реального комментария к «Альгамбре» не дает возможности ясно представить себе удельный вес индивидуального художественного вымысла; из подробной биографии Ирвинга, написанной его племянником, следует как будто, что он записывал устные рассказы; в описании замка, о котором идет речь, он ссылается на помощь «мудрого и всезнающего Матео Хименеса» — своего постоянного собеседника-крестьянина, помогавшего ему осматривать труднодоступное здание. А. А. Ахматова обратила внимание на «Письмо из Испании» В. П. Боткина, где приведен один из подобных рассказов: согласно ему, некий арабский астролог произнес предсказание, что Альгамбра будет стоять до тех пор, пока не оживут два изображения на ее главных воротах — руки и ключа; когда рука вытянется и схватит ключ, «крепость провалится, и откроются несметные сокровища мавританских царей, схороненные под стенами». «Вашингтон Ирвинг сделал из этого одну из сказок своей Альгамбры», — добавлял Боткин. Это один из существенных мотивов «Легенды об арабском звездочете»¹⁰.

То обстоятельство, что оба эти мотива — здания и магического знака — были нужны Ирвингу и не нужны Пушкину, гораздо значительнее, чем кажется на первый взгляд. Эти мотивы — существенный компонент легенды, составляющей мифологическую историю реальных памятников или, во всяком случае, подаваемых как реальные. Б. А. Кржевский сообщал А. А. Ахматовой, что в Гренаде нет описанного Ирвингом мавританского дворца и все якобы исторические сведения, связанные с ним, — скорее всего мистификация. Но это не столь уж важно; важно, что рассказывается именно легенда, со специфическими чертами ее поэтики. К. А. Бойко удалось обнаружить, по-видимому, прямой источник рассказа ирвинговского астролога о талисмানে в сказочном городе Борса — фигурах барана и петуха, возвещающих об опасности; источник этот содержится в анонимном сборнике «Рассказы времен и диковинки стран», известном в Европе по французскому переводу П. Ватье 1666 г.¹¹ Вариантом того же мотива является мотив «талисмана» на крыше дома (флюгера, букв. «ветряного петуха» — «Weathercock», «Gallo de Viento», по Ирвингу), представляющего собою всадника со щитом и копьем (а именно эта фигура функционально соответствует у Ирвинга пушкинскому «золотому петушку»). Оба мотива принадлежат легенде, а не сказке. На подобного рода легенды о статуях, хранящих город и магически гарантирующих самое его существование, в связи с «Золотым петушком» обращал внимание уже К. Н. Державин¹²; в последнее десятилетие о его наблюдениях напомнил М. П. Алексеев, расширивший сопоставительный материал. Легенды средневековой Европы (в том числе византийские; некоторые из них отразились и в русской романтической прозе)¹³ контаминировались, очевидно, и с близкими преданиями мусульманского мира, в особенности в арабо-мавританской Испании. Еще академик И. Ю. Крачковский указал А. А. Ахматовой на «магического всадника из меди» в сказках «1001 ночи», но в иной функции, нежели у Ирвинга¹⁴. К этому мотиву стоит, однако, присмотреться внимательнее.

В сказке о Медном городе заблудившимся путникам предстает конная статуя с подписью, обращенной к потерявшим дорогу; им предлагается потерять руку статуи, и она повернется в нужную сторону. Функции статуй в арабской сказке и у Ирвинга не тождественны, но близки; близко и самое изображение магического средства. Но, может быть, еще важнее контекст, в котором оно появляется. Сказка о Медном городе начинается с эпизода беседы у халифа Абд ал-Малика ибн Марвана (реальное лицо, пятый халиф из династии Омейядов, 685—705), которому один из придворных рассказывает о своем деде, видевшем кувшин с демоном, запечатанный печатью

царя Соломона. Халиф дает приказание добыть для него такой кувшин, за которым и отправляется в Медный город эмир Муса (современник Абд ал-Малика Муса ибн-Нусайр). Именно так, вставной новеллой, вводится у Ирвинга мотив талисмана, оберегающего город от врагов: астролог Ибрагим ибн-Абу Аюб рассказывает халифу Абен Абусу о своем путешествии за волшебной книгой царя Соломона. В легенду вплетаются сказочные мотивы, осложняющие ее; книга Соломона позволяет астрологу сделать охраняющую статую (идентичную той, которая указывала путь к Медному городу), а затем и построить очарованный город (отдаленный аналог Медного города) с мистическими знаками ключа и руки. В вариантах арабской сказки на горе над Медным городом прикреплены таблички с надписями о тщете всего земного (или надписи находятся на стенах дворца). Этот мотив (своего рода аналог сакральным изображениям на воротах Альгамбры) считается исследователями чисто литературным и, вероятно, пришедшим именно из мавританской Испании: всю сказку М. Герхардт склонна даже рассматривать как повествование легендарного типа¹⁵. Наконец, отметим еще один чисто легендарный (и эпический) мотив, упомянутый Ахматовой: в новелле Ирвинга скрывающийся астролог вместе со своей добычей — христианской принцессой заточен в роскошных подземных дворцах под стенами города и проводит там время в полусне, усыпленный звуками волшебной лютни, — «развязка типа „Барбаросы“», как с полным основанием замечает исследовательница¹⁶.

Ни одного из этих эпизодов и мотивов Пушкин не сохраняет, и понятно почему: они «легендарны», они не вмещаются в репертуар сказочных сюжетов русского фольклора. Мы увидим далее, что Пушкин вовсе не стремится к буквальному воспроизведению сказочной схемы, но он избегает резких противоречий. Здесь важно и другое: постоянное настороженное отношение Пушкина к резко выраженным образцам ориентального стиля, порождению, как он считал, «безобразного восточного воображения» (XIII, 34). Хорошо известно отрицательное отношение его к «чересчур уж восточному» Т. Муру, который «подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета». Европейец, замечает он, «и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца» (письмо к П. А. Вяземскому от конца марта—начала апреля 1825 г. — XIII, 160), пример чего он видит в ориентальных стихах Мицкевича¹⁷. Двойное задание — «европеизация» и «фольклоризация» сюжета в духе русской «простонародной» сказки — побуждает его отказаться и от экзотического эпизода с фигурками на шахматной доске, смешав которые, можно по принципу симильной магии поселять раздоры во враждебном войске. Пушкин начал пе-

реводить этот эпизод легенды Ирвинга («Царь увидел пред собой...», 1833), но затем оставил над ним работу и не ввел в текст своей сказки¹⁸. Любопытно, что уже в новейшее время появились специальные исследования о восточном происхождении этого мотива у Ирвинга¹⁹.

Исключая осложняющие мотивы, стирая восточный колорит, Пушкин упрощал сюжет. А. А. Ахматова справедливо заметила, что он «снижал» и характеры действующих лиц. Они теряли индивидуальные черты и приобретали черты типовые. То, что было принципиально важно в легенде — индивидуальная логика поведения героев, а в ряде случаев и единичность ситуации, — в фольклорной волшебной (или, скорее, в волшеббно-бытовой) сказке должно было исчезнуть: здесь вступали в действие законы и логика сказочного сюжета, накладывающие явственный отпечаток на поведение персонажей, перенесенных в совершенно особый, сказочный мир. В этом смысле наблюдение В. С. Непомнящего, согласно которому все герои пушкинской сказки мнимы, иллюзорны, механистичны, в высшей степени проницательно, но только из него не следует тот вывод, который делает исследователь. В сказке с сатирически-новеллистической основой и волшебным сюжетом иначе и не может быть; искать в ней индивидуально-психологическое начало как доминанты повествования совершенно непродуктивно. Ни царь Салтан, ни Гвидон, ни старик и старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке» не суть индивидуальности: это сказочные типы — старого царя, молодого героя, злой жены и т. п. Этим типам соответствует и тип «простодушного рассказчика», для которого условный мир сказки существует как особая реальность, далеко не тождественная с реальностью бытовой, а лишь преломляющая ее. Царь Салтан, «во все время разговора» трех девиц стоящий «позади забора», или бояре, сажающие в бочку царицу и наследника, непредставимы с точки зрения социального и психологического правдоподобия, но вполне органичны для сказки. По этим причинам и царя Дадона невозможно судить, отвлекаясь от законов сказочного мира и обращаясь к системе ценностей, утвердившейся в письменной литературе. Его упрекают за нарушение царского слова, но никто не упрекает Балду за изощренную жестокость в последней сцене с попом или за непорядочность в договоре с бесами; равно как и рыбак не навлекает на себя обвинений в корыстолюбии по отношению к золотой рыбке. И мораль, и поведение героев сказки предопределены сказочной традицией и логикой сказочного сюжета, во многом объясняемой лишь генетически. Все это относится и к пушкинским сказкам, в том числе и к сказке о золотом петушке; в них сохранены общие принципы построения мира сказки, в который внесено внефольклорное, индивидуально пушкинское начало. Анализ ее вынужден

учитывать поэтому пограничный характер образной системы, и первый вопрос, который возникает в этой связи: что представляет собою главный герой пушкинского сказочного повествования?

Вопрос о том, кто является героем «Сказки о золотом петушке», иногда дебатруется.

Р. О. Якобсон, возражая А. А. Ахматовой, замечал, что царь Дадон «вовсе не центральный персонаж; носителем действия сказки является золотая птица»²⁰. В пользу такой точки зрения есть достаточно веские аргументы, но только не законы сказочной структуры и развития сюжета. С их точки зрения носитель действия — только Дадон; именно с ним связаны все сюжетные константы сказки — от получения волшебного дара до пространственного перемещения и завоевания невесты. Но этот герой — и здесь заключается основной художественный парадокс — совершенно невозможен в сказке.

Волшебная сказка знает два основных типа героя — «высокого» (Иван-царевич) и «низкого» (Иванушка-дурачок). Последний на протяжении сказки реализует себя как герой «высокий» и обычно занимает царский престол²¹. Царь не может быть героем сказки именно потому, что воцарение — конечный результат сказочных испытаний, имеющих сакральные корни; и вдвойне невозможен в качестве героя старый царь: по непреложному закону сказки он должен уступить свое место молодому герою. Старый царь обречен на гибель; иногда он выступает как прямой антагонист героя.

Исторические основы этих представлений хорошо известны: еще Дж. Фрэзер собрал обширный этнографический материал о ритуальных убийствах одряхлевших царей у первобытных народов; считалось, что вместе с физической силой царь теряет и мистическую силу, лежащую в основании его власти. Сказка — поздний реликт верований, она не знает исключений в распределении ролей²².

Дадон, таким образом, в общем смысле слова пародиен по отношению к традиционному герою сказки, и, как мы попытаемся показать далее, черты пародийности будут сказываться в нем на всем протяжении повествования. При этом пародийность здесь особого рода: она не несет в себе обычной полемической функции и проясняется лишь при сопоставлении с типовой моделью сказки. Такое соотнесение возникает, однако, как результат не филологического анализа, а непосредственного читательского восприятия, о чем речь уже шла выше.

Но поставив Дадона на место центрального героя сказки, как бы подменив его, Пушкин меняет всю ценностную шкалу повествования. Сознание читателя и слушателя сказки привыкло в четком распределении ролей. Центральный герой должен вызывать сочув-

стиве. «Сказка о золотом петушке» — единственная среди сказок Пушкина — обманывает в этом отношении его ожидание. Это сказка без положительных героев (фигура самого золотого петушка должна быть рассмотрена особо), и отсюда отмеченное В. С. Непомнящим ощущение иллюзорности, призрачности всего ее художественного мира.

Это ощущение, однако, не безусловно. Если бы «подмененный герой» вовсе не вызывал бы читательского сочувствия, сказка была бы невозможна. Представление о Дадоне как о «тиране», типичном злом царе народной сказки, утвердившееся в нашем литературоведении (единственным, кажется, кто возражал против него, был С. М. Бонди в цитированном выше комментарии), страдает крайней упрощенностью. Обычно ссылаются на лицейскую поэму Пушкина о Бове, где царь Дадон — узурпатор, деспот. Однако сходство здесь весьма проблематично. Если уж искать его, то Дадон «Золотого петушка» окажется ближе к свергнутому с престола Бендокиру Слабому, нежели к своему соименнику. Во всяком случае, в предыстории его нет преступления; считать таковым «обиды», которые Дадон некогда смело наносил соседям, было бы натяжкой. В начале сказки он появляется как лицо страдающее:

Тут соседи беспокоить
Стали старого царя,
Страшный вред ему творя...

и далее:

Со злости
Инда плакал царь Дадон,
Инда забывал и сон.
Что и жизнь в такой тревоге!

(III, 557—558)

Есть некоторые основания вспомнить здесь царя Вакулу из отлично известного Пушкину с лицейских лет крыловского «Трумфа». Их сближают и своеобразный физиологизм характеристик (подчеркнутый у Крылова, ослабленный у Пушкина), и сфера грубоватого просторечия, прикрепленная к образу (любопытно обращение Дадона к придворным — «господа», выпадающее из сказочного стиля, но обычное в устах крыловского Вакулы, как и слово «беда», также употребленное Дадоном), и, наконец, сходство самих ситуаций: как и Дадон, Вакула обращается к стороннему лицу в поисках спасения от завоевателя. Этот возможный побочный круг ассоциаций подчеркивает пародийность, сниженность фигуры царя; подобно Вакуле, он лишен подлинных черт правителя, слаб и немощен, но именно поэтому не тиран и не деспот²³ и совершенно так же, как Вакула, он

не лишен полностью авторского сочувствия. Здесь Пушкин совершенно сознательно отступает от того типа «отставного завоевателя», который был предложен новеллой Ирвинга.

Несколько иначе функционирует у Пушкина и мотив получения «волшебного помощника» — золотого петушка.

«Сказка о золотом петушке» начинается как все волшебные сказки — с исходной ситуации. За ней — также традиционно — следует «беда».

Анализируя фольклорные тексты, В. Я. Пропп выделял мотивы «отлучки», «запрета». У Пушкина они заменены мотивом «безвыходной ситуации» в той же функции. В ней-то и появляется звездочет-даритель, «мудрец» и скопец, к которому Дадон обращается «с просьбой о помощи»:

Шлет за ним гонца с поклоном.
Вот мудрец перед Дадоном
Стал и вынул из мешка
Золотого петушка.

(III, 558)

Даритель волшебного средства, выручающего из беды, в фольклоре далеко не всегда положительная фигура. В новелле Ирвинга, за которой следует Пушкин, выстраивая сюжет, астролог Ибрагим ибн-Абу Аюб — персонаж зловещий, он наделен inferнальными чертами, несколько сниженными иронической интонацией повествования. Он хищник, а халиф — его жертва, не осознающая своей роли, и благодетельный дар — талисман служит своекорыстия дарителя. В этой связи и вводится известный фольклорный мотив «отдай то, чего дома не знаешь»: в награду за построенный дворец, оказывающийся иллюзорным «испанским замком» (М. Герхардт указывает на этот мотив и в сказках «1001 ночи»²⁴), астролог требует первое животное с поклажей, которое войдет в ворота дворца; им оказывается лошадь с паланкином, везущая невесту халифа.

И в эпизоде с дарением талисмана, и в эпизоде обретения невесты мы имеем дело, таким образом, с мотивом «обманного договора», где согласие вынуждено затруднительным положением героя. «Иногда это затруднительное положение нарочно вызывается противником (медведь берет царя за бороду <...>). Этот элемент может быть определен как *предварительная беда*»²⁵.

Мотив «обманного договора» был отлично известен Пушкину по русскому фольклору. Одна из записанных им в Михайловском сказок начинается именно с этого мотива. «Некоторый царь ехал на войну, он оставил жену свою беременную — Едучи домой дорогою,

захотелось ему пить — видит он прорубь и в прорубе плавает золотой ковшик — но только хочет он испить воды, кто-то его хватя за бороду и не выпускает. Царь взмолился — нет; подари мне чего ты не знаешь; задумался бедный Царь, как чего я не знаю, я все знаю — ну так и быть дарю — приезжает домой, к нему выносят молодого Ивана Царевича без него родившегося — Царь догадался, что его-то он и подарил и весьма опечалился»²⁶.

Вариант этого мотива («запроданный черту»), очень распространенный в мировом сюжетном репертуаре²⁷, затем был использован Жуковским в «Сказке о царе Берендее» с учетом пушкинской записи²⁸. Семантика его, хотя и в скрытом до поры до времени виде, все же достаточно отчетливо ощущается и в «Сказке о золотом петушке» и окрашивает собой фигуру дарителя-звездочета. Этот персонаж рассматривается как безусловно положительный («Звездочет — таинственный, и Пушкин говорит о нем с нежностью: „Весь, как лебедь, поседель“», — писала А. А. Ахматова²⁹); но есть некоторые акценты, которые диссонируют с такой оценкой. Самое важное обстоятельство то, что его чудесное средство дается не даром, а на некоторых условиях, которые вступят в силу позднее. Пока эти условия не прояснены, они в самом деле «таинственны», неопределенны и, может быть, зловещи, причем Дадон предлагает их сам, не думая о возможных последствиях:

Волю первую твою
Я исполню, как мою.

(III, 558)

Появление скрытого мотива, «неосторожного обещания» здесь очевидно, и не раз отмечалось исследователями. А. Коджак не без основания заметил, что оно — «западня», которая с первых же шагов обрекает Дадона на гибель³⁰.

Но здесь и проясняется особенность пушкинского образа по сравнению с его фольклорными и литературными первоисточниками. В отличие от них договор царя со звездочетом возникает спонтанно и не является сознательно-построенной ловушкой: звездочет не знает, чего он хочет или может захотеть. Дальнейшее движение событий им не предопределяется; он исчезает со сцены, чтобы вновь вернуться в критический момент. Как увидим далее, он, в отличие от ирвинговского астролога, не злодей, а жертва, — такая же, как и сам царь Дадон.

То, что мотив «неосторожного обещания» не прояснен и (в отличие от сказки) не влечет за собою немедленных следствий, для поэтики «Сказки о золотом петушке» принципиально важно. Он выступает в функции суггестирующего мотива; он — отдаленное

предвестие грядущей катастрофы, неясный намек на нее. Такая функция не свойственна волшебной сказке, — по крайней мере русской, но в высшей степени свойственна пушкинской поэтике. На суггестирующих мотивах построены «Пиковая дама», «Выстрел» и ряд других произведений, где выстраивается жестко predetermined цепь следствий того или иного морального акта. Суггестивность повествования увеличивается таинственным предупреждением петушка о совершенно особой, по-видимому самой грозной, опасности:

Воевода говорит:
 «Петушок опять кричит,
 Страх и шум по всей столице».
 Царь к окошку, — ан на спице,
 Видит, бьется петушок,
 Обратившись на восток.

(III, 559)

Пока что Пушкин сохраняет общую схему сюжетного развития ирвинговской легенды, но концентрирует ее и повышает сюжетное напряжение. Далее он от нее отступает. В «Легенде об арабском звездочете» посланные по тревоге воины приводят христианскую царевну неслыханной красоты. У Пушкина все последующее развитие событий — блестящий образец травестии сказочных мотивов.

Пространственное перемещение героя — путешествие в «тридевятое царство», откуда он привозит добытую с помощью волшебных средств невесту, — основа волшебного-сказочного сюжета. При этом, как правило, соблюдается закон троичности: вначале отправляется старший брат, за ним средний, оба не выдерживают испытаний, и лишь младший брат, истинный герой, возвращается победителем. Именно так строит повествование Пушкин, но вновь подменяет героя: оба брата гибнут, а с невестой возвращается старик-отец. Травестированность здесь перерастает в гротеск: старый царь привозит с собой молодую невесту, которую притом не завоевал, а сам был ею завоеван. Вся ситуация приобрела бы прямо пародийный оттенок, если бы ей не предшествовала страшная сцена — отец над трупами сыновей, убивших друг друга в братоубийственной схватке. Здесь вновь авторское и читательское сочувствие отдано Дадону:

Царь завыл: «Ох дети, дети!
 Горе мне! попались в сети
 Оба наши сокола!
 Горе! Смерть моя пришла!»
 Все завыли за Дадонем,
 Застонала тяжким стоном

Глубь долин, и сердце гор
Потряслось.

(III, 560)

В описание поля, покрытого мертвыми телами воинов, вторгается балладный мотив — коня, бродящего над убитым хозяином.

Все эти мотивы сводятся в единый фокус в образе шамаханской царицы.

Генеалогия этого образа не вполне ясна, и мы сейчас не будем искать ему аналоги. Нам важен ближайший из них — готская принцесса из легенды Ирвинга. Именно она является предметом раздора между халифом и астрологом, и она же силой чар нейтрализует любовные домогательства последнего. Но у Пушкина этот образ развит и фольклоризирован; он стилизован под сказочную царь-девицу, сияющую «как заря», с чертами традиционного «вежества» в поведении («с поклоном его за руку взяла» и т. д.). Явление ее в распахнувшемся шатре и последующая сцена оболыщения царя:

Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи... —

возникают на фоне картины разрушения, преступлений и гибели как резкий контраст. Шамаханская царица прекрасна, но по путям ее тянется кровавый след. Такую концепцию образа Пушкин не мог заимствовать из русского фольклора: хотя завоевание царь-девицы нередко сопряжено для героя со смертельной опасностью, он всегда выходит победителем³¹. В пушкинской сказке побеждены все. Идиллический эпизод в сказке — момент апофеоза, в «Сказке о золотом петушке» это очередная фаза развития драматического сюжета. Он уже предварен цепью зловещих предзнаменований («бьется петушок...») трагедий и преступлений; теперь приходит черед моральному падению царя:

И забыл он перед ней
Смерть обоих сыновей.

(III, 560—561)

Действие идет к трагической развязке. Травестированное изображение обратного пути царя переходит в прямой гротеск в заключительном эпизоде с мудрецом.

Именно этот эпизод — звездочет требует от царя обещанной награды и не получает ее — считается обычно ключевым в концепции сказки о нарушенном царском слове. Сейчас мы должны отвергнуть такое понимание. «Нарушение слова» — закономерное звено

в фатально развивающейся цепи событий, и оно есть типичный сказочный мотив с закрепленной семантикой. В сказках, где есть «неосторожное обещание», «нарушение слова» — норма, а не аномалия (исключение — сказки об «ученике чародея», где запроданный получает знание или могущество). Самое исходное условие — акт обмана (хитрости); поэтому отмена его (также путем хитрости) есть возвращение к некоему естественному порядку вещей. Таковы логика и этика сказки, в которой обман (хитрость) не дискредитирует, а возвышает героя, утверждая его правомочность в борьбе с превосходящим противником. Функционально близкие мотивы мы находим и в эпосе, и в балладе, и в исторической песне (таков, например, весьма распространенный мотив «нечестного боя»). Здесь логика и этика сказки приходят в противоречие с современным сознанием. В современной литературе существует очень выразительный пример переинтерпретации близкого сказочного сюжета — это стихотворение А. А. Тарковского «Румпельштильцхен» на тему гриммовской сказки: гном, пользуясь «неосторожным обещанием», требует у королевы ее ребенка, но готов разрешить ее от клятвы, если она узнает его имя; королева подслушивает имя, и гном разрывает себя на части. В стихотворении Тарковского деформирована этическая шкала сказки: сочувствие поэта вызывает именно гном, тоскующий без детей, а не королева, которая «обманула» «и не выдала сына ему», и тем более не дети, которые смеются и не жалеют страдающего карлика³². Концепция стихотворения сознательно противопоставлена фольклорной; последнюю ощущают как раз дети, носители «естественного» сознания, адекватно воспринимающие специфические отношения сказочного мира: обман карлика — это восстановление справедливости; ибо сами требования его суть результат обмана и находятся за пределами этических законов. Именно так распределяются роли и в ирвинговской легенде: астролог получает готскую принцессу, предложив халифу обманный договор, основанный на «неосторожном обещании».

То же самое происходит в пушкинской сказке: «неосторожное обещание» влечет за собой невыполнимое требование. Звездочет требует у Дадона то, чего он ни при каких обстоятельствах отдать ему не может: невесту, в которую он влюблен. В обоих случаях — и у Пушкина, и у Ирвинга — властитель пытается восстановить реальные условия договора. Халиф предлагает астрологу нагрузить выючное животное любыми сокровищами его царства и взять их в награду; царь Дадон готов вознаградить звездочета в еще большей мере:

Попроси ты от меня
Хоть казну, хоть чин боярский,

Хоть коня с конюшни царской,
Хоть полцарства моего...

(III, 562)

Звездочет отказывается: он требует шамаханскую царицу.

В этой сцене гротеск достигает своей высшей точки и вскрывается характер переработки первоисточника. Ирвинговский астролог — лицемер и сластолюбец, обладающий подлинно магической властью. Пушкинский звездочет, «весь, как лебедь, поседелый», стар и немощен еще более, чем царь Дадон, и к тому же скопец, о чем царь не преминет ему напомнить («и к чему тебе девица?»). Борьба за «девицу» приобретает характер абсурда, фантазмагии; ее движущей силой оказывается ослепляющая, неконтролируемая страсть, порождающая преступление³³.

Не «нарушение царского слова» является центральным эпизодом сцены, а убийство, из него проистекающее. Оно случайно, но в художественной концепции Пушкина случайность всегда обнаруживается как проявление почти фатальной закономерности:

Царь хватил его жезлом
По лбу — тот упал ничком,
Да и дух вон...

(III, 562)

Гротеск здесь сгущен до предела. Уже замечено, что это описание травестирует исторический эпизод убийства Грозным своего сына, — убийства столь же случайного, в припадке бешенства. «Иоанн, — рассказывает Карамзин, — в волнении гнева закричал: „мятежник! ты вместе с боярами хочешь свергнуть меня с престола!“ — и поднял руку. Борис Годунов хотел удержать ее; царь дал ему несколько ран острым жезлом своим и сильно ударил им царевича в голову. Сей несчастный упал, обливаясь кровию»³⁴.

Цепь фатальных следствий появления шамаханской царицы теперь замкнулась. Последняя ее акция — веселый смех по поводу происшествия (ужаснувшего столицу и встревожившего царя); последняя ее жертва — царь Дадон, пораженный клювом золотого петушка. Петушок осуществляет возмездие, играющее роль катарсиса; свободно варьируя фольклорные мотивы, Пушкин делает «волшебного помощника» автономной фигурой и едва ли не подлинным героем своего сказочного повествования. Со смертью царя чары рассеиваются; лихорадка любовной страсти сожгла всех, кто был втянут в ее сферу.

Сказка — ложь, да в нем намек!
Добрый молодцам урок.

(III, 563)

Цензурные препятствия, которые встретили эти стихи, вызвали, как известно, раздражение Пушкина и реплику в дневнике: «Времена Красовского возвратились. Никитенко глупее Бирукова» (XII, 337). Весь характер этой записи, вплоть до имен Красовского и Бирукова, — и здесь совершенно прав С. М. Бонди, — говорит с полной очевидностью, что Пушкин не вкладывал в концовку своей сказки никаких политических аллюзий; возмущение его было вызвано именно безосновательной подозрительностью, «глупостью» цензора. Вряд ли, однако, можно согласиться с исследователем, когда он говорит о шуточном характере всей сказки. Травестирование и даже пародирование у Пушкина не всегда связаны с шуткой; кроме того, пародийный сам по себе мотив может изменить свое значение в контексте целого. Многочисленные примеры тому дает пушкинская проза, от «Повестей Белкина» до «Капитанской дочки». В «Сказке о золотом петушке» деформированы не только отдельные мотивы, но и сказка в целом, и это очень ясно показывает концовка, где зло наказано, но добро не торжествует, — единственная из пушкинских сказок, оканчивающаяся всеобщей гибелью действующих лиц, исключая чудесного помощника.

Так предстает нам проблематика сказки после анализа семантики ее сюжетных мотивов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. 2-е изд., дополн. Горький, 1984. С. 28; Пушкин А. Сказки / Ред., вступит. статья и объяснения А. Слонимского. М.; Л., 1930. С. 25—29; Слонимский А. Мастерство Пушкина. 2-е изд., испр. М., 1963. С. 424—429.*
- ² См. комментарий С. М. Бонди: *Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 529—530.*
- ³ *Коджак А. Сказка Пушкина «Золотой петушок» // American Contributions to the VIII International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana. September 3—9, 1978. Columbus, Ohio, 1978. Vol. 2: Literature. P. 332—374.*
- ⁴ *Непомнящий В. С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., дополн. М., 1987. С. 244, 249—250.*
- ⁵ *Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982. С. 184—197.*
- ⁶ См.: *Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // М. Азадовский. Литература и фольклор. Л., 1938. С. 65—105.*

- ⁷ См.: *Фомичев С. А.* Пушкин и древнерусская литература // Русская литература. 1987. № 1. С. 24—27.
- ⁸ *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 502—541; *Бойко К. А.* Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 113—119.
- ⁹ Ср., например, исследование И. М. Оранского о среднеазиатской параллели к «Сказке о царе Салтане» (*Oranskij I. M.* A Folk-Tale in the Indo-Aryan Parya Dialect (A Central Asia Variant of the Tale of Csar Saltan) // East and West. New Series. 1970. Vol. 20, № 1—2. March—June. P. 169—178). В машинописных «Addenda» к оттиску этой работы покойный исследователь указал на появившиеся одновременно в фольклоре курдов и среднеазиатских арабов, см.: *Винников И. Н.* Язык и фольклор бухарских арабов. М., 1969. С. 43—52, 91—101; Курдские народные сказки / Запись текстов, перевод, предисловие и примеч. М. Б. Руденко. М., 1970. С. 147—155.
- ¹⁰ См.: The Life and Letters of Washington Irving. By his nephew Pierre M. Irving: In 4 vol. London, 1864 (по указателю на «Alhambra» в т. 4); *Ахматова А.* О Пушкине. С. 14—15. *Боткин В. П.* Письма из Испании. Л., 1976. С. 178—179; *Williams S. T.* The Spanish Background of American Literature. New Haven, 1955. T. 2. P. 3—45.
- ¹¹ *Бойко К. А.* Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина. С. 113—120.
- ¹² *Державин К. Н.* Виргилий и пермская сказка. Пермь, 1944; *Алексеев М. П.* Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о золотом петушке» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1981. С. 61 и след.
- ¹³ См.: *Вацуро В. Э.* Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820—1840-х годов: (Этюды и разыскания) // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Л., 1976. Т. 1. С. 269—270.
- ¹⁴ *Ахматова А.* О Пушкине. С. 16. А. А. Ахматова ссылается в этой связи на «Рассказ о носильщике и трех девушках». Это несомненно описание: речь, конечно, идет о «Повести о Медном городе» (см.: *Белкин Л.* Пушкин и сказки «1001 ночи» // Звезда Востока. 1979. № 6. С. 159).
- ¹⁵ См.: *Герхардт М.* Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 172—208.
- ¹⁶ *Ахматова А.* О Пушкине. С. 16. В данном случае нам важно отметить самое наличие мотива, присутствующего в целом ряде эпических сказаний. Ср., например, аналогичную легенду о Мгере Младшем в армянском эпосе «Давид Сасунский». При этом легенда часто приурочивается к конкретным реалиям: так, «Мгери дур» — «дверь Мгера», в 4 км от Ванской цитадели, была объектом паломничества. См.: *Орбели И. А.* Армянский героический эпос. Ереван, 1956. С. 55—56, 134—135. Очевидно, что семантика мотива, равно как и герои, в легенде Ирвинга и приведенных источниках не совпадают и даже противоположны друг другу.
- ¹⁷ *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 162—164.
- ¹⁸ *Ахматова А.* О Пушкине. С. 41—50.
- ¹⁹ См.: *Бойко К.* Древнеегипетские истоки одного из мотивов «Сказки о золотом петушке» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 131—136.
- ²⁰ *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 148.
- ²¹ Исследование типов «низкого», демократического героя см.: *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.
- ²² См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 309—319.

- ²³ К этому кругу ассоциаций несомненно примыкают и другие, функционально однородные: так, в формуле «царствуй лежа на боку» просматривается отсылка к запискам С. А. Порошина, рассказывающего подобный эпизод из биографии Павла I (см.: *Степанов В. П.* Литературные реминисценции у Пушкина. 1. «Записки» С. А. Порошина и «Сказка о золотом петушке» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1972. Л., 1974. С. 109—112).
- ²⁴ См.: *Герхардт М.* Искусство повествования. С. 368. Ср.: *Thompson S.* Motiv-inex of folk-literature. Copenhagen, 1955—1958. № 1. P. 2060—2061.
- ²⁵ *Пропп В. Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. С. 33.
- ²⁶ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 407.
- ²⁷ Ср.: *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков.* Л., 1979. № 313 А, В, С; 811¹; 756 В.
- ²⁸ См.: *Березкина С. В.* Пушкинская фольклорная запись и «Сказка о царе Берендее» В. А. Жуковского // *Пушкин: Исследования и материалы.* Л., 1989. Т. 13. С. 267—278.
- ²⁹ *Ахматова А.* О Пушкине. С. 26.
- ³⁰ Ср.: *Волков Р. М.* Народные истоки творчества А. С. Пушкина (баллады и сказки). Черновицы, 1960. С. 204 (см. там же указание на наличие этого мотива в пушкинской записи народной сказки). Ср. также: *Коджак А.* Сказка Пушкина «Золотой петушок». С. 354. Р. М. Волков, как затем и А. Коджак, стоял на традиционной точке зрения в толковании общего смысла сказки как антимонархического памфлета и потому не анализировал сюжетную семантику мотива, ограничившись констатацией его фольклорного характера.
- ³¹ См. анализ типа «невесты»: *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 277—328. Эта концепция дала Р. Шульцу известные основания сопоставлять шамаханскую царицу с «демонами любви» Книдского мифа (см.: *Шульц Р.* Пушкин и Книдский миф. Wilhelm Funk Verlag. [München], 1985. С. 123).
- ³² См.: *Тарковский А.* Земле — земное: Вторая книга стихов. М., 1966. С. 134—135.
- ³³ Пародийный характер сцены отмечался в литературе. См.: *Зуева Т. В.* Народная волшебная сказка в творческом развитии А. С. Пушкина // *Фольклорные традиции в русской и советской литературе.* М., 1987. С. 68. Однако убежденность автора, что смысл сказки Пушкина в «разоблачении» Дадона, в «изображении глубоко порочного старика» (здесь автор следует за трактовкой И. П. Лупановой в ее книге «Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века» (Петрозаводск, 1959. С. 159 и след.), превращает сюжет сказки в тривиальную дидактическую историю о неизбежном наказании «кощунствующих» (что распространяется также на «Каменного гостя», «Скупого рыцаря», «Пиковую даму»). При таком понимании говорить о какой-либо «философии» Пушкина, конечно, не приходится.
- ³⁴ *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1821. Т. 9. С. 353. Ср.: *Зуева Т. В.* Народная волшебная сказка в творческом развитии А. С. Пушкина. С. 82.

Впервые: Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 122—133.

Пушкин и Данте

В 1980 г. Ю. М. Лотман опубликовал небольшую работу «К проблеме „Данте и Пушкин“». Он указывал, что тема эта неоднократно рассматривалась и что его заметка преследует лишь «скромную цель несколько расширить список дантовских цитат у Пушкина»¹.

За полтора десятилетия, прошедших со времени этой публикации, появилось несколько новых работ, в том числе небольшая монография А. А. Асояна о восприятии Данте русской литературой². Тем не менее каждое новое обращение к теме позволяет как уловить не замеченные ранее точки соприкосновения Пушкина с великой поэмой, так и обозначить те углы зрения на всю проблему, на которые, как кажется, не было обращено достойного внимания.

1

Имя Данте было известно Пушкину с юношеских лет, но мы ничего не знаем о том, в каком облике итальянский поэт вошел в художественное сознание юноши. В Царскосельском лицее учили по Лагарпу, и многое юный Пушкин черпал из его «Лицея...», — между тем именно здесь содержалась характеристика Данте как автора «уродливого сочинения», который, подобно Шекспиру и Мильтону, прославился лишь потому, что в некоторых частях его следовал правилам искусства. Лагарп бросал перчатку своим противникам, готовым объявить его врагом великих людей за то, что он предпочитает Гомера и Вергилия Камозэнсу и Данте, Тассо Мильтону и Расина Шекспиру. Именно это сочетание имен: Данте, Камозэнс, Мильтон, Шекспир станет привычным в контроверзе «классиков» и «романтиков», и оно же будет повторяться у Пушкина.

Суждение Лагарпа было отражением мнения Вольтера. В «Опыте о нравах» («Опыте о всемирной истории», 1756) он писал о «странной поэме» флорентийца Данте, изобилующей, однако, истинными красотами, в которых автор поднимается над дурным вкусом своего времени и достигает иной раз уровня Ариосто и Тассо; подобным же образом Вольтер оценивал Шекспира. С годами, впрочем, его оценки становились суровее: растущее признание Данте в Италии и во Франции оставляло его в меньшинстве, и противоречия его раздражали. Когда в 1757 г. Северио Беттинелли издал свои «Вергилиевы письма» с резкой критикой «Божественной комедии», Вольтер написал ему: «Я отдаю должное мужеству, с которым вы осмелились сказать, что Данте был сумасшедшим, а его поэма — чудешцем», — а несколькими годами позднее в «Письме о Данте», включавшемся иногда в «Философский словарь», обрушил поток убийственных сарказмов на поэму в «странном» вкусе, полную мыслей и красот, решительно никому не понятных; он приложил к письму и свой перевод из XVII песни «Ада», выдержанный в пародийной, даже фельетонной манере³.

Суждения Вольтера были известны лицеисту Пушкину, хотя, конечно, и не в полном объеме, и он не мог с ними не считаться.

Вольтер в эти годы был любимым его писателем, и он знал не только его поэмы, драматургию, стихи и философскую прозу, но и его критические эссе. Он читал «Опыт об эпической поэзии», где Вольтер не упомянул Данте в ряду творцов эпических поэм, — и буквально по Вольтеру осудил «бессмысленные стихи» в «Потерянном рае» Мильтона и «Лузиадах» Камозенса («Бова», 1814)⁴.

О Данте же, так же как о Шекспире, вплоть до начала 1820-х гг. у него нет ни одного отзыва, и до нас не дошло ни одного свидетельства, как он оценивал их творчество и разделял ли критические нападки на него своего кумира — Вольтера.

Между тем он был свидетелем все укрепляющегося культа Данте в своем ближайшем литературном окружении. В. Л. Пушкин, П. А. Вяземский, А. И. Тургенев принадлежали к числу ценителей Данте; К. Н. Батюшков, самый преданный «итальянофил» среди «арзамасцев», переводивший Петрарку и Бокаччо, знаток Ариосто и Тассо, в 1816—1817 гг. упорно изучает Данте, готовясь писать его биографию и переводить отрывки из «Ада». «Данте — великий поэт, — записывает он в своей записной книжке, — он говорит памяти, уху, глазам, рассудку, воображению, сердцу». Данте предстает ему в ореоле сумрачного величия: «суровый Дант» («Речь о влиянии легкой поэзии на язык», 1816), «важный и мрачный Данте» («Петрарка», 1815)⁵. Эти статьи Пушкин читал очень внимательно,

и батюшковские эпитеты врезались ему в память: они проходят через все пушкинские характеристики Данте вплоть до 1830-х гг.⁶:

Кто знает край, где небо блещет
<...>
Где Данте мрачный и сур<овый> <?>
Свой Ад <пропуск в рукописи> создавал.

(«Кто знает край, где небо блещет...»,
1828, черновые варианты. — III, 647)

Чу! зорю бьют... из рук моих
Мой ветхий Данте упадает,
И недочитан мрачный стих...

(«Зорю бьют... из рук моих...», 1829,
черновые варианты. — III, 743)

И даже знаменитая строка в «Сонете» 1830 г.:

Суровый Дант не презирал сонета...

Пушкин окончил лицей в 1817 г. и сразу же по выходе познакомился, а потом и сблизился с одним из самых убежденных адептов Данте в тогдашней русской словесности — П. А. Катениным, как раз в 1817 г. опубликовавшим свой перевод знаменитой сцены с Уголино из XXXIII песни «Ада»; в примечаниях он требовал точности в передаче подлинника. Для Катенина Данте — «великий гений», «первый по всем векам и народам» (письмо к Н. И. Бахтину от 30 апреля 1828 г.); один из тех «превосходных, образцовых писателей», которые не образуют школ, ибо недоступны для подражателей. И «классик» Катенин с обычным своим парадоксализмом выстраивал ряд гениев, в большинстве своем не признанных эстетикой Вольтера и Лагарпа: Данте, Тассо, Камозэнс, Сервантес, Шекспир, Мильтон, Расин, Мольер («Письмо к издателю „Сына отечества“», 1822)⁷.

Нет сомнения, что Пушкину хотя бы частично были известны историко-литературные суждения Катенина: статью его, где содержалась оценка Данте как одного из гениев, поднявшихся над современной ему литературой, — «Письмо к издателю „Сына отечества“»⁸ — он читал; в ней говорилось и о нем самом как о первом из русских молодых поэтов; в письме от апреля—мая 1822 г. (сохранившемся в маленьком отрывке) он благодарил за нее Катенина (XIII, 37). Критические мнения Катенина и незаурядную его эрудицию Пушкин ценил; в 1826 г., предлагая ему затеять журнал, он писал: «Многие (в том числе и я) много тебе обязаны; ты отучил

меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли. Если б согласился ты сложить разговоры твои на бумагу, то великую пользу принес бы ты русской словесности» (письмо от первой половины февраля 1826 г. — XIII, 262). Эти «разговоры» Пушкин мог слышать только по выходе из Лицея; после этого они увиделись с Катениным только в 1827 г. С тем большим правом мы можем предположить, что уже в 1817—1820 гг. в сознании Пушкина существовала новая, отличная от лицейского времени иерархия литературных ценностей, во главе которой стояли имена Данте и Шекспира, Мильтона и Камюэнса, и что в эти годы он вряд ли повторил бы вольтеровские насмешки над двумя последними, как он сделал это в 1814 г. в «Бове». Что же касается Данте, то в его оценке сходились Катенин и его литературный антагонист Батюшков, — и это создавало серьезные предпосылки для более углубленного изучения творчества итальянского поэта. Оно начинается у Пушкина в период южной ссылки.

2

Пушкин был отправлен на юг в мае 1820 г. и вплоть до сентября 1826 г. жил в Кишиневе, Одессе и Михайловском на положении политического изгнанника. Исследователи темы «Пушкин и Данте» обращали особое внимание на одесский период его биографии; в пестром по своему этническому составу городе, где было много итальянцев и постоянно звучала итальянская речь, Пушкин мог усовершенствовать свое знание языка (или даже овладеть им), чтобы читать шедевр Данте в подлиннике.

Предположение, что Пушкин на юге прочел в оригинале «Божественную комедию», кажется нам тем не менее весьма проблематичным.

Действительно, в 1821—1825 гг. в его рукописях появляются итальянские цитаты из «Ада». Самая ранняя из них — «Ed ella a me: nessun magior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» (с ошибкой или опiskой в словах «maggior», «ricordarsi») — сделана не позднее начала февраля 1821 г.⁹ Вторая — в главе III «Евгения Онегина», писавшейся в первой половине 1824 г.: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (VI, 580); она была в шуточном контексте перефразирована в строфе XXII. Наконец, третья цитата предполагалась в качестве эпиграфа к главе III или IV (1824—1825); «Ma dimmi: nel tempo di dolci sospiri A che e come concedette [a conoscer] amore Che conoscete i dubbiosi desiri? Dan<te>» (VI, 573, 592). Тогда

же, в 1824 г., Пушкин набрасывает в поэме «Цыганы» строки, не вошедшие в окончательный текст — прямую парафразу дантовских строк:

[Не испытает] м<альчик> мой
 Сколь <пропуск> [жестоки пени]
 Сколь черств и горек хлеб чужой —
 Сколь тяжко <медленной> [ногой]
 Всходить на чуждые ступени.

(IV, 446)

Много позже, в 1833 г., он использует эти строки в «Пиковой даме»: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца...» (VIII, 233).

К этому перечню следует добавить реминисценции, выявленные Ю. М. Лотманом, — в частности, в «Гробовщике» (1830), где Адриан Прохоров, созвавший в гости своих клиентов-мертвецов, лишается чувств и сам падает на их кости. Трагический характер этой сцены раскрывается в черновых вариантах новеллы: «упал come согро morto cade» (VIII, 636). В ином семантическом и стилистическом регистре парафразу этой дантовской строки мы находим в «Полтаве», где Мария, узнав об осуждении на казнь отца, «...падает на ложе. Как хладный падает мертвец» (V, 47)¹⁰.

Такая концентрация цитат из оригинала, казалось бы, должна свидетельствовать о непосредственном с ним знакомстве. Между тем отмечалось уже, что почти все они принадлежат к числу наиболее популярных речений, неоднократно повторявшихся в современной Пушкину литературе¹¹, и более того, все они сосредоточены в тех фрагментах из «Божественной комедии», которые приводил в подлинниках Женгенэ в своей «Histoire littéraire d'Italie», где творчеству Данте посвящен в общей сложности почти целый том¹². Абсолютное большинство их находится в знаменитом эпизоде с Паоло и Франческой, который Женгенэ привел полностью в оригинале и своем прозаическом переводе¹³. Труд Женгенэ Пушкин внимательно читал на юге; в 1822 г. он сделал из него обширную выписку о романе «*Vuovo d'Antona*»¹⁴.

К этим наблюдениям, уже сделанным в литературе, добавим еще одно, показывающее, что, анализируя поэтику Данте, Пушкин также учитывал Женгенэ. Французский историк дал обширное примечание к строке «*E caddi come согро morto cade*»; он говорил о почти непреодолимой трудности, которую не удалось победить ни одному переводчику Данте на французский язык: о гармонии, создаваемой эвфоническим звучанием строчки с обязательным

повторением глагола и о «высокой» стилистике итальянского выражения «согро morto», которое, будучи переведенным буквально, приобретает во французском языке комический оттенок («un coq mort»)¹⁵. В «Полтаве» Пушкин перефразировал строку прямо «по Женгенэ», повторив глагол и переведя формулу «согро morto» в высоком стилевом регистре («хладный... мертвец»).

Но еще важнее, однако, что Женгенэ и второе классическое исследование романских литератур — «De la littérature du midi de l'Europe» J. C. L. Simonde de Sismondi дали Пушкину неоценимый материал для историко-литературного обоснования набирающего силу романтического движения, к которому он причислял сам себя и в котором имя Данте явилось одним из краеугольных камней.

3

Пушкин не напрасно благодарил Катенина, отучавшего его от «односторонности» литературных мнений.

Уже в первые послелицейские годы он ощущает себя главой группы молодых поэтов, выступающих под знаменами «романтизма» и находящихся в весьма сложных отношениях с предшествующей литературной традицией.

Он сохраняет прямые преемственные связи с Карамзиным, Жуковским, Батюшковым и никогда о них не забывает. Он, конечно, не становится «учеником» Катенина и демонстративно заявляет о своем ученичестве у Жуковского. Но для себя он критически переоценивает и наследие «учителей». Его не удовлетворяет нормативизм эстетики, апеллирующей исключительно к «вкусу», ориентированной на очищенный язык «хорошего общества» (прежде всего общества образованных женщин), — эстетики сентиментализма, сохраняющей тесную связь с наследием XVIII в., прежде всего с французским просветительством. Следы ее он усматривает и в исключительном господстве элегии и малых жанров — «легкой поэзии».

Он ищет новые источники поэтических тем, образности и языка «в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии», как сам он скажет позднее в «Письме к издателю „Московского вестника“» (1828; XI, 66). «В зрелой словесности приходит время, — напишет он тогда же, — когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» («О поэтическом слог», 1828; XI, 73). Первая половина 1820-х гг. отмечена для него интере-

сом к народному творчеству, к Библии, Корану и к тем своим литературным предшественникам, которых отличала неканоничность, ненормативность, «смелость» в изобретении и выражении.

Пережив полосу острого увлечения Байроном, он обращается к Шекспиру. Под знаком «отца нашего Шекспира» идет его работа над «Борисом Годуновым» — трагедией, в которой должны были воплотиться принципы «истинного романтизма». Но в критических и теоретических статьях Пушкина этих лет Шекспир входит в фалангу имен, включающую Данте, Мильтона, Кальдерона, Камюэнса, Лопе де Вегу, Сервантеса, Ариосто.

В этом отношении Пушкин не был оригинален. Всех этих поэтов теоретики европейского романтического движения, в том числе Женгенэ и Сисмонди, зачисляли в романтический лагерь, — и в значительной мере от них отправлялся Пушкин в полемике о путях современной ему литературы — о поэзии классической и романтической. При этом ссылки на Данте возникали совершенно естественно.

Эти споры, шедшие в русской критике уже в 1810-е гг., получили мощный стимул в середине следующего десятилетия, когда один за другим вышли два обзора современной русской словесности: «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов» А. А. Бестужева в «Полярной звезде на 1825 год» и «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» В. К. Кюхельбекера в «Мнемозине». Оба критика — с разных сторон — утверждали принципы романтической поэзии (каждый в своем понимании), оба ратовали за национальную самобытность литературы. Их статьи были выдающимися явлениями русской критической мысли и вызвали Пушкина на полемику с углубленным обсуждением теоретических проблем романтизма. На обзор Бестужева Пушкин откликнулся в письме автору в конце мая — начале июня 1825 г. (XIII, 177) и по свежим следам письма начал набрасывать ответ для печати.

Статья Бестужева начиналась утверждением, что в словесности всех народов «первый век» был «возрастом сильных чувств и гениальных творений» и творцов; затем следовал «век посредственности, удивления и отчета» — «разбора», критического осмысления. Лишь в России век критики предшествовал «веку творения». Это была кратко сформулированная исходная посылка, от которой критик переходил к анализу состояния современной литературы.

Именно это суждение, более публицистическое, чем историческое и мало существенное для статьи Бестужева в целом, оказывается предметом возражений Пушкина. В отличие от Бестужева, его

интересует генезис и историческое становление романтического движения. От письма к статье концепция его уточняется; наконец, он оставляет мысль о полемике и начинает историко-теоретическую статью «О поэзии классической и романтической».

В полемике с Бестужевым Пушкин развивает мысль об историческом прогрессе в поэзии. Истоки романтической литературы он вслед за Сисмонди ищет в поэзии трубадуров, доведших до изошренности формальное мастерство, в воздействии на Европу (прежде всего на Испанию) восточной поэзии, в первых опытах новой драматургии (миракль, мистерия). Из этого-то «смирненного начала» вырастает «век гениев», представленный именами Данте, Петрарки и Ариосто в Италии, Кальдерона в Испании, Спенсера, Шекспира и Мильтона в Англии. Как мы уже говорили, в большинстве своем это — в «классическом» понимании — «нецивилизованные гении» «варварского времени». Для Пушкина Данте — не только «суровый», но и «дикий», — этот эпитет мы находим в черновых вариантах статьи «О поэзии классической и романтической» (1825; XI, 306). Вместе с тем это, несомненно, «гений», и масштаб его литературных исканий полемически противопоставляется ограниченному эстетическим целям сентиментальной и эпигонской классической поэзии XVIII столетия: он не создавал свое произведение «для благосклонной улыбки прекрасного пола», он заботился об архитектонике грандиозного замысла, а не о мелких стилистических новациях.

Существует высказывание Пушкина, сделанное в период работы над «Борисом Годуновым» в конце января 1825 г. Оно как бы между прочим обронено в частном письме, но постоянно цитируется как одна из важнейших эстетических деклараций Пушкина. «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» (письмо к А. А. Бестужеву. — XIII, 138). В литературе не отмечено, что это — парафраза итоговой характеристики Данте, сделанной Сисмонди: «...le Dante ne pouvait jugé que par les lois qu'il s'était données»¹⁶.

Все это — и творческая мощь, и пренебрежение «условленными правилами», и вдохновение, подчиненное, однако, своим строгим законам, и величественные замыслы — характеризуют творцов периода расцвета поэзии. За ним может следовать период упадка, когда эти качества сменяются культом внешних форм, как эпоха «маринизма» в Италии. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) такой эпохой предстает французский XVIII в., — и в статье вновь появляется имя Данте. Едва ли не Беттинелли и под-

державшего его Вольтера имел в виду Пушкин, заявляя, что «Италия отрекается от пения Данте»¹⁷. «Возвращение» Данте должно наступить с преодолением наследия «антипоэтического века», и с совершенной закономерностью Пушкин вспоминает о нем в статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе „Потерянного рая“» (1836): с наступлением «зрелой словесности» оживляется интерес к народным началам, и общественный вкус востребует Гомера, Данте, Шекспира и Сервантеса в их подлинном виде, с их неповторимыми красотами и природными недостатками.

Это уже был символ веры исторического мышления, достигнутого в творчестве самого Пушкина высокой степени зрелости.

4

Попад в поле теоретических размышлений Пушкина, Данте почти неизбежно должен был оставить след и в его художественном сознании.

Помимо явных упоминаний Данте, перечисленных нами выше, в его творчестве с начала 1820-х гг. обнаруживается довольно большое число скрытых реминисценций, частью, вероятно, и неосознанных: фразеологических, образных и, возможно, сюжетных. Следы знакомства с «Божественной комедией» находят в «Евгении Онегине», «Бесах», «Анджело», «Медном всаднике», в набросках неосуществленной поэмы о Фаусте в аду и т. п.¹⁸ Не все из этих параллелей могут быть достаточно убедительно обоснованы; некоторые из них носят настолько общий характер, что не предполагают вообще наличие источника. Еще важнее, однако, что они не маркированы как специфически «дантовские» и есть результат пассивного усвоения, а не сознательной интерпретации дантовского текста. К такой интерпретации Пушкин приходит в конце 1820-х гг.

К 1829 г. относится первое поэтическое свидетельство Пушкина о чтении Данте — великолепное по своему эвфоническому звучанию:

Зарю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает...

В литературе ставился вопрос о реальном содержании этих строк. В библиотеке Пушкина было пять изданий Данте; одно из них — парижское издание 1823 г. Антонио Буттура — содержало итальянский текст. Сохранился только второй том этого издания; в нем Пушкин разрезал первые 24 страницы — начало «Чистилища».

Остальные издания были французскими переводами. Первый по времени — стихотворный перевод Б. Гранжье, вышедший в Париже в 1596—1597 гг.; самая старая книга в библиотеке Пушкина. Из трех томов этого издания у Пушкина было два — с «Адом» и «Раем». Второй — очень популярный во Франции перевод А. Ф. Арто де Монтора, напечатанный вторым изданием в 1828 г. (тт. 1—3 — «Ад») и в 1830 г. («Чистилище», «Рай»). Это был прозаический перевод с итальянским текстом *en regard* и сравнительно немногочисленными примечаниями, гораздо менее обширными, нежели у Гранжье, где после каждой песни следовали «Annotations» с толкованиями, пояснениями, параллелями преимущественно из латинских авторов. В переводе Арто разрезаны первые 16 страниц «Ада» и значительная часть томов с «Чистилищем»; последние три тома («Рай») не разрезаны вовсе.

Зато полностью разрезанным оказалось издание со стихотворным переводом Антони Дешана, вышедшим в Париже в 1829 г.¹⁹

Это был манифест романтического культа Данте во Франции.

Антони Дешан, участник «Сенакля», где объединились Гюго, Ш. Нодье, А. де Мюссе, А. де Виньи, друг высоко ценимого Пушкиным Сент-Бева — «Жозефа Делорма» и адресат его стихотворения, был своего рода символом романтической дантологии. Под знаком Данте развивалась его поэзия и даже, кажется, его жизнь²⁰. «Божественная комедия» для него — самая замечательная из эпикей, созданных человечеством, весь мир средневековой Италии, средоточие его знаний, верований, предрассудков, поэзии, схоластики и политики. Подобным же образом — и, может быть, не без учета предисловия Дешана — будет Пушкин характеризовать Данте в поздние годы: «тройственная поэма», в которой все предания, все знание, все страсти, вся духовная жизнь «средневековья» «вплотнены были чудной силою поэта и сделались, так сказать, доступны осознанию» («О ничтожестве литературы русской», черновые редакции; XI, 511). Дешан перевел двадцать песен из трех книг поэмы, выбрав те, которые в наибольшей степени соответствовали романтическому восприятию Данте; его целью было передать стиль Данте — «нервный, точный, логичный», предпочитающий метафору перифразе, «наивный и, можно сказать, библейский в большинстве пассажей; украшенный и в то же время очень простой», для которого не подходит «язык куртизанок»²¹. Все эти декларации также во многом сходились с пушкинским пониманием Данте.

Есть несколько свидетельств, показывающих, что с конца 1820-х гг. Пушкин внимательно следит за появляющимися переводами из

Данте. Он обращает внимание на переводы Авр. Норова из «Ада» — «средним стилем», с широким использованием сентиментальной фразеологии, — чтобы решительно их отвергнуть; зато он живо заинтересован строфическими и просодическими экспериментами С. П. Шевырева, стремившегося привить на русской почве итальянскую октаву. Шевырев претендовал на радикальную реформу русского стиха, долженствовавшую взорвать поэтическую «гладкопись» пушкинских эпигонов; он вводил ритмические перебои, нарушал правило альтернанса, законы гармонии и благозвучия. Опыты эти Пушкин приветствовал — по замыслу, но не по выполнению; по его собственным словам, он был намерен вступить с Шевыревым в «некоторое состязание» и предложить ему «свои возражения». Пока же он настойчиво советовал ему начать переводить Данте²². Переводы из «Божественной комедии» представляются Пушкину теперь своего рода лабораторией, в которой вызревает зародыш обновления или во всяком случае обогащения современного поэтического языка, — и годом позже он поддерживает попытки Катенина соединить в переводах из Данте «высокое» и «низкое», торжественно-архаический стиль и просторечие, хотя бы ценой промахов и поэтической какофонии. Естественно поэтому внимание Пушкина и к французским переводам Данте, где накапливался опыт перевоплощения его поэтики на чужом языке.

Еще Сисмонди, предлагая читателю свой перевод в терцинах эпизода с Уголино, жаловался на почти непреодолимые трудности. Французский язык, замечал он, беднее рифмами, нежели итальянский, и большой текст, написанный терцинами — с регулярным чередованием рифм, — практически невозможен во французской поэзии; кроме того, стиховые массы в ней тяготеют к куплетной форме и предполагают enjambements, которым противится эпический текст в терцинах. Сисмонди извинялся перед читателем, который вряд ли ощутит величие знаменитой песни в переводе, органически несовершенном, — и все же предпринял свою попытку. Вслед за Сисмонди Катенин говорил о бедности рифм в русском языке²³. Дешан отказался от терцин и переводил Данте александрийским стихом. Любопытен был архаический перевод Гранжье: он передавал терцины Данте шестистишиями шестистопного ямба с чередованием рифм АВАВСС. Вероятно, Пушкин заглядывал в этот перевод, и, может быть, «ветхий Данте» его стихотворения — это именно издание Гранжье: «ветхий» не обязательно означает «изношенный, разрушающийся от времени»; Пушкин употреблял этот эпитет и в значении «древний», «старинный»²⁴.

Мы можем предполагать все это с большим основанием, зная, что на рубеже 1820—1830-х гг. Пушкин переживает полосу обостренного интереса к эстетическому наследию прошлого. Его собственное творчество этих лет отмечено чертами своеобразного ретроспективизма. Он сознательно, иногда даже демонстративно, обращается к многократно использованным сюжетам, «возвращая» их в современную литературу, активизируя казалось бы забытое художественное наследие. Так он поступает в «Повестях Белкина» и в «Маленьких трагедиях» (1830). Он воскрешает оставленный им же самим александрийский стих, полемически заявляя, что мало заботится о современных модах. В послании «К вельможе» (1830) он стилизует русское и французское послание «века Вольтера». Это был его ответ на ту борьбу с «аристократической» дворянской культурой, которую начинали уже раннебуржуазные писатели типа Ф. Булгарина, и на призывы к ниспровержению эстетических традиций прошлого, донесшиеся из стана радикальных романтиков. Для него самого, однако, это отнюдь не разрыв с «истинным романтизмом», и он внимательно следит за подобными же процессами в европейском романтическом движении. Он с восторгом приветствует поэтические сборники Сент-Бёва, поэта, историка, антиквария. И он начинает воскрешать темы, жанры, поэтические формы, свойственные «смиренному началу» романтической поэзии.

В 1829 г. он пишет «Легенду» («Жил на свете рыцарь бедный...»), где синтезирует мотивы старофранцузских легенд, мираклей и фавлю, связанных с культом Мадонны. К 1830 г. относится его знаменитый «Сонет» — сонет о сонете, начинающийся именем Данте — «Суровый Дант не презирал сонета...». Эта форма ранее Пушкина специально не интересовала; сейчас он начинает ее разрабатывать.

Источником для Пушкина был сонет Вордсворта, свободно переведенный Сент-Бёвом. Пушкин знал и английский, и французский тексты и вслед за своими предшественниками выстраивал иерархический ряд великих сонетистов прошлого. У Вордсворта и у Сент-Бёва он начинается Шекспиром, далее идут Петрарка, Тассо, Камюэнс, Данте, Спенсер, Мильтон; Сент-Бёв добавил к этому соотечественников — поэтов Плеяды: Жоакена дю Белле и Ронсара. О Данте английский и французский поэты говорили распространено: «веселый миртовый листок в кипарисовом венке на пророческом челе», «Данте любил этот миртовый цветок». Речь шла, конечно, о «Новой жизни». Пушкин сохраняет эту общую схему, но решительно меняет концепцию. «Новая жизнь» не могла для него быть лучшим украшением лаврового венца Данте. Напомним, что Женгенэ считал сонеты Данте наименее значительной частью его

наследия и лишь два или три из них находил достойными внимания; Сисмонди же был критически настроен против самой формы как стесняющей лирическое вдохновение, подчиненной искусственным законам и сыгравшей в итальянской поэзии скорее отрицательную роль, в частности, благодаря кончетти (*concetti*) с их чисто формальной словесной игрой²⁵. Все это вполне соответствовало общим историко-литературным представлениям Пушкина, как они сложились в 1820-е гг., и теперь, обращаясь к сонету, доселе ему чуждому, он начинал с обоснования такого шага. Крупнейшие сонетисты Запада произнесли апологию сонета; задачей Пушкина была реабилитация. Начальная строка — о Данте — здесь получила особое звучание: автор грандиозной эпопеи «не презирал» сонета, снисходил до него, не гнушаясь искусственной формой, ибо она могла быть наполнена значительным содержанием, что и показало творчество других поэтов «века гениев» — Шекспира, Камюэнса — и современности — самого Вордсворта, Мицкевича и Дельвига, друга Пушкина. Романтическая поэзия приемлет в свое лоно сонет.

И в это же время он начинает осваивать строфическую форму октавы:

Четырехстопный ямб мне надоел:
 Им пишет всякой. Мальчикам в забаву
 Пора б его оставить. Я хотел
 Давным-давно приняться за октаву.
 А в самом деле: я бы совладел
 С тройным созвучием. Пушусь на славу.
 Ведь рифмы запросто со мной живут,
 Две придут сами, третью приведут

(V, 83)

Эта декларация, открывающая «Домик в Коломне», словно отвечала ламентациям Сисмонди о трудности соблюдения «тройных созвучий» во французской поэзии. Естественно предположить, что пробуя «русскую октаву», Пушкин испытывал возможности русской поэтической речи отчасти в полемике или, во всяком случае, в соревновании с этой последней: по крайней мере, в черновиках «Домика в Коломне» упоминаются и поэты Сенакля, и «могучие образцы» «поэтов Юга», чуждые уже «робким певцам» нынешнего поколения (V, 374 и след.). Вероятно, в это же время или несколько раньше Пушкин резко выговаривает Вяземскому за стихи, где утверждалось, что русский язык беден рифмами; нет сомнения, что он полемизирует своими опытами не только с западными, но и с русскими собратьями по ремеслу, прежде всего с Катениным²⁶. И одновременно с «Домиком в Коломне» он начинает набрасывать октавой самостоятельное стихотворение, в котором затем меняет

строфу на терцины. Это было стихотворение «В начале жизни школу помню я...» — первый опыт прямого «подражания Данте» в пушкинском творчестве.

5

На протяжении двух лет — в 1830—1832 гг. Пушкин пишет три стихотворения, прямо ориентированные на дантовскую поэму. При жизни Пушкина они напечатаны не были; издатели первого посмертного собрания его сочинений напечатали их вместе, под редакторским заглавием «Подражания Данту».

Эти три стихотворения различаются по теме и тональности. Первое — «В начале жизни школу помню я...» — символическое, загадочное, с чертами «высокого стиля»; второе — «И дале мы пошли — и страх обнял меня...» (объединенное в посмертном издании с третьим «подражанием» — «Тогда я демонов увидел черный рой...») — пародия или, скорее, травестия Данте, где торжественность эпического рассказа контрастирует с гротескным содержанием — «бесенок» копит на вертеле жирного ростовщика, который «звучно» лопаётся, оставляя после себя запах тухлого яйца.

Критики и исследователи Пушкина расходились не только в толковании, но и в самом восприятии его «подражаний». В. Г. Белинский, один из самых проницательных интерпретаторов Пушкина в XIX в., находил, что они передают дух и стиль подлинного Данте лучше всех доселе сделанных переводов: после них «ясно видно, что стоит только стать на католическую точку зрения, чтоб увидеть в Данте великого поэта». Белинский имел в виду прежде всего первое из «подражаний»; С. П. Шевырев, постоянный его антагонист, предпочитал второе, с «фламандскими картинами в стиле Рубенса страшного суда», и ссылаясь при этом на XVII, XXI и XXII песни «Ада», «где Дант казнит самые низкие пороки человечества». В 1860-е гг. Н. Н. Страхов подхватил это наблюдение: «Тут все дантовское: краски, обороты и в содержании — соответствие между казнью грешника и грехами, за которые эта казнь воздается»; однако смысл «подражания», по Страхову, явно пародийный: «поэтическое чувство Пушкина было оскорблено грубою материальностью» картин той же XXI песни. Уже в 1920-е гг. К. А. Шимкевич развил мысль о пародийном снижении Пушкиным «торжественно-религиозного Данте»²⁷.

От этих наблюдений отправлялись последующие критика и исследование; они не потеряли своей актуальности и сейчас; что же касается пушкинских «подражаний», то в них далеко не все ясно и современной науке.

Мы не знаем, например, от чьего лица написано первое «дантовское» стихотворение 1830 г. «В начале жизни школу помню я...». Его пытались истолковать как автобиографическое, но ни подобной «школы», ни «величавой жены», обучающей детей, в пушкинской биографии не было. С другой стороны, самый мотив возвращения под старость к оставленным пенатам присутствует в «Воспоминаниях в Царском Селе» — неоконченном стихотворении 1829 г.; и там же проходит зрительный образ царскосельских садов, населенных «чертогами, вратами, Столпами, башнями, кумирами богов» (III, 179). И почти тот же комплекс мотивов с автобиографическим содержанием — в переводе из Р. Саути «Еще одной высокой, важной песни...», также 1829 г.

Нет сомнения, однако, что лирический герой «подражания» не тождествен пушкинскому «я». В черновой редакции он сделан стариком. Еще важнее, что весь колорит стихотворения, вся воспроизведенная в нем манера мыслить и чувствовать ведет нас к итальянскому Возрождению или рубежу Возрождения и средневековья — времени Данте²⁸. Воспоминания героя о детстве — исповедь в прошлых заблуждениях, окрашенная нотами запоздалого сожаления о неусвоенных уроках «дивной жены» и благочестивым страхом перед «бесовским» наваждением Аполлона и Венеры — поэзии и плотской любви. Именно это дало основания М. Н. Розанову соотносить стихотворение с той характеристикой, которую дает жизненному пути Данте Беатриче в стихах 130—133 XXX песни «Чистилища»:

E volse i passi suoi per via non vera,
Imagini di ben seguendo false,
Che nulla permission rendono intera.

Но тем самым намечалась ассоциация «величавой жены» и самого образа Беатриче²⁹. Следующий шаг по пути сближения пушкинского стихотворения с линией «Данте — Беатриче» не только в «Божественной комедии», но и в «Новой жизни» сделал Д. Д. Благой: он предложил рассматривать весь пушкинский отрывок как написанный от имени Данте, на склоне лет вспоминающего о начале своего пути. Таков был замысел Байрона в его «Пророчестве Данте» (1819) — поэме, также написанной терцинами. Благой обращал при этом внимание на фрагмент в черновой рукописи, не вошедший в окончательный текст:

Я помню деву, юности прелестной
Еще не наступила ей пора
[Она была] [младенец] —

(III, 863)

Здесь сходство с образом Беатриче выступало особенно наглядно³⁰.

Стихотворение Пушкина оказывалось буквально пронизанным дантовскими образами и ассоциациями, но общий его замысел вряд ли можно из них объяснить. То, что ретроспективно предстает герою как демонический соблазн, — наслаждение искусством, чувственная любовь и, наконец, поэзия, творчество, — реабилитируется самим стилистическим контекстом: «великолепный мрак чужого сада», «лживый, но прекрасный» демонический образ Афродиты, предчувствие вдохновения (как писал Пушкин ранее, «быстрый холод вдохновенья Власы подъемлет на челе» («Жуковскому», 1818); парафразу этой формулы мы находим и здесь), — все это эстетизировано, облагорожено и, несомненно, автобиографично, если не искать буквального совпадения реалий. Зрелость (или старость) принесла с собой новые ценности; религиозный квиетизм может отвергнуть этот мир как языческий, — и он является читателю в двойном, колеблющемся освещении; предметом изображения для Пушкина теперь служит и самое сознание человека средневековья, его верования, предрассудки, впечатления и эмоции. Так было и в «Легенде», но только теперь Пушкин отправляется от Данте — не от его реальной биографии, а от сущности его сознания, как он его понимает.

И нечто подобное происходит в «пародийных терцинах», где на передний план выходит Данте «грубый» и гротескный. Уже Шевырев заметил это весьма пронизательно; исследователи новейшего времени приняли и развили его наблюдения. С обычной своей смелостью Пушкин решился на то, на что не решился тот же Женгенэ, уступая господствующему вкусу: он не рискнул подробно изложить содержание, к примеру, XXI песни и извинялся перед читателями за то, что обошел молчанием ее концовку³¹. Страхом, конечно, заблуждался, полагая, что Пушкина шокировали «фламандские» натуралистические картины в «Божественной комедии»; неверно было и предположении Шимкевича, что Пушкин бросал ими вызов Данте-теологу и апологету религии. До конца жизни Данте продолжал оставаться для Пушкина стихийным гением, даже немного «диким» и не боящимся оскорбить «образованный вкус». И «пародия» на него была не той «бесчестящей» пародией, против которой негодовал Сальери в пушкинской «маленькой трагедии», — это была шуточная травестия в собственном дантовском стилистическом ключе; перевод его тем в стихию «легкого и веселого», как некогда сделал Пушкин в «Графе Нулине» с Шекспиром; если угодно, это было даже освоением и усвоением, как очень удачно показал в своей ста-

тье Д. Д. Благой. Это была та вторая ипостась, без которой Данте для Пушкина не существовал, как не существовал и Шекспир.

Полемика же, если здесь она и была, направлялась не против Данте, а имела более близкий, современный адрес. С одной стороны, она реабилитировала эстетически «грубые», «фламандские» картины, — как Пушкин постоянно делал в своем позднем творчестве. С другой — она интегрировала Данте в пушкинскую поэтику «гармонической точности»; и критики, восхищавшиеся дантовскими началами в этих «пародиях-подражаниях» были, пожалуй, не совсем неправы. Пушкин не стал дожидаться, пока Шевырев создаст «русского Данта», он сделал это сам, сделал, не прибегая к коренной ломке русского стиха, естественно и органично. Шевырев был восхищен — не вспомнил ли он о «состязании», которое обещал ему уже ныне покойный Пушкин десять лет назад?

Три стихотворения в терцинах, три «подражания Данту» были попыткой Пушкина расширить строфический, мелодический, стилистический репертуар русской поэзии и испытать на прочность поэтический язык. Одновременно они стали фактом усвоения дантовского стиля. Дантовские терцины оказались пригодны для торжественного символического повествования, совмещающего разные субъектные планы; для трагедии или пародии с элементами гротеска; наконец, для имитации нарративного, эпического в своем существовании «Божественной комедии» — в стихотворении «Тогда я демонов увидел черный рой...».

Существует два рисунка Пушкина, связанных с Данте — «il gran padre Alighieri», как вслед за Альфиери и Байроном называл он великого флорентийца. Тот же эпитет — «отец наш» — он употребил, говоря о Шекспире. Один из этих рисунков — набросок портрета Данте в тетради 1820-х гг. Второй — автопортрет Пушкина в лавровом венке с подписью: «il gran padre A. P.», сделанный в 1835—1836 гг., — шуточный, шаржированный набросок, получивший неожиданно серьезный смысл несколькими месяцами позже, после трагической гибели Пушкина³². Упомянув о нем мы и закончим наш по неизбежности краткий обзор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 88. См. общие работы: Розанов М. Н. Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 37 и

отд. оттиск; Благой Д. Д. 1) Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования. М., 1967; 2) Il gran padre: Пушкин и Данте //

- Д. Д. Благой. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1979; Берков П. Н. Пушкин и итальянская культура // П. Н. Берков. Проблемы исторического развития литературы: Статьи. Л., 1981; Mioni A. *Biolato. Puškin e Italia* // Alessandro Puškin. Nel primo centenario della morte. A cura di Ettore Lo Catto. Roma, 1937.
- ² Асоян А. А. 1) Данте и русская литература. Свердловск, 1989; 2) «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990.
- ³ Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 16—22; Counson A. *Dante en France*. Erlangen-Paris, 1906. P. 72—75; *Voltaire. Oeuvres complètes*. Paris, 1912. T. 17. P. 221.
- ⁴ Пушкин А. С. Стихотворения лицейских лет: 1813—1817. СПб., 1994. С. 542. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 604—605.
- ⁵ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 45; Т. 1. С. 33. 134.
- ⁶ Фридман Н. В. Проза Батюшкова. М., 1965. С. 159.
- ⁷ Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 282, 183.
- ⁸ Сын отечества. 1822. № 13.
- ⁹ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 483—484.
- ¹⁰ Лотман Ю. М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 90—91.
- ¹¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 385—388, 487—489.
- ¹² Асоян А. А. Данте и русская литература. С. 40—43.
- ¹³ *Ginguené P. L. Histoire littéraire d'Italie*. 2-me éd. Paris, 1824. T. 2. P. 44—51.
- ¹⁴ Рукою Пушкина. С. 486—490.
- ¹⁵ *Ginguené P. L.* Op. cit. T. 2, P. 50—51.
- ¹⁶ *Simonde de Sismondi J. C. L. De la littérature du midi de l'Europe*. 2-me éd., revue et corrigée. Paris, 1819. T. 1. P. 392.
- ¹⁷ Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России. С. 19 и след.
- ¹⁸ См., например: *Бицилли П.* Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919; *Розанов М. Н.* 1) Пушкин и Данте; 2) Заметка о «Скупом рыцаре» // Сб. статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1927; 3) Пушкин и Петрарка // Московский пушкинист. М., 1930. Вып. 2; 4) Пушкин, Тассо, Аретино // Изв. АН СССР. Отд. общественных наук. № 2—3. М., 1937; *Благой Д. Д.* Il gran padre; *Лотман Ю. М.* К проблеме «Данте и Пушкин»; *Левин Ю. Д.* Об источниках поэмы Пушкина «Анджелило» // Изв. АН СССР. 1968. Т. 27, вып. 3; *Долинин А. А.* К вопросу о «Страннике» и его источниках // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13—14 ноября 1987 г. (Тарт. гос. ун-т. Каф. рус. лит.). Таллин, 1987; *Асоян А. А.* Цит. соч. С. 38—62; *Picchio R.* Dante and Malfilatre as Literary Sources of Tat'jana Erotic Dream // A. Puskin: A Symposium on the 175-th Anniversary of his Birth. / Ed. A. Kodjak, K. Taranovsky. New York, 1976; *Гаспаров Б.* Функции реминисценций из Данте в поэзии Пушкина // *Russian Literature*. 1983. Vol. 14, № 4.
- ¹⁹ Полное описание этих изданий см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. 9—10. СПб., 1910 (репринт: М., 1988). № 847—852. Приводим их в сокращенном виде: 1) *L'Enfer, de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud <...>*. 2-me éd. Paris, 1828. T. 1—3; *Le Purgatoire*

de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud <...> 2-me éd. Paris, 1830. Т. 1—3; Le Paradis de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud <...> 2-me éd. Paris, 1830. Т. 1—3; 2) La Comédie de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire & Paradis, mise en ryme françoise et commétée par M. B. Grangier, Conseiller & Aulm-er du Roi; & Abbé de S. Barthelemi de Noyon. Paris, 1596—1597. Т. 1—3 (у Пушкина только тт. 1—2); 3) Opere poetiche di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura. Т. 2. Parigi, 1823; 4) La Divine Comédie de Dante Alighieri, traduite en vers français par M. Antoni Deschamps. (Vingt Chants). <...> Paris, 1829 (песни I, III, V, XV, XIX—XXI, XXIII, XXV, XXXII «Ада»; I, II, V, IX—X «Чистилища»; V, VI, XV и XVII, XXV (фрагмент) «Рая»].

²⁰ Counson A. Op. cit. P. 139—145.

²¹ «La Divine Comédie de Dante Alighieri, traduite <...> par M. Antoni Deschamps. P. LIX, LXII

²² Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырева // Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. XXVII и след.

²³ *Simonde de Sismondi*. Op. cit. Т. 1. P. 388—391.

²⁴ По предположению Д. Д. Благого, «ветхий Данте» — итальянский текст «Ада» в издании А. Буттура (*Благой Д. Д. Il gran' padre*. С. 149—150). Ни по состоянию, ни по времени выхода (1823) эта книга, од-

нако, не является «ветхой»; из книг библиотеки Пушкина этот эпитет подходит только к изданию Б. Гранжье, редкому и дорогому, но удобному для чтения в дороге из-за своего карманного формата и твердого переплета. Не исключено, впрочем, что имеется в виду какое-то иное, неизвестное нам издание.

²⁵ *Ginguené P. L.* Op. cit. Т. 1. P. 444; *Simonde de Sismondi*. Op. cit. Т. 1. P. 406—408.

²⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 123. Ср.: *Измайлов Н. В.* Из истории русской октавы // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971.

²⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 270; *Шевырев С.* Сочинения А. Пушкина // *Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина... Собрал В. Зелинский*. 3-е изд. М., 1913. Ч. 4. С. 199; *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 91; *Шимкевич К. А.* Пушкин и Некрасов // *Пушкин в мировой литературе: Сб. статей*. [Л.,] 1926. С. 333—337.

²⁸ См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280.

²⁹ *Розанов М. Н.* Пушкин и Данте. С. 26.

³⁰ *Благой Д. Д.* Il gran' padre. С. 163—166.

³¹ *Ginguené P. L.* Op. cit. Т. 2. P. 95.

³² См.: *Эфрос А.* Рисунки поэта. М.; Л., 1933. С. 199, 296; *Цявловская Т. Г.* Западные писатели в рисунках Пушкина // *Культура и жизнь*. 1959. № 2. С. 56—57.

Впервые: Лотмановский сборник, 1. М., 1995. С. 375—391.

III

СОВРЕМЕННОКИ



«Священный союз народов»

Публикуемое ниже стихотворение под этим названием хранится в Государственном архиве Российской Федерации, в архивной единице, заключающей, кроме него, два автографа Ф. Н. Глинки — письмо к А. Ф. Воейкову и прозаический этюд «Осенние сумерки в городе»¹. В печати оно не известно; атрибутировано Глинке на основании карандашной подписи: «Ф. Глинка».

Внешние признаки рукописи — несомненно белого автографа с небольшой правкой, — казалось бы, не вызывают сомнений в авторстве. Однако это лишь первое впечатление. Прежде всего, мнимой оказывается подпись — карандашная и, насколько можно судить, сделанная не автором рукописи, хотя, быть может, и современная ей. По существу, это не подпись, а атрибутирующая помета (которая может читаться, кстати сказать, и как «Ф. Глинки»).

Атрибуция эта ошибочна, так как ни почерк рукописи, ни почерк пометы не принадлежат Ф. Глинке. Таким образом, вопрос об авторе этого весьма примечательного стихотворения возникает заново.

Здесь нам приходится обратить внимание на то обстоятельство, что стихотворение под этим заглавием подавал в Вольное общество любителей российской словесности В. И. Туманский. Оно было прочитано 11 декабря 1822 г., «одобрено» и избрано большинством голосов², однако опубликовано не было, и текст его остался не известен. Почерк Туманского и интересующего нас автографа идентичен. Несомненно, перед нами известное до сих пор лишь по названию стихотворение Туманского.

«Священный союз народов» не есть оригинальное произведение. Это довольно близкий перевод широко известного «La Saint

Alliance des peuples» Беранже — поэта, чья политическая лирика получает в это время особую популярность в декабристском окружении. В. И. Туманский, переводчик стихотворения, является в начале 20-х гг. одним из наиболее видных поэтов ближайшей декабристской периферии и принадлежит к левому крылу Вольного общества любителей российской словесности; он тесно связан с Бестужевым и Рылеевым и в 1823—1824 гг. выступает как один из эмиссаров «Полярной звезды». Уже одно это заставляет нас предположить, что обнаруженный текст вводит нас в сферу литературно-политической борьбы в «ученой республике» в ее «декабристский» период; как мы постараемся показать далее, стихотворение осмысливается только в этом контексте и является не только литературным, но и социальным и идеологическим фактом.

Чтобы это стало очевидным, нам следует восстановить с возможно большей полнотой ранние этапы литературно-общественной биографии Туманского, обратив особое внимание на роль декабристов в его творческом формировании. Это тем более необходимо сделать, что о раннем Туманском мы почти ничего не знаем³.

Начало литературной деятельности Туманского связано с Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств; первые его выступления в печати относятся к 1817 г. Среди членов общества мы можем указать лишь на одно лицо, с которым Туманский был связан несомненно: это О. М. Сомов, земляк начинающего поэта; ему Туманский в 1818 г. посвятил свое стихотворение «Тоска по родине». Ю. Н. Тынянов предполагал возможность знакомства Туманского и с Кюхельбекером — однако в достаточно осторожной форме⁴. Оба этих лица важны для интересующего нас периода биографии Туманского; в особенности интересны нам ранние взаимоотношения его с Кюхельбекером. Об их знакомстве если не в 1817, то в 1818 г. мы можем говорить более определенно. Из протоколов «михайловского общества» явствует, что Кюхельбекер был избран действительным членом 11 октября 1817 г.; 14 марта 1818 г. был избран и Туманский. 25 апреля и 30 мая 1818 г. они оба присутствуют на весьма немногочисленных заседаниях общества (в первый день кроме них было 4, а во второй — 8 членов) и оба выступают со стихами⁵. В этих условиях знакомство должно было состояться неизбежно.

Существует и другой документ, характеризующий литературное общение Туманского и Кюхельбекера в Петербурге в 1818—1820 гг. Это — мемуарные записи Н. А. Маркевича, в то время ученика Кюхельбекера по Благородному пансиону при Главном педагогическом институте. Маркевич вступил в пансион 7 сентября 1817 г. и окон-

чил его 2 февраля 1820 г. Близкий к Кюхельбекеру, Маркевич был связан с Туманскими; соседи по имениям, семьи общались, и в дневниках Маркевича сохранились следы довольно короткого знакомства, в частности, с Софьей Григорьевной Туманской, кузиной и предметом давнего и длительного увлечения поэта; список знакомых Маркевича включает почти всех ближайших родственников Туманского⁶. С самим поэтом Маркевич познакомился позже; однако свидетельства его о восприятии стихов Туманского Кюхельбекером принадлежат интересующему нас времени и, по-видимому, вполне достоверны. Приводим целиком этот неизвестный в печати фрагмент.

«Василия Ивановича Туманского я тогда не знал, — рассказывает Маркевич. — Но стихи его приносил мне Кюхельбекер, и я их очень любил. Об нем-то Пушкин сказал:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал.

Правда, что первые попытки его отдаются то Жуковским, то Батюшковым. Я помню, сколько весь класс смеялся, когда в мае месяце, в 1818 г., подал мне Кюхельбекер элегию Туманского „Монастырь“. Я начал читать:

В туманной влаге вод потух луч золотой,
Уж пурпурный восток сереет;
Клубится легкий пар над дремлющей водой
И ночи пелена чернеет.
И тишина кругом. Лишь изредка совы
Унылый крик страну безмолвну пробуждает;
Лишь резвый ветерок листочками играет
Иссохшая травы.

Я здесь, на сих скалах, висящих над водой,
В священном сумраке дубравы,
Задумчиво брожу и вижу пред собой
Следы протекших лет и славы:
Обломки, грозный вал, поросший злаком ров,
Столбы и ветхий мост с чугунными цепями,
Твердыни мшистые с гранитными зубцами
И длинный ряд гробов.

— Что? Что Вы, Маркевич, а...а...а... читаете? — закричал Кюхельбекер. Масальский, который знал наизусть всего Батюшкова, вспрыгнул, подскочил, посмотрел — передо мной лежала только пьеса Туманского; но первая строфа была его, а вторая Батюшкова. — „Эта, которую я прочитал, благозвучнее, — сказал я, — и

потому я ее предпочитаю. А впрочем картина одна и та же; угодно, я прочту Туманского?“ — Прочитайте, прочитайте, — кричали Кюхельбекер, Вилламов, Жерве, Масальский. Я продолжал:

В мечтанье я сию на сей скале седой,
 Угрюмым дубом осененный,
 И вижу древности остатки пред собой
 Тяжелым прахом покровенны.
 Расседшую стену, врата железны, вал,
 Развалины столбов, помост, подземны ходы,
 Поросшие травой, — а древле, в славны годы
 Здесь монастырь стоял.

Оглушительный хохот раздался. „Действительно, картина одна и та же, только стихи Батюшкова благозвучнее“, — говорил Кюхельбекер. Я думаю, не скоро мы стали б приятелями, если б Туманского пересказали о моей фарсе с „Монастырем“.

Еще хуже впечатление произвела на меня ода „Агатону“, как-им-то диавольским размером написанная. „На, Струков, прочитай, — сказал я Струкову. — Нужно быть Гнедичу или Семеновой, чтоб уметь прочитать это“. И не захотел читать громко. Струков прочел оду. Но дорого он поплатился за эту самонадеянность. Долго три имени у нас были нераздельны: Струков, Гнедич и Семенова.

В 1819 г. Туманский присылал стихи свои из Вены, из Парижа. „К Юлии“ были уже совершенно другого покрою; это прекрасная пьеса, стих вольный, звучный и уже не заимствованный. В путешествии, довольно продолжительном, талант Туманского образовался, и я потом читал их всегда с большим удовольствием. Лет шесть после выпуска моего из Пансиона я познакомился с Туманским в Ярославце, а потом и сблизился с ним»⁷.

Воспоминания Маркевича интересны для нас не столько как доказательство критической проницательности юного литератора с пансионской скамьи, сколько как свидетельство заинтересованного, хотя и не лишённого критицизма, отношения Кюхельбекера к Туманскому в 1818—1820 гг. Кюхельбекер приносит пансионерам стихи Туманского, появившиеся в мартовской книжке «Благонамеренного» за 1818 г. и в июньской — за 1819 г. Все это существенно как хронологические вехи и, кажется, не оставляет сомнения в личном общении поэтов. В позднем дневнике Кюхельбекер еще раз с похвалой отзовется и о первом стихотворении Туманского «Бородинское поле», появившемся в 1817 г.⁸

Эти факты объясняют и ту не вполне обычную скорость, с которой произошло сближение Туманского с Кюхельбекером в их за-

граничном путешествии; оно и должно явиться теперь предметом нашего внимания.

В 1819 г. молодой Туманский отправился за границу вместе с сенатором кн. П. П. Щербатовым⁹. 8 (20) сентября он был в Вене. В этот день Д. М. Княжевич, живший в Вене, записал в своем дневнике: «Поутру, едва пришел в Комиссию, как подали мне записку, извещавшую меня о приезде князя Павла Петровича Щербатова. В 12-м часу я пошел к нему и познакомился там с Андреем Константиновичем Свешниковым, Васильем Ивановичем Туманским и Орестом Михайловичем Сомовым. Потом ходил я со всеми ими и с князем по улицам. Заходили в лавки и в Августинскую церковь»¹⁰.

Это единственное указание на тесное общение Туманского за границей с О. Сомовым — и оно важно. Вместе с Сомовым он остается в Париже и проводит здесь около полугода или даже более, — в апреле 1820 г. Сомов уже на пути в Россию¹¹.

Корреспонденции Сомова — в «Благонамеренном», «Сыне отечества», «Соревнователе» — вместе с письмом самого Туманского А. Е. Измайлову очерчивают, таким образом, круг их общих впечатлений, более всего бытовых и художественных¹². Туманский слушает лекции Араго и Кузена в Collège de France и становится завсегдатаем театров, концертов, художественных выставок. В его «Картине Жиродета» (1820) отразились эти увлечения художественными новинками; на этого художника обратили внимание и Сомов, и позднее Кюхельбекер¹³.

По-видимому, значительно меньшее место в этот период принадлежит социально-политическим интересам. Позиция Сомова в 1819—1820 гг. очень умеренна; он с осуждением пишет о Лувеле, о «развращении нравов» во время революции¹⁴. В стихах его звучит преимущественно анакреонтическая тема. Вместе с тем она ближайшим образом подводит его к восприятию поэзии Беранже; хотя к самому творчеству Беранже Сомов не обращается, он переводит гедонистические стихи его ближайших предшественников (Армана Гюффе) и даже соратников по «Погребку» (Le Caveau): его привлекают песни Дезожье, одного из учителей и друзей Беранже, весьма близкого ему по методу и литературной ориентации¹⁵. Восприятие раннего Беранже как шаловливого песенника-эпикурейца в эти годы довольно обычно, в особенности у поэтов и критиков «Благонамеренного».

О том, что делал Туманский в течение года — с апреля 1820 по апрель 1821 г., — у нас нет даже косвенных данных. В апреле же 1821 г. в Париж приезжает Кюхельбекер, и прежнее знакомство

перерастает в дружбу. Едва ли не европейские революции 1820—1821 гг. способствовали этому быстрому сближению. Во всяком случае, Кюхельбекер находит в Туманском своего единомышленника. Здесь же, в Париже, он посвящает ему свои филлэллинистические стихи с призывом к борьбе за свободу — «К Ахатесу». В ноябре 1821 г., уже находясь в Грузии, он обращает к Туманскому свои инвективы против крепостного права¹⁶. Нет сомнения, что его парижские знакомства являются одновременно и знакомствами Туманского¹⁷.

Знакомства эти — Б. Констан, Жуи и другие, отмеченные Кюхельбекером в лаконичных записях парижского дневника, — очерчивают совершенно определенную литературно-общественную среду. Это группа издателей «Минервы», куда входили также Тиссо, Лакретель, Этьенн, Э. Дюмулен и Же. Именно со страниц «Минервы» шла настойчивая и усиленная пропаганда Беранже как литератора преимущественно политического направления; здесь печатаются знаменитые впоследствии песни Беранже «Мещанин» («Le vilain»), «Моя старушка» («La bonne vieille»), «Священный союз» («La Sainte Alliance»), «Мой фрак» («Mon habit») и др. Стихами Беранже открывались книжки журнала; он был признанным поэтом группы и ее политическим единомышленником; позднее, когда журнал прекратил свое существование, его политическую линию унаследовали такие органы либеральной партии, как «Constitutionnel» и «Revue encyclopédique», издатель которого, Жюльен, также упомянутый Кюхельбекером, впоследствии был связан с либеральным крылом русской литературы, в частности с «Московским телеграфом». Что касается «Минервы», то уже в 1818 г. ее усиленно читают в России: повышенный интерес проявляет к ней Н. И. Тургенев, Вяземский определяет ее как «катехизис друзей положительной свободы»¹⁸. К 1821 г., ко времени приезда Кюхельбекера, эта группа взяла в свои руки руководство обществом «Атеней».

Выступления Кюхельбекера в «Атене» с лекциями по русской литературе, наполненными политическими аллюзиями, конечно, не прошли мимо внимания Туманского. Текст сохранившейся первой (июньской) лекции 1821 г. и текст переведенного Туманским стихотворения Беранже имеют весьма симптоматичные точки соприкосновения; в них отражается близость некоторых политических суждений, — а это в известной степени объясняет выбор стихов для перевода.

Прежде всего, оказывается важной самая тема. Кюхельбекер начал свою первую лекцию призывом к единению народов на основе идей, порожденных «веком и просвещением», которые предвеща-

ют «еще более значительную всеобщую перемену». Торжество этой «перемены» неизбежно — вопреки минутному торжеству «несправедливости», «насилия» и «принуждения». Избегая напоминаний о войне, он недвусмысленно выразил свое отношение к насилию и деспотизму вообще, чтобы отсюда перейти к внутривосточному «угнетению» в России. Именно эта позиция должна была быть наиболее приемлемой для либеральной партии, в частности для кружка «Минервы»: наиболее авторитетные публицисты журнала не отождествляли Наполеона как личность с Наполеоном-политиком, — отдавая дань «наполеоновской легенде» (в особенности возродившейся после смерти Наполеона 21 апреля (5 мая) 1821 г.), они резко вооружались против «деспотизма». Такова была позиция Б. Константа. Совершенно то же самое писал Беранже в «Священном союзе народов»: не касаясь личности императора, которая оставалась для него предметом поклонения, он ведет речь об историческом прецеденте, о «властителях» (potentats), «неблагодарных королях» — завоевателях, налагающих ярмо на народ.

Второй проблемой был «Священный союз». Она также не решалась однозначно. Противник триумvirата, Беранже саркастически изобразил его в виде «святого союза варваров», королей «Алжира, Марокко и Туниса», несущего народам рабство и религию в виде «Корана, Бональда и Феррана» и включающего в индекс запрещенных книг сочинения «Вольтера и его котерии». В условиях Франции и в устах поэта с бонапартистскими симпатиями такая оценка была естественной. Иначе обстояло дело в России. В том же 1816 г., когда написано стихотворение Беранже, «Священный союз» и Библейское общество поддерживаются не только русской официальной прессой, защищавшей вместе с тем и умеренно конституционалистские идеи, но и, например, будущим главой Союза благоденствия Н. И. Тургеневым; неприятие его есть скорее показатель клерикальной ортодоксии (как, например, это было у Ж. де Местра)¹⁹. Репутация Союза начинает падать, однако, к 20-м годам. Декларация трех монархов, подписанная на конгрессе в Троппау в декабре 1820 г., прямо говорила о мерах, предпринимаемых против революционных движений Европы; в марте 1821 г. Кюхельбекер был свидетелем волнений в Ницце. Он покидал Италию в тревожном ожидании всеобщего восстания и вторжения «ненавистных тудесков», — а 12 (24) марта австрийские войска вступили в Неаполь. Охранительная роль «Священного союза» для Кюхельбекера более чем очевидна — и в первой же парижской лекции он прямо намекает на нее, когда бросает слова осуждения «политическим сделкам» (transactions

politiques) как «чуждым русскому народу»²⁰. Здесь вторично речь Кюхельбекера соприкасается со стихотворением Беранже, где «священному союзу монархов» противопоставляется «священный союз народов».

Итак, у нас есть все основания предполагать, что предпосылки к выбору для перевода стихотворения Беранже определились у Туманского уже под влиянием парижских впечатлений и общения с Кюхельбекером в 1821 г. Однако самый перевод был, вероятно, сделан позже: он был прочитан лишь в конце следующего года. Туманский возвращается в Россию вместе с Кюхельбекером через Варшаву в августе 1821 г.; некоторое время друзья проводят в Петербурге. Данные об их общении в это время, хотя и скудные, показывают все же, что оба поэта продолжают жить европейскими впечатлениями, среди которых судьба восставшей Греции занимает важное место. 14 августа Кюхельбекер вписывает в альбом П. И. Кеппена стихи из «Греческой песни» («К Румью!»), с комментарием, прямо перекликающимся с началом его парижской речи: «Ничто, ничто не утопает В реке катящихся веков... Эта мысль одна может подкрепить истинного друга человечества, когда глядит он на временный неуспех, на временную гибель всего высокого и прекрасного!». 29 августа Туманский читает эти стихи в заседании общества вместе со стихотворением «К другу», — конечно, «К Туманскому» («К Ахатесу»); замена заглавия в этих условиях совершенно понятна²¹. Оба стихотворения — прямой призыв к борьбе за свободу Греции — остаются ненапечатанными в бумагах Кюхельбекера. Вместе поэты присутствуют и на заседаниях Михайловского общества 11 и 25 августа, где Кюхельбекер читает свои отрывки из путешествия во Францию²².

В сентябре 1821 г. Туманский уезжает на Украину; его прощальное письмо секретарю общества А. А. Никитину сохраняет следы тех же конституционных настроений, под знаком которых прошли предшествующие месяцы; он желает, чтобы устав общества, «как благодетельная конституция порядка и равенства», охранялся от всех изменений²³. Через несколько месяцев покидает Петербург и Кюхельбекер.

Той же осенью имя Беранже привлекает к себе всеобщее внимание парижан. 25 октября 1821 г. выходит в продажу двухтомное собрание его песен, а 27 октября королевский прокурор возбуждает судебное дело по обвинению автора в оскорблении добрых нравов (песни «Вакханка», «Моя бабушка», «Марго»), общественной и религиозной морали («Мой кюре», «Капуцины», «Добрый Бог» и др.), оскорблении величества (седьмой куплет «Принца На-

варрского», четвертый «Доброго Бога», последний «Белой кокарды»), в «подстрекательстве к открытому ношению внешних знаков объединения, не санкционированных законами» (бонапартистское «Старое знамя»). 8 декабря, при обильном стечении народа, отмеченном и газетами, Беранже предстал перед судом присяжных департамента Сены. Процесс носил бурный политический характер; 19 декабря Беранже был заключен в тюрьму Сен-Пелажи; тем временем его адвокат, Дюпен-старший, весьма популярный среди либералов, опубликовал материалы обвинения и защиты, которые в свою очередь стали предметом судебного преследования. Этот второй процесс состоялся 14 марта 1822 г., а 18 марта Беранже покинул стены тюрьмы. За эти месяцы в Сен-Пелажи перебивали с визитами десятки сочувствующих литераторов; в печати появились стихи и поэмы, написанные в честь узника. Имя Беранже приобретает широчайшую известность²⁴.

Такова была обстановка, непосредственно предшествовавшая чтению «Священного союза народов» в «ученой республике». Вместе с тем французские дела и впечатления составляли как бы предысторию перевода; средой его возникновения оказывается русская политическая жизнь. Уже к середине 1822 г. становится очевидным, что «Священный союз» не намерен поддержать освободительную борьбу греков; в августе навсегда покидает Россию граф Каподистрия. Эта отставка знаменовала торжество меттерниховской политики. В сентябре она была прокламирована на Веронском конгрессе, который потребовал от Испании прекращения «смут».

Как оценивалась эта ситуация в русском обществе — об этом красноречиво говорят уже цитированные нами мемуары Маркевича.

«Это было время конгрессов, — писал Маркевич. — Агамемнон, вожь царей, как называли на Западе Александра, ездил в Верону, ездил в Лайбах, Священный союз процветал. Священный союз этот был не что иное, как заговор царей против народов. Окончив конгресс, царь с триумфом возвращался на родину, и Пушкин пел:

Ура! В Россию скачет
Кочующий деспот!

В то же время Беранже на Западе откликнулся знаменитой песнью:

Christophe est mort, et du royaume
La noblesse a recours à vous:
Francois, Alexandre, Guillaume,
Ayez aussi pitié de nous, —

или „La Sainte Alliance des peuples“»²⁵.

Воспоминания Маркевича датируются началом 20-х гг.; хронологические смещения в пределах года или двух для него обычны. Однако нам важна в них не столько хронология, сколько общее восприятие политической атмосферы. Он вспоминает позицию Александра I в отношении Польши: «Он Польшу простил, но прислал туда Новосильцова и Пеликана», — и далее ссылается на «Дзядов» Мицкевича, как дающих точную характеристику александровских наместников. Он описывает Аракчеева, тайные аресты в полках. «Я застал уже, — пишет он, — что мысль о свободе и конституции была в разгаре. Кюхельбекер ее проповедовал на кафедре русского языка; Ал. Пушкин написал свою оду „Вольность“, другую пьесу — „Кинжал“, „Деревня“. Все это я имел через Кюхельбекера и через Льва Пушкина»²⁶. Далее он переходит к революционизирующим воздействиям с Запада — и это место важно. «Наполеон великий доживал век на острове св. Елены <...>. Цари отдыхали. Но на душе тяготела у них ужасная мысль: подлая Англия могла спустить с цепи Наполеона. Беранже пел свои бессмертные песни, народ их повторял от Кале до Тулона и от Атлантического океана до Рейна. „Les Missionnaires“, „Les révérends pères“; „Les Mirmidons“; „La Censure“; „L'opinion de ces demoiselles“ и до нас доходили; но „La Saint Alliance Barbaresque“ приводила всех в восторг:

Ces rois, dans leur Sainte-Alliance,
 Trouvant tout bon pour leur puissance,
 Jurent de se mettre en commun
 Bravement toujours vingt contre un.
 On dit qu'ils adjoindront Christophe,
 Malgré la couleur de l'étoffe.
 Vivent les Rois qui sont unis!
 Vivent Alger, Maroc et Tunis!

До школьных скамей долетали эти гениальные напевы француза, вечно поющего и беззаботного»²⁷.

Приведенный нами фрагмент особенно интересен тем, что он является своеобразным комментарием к переводу Туманского, включая упоминания о «Священном союзе», о политической поэзии Беранже и даже давая хронологическую веху (Веронский конгресс). К свидетельству Маркевича мы можем добавить и другие: так, в начале 20-х годов в Варшаве Вяземский резко нападает на политику «Священного союза» и распевает «Смерть короля Кристофа»: «Vive un congrès! Deux, trois congrès! Quatre congrès! Cinq congrès! Dix congrès!»; тайный агент доносит об этом цесаревичу Константину; секретное донесение отправляется в Петербург и играет свою роль в числе политических обвинений против Вяземского. Другие тексты

Беранже Вяземский переписывает в свою записную книжку — в числе их есть и «Священный союз народов»²⁸.

В этих условиях совершенно закономерно появляется интересующий нас перевод, сделанный, вне сомнения, по тексту из второго тома сборника 1821 г., вызвавшего столь бурную реакцию французских властей. Чтение перевода в обществе в дни, когда Александр I находился на пути из Вероны в Россию, было своего рода политической акцией; впрочем, он отлично включался в круг других антидеспотических стихов Туманского 1822 г.: через 10 дней, 21 декабря, он читает в Обществе любителей словесности, наук и художеств свою псалмодическую инвективу «Гимн Богу»²⁹. «Священный союз народов» был одобрен «большинством голосов»; на следующем заседании, 18 декабря, Туманский избирается действительным членом «ученой республики».

«Священный союз народов» не был, конечно, в прямом смысле слова антиправительственным стихотворением; иначе Туманский и не мог бы огласить его публично. Однако, как мы пытались показать выше, его проблематика прямо соприкасалась с теми идеями, которые оживленно дебатировались в оппозиционных кругах. К ним можно добавить еще одну — идею «вечного мира» аббата Сен-Пьера, ставшую предметом горячих споров Пушкина и М. Ф. Орлова в кишиневском декабристском гнезде в 1821 г. Напомним, что запись Пушкина «о вечном мире» отправляется от тех же посылок, какие нашли себе место и в интересующих нас стихах: со временем люди уразумеют «смешную жестокость войны»; великие страсти и воинские таланты должны наказываться гильотиной, как несущие в себе антиобщественные начала (XII, 480). В этих спорах возникал вопрос и о роли правительств и революций в приближении эры всеобщего мира и, конечно, должна была подвергнуться обсуждению деятельность «Священного союза», которую некоторые современные политики воспринимали как частичное осуществление утопий Сен-Пьера³⁰. У Беранже—Туманского инициатором являются «народы»; «цари», «склоняя слух» к требованиям века, следуют за ними пассивно. Любопытна здесь прямая аллюзия: у Беранже участниками «священного союза народов» являются «Français, Anglais, Belge, Russe, ou Germain»; у Туманского «бельгиец» заменен «сарматом», — вопрос о положении Польши был животрепещущим после известной конституционалистской речи Александра на заседании сейма; настроения польской столицы Туманский имел случай наблюдать воочию, так как, возвращаясь в Россию, провел несколько дней в Варшаве вместе с Кюхельбекером³¹. Как мы видели, Маркевич, характеризую эпоху «конгрессов», также не забыл упомянуть и о Польше.

И в этом случае правительственная инициатива в стихотворении оказывается приглушенной; на первый план выходит народ, нация. Но, пожалуй, наиболее интересны изменения, которые Туманский вводит в четвертую строфу. В подлиннике она читается:

Des potentats, dans vos cités enflammes,
 Osent du but de leur sceptre insolent
 Marquer; compter et recompter les âmes
 Que leur adjuge un triomphe sanglant.
 Faibles troupeaux, vous passez sans défense,
 D'un joug pesant, sous un joug inhumain.
 Peuples, formez une sainte alliance,
 Et donnez-vous la main³².

(«Властители в ваших объятых пламенем городах осмеливаются концом своего наглого скипетра метить, считать и пересчитывать души, которые обрек им кровавый триумф. Слабое стадо, вы бредете без защиты от тяжкого ярма к ярму бесчеловечному. Народы, составьте священный союз и дайте друг другу руки»).

Здесь Туманский дважды меняет метафорические перифразы Беранже, — и едва ли не намеренно. Строка «считать, клеймить, как собственность, людей», конечно, не передает мысль о подсчете военнопленных или убитых (âmes), — зато она воспринимается в контексте русской антикрепостнической поэзии. Формула «люди—собственность» была очень устойчива в сознании либеральных и радикальных мыслителей 20-х годов; она вызывала совершенно конкретный круг ассоциаций, — в период же расцвета аллюзионной поэзии вряд ли это отклонение было случайной неточностью перевода. Еще важнее, однако, что Туманский меняет концовку. Уподобление народа «стаду», бредущему от одного ярма к другому, для Туманского невозможно. Он предпочитает ослабить художественную образность, «остановив» метафору Беранже в самом начале развертывания и передав общий смысл традиционным «высоким» поэтизмом в духе гражданской лирики («на жертву обреченны, Вы цепь на цепь меняете стократ»). Это особенно любопытно, если вспомнить, что метафора «народ—стадо» уже кристаллизуется в стихотворной переписке Пушкина и В. Ф. Раевского в том же 1822 г. и окончательно оформляется в наброске «Мое беспечное незнание...» и знаменитом стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» (ноябрь 1823 г.). Стихи Пушкина принадлежат эпохе известного «кризиса 1823 г.», возникшего как результат разочарования в европейских революционных движениях и охватившего, как мы знаем, не только периферию декабристской литературы, но и многих идеологов. Туманского он обходит стороной — не только в 1822 г., но и в последующие

годы. Идея приоритета народа выдерживается у него последовательно и еще раз скажется в 1823—1824 гг. в стихах, посвященных греческому восстанию.

«Священный союз народов» в интерпретации Туманского проникнут историческим оптимизмом просветительского свойства, придающим ему несколько идиллический оттенок. Чтобы уловить подлинный характер этой идиллии, нужно поставить ее в некоторый исторический контекст, что мы и постарались сделать выше. Вместе с тем приходится обратить внимание и на художественное время стихотворения. Оно представляет собою «видение», оно развивается в мыслимом, идеальном времени, накладываясь на противоречащую ему реальную действительность. Это — социальная утопия, носящая учительный характер, что подчеркнуто и принадлежащим самому переводчику, отсутствующим в подлиннике жанровым обозначением «гимн».

По своей проблематике, антидеспотическому звучанию, прямой аллюзионности, даже по стилю — с характерными «словами-сигналами» и повышенно эмоциональным лексическим строем — стихотворение Туманского полностью соответствовало тем эстетическим и идеологическим требованиям, которые предъявляло литературе декабристское крыло «ученой республики». Неудивительно поэтому, что уже в 1823 г. мы находим Туманского в кругу Бестужева и Рылеева и в числе ближайших участников «Полярной звезды».

Литературная ретроспектива, которую раскрывает нам новонайденный текст, ведет в бурную политическую жизнь Франции начала 20-х годов, к политическим идеям, провозглашенным Кюхельбекером с кафедры парижского «Атенея»; перспектива — в дифференциацию внутри Вольного общества любителей российской словесности, к формирующейся декабристской в собственном смысле литературе. Этой последней принадлежит уже и публикуемое, во многих отношениях примечательное произведение.

СВЯЩЕННЫЙ СОЮЗ НАРОДОВ

Гимн

Я видел Мир, на землю нисходящий,
Как сеял он колосья и цветы,
Все ожило, и Марсов гром горящий
Забывтый гас средь бранной пустоты.
Он нам вещал: войной изнеможены
Герман<ец>, галл, и русский, и сармат!
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

О смертные! вражда вас утомила,
И ваша жизнь — как вечный шум сует;
Равно землей судьба вас наделила,
И всех равно вас греет солнца свет.
Но силою могущих увлеченны,
Не видите вы милых сердцу трат;
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

К соседям вы врываетесь с пожаром,
Поднялся ветер — и ваш же край горит;
Там бились вы, там убивали даром,
А праздный плуг ваш в поле позабыт.
Пределы царств, в крови запечатленны,
О бедственных разбоях говорят.
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

При зареве горящих ваших кушей
Воители, в свирепости своей,
Осмелились десницею могущей
Считать, клеймить, как собственность, людей.
Бессильные, на жертву обреченны,
Вы цепь на цепь меняете стократ.
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

Да грозный Марс утихнет не напрасно,
Да осенят вас правда и закон;
Да ваша кровь не льется повсечасно
По манию насильственных знамен.
Земных светил явления мгновенны,
Сверкнув на миг, лишь миг они страшат.
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

Да отдохнет в свободе мир усталый;
Засейте вновь забытые поля,
На прошлое набросьте покрывало,
И песнями утешится земля.
Улыбкою надежды оживленны,
К святым трудам граждане поспешат.
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

Так говорил сей юноша прекрасный,
К его словам цари склоняли слух,
Был весел мир, и небо было ясно;
И к нам любовь сошла как давний друг.

Мудрец земли в душе успокоенной
Уже встречал счастливых дней возврат.
Народы — в славный круг! Как с братом брат,
Воздвигните союз священный!

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГАРФ. Ф. 728, оп. 1, № 1570.
- ² *Базанов В.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 425 (в дальнейшем: Базанов).
- ³ Наиболее полной биографией Туманского является очерк С. Н. Браиловского в кн.: *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб., 1912 (в дальнейшем: Туманский). Данные о деятельности Туманского в Вольном обществе любители российской словесности см.: Базанов; сводку фактических материалов о его позиции в 1823—1825 гг. см.: *Боровой С. Я.* Мицкевич накануне восстания декабристов // Лит. наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 436—439.
- ⁴ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 313.
- ⁵ Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. А. М. Горького в СПбГУ. Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, № 199. За 1819 г. протоколы не сохранились. 25 апреля Кюхельбекер читал «Послание к Пушкину» (видимо, «К Пушкину» — «Счастлив, о Пушкин, кому высокую душу Природа...», 1818), Туманский — басню О. Сомова «Тыква и Желудь»; 30 мая Кюхельбекер читал «К соловью», «Отмищенный Геркулес» и стих. Плетнева «Воспоминания», Туманский — элегию «К друзьям детства» и песни «Веселый час», «Земные блага», «Счастливый путь», «Воспоминания». С. Н. Браиловский ошибочно полагал, что избрание Туманского не состоялось из-за отъезда за границу (см.: Туманский. С. 10).
- ⁶ ИРЛИ. Ф. 488, № 35, л. 12 об.—13 (майские записи 1820 г.) и № 48, л. 21 об. Маркевич называет Анну Ивановну Туманскую, ур. Вишневскую, Ольгу Ивановну (в замужестве Сатину), Софью и Ульяну Григорьевну, Ивана Григорьевича, Василия Осиповича, Владимира, Михаила и Василия Ивановичей (Там же. № 37, л. 115 об., 127 об.).
- ⁷ ИРЛИ. Ф. 488, № 82, л. 66—67.
- ⁸ *Кюхельбекер В. К.* Дневник. Л., 1929. С. 125—126.
- ⁹ Лит. наследство Т. 60, кн. 1. С. 559.
- ¹⁰ *Княжевич Д. М.* Мой журнал // РГАЛИ. Ф. 337, оп. 1, № 102, л. 60.
- ¹¹ В письме к А. Р. Шидловскому (Сын отечества. 1820. № 51. С. 204) от 16 (28) декабря 1819 г. Сомов пишет, что находится в Париже «более двух месяцев», — другими словами, с начала октября. Его январские письма 1820 г. к кн. Н. А. Цертелеву еще носят помету «Париж»; 5 (17) апреля он отправляет Ф. Н. Глинке письмо уже из Дрездена (см.: *Кириллук З. В.* О. М. Сомов — критик та белетрист пушкинской эпохи. Київ, 1965. С. 148). 10 мая 1820 г. он уже присутствует на заседании «соревнователей» (Базанов. С. 378).
- ¹² Библиографию этих статей Сомова см.: *Кириллук З. В.* О. М. Сомов... С. 148; статью Туманского, датированную 14 ноября 1819 г., см.: *Благонамеренный.* 1819. № 23—24. С. 339—344. Ряд статей этого времени, возможно принадлежащих

- Туманскому, перечисляет С. Н. Браиловский (Туманский. С. 402—404); среди них обратим внимание на перевод из сочинения Савари о Греции, которым интересовался и Сомов.
- ¹³ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 727 (Библиотека поэта. Большая серия).
- ¹⁴ Извлечение из письма г. действительно члена О. М. Сомова к г. действительно же члену князю Н. А. Цертелеву // Благонамеренный. 1820. № 6. С. 357 (датируется 6 (18) января 1820 г.).
- ¹⁵ Новый Нарцисс. (Подражание Ваде) // Благонамеренный. 1819. № 11. С. 284; Bibi, или Пьяный латинист. (Подражание французскому. Genuit Armand Gouffé. Reproduxit Orestes Somow) // Там же. 1821. № 5. С. 272; Невыгоды богатства. (Подражание Дезожье) // Там же. № 9. С. 78; Охотник до лакомого стола. (Подражание Дезожье) // Сын отечества. 1822. № 17. С. 126.
- ¹⁶ Русская старина. 1890. № 8. С. 383.
- ¹⁷ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 308 и след.
- ¹⁸ Письмо Н. И. Тургенева к С. И. Тургеневу от 13 октября 1818 г. // Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 266; письмо Вяземского А. И. Тургеневу от 3 декабря 1818 г. // Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 161. О связях Беранже с «Минервой» см.: Touchard J. La gloire de Béranger. Paris, 1968. Vol. 1. P. 270 et suiv.
- ¹⁹ См.: Шегунин А. Н. Братья Тургеневы и дворянское общество александровской эпохи // Декабрист Н. И. Тургенев. С. 27; см. также: Шегунин А. Н. Европейская контрреволюция в первой половине XIX века. Л., 1925. С. 115—118.
- ²⁰ Лекция Кюхельбекера о русской литературе и языке, прочитанная в Париже в 1821 г. / Публ. и предисл. П. С. Бейсова.
- Статья Б. В. Томашевского // Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 345—380.
- ²¹ Базанов. С. 216—217, 401; Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 620 (Библиотека поэта. Большая серия).
- ²² Архив Вольного общества, № 199. Кюхельбекер читал также стихи «Продавательница цветов» и «Средиземное море», Туманский — «Воспоминания» (25 августа).
- ²³ Туманский. С. 11. Накануне, 1 сентября, стихи Туманского читались в Михайловском обществе. Автор сам присутствовал; А. Е. Измайлов прочел «Блаженство», а также надпись к Рафаэлевой Мадонне, «Счастливую смерть» и «Истину» (Архив Вольного общества). Два последних стихотворения известны и малозначительны; одно из них напечатано впервые по автографу С. Н. Браиловским (Туманский. С. 221) с датой 1822, ныне уточняемой; другое помещено в «Благонамеренном» (1821. № 15. С. 159, с подписью: «В. Т.»).
- ²⁴ Touchard J. La gloire de Béranger. Vol. 1. P. 389—398.
- ²⁵ ИРЛИ. Ф. 488, № 82, л. 48 об. Ср.: Воспоминания Н. А. Маркевича о встречах с Кюхельбекером в 1817—1820 гг. / Публ. и комм. Н. Г. Розенблюма. Предисл. А. А. Орловой // Лит. наследство. Т. 59. С. 504. Цит. по рукописи, так как интересующие нас фрагменты в публикацию не вошли. Перевод: «Кристоф мертв, и дворянство страны ждет вашей помощи. Франц, Александр, Вильгельм, — сжальтесь над нами!» (франц.).
- ²⁶ ИРЛИ. Ф. 488, № 82, л. 50 об.
- ²⁷ ИРЛИ. Ф. 488, № 82, л. 54 об.—55. Перевод: «Миссионеры», «Святые отцы», «Мирмидоны», «Цензура», «Мнение этих девиц», «Священный союз варваров». «Эти короли, найдя в своем Священном союзе все нужное для своего могущества, почли за благо объединиться: они всегда смелы,

когда их двадцать против одного. Говорят, к ним присоединится Кристоф, несмотря на разницу в цвете кожи. Да здравствуют объединившиеся короли! Да здравствует Алжир, Марокко и Тунис!»

²⁸ Русский архив. 1888. Т. 3, № 9. С. 171—173; *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 358, 382—383. Свод материалов см. в кн.: *Старицына З. А.* Беранже в России. XIX век. М., 1969. С. 10 и др. Перевод: «Да здравствует конгресс!

Два, три конгресса! Четыре конгресса! Пять конгрессов! Десять конгрессов!» (франц.).

²⁹ Архив Вольного общества, № 199.

³⁰ См. подробно: *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 160—207.

³¹ Русская старина. 1873. № 4. С. 470.

³² *Chansons*, par M. J. P. de Béranger. Paris, 1821. Т. 2. Р. 167.

Впервые: Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 265—279.

Грибоедовский замысел трагедии «Родамист и Зенобия»

1

Трагедия «Родамист и Зенобия» принадлежит, без сомнения, к числу важнейших неосуществленных замыслов Грибоедова, но истолкование его наталкивается на целый ряд трудностей. Прежде всего, неизвестно время его возникновения, а стало быть, и литературный и биографический контекст. Все, чем мы располагаем, — это план, находившийся в так называемой «черновой тетради» Грибоедова, бывшей в руках Д. А. Смирнова и потом утраченной. Публикуя его в числе других текстов «тетради», Смирнов сообщал, что «эта статья-проект написана Грибоедовым на двух с половиной, вместе, то есть рядом находящихся в „Черновой“ листах, но с таким множеством там и сям существующих пропусков, вставок и выносок, что едва можно было привести ее в такой вид, чтобы она представляла собой нечто последовательное»¹. Никаких хронологических указаний Смирнов дать не мог; более того, осталось неизвестным, насколько удовлетворительно он прочитал текст и установил последовательность эпизодов².

Единственная попытка датировать по косвенным признакам «Родамиста и Зенобию» и интерпретировать идеологическую сущность замысла принадлежит М. В. Нечкиной. Исследовательница осторожно взялась за эту задачу, оговаривая гипотетический характер своих выводов; она полагала, что в силу своей сложности и трудоемкости работа над этой трагедией едва ли могла совмещаться с какой-либо другой, например с сочинением «Грузинской ночи» или «Горя от ума»; произведенный М. В. Нечкиной хронологический расчет привел ее к выводу, что наиболее вероятные временные рамки для замысла «Родамиста и Зенобии» — осень 1825 г. или лето 1826—лето 1827 г. Содержание плана: заговор против царя, проблема

взаимоотношения заговорщиков и народа, тема цареубийства, — по мнению исследовательницы, прямо связывало проблематику трагедии с только что подавленным восстанием 14 декабря; это соображение заставило ее предпочесть последнюю дату. Дополнительным подтверждением для М. В. Нечкиной явились аналогии из писем Грибоедова 1826—1827 гг. (ср. определение Ермолова в письме С. Н. Бегичеву от 9 декабря 1826 г.: «старик наш человек прошедшего века», и формула в плане: «иного века гражданин»)³.

Наблюдения М. В. Нечкиной были приняты последующими исследователями и до настоящего времени являются наиболее удовлетворительной интерпретацией неосуществленного замысла Грибоедова. Между тем, как мы постараемся показать далее, они не являются единственно возможным толкованием и возбуждают целый ряд вопросов и сомнений; поэтому мы постараемся несколько расширить сферу сопоставлений, попытавшись связать замысел «Радамиста и Зенобии» с некоторыми сопредельными литературными фактами.

Почти все основные сведения по истории замысла были собраны уже в дореволюционном академическом издании Грибоедова под редакцией Н. К. Пиксанова. Здесь сообщается, что французский драматург Проспер Жюлио де Кребийон (Crébillon, 1674—1762) «использовал эту тему для драмы с тем же заглавием: „Radamiste et Zénobie“ (1711)»; что пьеса была переведена на русский язык С. И. Висковатовым и впервые поставлена на сцене 13 декабря 1809 г.; после чего давалась неоднократно; наконец, указано и на отдельное издание висковатовского перевода («Радамист и Зенобия». Трагедия в пяти действиях, в стихах, сочинение Кребийона. СПб., 1810), вызвавшего разбор В. А. Жуковского в «Вестнике Европы». «Наброски Грибоедова, — заключал комментатор, — с трагедией Кребийона не имеют ничего общего, кроме заглавия и некоторых (далеко не всех) имен действующих лиц. Грибоедов мог знать непосредственно тот первоисточник сюжета, откуда черпал и Кребийон: у Тацита, „Annale’s“, кн. XII, гл. 44 и сл., рассказывается о царе Иверии Фарасмане, младшем брате его, правителе Армении Митридате, его сыне Радамисте и супруге Зенобии. Грибоедов отнесся к теме самостоятельно и хотел обставить сценарий точными бытовыми подробностями»⁴.

Этот комментарий формально совершенно точен и содержит, как сказано, все основные сведения по истории сюжета, однако он оказал исследователям и дурную услугу, отвлекши внимание от обстоятельства чрезвычайно существенного. Замысел Грибоедова не мог «не иметь ничего общего» с трагедией Кребийона, ибо речь шла

не о случайном источнике, а о классическом «эталонном» варианте разработки сюжета.

В своем разборе перевода Висковатова Жуковский, между прочим, писал: «Если вы не *варвар*, если родители ваши не позабыли научить вас языку Дебрео и Расина, то вы должны знать, что эта трагедия, сочиненная покойным Кребийоном, есть лучшее произведение сего трагика и одна из самых лучших между трагедиями французов»⁵. Это вполне соответствовало репутации трагедии во Франции; самый пассаж восходил к «Лицею» Лагарпа⁶. ««Радамист», после шедевров *Корнеля* и *Расина*, — одна из лучших пьес, оставшихся на нашем театре». Кребийон «превзошел себя в „Радамисте и Зенобии“»; этой трагедией он поставил себя наряду с Корнелем и Расином, став, таким образом, третьим мэтром французского театра. «В ней всюду находишь великого человека, нового гения, который заставляет бить источник драматического интереса в сюжете, который во всяких других руках был бы материей неблагодарной и даже невозможной для обработки»⁷. Подобными восторженными цитатами пестрят статьи о Кребийоне, приложенные к посмертному собранию его сочинений, — но даже Вольтер, возмущавшийся «варварством» драматурга и публики, предпочитавшей Кребийона его собственному творчеству, признавал, хотя и нехотя, достоинства «Радамиста и Зенобии»⁸.

В 1820-х гг. русский драматург, обратившийся к теме «Радамист и Зенобия», не мог не соотносить свою разработку с ее кребийоновским вариантом: это было бы почти то же, что писать трагедию «Федра» «вне связи с Расином» или обращаться к теме Фауста, минуя Гете.

И причины выбора сюжета, и отклонение в разработке его от кребийоновской традиции, конечно, не случайности, а элементы единого замысла, который, как нам представляется, может быть осмыслен лишь в достаточно широком биографическом и литературном контексте. Восстанавливать же этот последний приходится по косвенным данным, приводя в некую причинно-следственную связь разрозненные на первый взгляд исторические и литературные факты. Такого рода попытку мы и предпримем в настоящем этюде, сознавая неизбежную гипотетичность сопоставлений и выводов.

2

Исследователи Грибоедова неоднократно обращали внимание на короткий петербургский период в биографии драматурга, следовавший сразу же за окончанием «Горя от ума». Грибоедов приехал

в столицу из Москвы 1 июня 1824 г.; в тот же день он записал сложившуюся в дороге сцену Молчалина и Лизы в 4-м действии комедии. В ближайшие последующие месяцы начинается целая серия чтений, в процессе которых шлифовался текст; по-видимому, какие-то фрагменты возникали как импровизации, однако самый замысел уже не менялся.

Существует несколько свидетельств о растущей неудовлетворенности Грибоедова своим произведением. Она ясно сказалась, например, в «Заметке по поводу комедии „Горе от ума“»: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его»⁹.

Причины недовольства, на наш взгляд, были точно определены Н. К. Пиксановым: они заключались в несоответствии комедийного замысла «программе гения», включавшей замысел исторической и философской трагедии с символическими образами, нередко мистериального характера¹⁰. В июньском письме 1824 г. Грибоедов рассказывает С. Н. Бегичеву о своем разговоре с В. А. Каратыгиным, просившим его взяться за перевод «Ромео и Джульетты»: «...Сладить трудно, перекраивать Шекспира дерзко, да и я бы гораздо охотнее написал собственную трагедию, и лишь бы отсюда вон, напишу непременно» (497).

Письмо к Бегичеву — первое прямое упоминание Грибоедова о замысле трагедии, быть может не приобретшем еще сколько-нибудь конкретных очертаний. Однако нужно иметь в виду, что к этому времени в поле зрения Грибоедова был уже опыт оригинальной трагедии, к которому он имел самое непосредственное отношение. Речь идет об «Аргивянах» Кюхельбекера, законченных в первой редакции к началу 1823 г. В первой половине этого года Кюхельбекер послал список трагедии Е. А. Энгельгардту, и с ней знакомились Дельвиг, Гнедич и Жуковский; текст ее был известен и Пушкину. Тогда же он послал копию и для Грибоедова, вместе с посвятельным стихотворением: «А. С. Грибоедову при пересылке к нему в Тифлис моих „Аргивян“» (датировано 30 января 1823 г.); из текста этого стихотворения очевидно, что Грибоедов как-то обсуждал с Кюхельбекером замысел и, возможно, какие-то уже написанные сцены; Кюхельбекер прямо отводил Грибоедову роль своего вдохновителя.

Трудно сказать, дошел ли до Грибоедова посланный ему текст, но сомневаться в его знакомстве по крайней мере с первой редакцией «Аргивян» не приходится: стихи, ему посвященные, были в 1823 г. напечатаны в «Сыне отечества»; по приезде в Москву в 1824 г. он

общался с кругом московских знакомых Кюхельбекера, а в Петербурге встретился наконец и с самим автором «Аргивян»¹¹.

Об «Аргивянах» в связи с «Родамистом и Зенобией» нам еще придется упоминать; сейчас отметим лишь внешние черты творческой истории трагедии, которые повторятся затем в «Родамисте и Зенобии». Во-первых, «Аргивяне» («Тимолеон») имеют традицию разработки сюжета. Ю. Н. Тынянов указывал на трагедии Ж.-Ф. Лагарпа (1764), В. Альфиери (1788) и М.-Ж. Шенье (1794); все три носили то же название «Тимолеон», которое первоначально дал своему произведению Кюхельбекер.

Вопрос о соотношении «Аргивян» с их западноевропейскими аналогами Тынянов решал негативно. Ему возражал современный итальянский исследователь этой проблемы Р. Пиккьо: «Предыдущие разработки темы, которая считается „классической“, т. е. признана образцовой, дают писателю, берущемуся за трактовку того же самого „материала“, принятую модель, некий набор семантических ограничений, которые определяют функционирование литературных символов»¹². Идейные структуры «Аргивян» и «Тимолеона» Альфиери оказываются довольно близки. Кюхельбекер учитывает традицию, но в общей художественной концепции «Аргивян» отправляется не от нее. Он возвращается к первоисточникам — Плутарху, Корнелию Непоту и греческой трагедии; он погружает сюжет в античную стихию, воссоздаваемую по античным уже образцам, стремясь достигнуть почти этнографической достоверности «местного колорита».

Есть основания думать, что мысль об оригинальной трагедии вызрела у Грибоедова уже тогда, когда он побуждал Кюхельбекера к работе над «Аргивянами», и что в летние месяцы 1824 г. она стала приобретать характер творческой интенции. Июль—август он проводит вне столичного шума и суеты, на даче у А. И. Одоевского в Стрельне, а в октябре 1824 г., уже из Петербурга, пишет свое известное письмо П. А. Катенину — важнейший документ творческого характера, обозначающий своего рода кульминацию его театральных интересов.

Это письмо, постоянно цитируемое исследователями, раскрыто и прокомментировано не до конца. Вместе с письмом к Катенину от 14 февраля 1825 г. оно является своеобразным манифестом литературно-театральных устремлений целого кружка прежних единомышленников, ныне разрываемого центробежными силами, но все же сохранившего некую эстетическую общность. Оба письма посвящены исключительно трагическому репертуару русской сцены, с точки зрения Грибоедова скудному и требующему обновления.

Письмо начинается с упоминания об «Андромахе» Катенина, отрывок из которой должен был появиться в «Русской Талии». «Андромаха», известная Грибоедову еще ранее, была попыткой самостоятельной разработки сюжета, канонизированного Расином; поскольку одновременно на сцене шла расиновская «Андромаха» в переводе Н. И. Гнедича, в литературе возникала устойчивая ассоциация. О ней пишет Грибоедов Катенину 14 февраля 1825 г., указывая, что Булгарин «враг Гнедичева перевода „Андромахи“» (510) и, следственно, сторонник Катенина, — и буквально то же говорит А. А. Жандр, о чем мы знаем из письма Катенина к Н. И. Бахтину 26 января (7 февраля) 1825 г.: «Жандр недоволен похвалами Гнедичу (в статье *Le P. B. G.*, то есть В. Ф. Гагарина, в «*Mercur de XIX siècle*». 1824. Т. 7. № 82. — В. В.) и не хочет признавать его автором, а только переводчиком»¹³.

Декларация Жандра — отражение грибоедовской позиции. Грибоедов прямо направляет его деятельность. «Жандр пробудился из усыпления, — пишет он Катенину в письме от 17 октября 1824 г., отправленного, кстати, с самим Жандром, — переводит „Венцеслава“ необыкновенно хорошо, без рифм, и тем лучше выходит» (503). Катенин сразу же улавливает, а может быть, и узнает от Жандра, кто истинный вдохновитель этих новаций. «По Грибоедова же совету и Жандр ленивый перевел вольными стихами инде с рифмами, а инде без рифм и, *Nota bene*, не с намерением, как в моем „Пире Иоанна Безземельного“, а как пришлось, трагедию Ротру: „Венцеслав“»¹⁴. Катенин осуждает эти «вольности», — но именно они, с точки зрения Жандра (и, конечно, Грибоедова), делают «переводчика» «автором», в отличие от Гнедича. Этот замысел еще более проясняется в рецензии А. И. Одоевского на первое действие «Венцеслава», напечатанное в «Русской Талии». То, что статья Одоевского отражает точку зрения Грибоедова, а может быть, и прямо им инспирирована, кажется, не вызывает сомнений. Одоевский, вообще не выступавший в печати, пишет свою единственную критическую статью в момент теснейшего, почти каждодневного общения с Грибоедовым, посвящает ее драматическому опыту ближайшего друга Грибоедова и поднимает те проблемы, которые самого Грибоедова интересуют в первую очередь. «Высокая пиитическая простота, — так начинает Одоевский свой отклик, — доставила трагедии „Венцеслав“ заслуженное бессмертие. <...> Жоффруа, всегда готовый к опровержению мнений Лагарпа, подобно ему, отзываясь о „Венцеславе“ с похвалою; одни только неоспоримые истины могли вынудить единому душе двух людей совершенно противного образа

мыслей <...> оба они отдают полную справедливость *жару, силе, истине диалога, хотя местами испещренного игрою слов и антитезами*. В сих суждениях они были отголосками общего мнения, утвержденного двумя столетиями и оправдывающего в полной мере выбор русского стихотворца».

Далее Одоевский подробно останавливался на «вольном метре» жандровского перевода, который «заступил место натянутого и надутого шестистопного стиха ямбического, которым никто из наших стихотворцев не владел и не владеет совершенно». Этот пассаж, может быть, невольно, но чувствительно задевал Катенина, написавшего «Андромаху» именно александрийским стихом, но, с другой стороны, и поддерживал новаторство его же «Пира Иоанна Безземельного», не изданного, но игранного на сцене и начавшего традицию пятистопного трагического ямба. В меньшей степени он предупреждал возможные упреки «Аргивянам», где также был употреблен пятистопный ямб в монологах, а в хорах и междудействии — и четырех- и трехстопные ямбы и хорей. Без сомнения, выбор метрических форм в трагедии Кюхельбекера был особой литературно-теоретической проблемой, которая решалась при участии Грибоедова: фрагменты его драмы «1812 год» пишутся пятистопными ямбами, а в «Грузинской ночи» мы находим свободные сочетания ямбических строк.

Но этого мало. Почти все суждения, высказанные о трагедии Жандра, могли бы быть отнесены Одоевским к грибоедовскому замыслу «Родамиста и Зенобии». Параллель здесь слишком близка, чтобы быть случайной: два единомышленника и ближайших друга — Грибоедов и Жандр — выбирают два классических образца французского театра XVII — начала XVIII в., две трагедии, две вершины творчества драматургов «второго ряда» (вспомним замечания Грибоедова, что Шекспира переделывать «дерзко»). Во всем этом ощущается некий сознательный замысел, который отчасти приоткрывается последующим рассуждением Одоевского: «Мы ничего не смеем сказать утвердительного о многих переменах в ходе трагедии. Г. Жандр, соблюдая всю свежесть подлинника, заменяет недостатки красотами и оживляет целое новой творческой силой. Венцеслав, под пером нашего поэта, изменился в очертании прежнего своего характера и внушает к себе не только сожаление, но и любовь: лучшее оправдание развязки! Словом, русский стихотворец заимствует изящное столь же непринужденно и потому с таким же правом, как и сам Ротру присвоил себе труд испанского автора Францеско де Роксас»¹⁵.

Здесь нам еще раз приходится вспомнить об «Аргивянах» Кюхельбекера и о соображениях Р. Пиккьо, дополнив их и несколько расширив.

Трагический сюжет, говорит Одоевский, есть в известном смысле «ничья земля», и даже перевод с отклонениями от подлинника может стать ареной соперничества. Здесь сказывается то понимание «оригинального» и «заимствованного», которое утвердилось в поэзии 1810—1820-х гг. и было свойственно, например, переводам Жуковского и отчасти Батюшкова; в еще большей мере оно проявилось в баснописании, где творец пользовался репертуаром заведомо традиционных сюжетов. «Соперничество», например, Дмитриева с Лафонтеном, а Крылова — с Лафонтеном и Дмитриевым воспринималось как норма; задачей каждого вступавшего на это поприще было превзойти свой образец. Одновременное обращение двух драматургов к одним и тем же сюжетам было обычно в практике французского театра и лишь в индивидуальных случаях выступало как акт театральной борьбы или интриги, как это было, например, с постановкой «Федры» Прадона, едва не уронившей знаменитую затем трагедию Расина. При всех обстоятельствах, однако, как справедливо заключает Р. Пиккьо, наличие «источника» или «образца» становилось существенным компонентом замысла или даже произведения: оно создавало фон восприятия и «чужой текст», с которым новое сочинение вступало в диалогические взаимоотношения. Пушкинский «Каменный гость» раскрывает свои художественные потенции только на фоне традиции; без нее он во многом непонятен и новаторский его характер не ощущается.

Жанр в «Венцеславе» все же, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, давал индивидуальную аранжировку оригинала Ротру; Катенин отталкивался и от Расина, и от Еврипида; Кюхельбекер черпал из традиции элементы общего идейного построения. Грибоедов в «Родамисте и Зенобии» пошел по катенинскому пути, но, подобно Кюхельбекеру, обратился не к литературному и мифологическому, а к историческому сюжету, прочитав глазами драматурга и социолога рассказ Тацита.

Однако прежде, чем обратиться к анализу сохранившихся набросков плана грибоедовской трагедии, мы должны сделать отступление, подсказанное все тем же письмом к Катенину от 17 октября, которое содержит одно очень важное указание. Дело в том, что наряду с французской трагедией эпохи Расина и Вольтера в сферу художественного внимания Грибоедова попал развитый образец новейшей немецкой романтической трагедии с чертами «трагедии

рока». Речь идет о «Золотом руно» (Das goldene Vließ, 1818—1820) Франца Грильпарцера (Grillparzer, 1791—1872), поставленном в Петербурге немецкой труппой. Об этом спектакле, состоявшемся 16 октября, Грибоедов подробно рассказал Катенину, и этот рассказ, как и сама драма, имел прямое отношение к его собственным драматическим замыслам.

«Золотое Руно» Грильпарцера в 1824 г. для русского зрителя было новинкой: первая постановка трагедии была осуществлена в марте 1821 г. на сцене Венского Бургтеатра; первое издание вышло в 1822 г. Для сцены текст обычно сокращался; по рассказу Грибоедова очевидно, что немецкая труппа опустила первую часть трилогии — «Гость» («Der Gastfreund»), соответственно первой частью спектакля стали «Аргонавты» («Die Argonauten»), второй — «Медея» («Medea»). Это сокращение, несомненно, сказалось на развитии сюжета: в первой части завязывается вся коллизия, основанная на преступлении, последствия которого составляют содержание всей трилогии; здесь Аэт, царь Колхиды, убивает своего гостя Фрикаса, обладателя дарованного ему божеством золотого руна, и завладевает сокровищем. Все поведение Медеи, ее смутные предчувствия, тревожное ожидание мести богов, ее растущее отвращение к преступнику-родителю и пророчество, произнесенное в последней сцене, — все это ушло из поля зрения актеров и зрителей. Без этой части тема рока оказалась ослабленной; Грибоедов имел возможность выделить в трилогии (превращенной в дилогию) традиционную тему «борьбы между долгом и любовью», которую затем Медея «совершенно побеждается, и для пришельца забывает отца и Богов своих» (504).

Грибоедов кратко, но совершенно точно аннотирует в своем письме первую сцену «Аргонавтов». «...Царь кольхов желал бы освободиться от воинственных пришельцев, прибегает к чародейству дочери...» Заклинания Медея произносит под темными сводами башни перед алтарем и жертвенником; Язон¹⁶, скрывшийся в молельне, своим присутствием мешает духам появиться и, выйдя внезапно из своего убежища, прерывает «чародейство». Этот эпизод важен, и мы вынуждены процитировать здесь часть монолога Медеи, содержащего собственно заклинания:

Готовьтесь, боги, слушайте меня
И дайте мне ответ!

(Делает жезлом знаки в воздухе.)

Вы, выходящие в облачениях ночи
И блуждающие на крыльях бури,

Наводящие страх властители глубин,
Кому угодна решимость
И вдохновенное деяние,
Кто бодрствует над трупами
И наслаждается кровью убитых,
Кто знает тайны сердца и управляет волей,
Кто считает побег настоящего,
С тщанием хранит колосья прошедшего
И прозревает прорастающие семена будущего,
К вам взываю я!
Дайте мне весть, верную весть
О том, что нам грозит, о том, что нам улыбается!
Властью мне данной,
Служением, мною совершаемым,
Словом, вам ведомым,
Взываю к вам: Явитесь, явитесь!

(Пауза.)

Что это значит? Нет ответа.
Они не показываются?
Вы гневаетесь на меня,
Или преступная стопа
Вступила в священное место?
Страх охватывает меня, ужас овладевает мной!

(Повысив голос.)

Всемогущие! Прислушайтесь к моему зову,
Услышите голос Медеи!
Это друг ваш взывает к вам.
Я умоляю вас, призываю вас:
Явитесь, явитесь!

(Язон выбегает из-за статуи.)¹⁷

Трудно сомневаться, что именно эта сцена, увиденная Грибоедовым в постановке немецкой труппы с «м-ль Ордерюнь» в роли Медеи, стала своего рода ориентиром для аналогичной же сцены в «Грузинской ночи». Заклинания колдуньи-кормилицы, вызывающей духов Али, построены по той же композиционной схеме, что и процитированная часть монолога Медеи:

Ночные чуда! Али! Али!
Явите мне свою приязнь <...>
Слетайтесь, слетайтесь,
Отколе в темну ночь исходят привиденья,
Из снежных гор,
Из диких нор,
Из груды тли и разрушенья,

Из сонных тинистых зыбей,
Из тех пустыней многогробных,
Где служат пиршеством червей
Останки праведных и злобных. (316—317)

И совершенно так же, как в тексте Грильпарцера, прямое обращение к сверхъестественным силам сменяется полным страха размышлением, ремаркой «в сторону»:

Но нет их! Непокорны мне!
На мой привет не отзовутся!

Прямое соответствие в «Аргонавтах» находит и восклицание заклинательницы при появлении Али:

Робеет дух, язык прикован мой!
Земля, не расступайся подо мной... (317)

Следует еще раз напомнить, что мы имеем дело с воспроизведением общих контуров сцены не прочитанной, а увиденной и услышанной, и притом на чужом языке, хотя и хорошо знакомом Грибоедову. К Грильпарцеру восходят поэтому не словесные формулы, а структурные элементы монолога и некоторые отмеченные Грибоедовым общие принципы построения сюжета, о которых мы скажем далее. Очень вероятно, что в творческом сознании Грибоедова присутствовали и другие литературные ассоциации, сказавшиеся, в частности, в репликах духов; еще А. Лирондель, а в последнее время Ю. Д. Левин указывали на Шекспира, как на их возможный источник¹⁸.

Доминирующее же положение «Золотого руна» среди прочих возможных аналогов грибоедовской трагедии определялось не только близостью культурно-этнического колорита (языческие верования Грузии и древней Колхиды в глазах Грибоедова, конечно, были ближе друг к другу, чем к европейской средневековой демонологии, отразившейся в трагедиях Шекспира) и даже не только структурной близостью отдельных сцен, но, быть может, более всего общей концепцией трагического сюжета. Как мы уже говорили, «Золотое руно» несло на себе отпечаток поэтики «трагедии рока», но самое понятие «рока» в ней модифицировано. Известно, что сам Грильпарцер категорически отрицал принадлежность своей трилогии к этому жанру в том его виде, в каком он утвердился на немецкой сцене к 1820-м гг.: он настаивал на том, что рок есть нечто внешнее по отношению к действующим лицам трагедии; смысл же «Золотого руна» заключен в общем законе, согласно которому зло неизбежно порождает новое зло. Проклятие Фрикса в этом отношении

функционально равнозначно проклятию Маргариты в «Ричарде III» Шекспира¹⁹.

Это последнее замечание для нас особенно важно и потому, что устанавливает еще одну аналогию, общую для Грильпарцера и Грибоедова. Как мы видели, «Ричард III» присутствовал в творческом сознании Грибоедова в момент работы над «Родамистом и Зенобией». Трудно представить себе, что черты концептуальной близости двух трагедий, ощущаемые и самим автором «Золотого руна», ускользнули от внимания Грибоедова. Без сомнения, сюжетная функция «проклятий» Маргариты, Фрикса и кормилицы и князя в «Грузинской ночи» по существу одна и та же: во всех случаях возникает фатально predetermined цепь преступлений и наказаний, в которой «преступник» может оказаться «жертвой», «жертва» преобразиться в «преступника», а соотношение индивидуальной и трагической вины оказывается динамической, переменной величиной. У Шекспира королева Маргарита проклята Йорком за злобу и жестокость; в «Ричарде III» она является уже в виде жертвы, потерявшей престол, мужа и сына, и в свою очередь проклинает своих победителей и их пособников; проклятие сбывается надо всеми, и в 4-й сцене IV акта Маргарита является в последний раз, чтобы насладиться гибелью своих врагов. У Грильпарцера Аэт убивает гостя и завладевает сокровищем; он пытается отравить врага, протягивая ему дружескую чашу; он пользуется дочерью как орудием для целей низких и преступных, но жертва — Медея оказывается орудием казни отца, и с этого момента рок тяготеет уже над ней. «...Она в первый раз познала, что сверхъестественные силы даны ей на пагубу, — резюмирует Грибоедов эти сцены, — в борьбе между долгом и любовью, которою наконец совсем побеждается, и для пришельца забывает отца и Богов своих» (504). Русский драматург пользуется системой понятий классической трагедии, но включает в них и последующие перипетии «Золотого руна»: трехкратное спасение Язона Медеей, ее помощь в похищении руна, ее отказ от родины и родни, ее невольную вину в гибели брата и отца. Возмездие настигло Аэта, но он успевает произнести проклятие-пророчество, обращенное к дочери:

Ты обманула, предала меня.
 Оставайся! Тебе больше не видеть моего дома.
 Ты будешь отвергнута, как дикий зверь,
 Умрешь на чужбине, покинутая, одинокая,
 Следуй за ним, твоим любовником, в его отчизну,
 Дели с ним ложе, безумие и позор,
 Живи чужестранкой в чужой стране,

Осмеиваемая, презираемая, опозоренная;
 Тот же, для кого ты оставила отца и отечество,
 Презрит тебя, осмеет тебя,
 Когда угаснет влечение, когда утихнет желание,
 Тогда ты будешь стоять и ломать руки,
 Простирая их в сторону отечества,
 Отделенная от него простором волнующегося моря,
 Чьи валы, ропща, принесут к тебе проклятие отца!²⁰

В этом монологе есть также точки соприкосновения с «Грузинской ночью» — со сценой проклятия, адресуемого кормилицей князю, и, может быть, со словами самого князя, изгоняющего ее из дома («...в дом не возвращайся мой») беседовать с «мраками ночными» об утраченном сыне. Но, повторяем, дело не в частных реминисценциях: Грибоедов варьирует «счастливо соображенный», по его словам, «главный план» трагедии Грильпарцера. В «Золотом руне» преступление Азта фатально влечет за собою отчуждение Медеи и наказано гибелью единственного сына — Абсирта. Так же — потерей ребенка — в «Грузинской ночи» наказывается бесчеловечность князя, отнявшего сына у матери (князь, по изложению сюжета, сделанному Булгариным, «познает цену потери детища»). Сюжетная линия «Язон—Медея», представляющая Грибоедову как роковая страсть, отражается в линии «русский офицер (чужеземец) — дочь князя»; последняя, подобно Медее, движима надличными силами («Али») и так же, как она, уходит против воли отца из родительского дома; месть отца, направленная на любовника, поражает дочь. Булгарин в своем изложении, конечно, упростил проблематику в угоду своему обычному прямолинейному дидактизму; есть все основания считать дочь князя также носительницей трагической вины. Однако и кормилица, орудие наказания, становится и преступницей, и жертвой одновременно: оскорбленное материнское чувство фатально перерастает в месть; обращение ее к сверхъестественным силам оказывается столь же «пагубным», как и для Медеи, и попытка ее убить князя оборачивается гибелью ее собственного сына. Сюжетные линии, связанные с князем и антагонистом его — кормилицей, зеркально отражаются одна в другой, образуя цепь фатальных следствий преступного деяния.

3

Обнаруживающиеся параллели «Золотого руна» с «Грузинской ночью» дают основание по крайней мере для двух выводов. Во-первых, драматургическая система Грибоедова после «Горя от ума» ока-

зывается открытой для вторжения существенных элементов поэтики романтического театра. Во-вторых, истоки позднего трагического замысла Грибоедова («Грузинская ночь» датируется на основании воспоминаний Булгарина временем последнего пребывания Грибоедова в Грузии, то есть сентябрем 1826 — маем 1827 г.), как оказывается, ведут нас к лету—осени 1824 г., периоду обострения театральных интересов самого Грибоедова и ближайшего его окружения, когда происходит смещение их от комедии в сторону трагедийного творчества.

Сообщая Катенину свои впечатления от «Золотого руна», Грибоедов высказал и свои претензии к Грильпарцеру. «Чудно, что немец, и, следовательно, ученый человек, не воспользовался лучше преданиями о зверских нравах древней Колхии, ни на минуту не переносится туда воображением...» (504). В известном смысле набросок «Родамиста и Зенобии» был реализацией этого плана, высказанного в негативной форме: трагедия о «зверских нравах» древнего Кавказа, основанная на исторических источниках²¹, которыми пренебрег немецкий драматург. Летом 1824 г. Грибоедов усиленно изучает труды западных ориенталистов и восточные тексты в переводах и, возможно, в оригинале; следы этих занятий мы находим и в «Родамисте и Зенобии». В появившихся уже в 1824 г. «Литературных призраках» Булгарина, написанных по свежим следам бесед с Грибоедовым, прямо декларируется необходимость для поэта исторических знаний и называются имена Гаммера, д'Эрбело, Сильвестра де Саси и других писателей, чьи сочинения знакомят европейца с Востоком — «неисчерпаемым источником для освежения пиитического воображения»²². В фельетоне фигурирует и Тацит, откуда заимствована сюжетная канва «Родамиста и Зенобии». Таким образом, не только общий контур замысла трагедии, соотнесенной с классическим образцом и основанный на исторических источниках, но и самые эти источники попадают в поле зрения Грибоедова в краткий период его пребывания в Петербурге в 1824—1825 гг. И к этому же времени, как нам представляется, относится проблематика задуманного Грибоедовым произведения.

Напомним историческую канву сюжета о Родамисте. Как известно, ее дают «Анналы» Тацита (кн. XII), где рассказано о событиях 52—53 гг. н. э., связанных с борьбой Рима, Парфии и Иберии за овладение Арменией²³. В 51 г. начинается открытая борьба царя Иберии (Фарасмана) с его братом, армянским царем Митридатом, поддерживаемым римлянами. Наследником Фарасмана был Родамист, юноша, отличавшийся телесной силой, владевший «всеми науками и искусствами» (Анн., XII, 44), широко известный и

среди своих народов. Опасаясь его честолюбия и претензий на престол (Радамист, подобно Владиславу в «Венцеславе» Ротру-Жандра, сетует на старость и бессилие отца), Фарасман посылает его с тайным дипломатическим поручением к Митридату «под предлогом ссоры с отцом»; ласково принятый дядей, Радамист начинает за его спиной вести интригу, подстрекая вельмож к перевороту, а вернувшись, настаивает на немедленном вторжении. Фарасман дает сыну войско; Митридат укрывается в крепости Горнеях (Гарни) с римским гарнизоном под командованием префекта Целия Поллиона и центуриона Касперия. Поллион подкуплен Радамистом; Митридат, вынужденный сдать крепость, предательски умерщвлен со всей семьей. С помощью подкупленного уже прокуратора Каппадокии Юлия Пелиги Радамист венчается на армянское царство, но изгнан царем Парфии Вологезом, который прочит на армянский престол своего сына Тиридата. Вологез, однако, вскоре покидает Армению из-за холодов и морового поветрия, и в страну «опять вторгается Радамист, еще более свирепый, чем прежде, ибо на этот раз он смотрел на ее обитателей как на изменников, готовых, как только сложатся благоприятные обстоятельства, снова подняться на него мятежом. И, действительно, они, сколь ни были приучены к рабству, теряют терпение и с оружием в руках окружают царский дворец. Спасли Радамиста лишь быстрые кони, умчавшие его и жену» (Анн., XII, 50—51).

Здесь Тацит посвящает особый рассказ драматической истории Зенобии. «Беременная жена из страха перед врагами и любви к мужу вначале через силу переносила тяготы бегства; но, измученная непрерывною качкою, от которой сотрясалось ее отягощенное плодом чрево и внутренности, она стала молить Радамиста, чтобы, подарив ей честную смерть, он избавил ее от надругательства плена. Сперва он ее обнимает, поддерживает, уговаривает, то восхищаясь ее целомудрием, то впадая в неистовство при мысли о том, что, если она будет покинута им, ею овладеет другой» (Анн., XII, 51). Наконец, он пронзает ее мечом и бросает в Аракс, чтобы труп не достался врагам; сам же достигает отцовского царства. Зенобию спасают пастухи, лечат и, узнав ее историю, доставляют к Тиридату, который принимает ее ласково и обращается как с царицей.

На этом оканчивается рассказ Тацита. В книге XIII он сообщает, что Радамист еще не раз захватывал Армению, но был снова изгнан парфянами; в конце концов он был умерщвлен своим отцом Фарасманом якобы за предательство (Анн., XIII, 37).

Ища ситуации для драматического конфликта, Кребийон лишь отчасти воспользовался «Анналами» Тацита. Его источником (в близ-

ком следовании которому его упрекал Вольтер) был роман Ж.-Р. де Сегре («Береника», 1648—1651)²⁴. Свободно контаминируя сюжетные мотивы, он сосредоточивает свое внимание лишь на истории Родамиста и Зенобии, дочери убитого Родамистом Митридата. Бегство супругов, мнимая гибель Зенобии от меча терзаемого ревностью Родамиста составляют предысторию трагедии, рассказанную Зенобией (д. I, явл. 1). Действие начинается при дворе Фаразмана (не Тиридата!), куда доставлена Зенобия под именем Исмены; и в Фаразмане вспыхивает страсть к пленнице. Одновременно чувство к Исмене-Зенобии зарождается в Арзаме, сыне Фаразмана и брате Родамиста, и Зенобия уже готова ответить ему взаимностью. Тем временем при дворе инкогнито, под видом римского посла, появляется Родамист, спасенный римлянами от воинов Фаразмана, готовившего сыну смерть. Стремясь спасти Исмену-Зенобию от брака с царем, добродетельный Арзам прибегает к помощи псевдоримлянина Родамиста, едва не обнаружившего себя в высокомерной словесной стычке с Фаразманом. Родамист обещает покровительство Исмене; в диалоге с ней (д. III, явл. 5) происходит узнавание. И Зенобия, и Арзам побеждают взаимную любовь во имя долга перед супругом и братом; Родамист побеждает вспыхнувшую ревность. Тем временем Фаразман узнает о переговорах Арзама с римским посланником; подозревая измену, он берет сына под стражу и настигает Родамиста, уже совершившего похищение Зенобии; Родамист гибнет от меча разгневанного Фаразмана, который только тогда узнает, что собственной рукой убил сына. Трагедия заключается сценой раскаяния преступного царя; терзаемый совестью, он соединяет Арзама с Зенобией и отдает первому армянский престол. Анонимный автор предисловия к собранию сочинений Кребийона 1785 г. резюмировал те позитивные черты, которые находила в этой трагедии критика и публика: новизна ситуации и характеров, сила мыслей и выражения, «ужасный» сюжет, представленный с редкой силой экспрессии, а также сюжетный мотив «узнавания», обычный для трагедии конца века, но новый во времена Кребийона. Он не скрыл и того, что считалось слабостью «Родамиста и Зенобии» — холодность фигуры и изображения его любовной страсти, черт неправдоподобия в поведении главных героев. При всем том характер Родамиста продолжал считаться высшим достижением Кребийона. Жуковский в рецензии на перевод Висковатова заявлял даже, что создание и воплощение трагического характера подобного рода требует дарований «великого стихотворца». Статья Жуковского в сущности и была характерологическим этюдом с концепцией личности, уже утверждавшейся в сентиментальной (а позднее и в

романтической) литературе. Парадоксальные противоречия поведения трагического лица, считает Жуковский, мотивированы законами «естественных страстей». Умертвив Зенобию «в исступлении ревности», Родамист, в силу «неизъяснимого закона великой страсти», привязывается навеки к утраченному благу; «угрызение совести, воспоминание, ненависть к жизни — все было для него любовью». Любовь и страдание возбуждают в нем жажду мщения — вторую ведущую страсть, обращенную против отца (Фаразмана). «Страшные преступления», в которые «ввергнула» Родамиста «неприятная судьба», необходимость бороться с «голосом природы» с той же необходимостью приводят его к «свирепому отчаянию», внешне выражаемому как спокойствие; ненависть и презрение к собственной жизни заставляют его желать смерти как блага. Весь этот сложный характерологический рисунок, как показывает Жуковский, был утрачен в висковатовском переводе; эпигон классической трагедии понял Родамиста как «какого-то неизъяснимого злодея своей породы», сняв тем самым и психологическую, и онтологическую проблематику трагедии²⁵.

Вступая в творческое соревнование с классическим образцом, Грибоедов, конечно, учитывал традицию его восприятия. Сохранившийся план показывает с полной очевидностью, что разработка трагического характера оставалась для него главной задачей. Однако самое понимание его оказывалось новым и необычным, равно как и сфера его мотивации; изменилась и сущность трагического конфликта, и вся система взаимоотношений действующих лиц.

В качестве трагической ситуации Грибоедов выбирает события, составляющие дальнюю предысторию действия трагедии Кребийона.

Сохранился подробный план первого и второго актов и несколько указаний на содержание третьего. В третьем акте, по-видимому, Родамист подавляет заговор вельмож, но вынужден уступить силе народного возмущения: Грибоедов собирался развить здесь и характер Армасила, в котором видел, как можно думать, основного антагониста Родамисту. Судя по тому, что основной ориентир трагедии — «Анналы» Тацита, в конце третьего акта Родамист и Зенобия должны были спастись бегством; очевидно, в четвертом акте должны были произойти события, рассказанные у Тацита (Анн., XII, 51); Родамист должен был убить жену и бросить труп в Аракс; смерть должна была оказаться мнимой. Далее всякие предположения гадательны.

Уже из сохранившихся фрагментов очевидно, что Родамист Грибоедова задумывался как трагический характер с исторически детерминированной психологией. Он словно осуществлял то, что,

по мнению Грибоедова, не удалось Грильпарцеру: он воплощал «зверские нравы» древнего Востока (в том числе и «древней Колхидии»). Его хладнокровие, коварство и жестокость, его скрытая до времени ненависть к отцу — Фарасману, тяготеющее на нем преступление (убийство дяди, Митридата) не образуют трагической вины, ибо это типовые черты психологии и биографии восточного деспота древности. Весьма любопытно, что Зенобия, «дочь убиенного Родамистом Митридата, его дяди, но выданная замуж еще прежде смерти отца» не приходит в ужас, узнав, что Родамист — его убийца; «отца она мало видала, почти не знала, муж ближе к ее сердцу, и ее долг его любить, угождать ему во всем и трепетать его гнева» (325).

В характерах обоих главных действующих лиц, без сомнения, отразились представления Грибоедова и о современном Востоке. Построенная таким образом ценностная шкала позволяет Грибоедову наделить Родамиста чертами «великого человека», жаждущего деятельности и борьбы, неудовлетворенного своим настоящим, презиращего людей и потому обреченного на одиночество. Сцена в гареме показывает, что Зенобия для Родамиста — некое прибежище, сулящее выход из этого одиночества. «Ни в ком не уверенный, окруженный трепещущими рабами, скрытыми предателями и открытыми корыстолюбцами ... неужели в лоне супружеской любви нет ему успокоения!! Оставляет ее расстроенную и сам в волнении» (326).

Собственно говоря, перед нами — схема байронического характера и конфликта байронической поэмы; того самого, который уже отразился в южных поэмах Пушкина, а через несколько лет окажется в центре нескольких поэм и драм Лермонтова, вплоть до «Маскарада» и «Демона». Это, конечно, не случайное сходство. Именно летом 1824 г. Грибоедов разговаривает с А. А. Бестужевым о Байроне, которого высоко ценит как знатока человека; почти тогда же он говорит Булгарину о выдающихся достоинствах Байрона, сочетавшего ученость и поэтический дар²⁶. Бестужев рассказывал, что Грибоедов сочувственно повторял известную скептическую фразу Байрона о женщинах; нельзя исключить полностью, что эта мысль сказалась и в изображении Зенобии, «гаремного существа», созданного для чувственных наслаждений и почти демонстративно противопоставленного традиционному типу. Характерна деталь: родство Зенобии и убитого Митридата — мотив, идущий не от Тацита, а от Кребийона; итак, в творческом сознании Грибоедова героиня соотносилась со своим трагическим, а не только историческим прототипом. Именно такой Зенобии предстояло, по грибоедовскому

замыслу, определить свою роль в перипетиях развертывающейся драмы; уже во II акте ей приоткрываются намерения заговорщиков; в IV же акте она должна была наедине с Родамистом обосновать свой моральный выбор, просить смерти и стать жертвой. Мотив вины (прямой или косвенной) за гибель возлюбленной — один из центральных, конституирующих мотивов байронической поэмы, — от «Гяура» Байрона до «Бахчисарайского фонтана» и «Цыган» Пушкина, позднее он повторяется многократно в эпигонских образцах и вновь расцветает как продуктивный в творчестве Лермонтова. Гибель возлюбленной усугубляет одиночество героя и уравнивает мотив преступления мотивом страдания. Судя по всему, именно эта концепция должна была найти себе место в грибоедовской трагедии; рассказ Тацита об обстоятельствах мнимой гибели Зенобии от рук Родамиста очень легко интерпретировался под таким углом зрения. В этом случае возможны были два варианта развязки: гибель героя в последнем акте или, напротив, «наказание» его не смертью, которой он ждет как избавления, а продолжающейся жизнью, полной скорби об утрате и раскаяния (концовка «Гяура» или «Маскарада» Лермонтова). В «Грузинской ночи» Грибоедов ввел очень близкий и функционально идентичный мотив непреднамеренного убийства дочери и сына (ср. вариацию его в «Абидосской невесте» Байрона); судя по пересказу Булгарина, виновные князь и кормилица «погибают в отчаянии»; иными словами, Грибоедов предпочел первый вариант концовки, традиционно трагический, содержащий катарсис; вероятно, так же должна была заканчиваться и история его Родамиста; во всяком случае, беглое упоминание у Тацита, что Фарасман казнил сына по обвинению в измене, содержало в себе достаточно потенциалов для трагической развязки.

Приблизив своего Родамиста к типу байронического «героя-злодея», Грибоедов подчеркнул социальную ипостась психологии Родамиста. Байронический герой всегда в конечном счете герой социальный; подчеркнутая асоциальность есть не что иное, как отрицание сложившейся системы общественных связей. Так его и рассматривала русская критика и литература 1820-х гг. Но Грибоедов делает то, чего не делал ни Байрон, ни русские байронисты этих лет: он ставит своего героя-индивидуалиста в социальную среду, разрываемую политическими противоречиями. Здесь он прямо соприкасается, с одной стороны, с проблематикой русской политической трагедии, начиная с «Вадима Новгородского» Княжнина, а с другой — с социально-политическими вопросами, занимавшими русскую общественную мысль в первой четверти XIX в.

4

О социальном содержании «Родамиста и Зенобии» говорят все исследователи грибоедовского творчества, но работ, специально ему посвященных, не существует. Общепринятая точка зрения сводится к тому, что в «Родамисте и Зенобии» отразились впечатления от разгрома восстания 14 декабря и вызванные ими размышления о причинах его поражения, роли народной революции и т. д. Ниже мы еще скажем о том, почему такая трактовка кажется нам маловероятной; сейчас же обратим внимание на тот факт, что все намеченные выше литературные связи и параллели принадлежат ситуации 1824—1825 гг., периода пребывания Грибоедова в Петербурге. С политической ситуацией того же времени, как нам представляется, связан и отразившийся в плане комплекс общественных проблем.

Нет никаких оснований считать, что вопрос об узурпации власти, аристократического заговора против тирана, роли народа в революционных событиях, цареубийства и т. п. возникает непременно как ретроспективное освещение реально совершившихся событий. Напротив, все эти проблемы обладали высокой степенью актуальности именно в период кануна восстания и даже ранее, начиная с середины 1810-х гг. После 14 декабря 1825 г. они перестают занимать общественную мысль, становясь достоянием узких и разрозненных политических кружков; при этом сравнительно немногочисленные тексты непосредственно политического содержания, дошедшие до нас от того времени, содержат почти неизбежные аллюзии на конкретные события. Присмотревшись к планам «Родамиста и Зенобии», мы не обнаружим никаких аллюзий с конкретным содержанием; ниже нам придется остановиться на случаях ложных аллюзий. Равным образом после 1825 г. меняется и проблематика русской трагедии; если в первой половине 1820-х гг. замысел «Родамиста и Зенобии» может быть рассмотрен в широком кругу литературно-родственных явлений, то после 1825 г. она предстает нам в своеобразном литературном вакууме. Все эти соображения, конечно, не решают окончательно вопроса о дате замысла и тем самым о его литературно-общественной среде, но позволяют избрать из нескольких вариантов наиболее предпочтительный.

Включаясь в традицию тираноборческой трагедии, замысел «Родамиста и Зенобии» усваивал целый ряд типологических черт, характеризовавших самый жанр. Эти черты роднили его с «Аргиянами», где типологическая схема просматривается довольно явно; однако общность проблематики здесь предопределялась,

конечно, не только типологией, но и общим комплексом проблем, без сомнения возникавших в разговорах Грибоедова и Кюхельбекера в период работы последнего над своей трагедией; на эти беседы Кюхельбекер сделал общее, но недвусмысленное указание в своем посвятительном стихотворении.

Конкретного содержания их мы не знаем, но нам важно, что они были; это позволяет нам предположить большую или меньшую сознательность и отрефлектированность точек притяжения и отталкивания. В обеих трагедиях ставится тема «тирана» и заговора против него; в обоих случаях «тиран» — узурпатор, опирающийся на войско. Это весьма распространенная концепция деспотической власти; она прослеживается и в «Думах» Рыльева, и в тех разговорах о «вечном мире», которые ведет Пушкин с М. Ф. Орловым в Кишиневе. Наполеоновские войны дали мощный стимул обсуждению этой проблемы, и общий абрис фигуры Наполеона как бы просматривается и за Тимофаном, и в еще большей степени за Родамистом. Последний наделен чертами своеобразного величия («великий человек») и презрения к человечеству. И то и другое качества подчеркивает в Наполеоне Пушкин в 1820-е гг. и даже позже. Ср. в «Заметках по русской истории XVIII века» (1822), где намечается почти тот же рисунок характера самовластного деспота, что и у Грибоедова: «Петр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество может быть более, чем Наполеон» (XI, 14). Грибоедовский Родамист «презирает слишком людей, чтобы от них бояться чего-нибудь важного» (327). Здесь прослеживается некий социальный генезис байронического характера; более того, намечается усложненный конфликт. Заговорщикам приходится иметь дело с «тираном» вовсе не ординарным, а с «великим человеком», превосходящим их силой характера и масштабом своего имморализма.

Этот контраст очень существенен для проблематики грибоедовского замысла, и он подчеркнут. Участники аристократического заговора в большинстве своем (Бахрат, Ярванд, Мирван) подвижны «мелкими страстями»: комплексом национальной ущемленности, утратой прежнего социального положения. Проблема своеобразных «интересов» была лишь слабо намечена в первой редакции «Аргивян»; в «Родамисте и Зенобии» она выдвигается на первый план так же, как в создавшемся в 1824—1825 гг. «Борисе Годунове» Пушкина. Разнонаправленность этих «интересов», собственно, и губит заговор: «В 3-м акте заговорщики ссорятся о будущей власти, и в эту минуту устремляется на них Родамист» (328). Таким образом, анти-тираническое выступление аристократов в силу объективной логи-

ки вещи несет в себе семена собственной гибели. Мотив несостоявшегося цареубийства лишь подчеркивает эту мысль: Ассюд, взявший на себя эту жертвенную миссию, движим только личной ненавистью: прежний царедворец, «ласкатель царев», он жаждет отомстить Родамисту за смерть брата. Цель, порожденная эгоистическими стимулами, фатально недостижима; героическое деяние оборачивается преступлением и предательством. (Тот же мотив будет развит и в «Грузинской ночи».) Побочный мотив, связанный с линией Ассюда, — мотив разрывающего стан заговорщиков взаимного недоверия: Ассюду не верит, в сущности, никто из потенциальных его единомышленников.

Родамиста свергает не заговор, а спонтанно вспыхнувшее народное возмущение. «Народ», который «не имеет участия в <...> деле» заговорщиков и «будто не существует» для них (327), поднимается в ответ на «буйство» дружины Родамиста; по рассказу Тацита мы знаем, что именно тогда он и лишается престола.

Все это в 1824—1825 гг. проблемы отнюдь не только внутрилитературные.

Вне зависимости от того, как решается вопрос о формальном членстве Грибоедова в тайном обществе, он не мог не быть в курсе политических споров, продолжавшихся в русском обществе с середины 1810-х гг. В этих спорах — на разных уровнях и в разных регистрах — проблема «интересов», движущих всеобщим недовольством, возникала постоянно.

В известном доносе Грибовского, в сатире А. Г. Родзянко «Два века» (1822), позднее в записках Н. И. Греча и Ф. Ф. Вигеля подчеркивались именно личные цели, управляющие поведением главных членов тайного общества: неудовлетворенное честолюбие, стремление «возвыситься», самоутвердиться на общественном поприще²⁷. Заметим, что за исключением Вигеля, все авторы этих характеристик — либо члены тайного общества, как Грибовский, либо люди, довольно близко общавшиеся с будущими декабристами. На другом, более глубоком уровне та же проблема возникала и в пределах самих обществ: достаточно напомнить, что именно в марте—апреле 1824 г., то есть за месяц до приезда Грибоедова, проходит серия петербургских совещаний двух обществ с участием Пестеля. Тактические, да и принципиальные разногласия в программах приобрели здесь особенно острую форму, и на них наросло недоверие «северян» к личным намерениям Пестеля. Его подозревали в диктаторских наклонностях и пренебрежении к моральным нормам; имя Наполеона постоянно возникало в связи с его личностью. Наиболее отчетливо и развернуто это мнение выразил Рылеев, назвавший

Пестеля «человеком опасным для России и для видов общества»; резко отрицательно были настроены и С. П. Трубецкой, и, конечно, давний его противник Н.М. Муравьев. Трубецкой прямо сказал Пестелю, что подозревает его в личных видах. «Стыдно будет тому, кто не доверяет другому и подозревает в другом личные какие виды, а последствие докажет, что таковых видов нет», — парировал Пестель²⁸. Трубецкой и Рылеев — люди, с которыми Грибоедов общался в Петербурге особенно тесно; впрочем, в «личных и своекорыстных» намерениях Пестеля были убеждены и другие знакомые Грибоедова, например Греч²⁹.

Проблема потенциального бонапартизма, неразрывно связанная с функционированием тайной конспиративной организации, конечно, возникла не в 1824 г. и не в связи с Пестелем: она существовала все время и лишь могла выйти на поверхность в силу тех или иных обстоятельств, — равным образом, как и проблема «междоусобий» в тайном обществе и в период социальных революций. Известно, что эта проблема беспокоила и самого Пестеля и что на протяжении 1824—1825 гг. он испытал серьезный душевный кризис³⁰; она занимала и Рылеева, и других теоретиков и практиков декабризма. Так же обстояло дело и с иными социальными проблемами, отразившимися в «Родамисте и Зенобии», — например, с проблемой «революции без народа». Очень характерный пример аналитического ее рассмотрения с прогнозированием целой цепи побочных последствий дает разговор Борисова 2-го с М. П. Бестужевым-Рюминым, на который в свое время обратил внимание С. С. Ланда: Бестужев настаивал на перевороте с помощью одной армии, «без участия народа», ссылаясь на пример бескровной испанской революции; Борисов видел в этом первый шаг к «похищению самовластия». Возмущенный Бестужев отвечал, что люди, убившие «некоторым образом законного государя», не потерпят «власти похитителей»; оппонент его тут же привел пример Юлия Цезаря, над убийцами которого, «над пламенными патриотами», «восторжествовал малодушный Октавий, юноша 18-ти лет»³¹.

Мы можем ограничиться этими примерами (которые легко было бы умножить): они достаточно ясно показывают, что замысел Грибоедова возникает в кругу проблем, занимавших в 1820-е гг. декабристскую общественную мысль. Но здесь нам нужно обратить внимание на две фигуры, которым, по-видимому, предполагалось отвести в трагедии более значительную роль, нежели та, которую показывает нам план. Одна из них — фигура Касперия.

Концепция Касперия своеобразна и необычна: это хранитель республиканской идеи во времена распадающегося, императорско-

го Рима. Противопоставление этих «двух Римов» обычно в декабристской историософской традиции (ср. в пушкинском послании «К Лицинию»: «Свободой Рим возрос, а рабством погублен»). Необычно иное: утверждение исторической обреченности республиканца, пережившего свое время. Размышления о нем Родамиста не лишены сочувствия: «К чему такой человек, как Касперий, в самовластной империи — опасен правительству, и сам себе бремя, ибо иного века гражданин» (323). В этой формуле несомненен элемент авторской оценки. М. В. Нечкина заметила, что она варьируется в письме к С. Н. Бегичеву от 9 декабря 1826 г. и отнесена к Ермолову: «старик наш — человек прошедшего века» (536)³². Но близость формул здесь обманчива: в отношении Ермолова она имеет смысл формулы «век минувший» из «Горя от ума», с негативным значением; доблести же республиканского Рима, утверждаемые Касперием, сомнению не подвергаются. Они не нужны в эпоху общественной деградации, которая, к несчастью, является исторической реальностью.

За несколькими строками, посвященными Касперию, стоят представления о реальной политике, окрашенные глубоким скепсисом и пессимизмом.

Вместе с тем они бросают своеобразный свет и на характеристику самого Родамиста.

Полная противоположность Касперию в основах своего нравственного и социального характера, он страдает от тех же самых причин: выдающаяся личность, не нашедшая себе применения, подымавшаяся над обыденностью своего окружения и презирающая его, Родамист «опасен» обществу и «сам себе в тягость». Отсюда и отмеченная нами сочувственная нота в его характеристике Касперия, — и отсюда же тяготение к основному своему антагонисту — Армасилу.

Есть основания думать, что судьба и характер Армасила и Родамиста — протагониста и антагониста — должны были быть связаны между собой теснее, чем это представляется в плане. Грибоедов предполагал дать «совершенное развитие его характера» в III акте, где происходит народное возмущение. И по функции, и по положению в трагедии, а отчасти и по чертам характера Армасил близок кюхельбекеровскому Тимолеону³³. Подобно Касперию, он сохранил в себе черты римского республиканца — прямоту, воинскую доблесть и твердость; он наделен качествами подлинного вождя заговора — осмотрительностью и решительностью. Это традиционный тип тираноборца — центрального персонажа в гражданской трагедии, и потому именно линия Армасила могла бы прояснить

соотношение «Родамиста и Зенобии» и с «Аргиевными», и с традицией в целом и тем самым бросить свет на особенности литературной и социальной ориентации замысла Грибоедова. Но драматург успел дать лишь общий абрис его характера, и потому всякие предположения здесь гадательны.

5

Мы должны коснуться теперь мотива, о котором намеренно упомянули лишь вскользь, но который постоянно обращал на себя внимание исследователей «Родамиста и Зенобии». Это мотив цареубийства. Как и другие, рассмотренные нами, он имеет двойной генезис, по крайней мере, в ситуации 1810—1820 гг. Литературная традиция, стоящая за ним, достаточно хорошо известна; ближайший предшественник Грибоедова здесь, как и в других случаях, «Аргиевине» Кюхельбекера. С другой стороны, исследователи совершенно основательно указывают на реальные источники этого мотива: вопрос о цареубийстве был существеннейшей частью декабристских тактических программ, начиная с «Московского заговора» 1817 г.; с 1820 г. (совещание у И. Шипова) он уже не уходит из поля зрения членов тайных обществ³⁴. Роль цареубийцы в разное время брали на себя М. С. Лунин, И. Д. Якушкин, не встретивший поддержки и отказавшийся от участия в обществе, Ф. П. Шаховской, особенно настаивавший на этой акции и даже получивший прозвище «тигра» («Le tigre»), и другие члены Северного и Южного обществ. Предполагается, что план Якушкина стал известен императору уже в 1818 г. К 1824 г.— ко времени приезда Грибоедова в Петербург — уже только Н. Муравьев и С. Трубецкой возражали против физического устранения царя; прочие, и в их числе Н. Тургенев, Оболенский, Рылеев, Бестужев, видели в этом неперемное условие перехода к республиканскому правлению. В этом контексте М. В. Нечкина рассматривает слова Грибоедова, сказанные в письме к А. А. Бестужеву от 22 ноября 1825 г., где он просит обнять Рылеева «искренно, по-республикански» (522): осведомленный о республиканизме Рылеева, он, вероятно, знал или, по крайней мере, догадывался о намеченных путях установления республики.

Вопрос о степени информированности Грибоедова в тактике тайных обществ, однако, остается проблемой трудноразрешимой из-за недостаточности материала. Полагаться на известные слова А. А. Жандра о том, что участие его в замыслах декабристов было «полным», решительно невозможно, ибо информированность самого Жандра была и неполной, и неточной, — и странно было бы,

если бы дело обстояло иначе. Жандр не был членом тайного общества, и его имя не упоминалось на следствии; он был арестован и попал в «Алфавит декабристов» потому только, что помогал скрыться А. И. Одоевскому 14 декабря. Однако в числе привлеченных к следствию был довольно широкий круг «замешанных» случайных членов общества или даже вовсе сторонних лиц, знавших тем не менее о планах царевубийства; таковы были, например, А. Ю., С. Н. и Н. Я. Булгари или члены «Общества гвардейского экипажа» и завалишинского «Ордена восстановления» братья А. П. и П. П. Беляевы. Вообще Завалишин рассказывал об этом, по-видимому, достаточно широко: так, он беседовал о грядущем «введении республиканского правления и истреблении императорской фамилии» с мичманом В. А. Дивовым, не состоявшим в обществе, и с Ф. С. Лутковским, о котором сам же говорил, что он «ветрен и мало занимается свободомыслием»; Н. Н. Оржицкий, также не член общества, «слышал от Завалишина, что мнения заговорщиков различны: одни согласны на оное, другие нет»³⁵. С Завалишиным Грибоедов довольно близко общался как раз в 1824—1825 гг., когда эта проблема стала особенно животрепещущей, а Грибоедов, как он глухо сообщает в воспоминаниях, «подвергался наиболее и искушениям, и испытаниям»³⁶. Завалишин дает понять, что его собеседник был в немалой степени осведомлен во внутренней жизни тайных обществ, — и это свидетельство, к сожалению мало конкретизированное, едва ли не ценнее для нас, чем рассказы Жандра, которые, с одной стороны, им подтверждаются, а с другой — конкретизируются. В отличие от Жандра, Завалишин говорит не о единомыслии, а о тесном контакте Грибоедова с Северным обществом накануне его выступления; он сообщает и о спорах Грибоедова с Каховским, упрекавшим автора «Горя от ума» за скептицизм в отношении «ложных либералов», чье реальное поведение противоречит их декларациям³⁷.

То обстоятельство, что проблема покушения на императорскую фамилию — хотя бы в виде принципиальной возможности — вышла за пределы конспиративных кружков, приводит к допущению, что она могла дойти и до Грибоедова по крайней мере в качестве слуха. Но даже слух может стать эмпирическим жизненным материалом, преобразованным в художественной концепции, — и мы не можем не учитывать этого при анализе «Родамиста и Зенобии»

Но, быть может, еще более поразительно, что на периферии тайных обществ стали распространяться (с соответствующим коэффициентом искажения) сведения о строго законспирированном эпизоде — намерении Каховского, а затем Якубовича совершить личный террористический акт, направленный против Александра I.

Внешние обстоятельства этой истории были неоднократно описаны в литературе.

В начале 1825 г. (как раз в период, описанный Завалишиным) Каховский объявил Рылееву о своем решении убить императора. Рылеев стал доказывать ему, что своим поступком он погубит общество, не готовое еще к решительному выступлению. С большим трудом ему удалось отговорить Каховского и взять с него честное слово, что тот не исполнит своего намерения.

Этот эпизод повторился почти в деталях, когда в Петербург приехал А. И. Якубович (в июле 1825 г., когда Грибоедова уже не было в столице). «Жестоко оскорбленный», по его словам, царем, Якубович жаждал личного мщения; он заявил, что не связывает этой акции с деятельностью какого бы то ни было общества, ибо «один решительный человек полезнее всех карбонаров и масонов». Он был готов совершить покушение и дать тем самым сигнал к восстанию. Северное общество вторично стало перед угрозой полной катастрофы. После двухчасовых изнурительных споров Рылееву и Одоевскому удалось убедить Якубовича отложить свою акцию на год.

Если о намерениях Каховского, по-видимому, знали немногие (мы можем назвать, например, К. П. Торсона, которому сообщил о них Н. А. Бестужев, добавив, что Каховского удалось удержать³⁸), то известия о планах Якубовича распространялись с поразительной быстротой. «Северная дума» сама «положила сообщить о том главным членам, бывшим в Москве. Вследствие сего Никита *Муравьев*, по осени в 1825 г. отправясь в Москву, объявил о том между прочими тамошними членами и Нарышкину, — резюмировал А. Д. Боровков показания М. М. Нарышкина. — Но он, гнушаясь таким злодеянием, убеждал *Пущина*, отправлявшегося в С.-Петербург, всеми мерами сему воспротивиться, а сам, ехавши в Крым, спешил увидеться в Киеве с князем *Трубецким*, который сказал ему, что для оставления сего замысла он нарочно отправится в С.-Петербург. *Пушин* утвердил справедливость означенных слов *Нарышкина*, а *Трубецкой* по приезде в С.-Петербург нашел, что *Якубович* отложил свое намерение»³⁹. Известно, что Н. Муравьев сказал о планах Якубовича и М. А. Фон-Визину, а позднее, уже после смерти Александра I, и С. Н. Кашкину⁴⁰. Рылеев рассказывал о своем споре с Якубовичем А. Ф. Бриггену уже в конце июня 1825 г. в присутствии Н. Муравьева; Бригген передал разговор С. П. Трубецкому⁴¹. Е. П. Оболенский, не назвав имени Якубовича, сообщал М. А. Назимову, что «члены верховного общества» обнаружили человека, приехавшего «с преступным намерением посягнуть на жизнь» Александра I, но

его «отклонили», и он «покаялся ничего не предпринимать»; Назимов пересказал это М. Д. Лаппе, которого он приглашал в общество. Лаппа рассказал А. С. Гангеблову, что «есть люди решительные, готовые собою жертвовать и даже покуситься на жизнь государя императора, но что их удерживают». Кто-то из них — быть может, Гангеблов — соединил рассказы о разновременных замыслах покушения, и Гангеблов уверял, будто слышал от Лаппы следующую версию: «Да уж один молодец нашелся, который хотел его <...> в лагере (исполнить в 1822 или 23 или 24 г.), ну да не допустили <...> слишком еще рано»⁴². Заметим, что это уже дальняя периферия декабристского движения: о самом участии Лаппы в тайном обществе ни Трубецкой, ни Рылеев, ни Пущин ничего не знали.

При столь широком распространении слухов почти невозможно представить себе, что они никак не дошли до Грибоедова. Мотив царевубийства в «Родамисте и Зенобии», конечно, вырос из эмпирической действительности, дававшей писателю творческие импульсы и подсказывавшей проблемы. Однако в плане грибоедовской трагедии есть и целый ряд деталей, совпадающих с конкретными событиями, и это сходство требует объяснения.

В плане читаем: «Ассюд горит нетерпением отомстить царю, Армасил об одном его просит — о совершенном бездействии и о скромном сохранении тайны. Ассюд обещает более: он на себя берет убить царя. Армасил всем в свете закликает его не предаваться сему нетерпению, что он прочим тем губит, не совершив ничего; наконец говорит, что их дело слишком зрело, еще несколько мгновений, и кто поручится, что они не будут преданы — участников слишком много, в которых он не уверен, и потому надобна решимость; последнее слово — сходбище ночью и потом за оружие» (326—327).

Этот отрывок, на первый взгляд, почти текстуально совпадает с рассказом Рылеева о Каховском; с другой стороны, он словно заимствует детали истории Якубовича: покушение из личной мести за нанесенное оскорбление; решение приблизить начало выступления из опасений раскрытия общества. Но доверяться близости деталей здесь чрезвычайно опасно: мы имеем дело с весьма характерным артефактом. Типовая модель поведения осмотровительного конспиратора и романтически настроенного и готового на жертвы героя порождает ряд сходных ситуаций. Почти так же, задолго до вступления Каховского в тайное общество, действовал вымышленный трагический персонаж — Аристон в «Аргивянах»⁴³. Не литература здесь рабски воспроизводит жизненные ситуации; напротив: и Каховский, напитанный впечатлениями от чтения, и еще в большей мере Якубович

действуют по моделям литературного поведения⁴⁴. Якубовичу вообще это было свойственно: много позднее, уже в ссылке, он рассказывал А. И. Штукенбергу свою историю, стилизуя ее под сюжет пушкинского «Выстрела»⁴⁵. Грибоедов не списывал, а прогнозировал: неудавшееся покушение Ассюда — существенный художественный и идеологический мотив, осмысляемый только в художественном же пространстве текста. Все совпадения деталей семантически нагружены: покушение из личной мести есть частный случай «мелких страстей», управляющих действиями большинства заговорщиков, и, с другой стороны, индивидуальный психологический мотив, позволяющий представить личность ренегата, терзаемого душевной драмой; это и мотивировка контраста «Ассюд—Армасил» и «Ассюд—Родамист». Именно система частных совпадений окончательно убеждает нас в том, что «Родамист и Зенобия» не может быть представлена в контексте последекабрьской общественной ситуации. После разгрома, суда и казни его участников трагедия на тему о заговоре, не удавшемся из-за раздоров и эгоизма участников, с фигурами Ярванда, Мирвана и Бахрата приобретала черты памфлета, если не пасквиля, а Ассюд неизбежно ассоциировался с Якубовичем, не осуществившим свой план личной мести и 14 декабря на площади явившимся для переговоров к Николаю. Как бы ни решался вопрос о мотивах его поведения, в глазах многих декабристов оно было двусмысленным и даже провокационным; Михаил Бестужев прямо считал его изменником. Все, что нам известно о Грибоедове, противоречит допущению, что он мог написать памфлет на своего старинного врага, уже отправленного на каторгу, или не предусмотреть напрашивающихся прямо параллелей, или, наконец, быть совершенно не в курсе событий 14 декабря. Значительно более вероятно, что замысел «Родамиста и Зенобии» был оставлен потому, что приобрел черты непредусмотренной заранее аллюзионности и стал в новых условиях звучать совершенно неожиданно и одиозно. Даже образ Репетилова, будь он создан после 14 декабря, однозначно воспринимался бы как карикатурное изображение любого члена тайного общества. Иное дело — ситуация 1824 — начала 1825 г., когда анализ феномена заговора за пределами конспиративных групп составлял художественную и идеологическую, а не этическую проблему.

6

Исследование социальной концепции «Родамиста и Зенобии», в сущности, перерастает в исследование мировоззрения Грибоедова в середине 1820-х гг., — и здесь мы не можем, конечно, ставить такую задачу. Напомним лишь основные моменты, уже затронутые

в литературе о Грибоедове. Скептическое отношение его к планам военного переворота общеизвестно; фраза, переданная с чьих-то слов Д. А. Смирновым относительно «100 человек прапорщиков», желающих «изменить весь правительственный быт России»⁴⁶, есть выражение именно такой позиции; она находит отклик в утверждении Рылеева, который показывал на следствии, что «испытывал» Грибоедова, «но нашед, что он не верит возможности преобразовать правительство, оставил его в покое»⁴⁷. С другой стороны, ни то ни другое свидетельство не дают оснований говорить об «антидекабризме» Грибоедова и, в сущности, не противоречат словам Жандра, что «если он и говорил о 100 человеках прапорщиков, то это только в отношении к исполнению дела, а в необходимость и справедливость дела он верил вполне»⁴⁸. Такая позиция, лишь внешне противоречивая, не единична для 1820-х гг.; она, например, довольно сходна с позицией Дениса Давыдова, с которым Грибоедов близко общался в Москве в 1823 г.; сохранились восторженные отзывы с обеих сторон, почти повторяющие друг друга. «Мало людей мне более по сердцу, как этот урод ума, чувства, познаний и дарования», — пишет Давыдов Ермолову 12 мая 1823 г.⁴⁹ «Дениса Васильевича обнимай и души от моего имени. Нет, здесь нет эдакой буйной и умной головы, я это всем твержу...», — вторит ему Грибоедов в письме к Бегичеву от 4 января 1825 г. (507). Связанный с деятелями тайных обществ Юга узами дружбы, приязни, родства, близкий приятель М. Ф. Орлова, Давыдов резко критически оценивал российский социальный строй, но вместе с тем был полон скепсиса к русскому социальному быту, который, с его точки зрения, нейтрализовал всякие попытки его изменить. Самодержавие для Давыдова — зло, но намерение М. Орлова и «бешеного Мамонова» «страхнуть» его — жалкое заблуждение, вредное самому Орлову и бесполезное для общества. Не только Россия, весь европейский мир, охваченный реакцией посленаполеоновского периода, не может и не хочет «пошевелиться», окованный сонной грезой; после крушения надежд, связанных с испанской революцией, Давыдов начинает верить, что «самодержавие есть притягательное дыхание дьявола, от которого человеческий род спастись не может»⁵⁰. Это — письмо 1823 г., времени общения Давыдова с Грибоедовым, когда достигает вершинной точки его социальный скептицизм и пессимизм — порождение всеобщего «кризиса 1823 г.», охватившего и широкие круги декабристов и декабристской периферии, включая Пушкина и Грибоедова.

Следы этого кризиса, улавливаемые уже в «Горе от ума», явно ощущаются в «Родамисте и Зенобии»; они сказываются и в скептической трактовке аристократического заговора, и в особом

внимании к социальным его механизмам, и в попытке понять роль народа, «массы» в социальных движениях, и, наконец, в усложненном рисунке центрального характера, соотношенного с исторически конкретной социальной средой. Сходство с «Борисом Годуновым» здесь не случайно: вся проблематика подсказывалась временем. Проблема индивидуального деяния, бывшая в центре традиционной тираноборческой трагедии, не исключая и «Аргивян», теряет постепенно свой доминирующий характер; центр внимания смещается в сторону *последствия* деяния, то есть объективных, надличных исторических законов, его корректирующих. Кризис 1823 г. стимулировал историческое мышление.

Памятником этого формирующегося исторического мышления, отмеченного все углубляющимся социальным пессимизмом, оказывается замысел трагедии, которой не суждено было осуществиться на бумаге и на сцене, ибо ее отодвинула в сторону другая трагедия, бесконечно большая по масштабам и сложности, совершившаяся на Сенатской площади декабрьским вечером 1825 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Русское слово. 1895. № 5, отд. 1. С. 115.
- ² См. замечания об этом Н. К. Пиксанова в кн.: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. 1. С. 300—301.
- ³ *Нечкина М. В.* А. С. Грибоедов и декабристы. 2-е изд. М., 1951. С. 532—537.
- ⁴ *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 301.
- ⁵ *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 257. (Впервые — Вестник Европы. 1810. № 22, с подп.: «Ж.».)
- ⁶ Там же. С. 398 (комментарий А. С. Янушкевича).
- ⁷ *Écrits de divers auteurs, concernant M. de Crébillon, et quelques-uns de ses ouvrages // Oeuvres de Crébillon; nouvelle édition, corrigée, revue et augmentée de la vie de l'auteur.* Londres, 1785. Т. 3. P. 227, 260—261.
- ⁸ См., например, его «Éloge de M. de Crébillon» и послание к Даламберу («А. М. D'Alembert», 1771) // *Voltaire. Oeuvres complètes.* Paris, 1910. Т. 9. P. 326—327; 1912. Т. 25. P. 243—245. Ср. также: *Люблинский В. С.* Маргиналии Вольтера. 1. Заметки Вольтера на полях драм Кребийлона // *Вольтер: Статьи и материалы.* Л., 1947. С. 124—131; *Орловская Н. К.* Вопросы литературных связей Грузии с Западом. Тбилиси, 1986. С. 41—42.
- ⁹ *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988. С. 371. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.
- ¹⁰ *Пиксанов Н. К.* Грибоедов: Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 307—325.
- ¹¹ См. материалы об этом: *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 170—171. Т. 2. С. 743—744 (прим. Н. В. Королевой); *Тынянов Ю.*

- Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 292—329; Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие. Л., 1983. С. 185—194 (свод данных об общении поэтов).
- ¹² Пиккьо Р. «Аргивяне» В. К. Кюхельбекера и Витторио Альфиери // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 270.
- ¹³ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину: Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века. СПб., 1911. С. 73.
- ¹⁴ Там же. С. 74.
- ¹⁵ Одоевский А. И. Полн. собр. соч. и писем. М.; Л., 1934. С. 248—249.
- ¹⁶ Пользуемся случаем отметить ошибку в первой публикации письма Грибоедова (А. С. Грибоедов и его сочинения. СПб., 1858), по которой текст печатается во всех последующих изданиях (подлинник письма не сохранился). В тексте упоминается некий «Арн», «мужественной спутницей которого является Медея» (отсылка к первой сцене «Медеи»), речь идет, конечно, о Язоне; имя (в начертании которого заглавное «Я» было принято за «А», а «з» и «о» слились, по-видимому, в подобие лигатуры, напоминающее букву «р») было неправильно прочитано первыми публикаторами. Здесь необходима редакторская конъектура, восстанавливающая правильное чтение.
- ¹⁷ Grillparzers Werke. In drei Banden. 2-er Bd. Berlin; Weimar, 1967. S. 129—130. (Перевод наш. — В. В.)
- ¹⁸ *Lirondelle* A. Shakespeare en Russe. Paris, 1912. P. 139—140; Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 138. Ср. «Макбет» (I, 1, 3; III, 5; IV, 1 — сцены с ведьмами); «Генрих VI» (ч. I; V, 3 — сцена вызова духов Жанной д'Арк перед решительным сражением). Ср. также аналоги, приведенные О. С. Муравьевой: «Дядя» А. Мицкевича, «Фауст» Гете и др. (Муравьева О. С. Замысел А. С. Грибоедова: Трагедия «Грузинская ночь» // А. С. Грибоедов: Материалы к биографии. Сб. научных трудов. Л., 1989. С. 275 и след. Реплика Родамиста «Коня! коня!», конечно, парафраза знаменитого восклицания Ричарда в «Ричарде III». См.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 31.
- ¹⁹ См.: Dunham T. S. Symbolism in Grillparzer's «Das goldene Vließ» // Publications of the Modern Language Association of America. 1960. Vol. LXXV. March. № I. P. 75. О различных трактовках «Золотого руна» см.: Seidler H. Die Entwicklung des wissenschaftlichen Grillparzer-Bildes in deutschen Sprachraum // Das Grillparzer-Bild des 20 Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100 Todestag von Franz Grillparzer. Hrsg. von H. Kindermann. Wien, 1972. S. 87—88.
- ²⁰ Grillparzers Werke, Bd. 2. S. 170 (1-er Aufzug).
- ²¹ Изучение восточных источников грибоедовского плана ведется с начала нашего века, но не может считаться законченным. В настоящей работе мы не можем касаться этого вопроса специально: ограничимся лишь несколькими библиографическими указаниями. Еще в 1900 г. Ю. А. Веселовский указал, что упоминание в «Родамисте и Зенобии» о «законах Вагаршана» свидетельствует о знакомстве Грибоедова с «Историей Армении» Моисея Хоренского (Моисея Хоренаци, V в.), где в главе 7 книги 2 есть подробный их разбор; в связи с этим Веселовский высказал предположение, что Грибоедову был известен русский перевод «Истории Армении», осуществленный в 1809 г. Овсепом Ованесяном («Армянская история, сочиненная Моисеем Хоренским с кратким географическим описанием древней

Армении / Перевел армянского на русский язык архидиакон Иосиф Иоаннесов. СПб., 1809). См.: *Веселовский Ю. А.* Очерки армянской литературы, истории и культуры. Ереван, 1972. С. 339. Л. Мсерианц, поддержав это предположение, заметил, однако, что в переводе Ованесяна транскрипция имени царя («Валарсак»), по-видимому, была исправлена Грибоедовым по какому-то «другим книгам по Армении» (*Мсерианц Л. З.* К вопросу об интересе Грибоедова к изучению Востока. СПб., 1909. С. 20). Основываясь на этом наблюдении, И. К. Ениколопов предположил, что источником знакомства Грибоедова с законами Вагаршака была книга А. Ш. Джрпета (Черпет, Сирбье, Джрпетян) «Любопытные извлечения из древней истории об Азии», вышедшая в переводе А. Худобашева в 1816 г. (*Ениколопов И. М.* Грибоедов и Восток. Ереван, 1954. С. 167—168). Возможно, однако, что Грибоедов пользовался не русским, а латинским переводом «Истории» Хоренаци, то есть известным изданием братьев Вистонов (*Mosis Chorenensis Historiae Armenicae <...>; Accedit ejusdem scriptoris Epitomae Geographiae... / Armeniace ediderunt, latine verterunt, notis illustrarunt G. et G. Whistonii.* London: Ackers, Whiston, 1736. Этим изданием пользовался Карамзин в «Истории государства Российского»; он усиленно разыскивал книгу в 1809 г., и А. И. Тургенев нашел для него экземпляр в Санкт-Петербургской имп. Академии наук (см.: *Русская старина.* 1899. № 1. С. 228—229; см. также: *Карамзин Н. М.* История государства Российского: В 12 т. Т. 1. М., 1989, по указ.; *Хачатрян Р.* Материалы по истории армянского народа в трудах Н. М. Карамзина // *Вестник общественных наук АН Арм. ССР.* Ереван, 1975. № 7); о широкой известности труда Хоренаци именно в переводе Вистонов уже в начале XIX в. см.: *Акопян Э. А.* Арменоведение в России. Ереван, 1988. С. 37—38. Другая кни-

га, следы чтения которой ощущаются в плане «Родамиста и Зенобии», — *Zend-Avesta*; немецкий перевод ее Клейкера (*Kleuker I. F.* *Zend-Avesta, Zoroaster lebendiges Wort.* Vol. 1—3. Riga, 1776—1777; с приложением «Anhang zum Zend-Avesta», Vol. 1—2, 1781—1783) находился среди книг библиотеки Грибоедова при его аресте в 1826 г. (*Вейденбаум Г.* *Кавказские этюды.* Тифлис, 1902. С. 264—265; *Мсерианц Л. З.* К вопросу об интересе Грибоедова к изучению Востока. С. 21—22) и, несомненно, был приобретен еще в Петербурге.

²² *Булгарин Ф.* Соч. М., 1990. С. 665.

²³ *Тацит К.* Соч.: В 2 т. Л., 1969. Т. 1: *Анналы.* Малые произведения. С. 213—217. (Далее ссылки даются в тексте: *Анн.*, номер тома, абзац.) Современную интерпретацию событий см.: *Очерки истории Грузии.* Тбилиси, 1989. Т. 1. С. 312—315.

²⁴ Подробный анализ соотношения трагедии Кребийона с ее источниками см. в упомянутой книге Н. К. Орловской «Вопросы литературных связей Грузии с Западом» (Тбилиси, 1986. С. 41—56). См. также ее монографию «Грузия в литературах Западной Европы XVII—XVIII веков» (Тбилиси, 1965), где прослеживается история сюжета «Родамист и Зенобия» в европейских литературах (С. 59—84).

²⁵ *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. С. 257—259, 261, 263.

²⁶ См.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 98—99, 102, 344, 370.

²⁷ См. в нашей статье: Пушкин и Аркадий Родзянка (с. 57—84 наст. изд.)

²⁸ См. свод материалов: *Павлов-Сильванский Н.* Декабрист Пестель перед Верховным уголовным судом. Ростов-на-Дону, [б. г.] С. 19—20, 151—152.

²⁹ *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 140—141.

- ³⁰ См.: *Нечкина М. В.* Движение декабристов. М.; Л., 1955. Т. 2. С. 8 и след.
- ³¹ См.: *Горбачевский И. И.* Записки. Письма. М., 1963. С. 23; *Ланда С. С.* «Дух революционных преобразований...» М., 1975. С. 297—298.
- ³² *Нечкина М. В.* Грибоедов и декабристы. С. 536.
- ³³ В. А. Бочкарев, впервые давший параллельный анализ «Аргивян» и «Родамиста и Зенобии», был склонен сближать фигуры Тимолеона и Касперия (*Бочкарев В. А.* Историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). Куйбышев, 1968. С. 305). Это сходство нам представляется внешним.
- ³⁴ *Нечкина М. В.* Движение декабристов. Т. 1. С. 177—179, 289—290, 335—336, 399; Т. 2. С. 25—26, 30—31, 94—95.
- ³⁵ См.: *Декабристы: Биографический справочник.* М., 1988. С. 253, 280, 295.
- ³⁶ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 129.
- ³⁷ Там же. С. 142—143. Косвенные данные об информированности Грибоедова тщательно собраны М. В. Нечкиной (Грибоедов и декабристы. С. 395 и след.).
- ³⁸ См.: *Восстание декабристов: Документы.* М., 1976. Т. 14. С. 213.
- ³⁹ Там же. С. 422, 405—406.
- ⁴⁰ *Декабристы: Биографический справочник.* С. 330, 263.
- ⁴¹ *Восстание декабристов.* Т. 14. С. 430.
- ⁴² *Восстание декабристов.* М., 1979. Т. 15. С. 198, 168, 178.
- ⁴³ См. наблюдения В. А. Бочкарева (*Историческая драматургия... С. 301*).
- ⁴⁴ См. анализ его с этой точки зрения: *Гордин Я.* События и люди 14 декабря. М., 1985. С. 31—32.
- ⁴⁵ См.: *Власова З. И.* Декабристы в неизданных мемуарах А. И. Штукенберга // *Литературное наследие декабристов.* Л., 1975. С. 365—366.
- ⁴⁶ См. об этом: *Фомичев С. А.* Автор «Горя от ума» и читатели комедии // А. С. Грибоедов: Творчество, биография, традиции. Л., 1977. С. 19—21; *Фесенко Ю. П.* Тема «Грибоедов и декабристы» в работах последних лет (некоторые итоги) // А. С. Грибоедов: Материалы к биографии. С. 92—108.
- ⁴⁷ *Нечкина М. В.* Грибоедов и декабристы. С. 405.
- ⁴⁸ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 243.
- ⁴⁹ *Шукинский сб. М., 1910.* Вып. 9. С. 325. Об их дальнейших отношениях см.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 382—383.
- ⁵⁰ См.: *Ильин-Томич А. А.* Поэзия жизни и жизнь поэзии // Д. Давыдов. Избранное. М., 1984. С. 20. Ср. также: *Вацуро В. Э.* Денис Давыдов — поэт // Д. Давыдов. Стихотворения. Л., 1984. С. 22—23 (библиотека поэта. Большая серия).

Впервые: Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 162—193.

Грибоедов в романе В. С. Миклашевич «Село Михайловское»

1

Роман Варвары Семеновны Миклашевич (1772?—1846) «Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия» хорошо известен биографам Грибоедова, которые уже в начале XX в. знали, что Грибоедов послужил в нем прототипом одного из главных героев. В литературе о Грибоедове об этом упоминается постоянно, однако лишь в общей форме; вопрос о мере аутентичности героя (молодого Рузина) и его прототипа Грибоедова, о точках их сближения и расхождения не ставился, — быть может, потому, что казался самоочевидным. Между тем он не столь уж ясен, и новое обращение к нему тем более целесообразно, что от решения его в известной мере зависит оценка романа как источника для биографии Грибоедова.

Жизнь В. С. Миклашевич освещена более или менее подробно в нескольких специальных статьях¹, и здесь нет необходимости заново напоминать ее читателю во всех подробностях; достаточно лишь обозначить ее основные вехи, сообщая попутно неизвестные или незамеченные дополнительные данные. Дочь пензенского помещика Смагина, жена губернского чиновника, поляка по происхождению, служившего 47 лет в Польше и центральной России, она впервые появляется перед нами в 1790-х гг., в Пензе, в обществе князя И. М. Долгорукова, вице-губернатора и поэта с репутацией «якобинца». Пренебрегая общественным мнением, молодая дама ездит с визитами к опальному и оставленному всеми чиновнику. В годы павловского царствования такие визиты могли иметь самые неблагоприятные последствия, и Долгоруков вполне оценил самоотверженность «романтической» женщины, посвятив ей несколько благодарных строк в «Капище моего сердца». Вскоре Миклашевич и сама испытала превратности судьбы, постигавшие служащих чи-

новников при Павле: муж ее был арестован, провел некоторое время в заключении, затем, прощенный императором, получил назначение в станицу Михайловскую, на Дону. Это было в 1800 г.: беременная жена последовала за ним и в пути родила ребенка. Все эти впечатления так или иначе отразятся затем в ее романе, имеющем и автобиографическую основу: по позднейшим рассказам А. А. Жандра, в Оленьке Пениной она изобразила свою молодость; добавим к этому, что муж Оленьки — Заринский, при всех отличиях его от Антона Осиповича Миклашевича, был также арестован в начале царствования Павла; впрочем, как мы увидим далее, на ранние впечатления затем наложились и более поздние переживания уже стареющей Миклашевич.

Биографы романистки не упоминали о том, что уже в начале XIX в. она писала стихи. Между тем весьма вероятно, что в общество князя Долгорукова ее привело не только сочувствие или интерес к самой личности князя, но и тяготение к интеллектуальной и литературной атмосфере. Образцы ее поэтического творчества сохранились в бумагах Державина; здесь мы находим обращенное к Державину послание за ее полной подписью и довольно традиционную оду, анонимную, но, насколько можно судить, написанную тем же самым почерком, что и послание. Ода датируется довольно точно: она написана на день рождения великой княжны Елизаветы Александровны (3 ноября 1806 г.), — на ту же тему, что и собственная ода Державина. В самих стихах, не слишком умелых, ощущается подражание Державину:

Веселися, Росс любезный,
Нектар сердца раствори;
Улыбнулся круг надзвездный
Щастью нашему — возри!
Сам Творец на нас взирает
И с небес благословляет
Вседержавною рукой.
Там виссон его порфирный
Распростерт в стране эфирной,
В сводах тверди голубой!²

Можно думать, что Миклашевич прислала Державину свои стихи, и патриарх русской поэзии ответил ей похвальным посланием. Текст его в настоящее время неизвестен; мы можем судить о нем лишь по новому посланию Миклашевич, уже непосредственно обращенному к Державину; оно находится в том же переплете из державинского архива и носит название «Глас сердца»:

Петь Державина сбиралась,
Несмотря на слабость сил, —
Еще ж лира не взыгралась;
Но глас сердца все затмил.

Велик, нежен, всем любезен
Ты, почтенный человек!
Труд мой был не бесполезен —
Сафою меня нарек.

И своим небесным даром
Негу на сердце излил;
Что столь слабую с Пиндаром,
Не запнувшись, соравнил.
С кем же я тебя сравняю?
Гений лестнейших даров!

С пламенем души желаю —
В том я шлюсь на всех Богов,
Чтоб ты был мне Аполлоном,
Меня чтил чтобы своей;
Твое слово чтоб законом
Было для души моей!!!³

К сожалению, этим исчерпываются сведения о литературных связях Миклашевич с Державиным. Может быть, они оказались попросту прерваны: Миклашевич в это время постигает полосу семейных несчастий. В 1808 г. она теряет восьмилетнего сына, затем мужа и остается совершенно без средств. В это время на помощь к ней приходит А. А. Жандр, знакомый с семьей Миклашевичей. При каких обстоятельствах произошло это знакомство, мы не знаем; по преданиям, Миклашевич поддержал Жандра в трудный момент начала его служебной карьеры; по рассказам воспитанницы Миклашевич, будущей жены Жандра, последний бывал в доме и «сошелся с В. С.». «Муж сказал А. А.: „Я видел ваши благородные правила, я знаю, что вы не оставите жены моей“. В СПб. они впоследствии обвенчались. Еще раньше познакомились с А. С. Грибоедовым и А. И. Одоевским»⁴. Все эти рассказы, к сожалению, совершенно лишены хронологической определенности, которая для нас важна; в 1825 г. Миклашевич сообщила В. В. Левашову, что покойный муж поручил Жандру заботу о ней, и «десятый год» он составляет для нее «единственное утешение»⁵. Тем самым начало совместной жизни ее с Жандром относится как будто к 1816 г. Жандр в это время — титулярный советник со скромным жалованьем. Вероятно, в это время они еще не повенчаны. Петербургское общество молчаливо при-

знало их связь, и они получили возможность выезжать и принимать у себя, но, по-видимому, это произошло позже. Еще 5 сентября 1818 г. Грибоедов сообщал Бегичеву, что Жандр в Москве «спасается где-то с Варварой Семеновной»⁶; может быть, в этих словах есть намек на неустроенное и даже несколько двусмысленное положение семьи. Грибоедов к этому времени говорит о Миклашевич как о хорошо знакомом человеке, но другие петербургские знакомые Жандра, за исключением самых близких, узнают ее позже. П. П. Татаринов, сослуживец Жандра, впервые упоминает о ней в письме к Н. И. Бахтину 21 сентября/3 октября 1823 г.: «Жандр получил Анну 2 ст<епени> и оной доволен; я был так неучтив, что не поздравил его. Сидевшая с ним дама пожилых лет очень интересовалась знать, где вы и здоровы ли вы? Она выговаривала ему, что он не пишет к вам. Давно ли вы стали опасным отцветшим красавицам? Этого достоинства я за вами не знал»⁷. Татаринов не знает еще даже имени «пожилкой дамы»; до него не дошли никакие петербургские слухи. После месяцев, а может быть и лет замкнутой жизни, после болезни, уложившей Миклашевич в постель на полгода в 1821 г.⁸, она, видимо, только теперь начинает выезжать в свет в сопровождении Жандра. В 1824 г. она вновь выходит на литературную арену, переведя с французского комедии «Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье» и «Завещание, или Кто кого перехитрил» Мариво и Лесажа. Следующий, 1825 г. принес ей новые несчастья: после восстания 14 декабря она пытается спасти А. И. Одоевского, приютив его у себя и дав ему платье для побега; арест Одоевского повлек за собою привлечение к следствию Жандра, и Миклашевич становится перед лицом угрожающей полной катастрофы. Жандр был вскоре освобожден, но с Кавказа привезли арестованного Грибоедова; вслед за тем был казнен знакомый ей Рылеев. Переживания этих месяцев запомнились ей надолго; официальные власти знали о резко недоброжелательном отношении к правительству «старой карги Миклашевич», которая «своим змеиным языком» распускала «слухи» о собраниях у вдовы Рылеева⁹. Литературно-общественный круг, к которому она была близка, оказался рассеянным; из него были вырваны Катенин и Грибоедов, лишь изредка наезжавшие в Петербург, Одоевский и Кюхельбекер, наконец, Рылеев. Оставались Шаховской и Жандр; оставались те немногие литераторы, с которыми Грибоедов успел сблизить или просто познакомить жандровский кружок. В числе этих последних был Булгарин. В августе 1826 г., сразу после отъезда Грибоедова, он начинает хлопоты за общую знакомую, которой грозит совершенная нищета. Он приводит в движение свои связи; он пользуется знакомством со статс-секретарем

Комиссии принятия прошений и членом Комиссии прошений Комитета поощрения заслуженных гражданских чиновников Н. М. Лонгиновым, чтобы дать скорейший ход просьбе Миклашевич о пенсии (см.: Приложения, № 2). Нет сомнения, что он выполняет просьбу Грибоедова. П. П. Татаринов оставил нам свидетельство о связях Миклашевич и Жандра с Булгариным; он писал Н. И. Бахтину 22 июня 1828 г.: «Жандр таскается с Булгариным, часто о вас вспоминает и приглашает меня к себе, в чем подкрепляла его и тетка. Не на нее ли глядя выдумали французы: „laide comme le rêche mortel“»¹⁰. Жандра Булгарину тоже настойчиво рекомендовал Грибоедов: «Поощряй, прищпоривай его»¹¹. В 1828 г. Миклашевич начинает писать свой роман, и Грибоедов выслушивает первые главы, а в 1830 г. Греч и Булгарин печатают эти главы в своем «Сыне отечества». Греч же стал издателем и автором предисловия к роману, когда наконец «Село Михайловское» прошло через цензуру в 1864—1865 гг. Но до этого времени роману предстояло испытать длительные мытарства; он был закончен в 1836 г., взят для прочтения Пушкиным, после гибели поэта извлечен В. А. Жуковским из запечатанного кабинета и возвращен сочинительнице. Жуковский советовал преподнести роман наследнику и хотел хлопотать о печатании, но цензура решительно воспротивилась. Память П. П. Порецкой, будущей жены Жандра, сохранила эпизоды резкого (быть может, преувеличенно резкого) разговора Миклашевич и цензора А. В. Никитенко. Рассказы мемуаристки успел записать И. А. Шляпкин для своего издания сочинений Грибоедова; в архиве Н. К. Пиксанова сохранились черновые записи этих воспоминаний, набросанные карандашом на оборотной стороне переплета и последней странице тетради, содержавшей список «Горя от ума» с неизданным еще тогда предисловием Д. А. Смирнова¹². Среди этих заметок мы встречаем некоторые неиспользованные Шляпкиным; они дают несколько мелких, но небезыntenесных фактов для биографии Миклашевич и истории ее романа. «Варвара Семеновна Миклашевич, урожд. Смагина, — гласит одна из записей, — пораженная катарактом, писала ночью, а днем выезжала». Несколько иначе, чем в печатном тексте, сформулированы претензии Никитенко: «Закключаю, что вы намекали на Н<иколая> I. В помещике рисуете государя. (Желчь после 14 дек. 1825)»¹³. Здесь интересна конкретизация аллюзии: «намок» усматривался в самом образе самовластного и преступного помещика, развратника и убийцы. Если такого замысла у Миклашевич и не было, то репутацию ее подобное восприятие рисовало достаточно красноречиво.

Дальнейшая судьба романа отчасти восстанавливается по делам цензурного ведомства. Первое запрещение, по-видимому, постигло его в начале 1841 г. Миклашевич не согласилась с цензорами и сделала новую попытку провести роман в печать; 21 февраля этого года некая полковница Газенкампф, «имевшая жительство» «на Невском проспекте, в доме купца Громова», подала прошение в Главное управление цензуры с просьбой о разрешении цензурных затруднений. 18 марта рукопись вновь была отправлена на цензурование, на этот раз П. А. Корсакову, и 10 июня Петербургский цензурный комитет дал о романе развернутое заключение, отметив его художественные достоинства и, возможно, реальную основу, но признав его совершенную бесцензурность. Это весьма выразительное заключение (см.: Приложения, № 3) решило дело; 8 июля, согласно с мнением комитета, Главное управление цензуры окончательно запретило роман. Еще в 1842 г. М. Ю. Виельгорский просил Никитенко смягчить свои требования, но цензор вынужден был отказать. К том же году редактор «Маяка», известный С. О. Бурачек, пытался напечатать этот роман в своем журнале, но его уличили «в плутовстве» и пресекли попытку¹⁴.

Миклашевич умерла в 1846 г.; после смерти ее роман перешел по наследству к ее воспитаннице, и только в 1864—1865 гг., как уже было сказано, вышел отдельным изданием. Сохранились два списка романа; один из них, тщательно переплетенный и переписанный, может быть, действительно готовился в качестве подносного (до нас он дошел без последней книги); второй, носящий на себе следы стилистической и цензурной правки, является наборной рукописью¹⁵. Сравнение списков с печатным текстом позволяет сделать некоторые дополнительные наблюдения; впрочем, правка в нем не слишком существенна и не меняет в целом читательского представления о книге. Роман Миклашевич был переиздан еще раз в 1908 г. И. Даниловым с предисловием, основанным на очень ценных письмах А. А. Жандра, бывших в руках у Данилова и до нашего времени не дошедших (к сожалению, Данилов не дал даже элементарного их описания); самый же текст этого издания есть откровенная коммерческая спекуляция, почти беспрецедентная даже для того времени¹⁶.

2

О реальной основе романа Миклашевич впервые намеком сказал Н. И. Греч в своем предисловии к изданию «Села Михайловского» 1864—1865 гг. «Истинное происшествие, случившееся в осьми-

десятих и девяностых годах минувшего столетия в одной из низовых губерний», явилось, согласно Гречу, «содержанием повести»¹⁷. Подлинность описываемых событий подтвердила затем и П. П. Жандр, добавившая, что действие происходит в Пензенской, Тамбовской и Нижегородской губерниях¹⁸. Топографические реалии в наборной рукописи были названы прямо и зашифрованы только в печатном тексте; большое место в романе занимает описание Саровской пустыни. Наиболее полные сведения о бытовой основе сюжета мы находим в письме А. А. Жандра, бывшем в руках И. Данилова. Жандр свидетельствовал, что Миклашевич изображала «злодейства, действительно совершенные богатым, необузданным в страстях помещиком. Сочинительница не выдумывала ничего: в ее книге нет ни одного лица, которое не жило во время происшествя и не действовало бы так, как она его описала»¹⁹. По его словам, старожилы узнавали каждое лицо романа. В Пенине был изображен Панов, соблазвивший свою племянницу, убивший ее и скрывший труп; его затем судили, наказали кнутом и сослали в Сибирь. В дочери Пенина — Оленьке — Миклашевич описывала свою собственную молодость. В княжне Эмировой узнавали княжну С. И. Дивлеткильдееву; по рассказу Жандра, заставшего ее уже монахиней, причиной пострижения ее (как и в романе) была религиозная экзальтированность матери, усилившаяся в княжне до фанатизма. П. П. Жандр передавала Данилову, что «затворник Феодор» также существовал в действительности: это был богатый дворянин из рода Ушаковых, имевший несчастье привлечь к себе слишком благосклонное внимание императрицы Екатерины II; не желая стать фаворитом, он постригся в монахи, и этой предысторией объясняются его загадочные слова: «...миновал усеянную цветами пропасть» (СМ. 2, 169)²⁰.

Время действия романа определяется довольно точно по прямым указаниям в тексте. Глава IX третьей части оканчивается известием о смерти Екатерины II — 17 ноября 1796 г., глава XII четвертой части начинается датой: 11 июля 1803 г.²¹ В этих временных рамках действуют и молодые герои романа, принадлежащие уже к XIX столетию: Заринский, Ильменев («декабристы») и молодой Рузин (Грибоедов). Все они в той или иной мере связаны с масонскими обществами, — и в этом, по указанию Жандра, заключается аллюзия. «Они сочинительницею перенесены в прежнее время и представлены тогдашними масонами. Они, не жалея себя, шли против власти губернатора. Это еще ничего. Во время царствования императора Павла они не боялись ни ссылки, ни истязаний и подвергались всему этому за угнетенное человечество. Вот истинный их характер. В конце XVIII века были в России такие люди, предше-

ственники новых деятелей, и это в романе очень интересно в историческом отношении»²².

О «фармазонской секте» «в Питере», с «главным патером» в Москве говорят в романе Подшивалкин и Пенин (СМ. 2, 133—135); несомненно, речь идет о новиковском круге, спроецированном на декабристское движение. Первое их «правило» — «равенство между всеми» — таково мнение «фамусовского» лагеря. Прямых намеков на политическую деятельность Ильменева и Заринского в печатном тексте романа, естественно, нет; их сфера — практическая филантропия, «благотворение», что было характерно и для масонов, и, например, для программы Союза Благоденствия. Впрочем, одна характерная черта, кажется, сближает молодых героев романа с деятелями тайных обществ 1820-х гг.: Ильменев, подобно Рылеву, служит в уголовной палате; он сумел найти поддержку в председателе («армейском полковнике почтенного вида» — СМ. 1, 131) и судит по новым правилам, приводящим в негодование приказных прежнего толка: «...разбери у него все, да узнай: отчего-де бежал (речь идет о бежавшем крепостном. — В. В.); не было ли притеснений от помещика; а потом обсуши да ободри *беглеца* из человеколюбия» (СМ. 2, 13). Эта совершенно целенаправленная защита крестьянских интересов, хорошо известная по биографии Рылеева, создает в конце концов Ильменеву «рылеевскую» же репутацию «защитника всех страждущих» (СМ. 2, 242). Если добавить к этому некоторые черты общественного и личного поведения молодого человека декабристской ориентации — независимость перед богатыми и знатными, особую мягкость в обращении с солдатами и крестьянами, пылкий протест против социального угнетения, — то этими общими чертами «декабризм» Заринского и Ильменева почти исчерпывается.

Аллюзионные начала в романе следует искать вовсе не в портретных или биографических чертах главных героев. Равным образом и Пенин отнюдь не является «замаскированным» Николаем I, как, согласно легенде (вряд ли достоверной), предполагал Никитенко. Аллюзии в «Селе Михайловском» сосредоточиваются в побочных эпизодах. Один из них весьма любопытен: это сцена прощания добродетельного священника, навлекшего на себя гнев помещика, со своей молодой женой и маленькой дочерью. Последние слова его перед разлукой — по существу предсмертное напутствие: «Ты была мне единственною отрадою во всех скорбях, которых чистая и простая душа твоя не могла постигнуть. Да сохранит же тебя Судия праведный и подкрепит за твою невинность! Молись за меня, друг мой! Береги наших младенцев, утешайся ими и прости в них отца, причинившего тебе столько горестей <...> Бесценный мой друг Настенька!

Вспомни, что ты воспитана в законе Божиим и, хотя ты молода, но должна быть примером твердости...» (СМ. 3, 187). Есть основания видеть здесь свободную парафразу предсмертного письма Рылеева, распространенного после казни декабристов в огромном числе списков. «Мой милый друг, предайся и ты воле Всемогущего, и он утешит тебя, — писал Рылеев. — За душу мою молись Богу <...> Ради Бога, не предавайся отчаянию, ищи утешения в религии <...> Ты, мой милый, мой добрый и неоцененный друг, ошастливила меня в продолжении восьми лет»²³. Здесь сходны и ситуация, и общая тональность, и даже лексический строй. Совпадают и мелкие детали. Вспомним, что маленькую дочь Рылеева звали также Настенька; имя ее дважды названо в рылеевском письме. Совпадение могло бы показаться случайным, если бы не одна странная, на первый взгляд, описка в имени отца Настеньки, михайловского священника, погибшего в борьбе с деспотизмом помещика Пенина. «То-то была святая душенька, — говорят о нем. — <...> Схватили да помчали Бог весть куда, и где скончался — мы не ведаем» (СМ. 2, 44). Его звали Лаврентий Гурович, и дочь его всюду именуется соответственно Настасьей Лаврентьевной. Однако как раз в этом, очень важном месте он назван *Кондратием* Гуровичем. Может быть, это даже не описка, а недосмотр: оставшийся невыправленным ранний вариант, где дочь погибшего за правое дело носила имя дочери Рылеева — Настасья Кондратьевна. Круг «рылеевских» ассоциаций, на наш взгляд, здесь несомненен, особенно если вспомнить упомянутое уже донесение фон Фока о собраниях у вдовы Рылеева, к которым какое-то отношение имела и Миклашевич.

Все эти ассоциативные ходы в романе значительно осложняют вопрос о его прототипах. Несомненно одно: реальные происшествия и подлинные биографии предстают в «Селе Михайловском» в трансформированном виде; они подчинены литературному заданию и каждый раз требуют выяснения и обоснования. Даже если прямое отождествление Заринского с Одоевским или Ильменева с Рылеевым восходит к современному свидетельству, к нему нужно отнестись осторожно: возможность аберрации, ложного или слишком поспешного «узнавания» здесь слишком велика, и как раз современники более потомков склонны были впадать в эту ошибку. Именно современники Грибоедова наперебой узнавали в персонажах «Горя от ума» то одно, то другое знакомое лицо. Это было совершенно естественно в эпоху широкого распространения «портретов», очень часто памфлетных, и самому Грибоедову и ближайшим его друзьям приходилось протестовать и доказывать, что в комедии нет «карикатур». Одного имени Заринского — Александр

Иванович — было достаточно, чтобы связать его с Одоевским и пренебречь различиями между прототипом и художественным образом. Нам важно установить принципы работы романистки с подлинным материалом, чтобы учесть их при рассмотрении фигуры Рузина—Грибоедова — персонажа, в наибольшей мере приближенного к своему конкретному прототипу. В этой связи необходимо еще одно замечание — об общих жанровых и структурных принципах романа, в значительной мере предопределяющих литературное поведение действующих лиц.

«Село Михайловское» принадлежит к типу романа тайн. То, что казалось неясностями и сюжетными неувязками И. Данилову, «исправившему» роман в издании 1908 г., было его органической особенностью. Это почувствовал Пушкин — один из первых читателей романа; он говорил Жандру: «Как все это увлекательно. Но как до сих пор *decousu*! Как-то она сведет концы?» — и, убедившись в точности ведения сюжета, заметил: «...удивляюсь, как все, что мне казалось *decousu*, у нее прекрасно разъяснилось и как интерес всей книги до самого конца увлекателен»²⁴. Совершенно таким же образом воспринимал роман В. А. Жуковский: очень выразительный диалог его с Миклашевич в черновых записях на шляпкинской рукописи не попал в печатный текст, так как показался И. А. Шляпкину малоинтересным: «В. А. Ж<уковский> велел распечатывать каб<инет>, и В. А. Ж<уковский> привез рукопись к В. С. М<иклашевич>. Дайте ее прочесть. В. С. дава<ла> по одной части. Если вы понимаете, то завтра. В. А. экзаменовался по 1 части. Я не могу сразу понять. Думаешь, конец. Сразу нельзя. 3 раза читал»²⁵. Все эти реплики становятся совершенно понятными при обращении к тексту романа: первая его часть содержит тайну, разъясняемую постепенно в ходе сюжета, когда вводятся новые действующие лица и проясняются скрытые родственные связи. Самый сюжет усложнен, и роман действительно требует неоднократного чтения; прочитанная отдельно, первая часть «*decousu*» (по словам Пушкина) и «непонятна»; Миклашевич, конечно, нарочно проверяла на Жуковском действие литературного приема. В бытовых и исторических романах 1830-х гг. такое построение довольно обычно; так, между прочим, организован и роман Булгарина «Записки Чухина» (1835), где тоже действует Грибоедов.

Молодой Рузин введен в эту систему таинственных и не проясненных вначале связей. Он появляется в «Селе Михайловском» как сын женоподобного сибарита Михаила Захаровича Рузина, назначенного губернатором в уездный город, и его жены — пожилой молодящейся матроны, чье богатство составило fortuna ее супруга.

Изображение этого семейства важно для уяснения социальных концепций романа, но к биографии Грибоедова оно отношения не имеет. Мы ограничимся лишь несколькими замечаниями. Семья Рузиных — результат социального распада; как выясняется в ходе романа, жена принадлежит к роду мелкопоместных князей Килькиных; ее полунищий отец, искусно воспользовавшись благоприятным случаем, нагрбил огромное состояние; дочь, живя свободно, умудрилась его спустить и, как можно судить по намекам других персонажей, фактически пошла на содержание к своему родственнику, вернее, свойственнику, «дядюшке», бывшему крепостному Килькиных, стяжавшему свои богатства и титул также противозаконными путями. Родственные альянсы титулованных особ и рвущихся на социальные вершины предпринимателей из низов, обычно с уголовным прошлым, — очень характерный мотив антидворянской литературы 1830-х гг. (его мы находим, например, у того же Булгарина). У княжны был внебрачный ребенок от Пенина. Ребенок этот и есть ближайшим образом интересующий нас Валерий Рузин. Для прикрытия «греха» княжну спешно выдают замуж за постоянного посетителя Килькиных — бедного Михаила Рузина, который, впрочем, также не безгрешен и, став семейным человеком, дает волю своему женолюбию. У него также есть побочный сын от графини Миневской; сын этот, Петр, под именем Кузьмы, был продан в рекруты и попал затем в крепостные Пенина (СМ. 4, 55—56). Все это объясняет систему отношений Рузина с его родней: мать любит сына, отец испытывает к нему неприязнь, как к чужому; Валерий привязан к матери и платит отцу недоброжелательной холодностью. Наряду с этими совершенно понятными взаимоотношениями выстраивается и иная линия: неосознаваемого, но предчувствуемого фактического родства, внешне выражающегося в чертах фамильного сходства и в тяготении друг к другу родных по крови. Странное влечение друг к другу испытывают Рузин и подлинный его отец — преступник Пенин (СМ. 3, 163—168); между Рузиным и Оленькой Пениной с первого знакомства устанавливаются нежные отношения брата и сестры. У них «совершенно одинаковое выражение» глаз (СМ. 2, 182); Ольга видит Валерия во сне и радуется ему как брату. «Да уж и впрямь, что можно почесть за братца, — говорит старая нянька, — он на тебя из личика-то больно всхож» (СМ. 2, 183). «Я Рузина полюбила как родного моего брата», — говорит Оленька в другом месте (СМ. 2, 213). Все это принадлежит литературному методу и жанровой традиции семейного «романа тайн» с его снами, предчувствиями, узнаваниями по портрету и т. д. — и искать здесь

реальных обстоятельств жизни Грибоедова в родительском доме было бы совершенно бесплодно.

3

Если, однако, в чете Рузиных мы не можем усматривать С. И. и Н. Ф. Грибоедовых и равным образом должны признать, что биография Рузина в романе далеко не во всем соотносится с биографией молодого Грибоедова, то это не лишает нас права искать здесь аналогий и точек схождения. На литературную канву наложились реальные ситуации, как фактические, так и психологические. Любовь к сыну Пелагеи Матвеевны Рузиной, где парадоксально сочетаются самоотверженная материнская нежность и капризный эгоизм; сыновняя привязанность к ней Рузина, не ослабевающая, несмотря на полную противоположность жизненных принципов, — все это находит себе параллель во взаимоотношениях Грибоедова с матерью. Эту психологическую ситуацию Миклашевич знала по общению с Грибоедовым; знала она и об упреках в «неосновательности», которые адресовала сыну Настасья Федоровна; Рузина мать также считает «ветреником»²⁶. Самое положение Рузина и Грибоедова оказывается сходным: молодой офицер (корнет), только что вышедший из службы (Грибоедов) или готовящийся ее покинуть (Рузин).

С еще большей степенью вероятности мы должны предполагать реальную основу в описании «проказ» Рузина.

Эти польские эпизоды биографии героя довольно близко подходят к тому, что мы знаем о пребывании в Польше Грибоедова и что рассказывали Д. А. Смирнову Бегичев и Жандр. До нас дошло несколько анекдотов — истории о том, как Грибоедов играл «Камаринскую» на органе во время службы в брест-литовском католическом монастыре, как он вместе с Бегичевым въехал верхами на бал на второй этаж, и т. д. Слухи о гусарских проделках Грибоедова, по свидетельству Д. И. Завалишина, ходили во множестве; в Петербурге он стяжал себе славу «отчаянного и счастливого волокиты», «гонявшегося даже и за чужими женами»²⁷. Нечто подобное рассказывает о себе Рузин: однажды он дрался на шпагах с «плешивым бароном, „стариком лет в сорок“». Ссора произошла в театре из-за того, что Рузину «вздумалось изъявить восторг» «на его плешивой голове», — и «рукоплескания партера и хохот райка» потом «несколько минут раздавались по всему театру» (СМ. 3, 227—228). Этот эпизод входит в число довольно многочисленных анекдотов о теат-

ральных проказах, в том числе и грибоедовских²⁸; такие же анекдоты существуют и о Пушкине, причем некоторые из них довольно близки рассказанному в романе²⁹. Вместе с тем Миклашевич имела в виду совершенно определенный случай, который она прямо относила к Грибоедову, — и сцена ее романа в этом смысле близка к мемуарному свидетельству. В упомянутой уже нами шляпкинской рукописи Смирнова есть запись: «Начал аплодировать по лысине впереди сидящего. Ж<андр>»³⁰; таким образом, сцена романа оказывается не выдуманной, а лишь развернутой в подробностях. Трудно сказать, насколько достоверны сами подробности; заметим, что «старый фронт», который «слишком в сорок лет везде волочится, пленяет целый свет», выведен в переводной комедии Жандра и Грибоедова «Притворная неверность» (явл. 1). Другой эпизод с дуэлью не имеет никаких аналогий в известной нам биографии Грибоедова. Рузин стреляется с графом, поклонником некоей замужней женщины, которой он также был заинтересован. Он преследовал соперника «во всех кондитерских», пока не добился наконец картеля; к потехе секундантов он выбил у него из рук пистолет и заставил просить прощения. На следующий день проигравший, по условию, дал бал; предмет ссоры была царицей праздника, и Рузин отомстил ей за измену, увезя с бала ее башмачки. Дело, по словам рассказчика, было в Варшаве, куда он был послан курьером; дама, супруг ее и граф были русскими; самый «авантюр» случился во время просрочки. В конце концов по жалобе пострадавших Рузин был посажен в Петербурге под арест, откуда его освободила императрица, которую позабавила эта проказа (СМ. 3, 228—230). Элемент стилизации здесь несомненен, однако какая-то реальная основа этого приключения как будто просматривается сквозь сеть анекдотических подробностей. Живя в Брест-Литовске, Грибоедов, по-видимому, посещал Варшаву, и, может быть, в качестве курьера; курьером из Варшавы в Петербург едет его Рославлев в комедии «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»; в написанных им для этой комедии прозаических сценах ощущается короткое знакомство с бытом польских почтовых станций. Курьерское приключение на балу отнюдь не выглядит неправдоподобным среди остальных аналогичных рассказов; впрочем, как мы уже сказали, оно никакими другими свидетельствами не подтверждено.

Прослеживая историю Рузина, мы и далее можем убедиться, что в романе она постоянно соприкасается с грибоедовской биографией. Миклашевич стремится не к фактической точности воспроизведения, а к передаче кульминационных психологических моментов. В главе XIV третьей части рассказана история ареста За-

ринского по ложному навету. Действие происходит уже в павловское время, когда нечто подобное случилось с мужем самой Миклашевич. Заринский обвинен в политических злоумышлениях: он «ни к чему не годный вольнодумец», «опасный человек — спит с книгой, Волтера знает наизусть», «всеми презирает и разными занимается сочинениями» (СМ. 3, 213). Его арестуют по личным видам петербургского генерала, обвиняя в сочинении «известного пасквиля» и в дерзновении «против высочайшей власти» (СМ. 3, 215, 222). Все это — обстановка последних лет царствования Павла, спроецированная на эпоху последекабрьского террора, когда был арестован Грибоедов, — время, очень памятное Миклашевич и Жандру. Здесь и является на помощь Рузин.

Современникам, склонным видеть в Заринском А. И. Одоевского, было особенно легко провести аналогии с хорошо известным заступничеством за него Грибоедова. На наш взгляд, здесь сходен лишь общий контур ситуации; поведение Рузина в ней — это поведение самого Грибоедова во время следствия над ним, о котором столь много рассказывал Смирнову Жандр. Именно эти события особенно запечатлелись в памяти Миклашевич, так как она была их непосредственной свидетельницей и участницей. Рузин сам «прогостил две недели» в заключении; ориентироваться же в этой обстановке он научился еще ранее, когда сидел под арестом за «гусарские проказы». «Денег у меня было довольно; сделал, братец, связи с тем, с другим; меня полюбили (в рукописи еще сильнее: «всегда провожали меня оттуда со слезами». — В. В.) <...> Бывало, лежишь с трубкой да посмеиваешься над караульным офицером, который стожит ни дать ни взять как...» (СМ. 3, 226). Он проникает и к Заринскому «по короткому знакомству» с тюремщиками (СМ. 3, 223—224), а затем остается за него в качестве арестованного на два часа, чтобы приятель мог устроить свои дела на свободе, и просит лишь соблюдать точность, чтобы не подвергать ответственности «честнейшего человека», караульного (СМ. 4, 28, 31). При всем лаконизме этих эпизодов мы не можем не услышать в них отзвуков рассказов Жандра о ночных визитах к нему Грибоедова из-под стражи, которые стали возможны потому, что «Грибоедов имел удивительную, необыкновенную, почти невероятную способность привлекать к себе людей, заставляя их любить себя, именно „очаровывать“»³¹. Примеры этой любви к Грибоедову охранявших его чинов — от безымянного часового до дежурного генерала Потапова — Жандр приводил особенно охотно. Излишне напоминать, что рассказы Жандра могли бы быть рассказами Миклашевич: в романе отразились их общие впечатления.

Этим, вероятно, исчерпываются биографические аналогии. Как мы видим, они немногочисленны. Однако ими не исчерпывается значение романа для изучения Грибоедова: не менее, а, быть может, более интересна та общая характеристика личности Грибоедова — Рузина, которую дает нам в романе Миклашевич.

Перед нами очень молодой человек — восемнадцати или немногим более лет³², «большого роста», черноглазый брюнет с неправильными, но приятными и «чрезвычайно выразительными» чертами лица (СМ. 2, 181). В его разговоре и обращении подчеркнуты «учтивость и ловкость», светская свобода и непринужденность, особенно удачно переданные в его диалогах с женщинами и друзьями. Именно эта манера внешнего поведения создает ему репутацию «ветреника» и «повесы»; его увлечение — даже серьезное — не перерастает во всепоглощающее чувство, как это происходит с другими героями романа (например, с Ильменевым); он шутит, рассказывает забавные эпизоды своих волокитств, садится к роялю и «рассыпает по звонким клавишам волшебные звуки» (тоже биографическая деталь — СМ. 2, 251). Он порывист и подвижен до импульсивности, и это свойство характера как нельзя лучше соответствует заложенному в нем юношески авантюрному началу; он самое деятельное лицо в романе. Рузин способен без позволения покинуть полк, рискуя быть выключенным из службы, что его нимало не беспокоит; его путешествие в Петербург есть цепь переодеваний и *qui pro quo*; он является в виде странствующего монаха, неизвестной маски на маскараде, даже помощника «колдуна». Движущим началом в нем является любовь к друзьям и желание общего блага и справедливости — и в этом отношении он устойчив и непоколебим. Постоянная ироническая нотка слышится в его рассказах; скептицизм молодого вольнодумца явственно направлен, между прочим, на церковные обряды. Это очень существенно; вспомним, что отношение Грибоедова к религии было важным элементом в той концепции его личности, которую давали разные мемуаристы. Для Булгарина он ортодоксальный христианин; для Каратыгина — «большой вольнодумец», подтрунивающий вместе с Катениным над набожностью князя Шаховского³³. Уже печатный текст романа не оставляет сомнений в том, что Миклашевич в своих наблюдениях совпадает с Каратыгиным. Укажем для примера на явно пародийную сцену, где Рузин под видом благочестивого странника ужинает у богомольных хозяев, «утирая за обе щеки» поданную еду и цитируя при этом тексты о посте и молитве (СМ. 2, 48—49); удалившись на ночлег, «святой отец» вынимает из котомки пару пистолетов и ложится «ни молясь, ни крестясь» (СМ. 2, 51). Его разговор с Иль-

меневым, где он описывает свою встречу с княжной Эмировой, носит, с точки зрения строгой ортодоксии, почти кошунственный характер. Пораженный красотой княжны, молодой человек забыл о достоюдолжном уважении к священным предметам, и «несносный монах» сделал ему внушение. В допечатном тексте этот рассказ звучал резче, чем в книге; вмешательство цензуры смягчило некоторые эпизоды. Цитируем по рукописи: «...подходит ко мне этот монах, — рассказывает Рузин, — берет меня за руку, и как досадно, что и разругать нельзя, предпочтенное лицо, братец, боголепный старец, и с каким смирением сказал мне: „Здесь, любезное чадо, среди церкви не стоят и к святым иконам не оборачиваются спиной“, — как будто это можно при княжне?» — и далее: «Попал, братец, в трапезу; что ж, послушай; там стоит точно портрет Эмировой, и, если не ошибаюсь, перед ним висело паникадило... Что это тебя так беспокоит?

— Какой вздор, мой милый! Ведь это грех!

— Не понимаю, по-моему, монахи очень хорошо делают, что ей поклоняются. Неужели лучше суздальцами намаз...

— Перестань, пожалуйста, я не люблю этого слушать...»³⁴

Эта сценка довольно показательна для романа в целом: в ней видны почти контрастные принципы построения характеров. Ильменев, Заринский, Рузин — единомышленники, они составляют единый круг и по взгляду на социальную жизнь, и по своим этическим принципам. Вместе с тем два первых персонажа — идеальные герои, и поведение их укладывается полностью в литературные поведенческие каноны. За полчаса до появления Рузина Ильменев, безнадежно и почти платонически влюбленный в ту же княжну Эмирову, произносил монолог перед ее портретом-медальоном; оставшись наедине со спящей княжной, которую он (также в соответствии с канонами), рискуя жизнью, спас от смерти, он, «ужасаясь сам своей дерзости», прикасается «пламенными устами к устами земного ангела» (СМ. 3, 271) — единственное движение земной страсти, которое он позволяет себе на протяжении всего романа. Почти так же ведет себя Заринский, даже в первые дни после свадьбы своей с Оленькой. Это типовое поведение идеального любовника, намеченное уже в романах В. Скотта и укрепившееся в русской литературной традиции; на фоне его поведение Рузина выглядит почти дерзким. Для Заринского и Ильменева совершенно невозможно заглянуть ночью в спальню молодых девушек. Рузин не только делает это, но и производит переполох, проиграв на рояле по соседству со спальней «несколько чертовских фантазий»; эти «пробы, рассыпанные как ровный и мелкий жемчуг по клавишам», вспугивают

старую няньку, которая выбегает «зачурать» беса. «Бес не мог удержаться от смеха, захопнул фортепьяно и кинулся бежать вон» (СМ. 2, 75, 76). Эпизод, приведенный нами, если угодно, — такая же «проказа» и *qui pro quo*: Рузин, ничего не зная о любви Ильменева, выступает его соперником, ибо заинтересован той же княжной Эмировой; за его рассказом о ней стоит довольно сильное чувство, но самый рассказ с его игривыми, легкими интонациями как бы переводит это чувство в бытовой, вовсе не идеальный регистр. Веселость Рузина контрастирует с серьезностью Ильменева, причем не только в отношении к этическим, но и к религиозным ценностям, — здесь мы также можем предполагать, что реальные впечатления от личности Грибоедова наложились на литературный канон; нам вновь приходится вспомнить неоднократно повторенное Жандром свидетельство, что «даже наружность и манера говорить именно такая в романе, какую была на самом деле»³⁵.

Отмеченное Жандром сходство «в манере говорить» указывает нам еще на одну исследовательскую проблему, которую мы можем только наметить: она требует специального и очень внимательного исследования. Образцы бытовой речи Грибоедова для нас утрачены навсегда: мемуары оказываются обычно недостоверны как раз в передаче интонационно-синтаксических особенностей устной речи, а письма лишь отчасти, и то с большими оговорками, могут служить материалом для ее реконструкции. Все же речь Рузина в романе может послужить здесь своего рода индикатором. Важно отметить, что индивидуализация речи была для Миклашевич осознанным литературным заданием. Оно осуществлено не до конца; Миклашевич постоянно облегчала свою задачу, перегружая речь персонажей назойливыми паразитирующими речениями («таво» и «черт возьми» у Подшивалкина, «сушая правда» у Себежевой, «мать божия» и «как сказать» у Устиньи Даниловны). Этот довольно примитивный индивидуализирующий элемент есть и в речи Рузина; его излюбленное речение — вводное обращение «братец», употребляемое настолько часто, что позднейшие издатели сочли за благо несколько отредактировать его речь. По-видимому, эта особенность, придающая разговорам Рузина дружески фамильярный характер, ощущалась романисткой как индивидуальная примета речи Грибоедова; обращение «брат» в функции вводного слова мы встречаем у него от времени до времени, и именно в интимно-дружеских письмах: «...напрасно, брат, все напрасно» (Н. И. Гречу, около 20 октября 1824 г. — 3, 164); «...пиши, брат, не ленись» (С. Н. Бегичеву, 4 января 1825 г. — 3, 166); «...да пришли, брат, газет» (Ф. В. Булгарину, около 18 апреля 1826 г. —

3, 199). Но это лишь наиболее внешняя характеристика; уже в цитированном нами отрывке диалога есть менее заметные, но не менее индивидуальные особенности синтаксического построения, характерные для грибоедовских писем. Однородные, малораспространенные конструкции, сообщающие рассказу Рузина характер конспективного изложения, распространяются по ходу речи экспрессивными вопросами и восклицаниями: «...что ж, послушай: там стоит точно портрет Эмировой» — и т. д. Ср. в письме Катенину от 19 октября 1817 г.: «Наконец не вытерпел, написал сам фасегию и пустил по рукам, веришь ли? нынче четвертый день, как она сделана, а вчера в театре во всех углах ее читали...»³⁶ Здесь близость не текстуальная, а интонационно-синтаксическая, и это не единственный случай. В соседней уже цитированной нами фразе: «...подходит ко мне этот монах, берет меня за руку <...> преподобное лицо, братец, боголепный старец...» — слышится столь же излюбленный синтаксический ход грибоедовских писем — группа плеонастически нагромождаемых определений, то уподобленных друг другу грамматически, то разнотипных, создающих впечатление выразительной неправильности речи: «У Мазаровича завелся поп, каплан, колдун домашний, римский епископ, халдей, потомок Балтазара» (письмо Н. А. Каховскому, 3 мая 1820 г. — 3, 140); «...какой наш старик чудесный <...> вот уж несколько дней как я пристал к нему вроде тени <...> патриот, высокая душа, замыслы и способности точно государственные, истинно русская, мудрая голова» (В. К. Кюхельбекеру, 27 ноября 1825 г. — 3, 183). Все это, как уже сказано, требует специального изучения, как и самый язык грибоедовских писем, но уже приведенные примеры говорят о наличии исследовательской проблемы.

* * *

В русской литературе 1830-х гг. есть два романа, где Грибоедов служит прототипом одного из главных героев. Один из них — роман Миклашевич, о котором только что шла речь. Второй — «Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни» Ф. В. Булгарина (1835).

Этот последний роман требует особого анализа, и мы упоминаем его здесь мельком лишь для того, чтобы оттенить путем сравнения особенности художественной концепции личности Грибоедова в романе Миклашевич.

Оба романиста хорошо знали Грибоедова лично; они входили в его ближайшее окружение и писали по личным впечатлениям. Тем яснее вырисовывается разница восприятий. В романе Миклашевич

Грибоедов—Рузин поставлен в совершенно определенную социальную среду — именно в среду декабристскую; он приближен к ней по своему мировоззрению, этическим принципам, отношению к общественным институтам. В то же время как индивидуальный характер он отделяется от своих ближайших друзей: легкая, но тем не менее осязаемая грань разделяет их жизненные принципы, бытовое поведение, отношение к этическим и религиозным ценностям. Мы не можем судить с полной определенностью, осознавала ли Миклашевич эту разницу как типологическую, общественно значимую или просто стремилась изобразить характер своего близкого друга, как он ей представлялся, не ставя себе далеко идущих задач. Важно, однако, другое. В ее изображении перед нами предстает молодой Грибоедов — приблизительно того времени, когда произошло их первое знакомство; Булгарин в «Чухине» рисует Грибоедова также времени своего первого знакомства с ним — 1824 г., тридцатилетнего, умудренного жизненным опытом. Между Рузиным и Световидовым пролегает целый период, в течение которого формировалась личность, но вместе с тем здесь два угла зрения, две концепции характера и даже две ценностные шкалы. То, что в Рузине привлекательно для Миклашевич — его юношеский авантюризм, легкость, бесстрашие и проказливость, его ироническое вольнодумство в отношении религии, — вынесено Булгариным в предысторию Световидова как цепь тяжелых заблуждений. «В юности Световидова пример родителей и недостаток нравственного образования едва не увлекли его на стезю порока и едва не свергнули в бездну разврата, если бы сила ума и характера не удержали его <...> В короткое время Световидов прошел все поприще соблазна и испытал все буйные наслаждения. Но он вскоре опомнился, почувствовал пустоту в сердце и вышел в отставку». Он «стался истинным философом»³⁷ и учит своего молодого друга искусству обуздания страстей, в то время как сам испытывает драму безнадежной любви. Уже этих ссылок и выписок достаточно, чтобы понять, что мы имеем дело с характером, ориентированным на канонические образцы просветительского романтизма 1820-х гг.

Две художественные концепции характера вырисовываются перед нами, но обе они относятся к одному реально существовавшему лицу и наряду с субъективностью художника содержат в себе нечто от субъективности мемуариста. Восприятие личности Грибоедова, угол зрения на него, некоторые, хотя и скудные, биографические реалии — вот то, что мы можем получить из этих романов для научного изучения. Это не так уж мало, и биограф не вправе этим пренебречь³⁸.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1

ИЗ ПИСЕМ П. П. ТАТАРИНОВА К Н. И. БАХТИНУ 1817—1825 гг.

Петр Петрович Татаринов (1793—1858) — чиновник Министерства юстиции, любитель литературы; с известным Н. И. Бахтиным, адресатом писем П. А. Катенина, был знаком, по-видимому, еще по Харькову, где оба они посещали университет. С 16 сентября 1813 г. служил некоторое время вместе с Жандром в канцелярии статс-секретаря (см. его формулярный список — РГИА. Ф. 1349, оп. 3, № 2210, л. 87—98; данные формулярного списка Жандра — *Пиксанов Н. К.* Грибоедов и А. А. Жандр // *Горе от ума*. Комедия А. С. Грибоедова. Текст Жандровской рукописи. М., 1912. С. III—IV; РГИА. Ф. 1349, оп. 3, № 784, л. 66—88). В его переписке с Бахтиным есть ряд любопытных сведений, касающихся грибоедовского окружения и, в частности, А. А. Жандра; так, 5 октября 1817 г. он сообщает Бахтину, что «Шишков заводит у себя собрания по примеру Бесед; в прошедшую пятницу было первое. Он читал перевод из Тассова „Освобожденного Иерусалима“. Сказывают, что перевод прекрасный, но в прозе. Жандр член сообщества; он перевел пророчество Иоада и хор третьего действия, который, как он говорит, одобрен Шишковым. Перевод сей находится в „Северном наблюдателе“». Об этом эпизоде рассказывал и Грибоедов в письме Катенину от 19 октября 1817 г.; письмо Татаринова дает ряд дополнительных деталей (небезынтересно, что позже он перефразирует и отмеченную Грибоедовым строчку из «Гофологии» Жандра «Как громом по полю разгнанные говьяда» — ср. письмо от 1/13 июня 1823 г.). В двух случаях Татаринов сообщает и о своих впечатлениях от стихов самого Грибоедова. 10 декабря 1817 г. он пишет: «В № 48 „Сына отечества“ есть любопытная пьеса „Две сцены из одной комедии Шаховского“, написанные Грибоедовым. Стихи гладки, язык чист, и все очень хорошо, по моему мнению. Я желал бы очень, чтобы вы забежали в какую-нибудь кондитерскую или к Катенину и прочитали бы их. Во всех стихах, невзирая на век изобретения, нашел я одно только слово, недавно, кажется, изобретенное: *удовительный* вместо услужливый. Между прочим, есть и замысловатые стихи. Вот один для образчика:

...Нет! трем мужьям, трем угодила.

Легко ли *вытерпеть* от них мне довелось...

От следующих поневоле усмехнешься:

Преаккуратная головушка, я чаю.
Свершилась над тобой *господня благодать!* —

когда Мавра Саввишна не знает, как похвалить невестушку свою, что она от рукоделья своего скопила тысячу рублей.

Знатнейшие дома и родственников даже
Вот посещают как: сам барин дома спит,
Карету и пошлет, а в ней холоп сидит,
Как будто господин; обрыскает край света,
Швыряет карточки...

Почему и я не барин? С ужасом помышляю, что в трескучий мороз в одних башмаках должен шататься по передним. Ежели не можете достать помянутого номера „Сына отечества“, а между тем пожелаете почитать сочинение Грибоедова, скажите: я перешлю к вам оный с тем, чтобы вы потом привезли с собою».

При столь высокой оценке «Своей семьи», к «Горю от ума» Тартинов отнесся гораздо прохладнее. «Вместо одной „Полярной звезды“, — сообщает он в письме от 8/20 мая 1825 г., — явились в этот год „Северные цветы“ Дельвига, „Невский альманах“ Аладьина, „Талия“ Булгарина. В сей последней помещен отрывок из комедии „Горе от ума“, о которой большая часть наших пишущих литераторов отозвалась, что подобной комедии не было; что это чудо из чудес. Что до меня, ленивого, когда дело идет о литературном суждении, я не нахожу в ней, во-первых, комедии, а во-вторых, терпимого слога, хотя и признаюсь, что есть мысли острые и счастливо выраженные. Немудрено найти несколько счастливых стихов там, где посредственных тысячами считать должно. Комедия эта писана вольными стихами, и вольностей в ней довольно».

РНБ. Ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к. III—VI, «ж».

2

*ПИСЬМО Ф. В. БУЛГАРИНА К Н. М. ЛОНГИНОВУ
от 21 августа 1826 г.*

Милостивый государь
Николай Михайлович,

Получив столь много доказательств Вашего ко мне благорасположения и зная совершенно Ваше доброе и благородное сердце, надеюсь, что Ваше превосходительство и теперь не оставите без вни-

мания моей покорнейшей просьбы, а именно: одна почтенная дама, которую я чрезвычайно уважаю по уму и сердцу, посылает просьбу на имя государя императора и, узнав, что я имею честь пользоваться Вашим знакомством, просила, чтобы я употребил у Вас мое ходатайство о непременном доставлении сей просьбы. Из записки о службе мужа ее Ваше превосходительство удостоверитесь, что она имеет право просить, а что она больна и кроме 900 рублей пансион ничего более не имеет, в этом я могу ручаться честью.

Сделанное Вами в пользу сей просительницы я почту гораздо большим одолжением, нежели оказанную помощь в моем собственном деле, ибо, будучи связан дружбою с сею почтенною дамою, я принимаю в ее судьбе величайшее участие. Благоволите, Ваше превосходительство, принять сию мою просьбу с свойственным Вам добросердечием и исполнить во время пребывания государя императора в Москве.

Пользуюсь сим случаем, чтобы засвидетельствовать Вашему превосходительству мое истинное высокопочитание и совершенную преданность, с коими честь имею пребыть Вашего превосходительства милостивого государя всепокорнейшим слугою

Фаддей Булгарин

21 августа 1826.
С.-Петербург.

ИРЛИ. 23.617.СХХI б. 27, л. 1. В этой же единице хранения находится и письмо В. С. Миклашевич к Н. М. Лонгинову.

3

*Протокол заседания С.-Петербургского
Цензурного комитета от 10 июня 1841 г.*

Слушали: 1. Донесение гг. цензоров об оригинальном русском романе «Село Михайловское», доставленном в С.-Петербургский цензурный комитет при предписании господина министра народного просвещения от 24 апреля сего года за № 260.

Роман этот, по мнению их, есть одно из тех сочинений, которых не может разрешить к напечатанию ни один гражданский цензор. Большая часть действующих лиц принадлежит к духовному сословию и, хотя они более или менее отличаются христианскими добродетелями, но драматизм положения их не всегда совместен с их званием, напр<имер>: на одну игуменью падает самое оскорбительное подозрение в незаконном рождении ребенка; другая

героиня романа переписывается из монастыря о делах вовсе не отшельнических; архиерей, дядя игуменьи, и келейник его играют самые необыкновенные, если не страшные роли. Неистовства помещика Пенина напоминают какой-то уголовный процесс, возле благочестия и самоотвержения встречаются роскошнейшие и вовсе недвусмысленные картины, губернское начальство на откуп у законрелего разбойника и сластолюбца Богатого помещика Пенина, мерзавец секретарь, верный пособник сего изверга, ворочает и губернатором и губернией. Если это сочинение имеет большие достоинства в отношении художественном, то оно никак не может быть пропущено в отношении ценсурном. Если многое из описанного в романе могло случиться, то не все случившееся прилично печатать; и все эти антиценсурные факты совершенно неисправимы, ибо на них основано целое здание романа. Таково мнение трех ценсоров, читавших этот роман. Комитет, согласно с заключением трех своих членов, признал, что роман «Село Михайловское» по вышеизложенным причинам не может быть дозволен к напечатанию, и положил донести о том министру народного просвещения.

РГИА. Ф. 777, оп. 27, № 43, л. 57—58.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Статьи эти лишь отчасти перекрывают друг друга. Приведем перечень основных из них: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1889. Т. 1. С. 407—408 (сводка данных в именном указателе, составленная И. А. Шляпкиным, в том числе по устным рассказам П. П. Жандр); *Данилов И.* Забытая писательница // *Исторический вестник*, 1900. № 7. С. 193—205 (перепечатано в кн.: *Миклашевич В. С.* Село Михайловское. Роман в 4-х ч. СПб., 1908. С. 1—24); *Бобров Е. А.* Пушкин и В. С. Миклашевич // *Сб. Учено-литературного общества при имп. Юрьевском университете*. Юрьев, 1908. Вып. 3. С. 98—108; *Пиксанов Н. К.* Грибоедов и А. А. Жандр // *Горе от ума*. Комедия А. С. Грибоедова. Текст Жандровской рукописи / Ред., введ. и примеч. Н. К. Пиксанова. М., 1912. С. III—XXVI; *Попова О. И.* А. С. Грибоедов. Четыре письма // *Звенья*. М.; Л., 1932. Т. 1. С. 17—28.
- ² РНБ, арх. Державина, т. 29, л. 62 об.
- ³ Там же, л. 100.
- ⁴ *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 407.
- ⁵ *Звенья*. Т. 1. С. 92.
- ⁶ *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1911—1917. Т. 3. С. 132. Далее ссылки на это издание даются с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁷ РНБ. Ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к. III—VI, «ж».
- ⁸ Ср. в ее письме к В. В. Левашову от 30 февраля 1825 г.: «...назад четыре года была больна, неподвижна пять месяцев» (*Звенья*. Т. 1. С. 22).

- ⁹ Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. 3-е изд. М., 1977. С. 166.
- ¹⁰ РНБ. Ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к. III—VI, «ж». Перевод: «безобразна, как смертный грех» (франц.).
- ¹¹ Грибоедов А. С. Соч. М., 1956. С. 610.
- ¹² ИРЛИ. Ф. 496, оп. 2, № 45.
- ¹³ Ср. в печатном тексте: «Закрываю, что вы намекаете на государя самовластного, у вас желчь накопилась после 14 декабря» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 403).
- ¹⁴ РГИА. Ф. 772, оп. 1, № 1417; Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Т. 1. [М.], 1955. С. 243, 264.
- ¹⁵ РНБ, FXV.82(1—4); Q, XV.169(1—6).
- ¹⁶ См.: Миклашевич В. С. Село Михайловское... В книге не только сокращено название романа; произвольные купюры (в том числе важнейших мест) сделаны в тексте глав; главы переставлены местами и снабжены редакторскими заголовками; устранены «запутанности и темные места» в соответствии с эстетическими представлениями редактора. Пользоваться этой переделкой в духе бульварной романистики конца XIX в. ни в каких целях невозможно.
- ¹⁷ Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия. Роман в 4-х ч. Соч. В. С. М...ой. СПб., 1864—1865. С. 1. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с пометой: СМ — и с указанием в скобках части и страницы.
- ¹⁸ См.: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 40В. В заметках на рукописи И. А. Шляпкина сказано: «Все лица действительные». Помещики Тамбовской, Нижегородской и Пензенской губерний» (ИРЛИ. Ф. 496, оп. 2, № 45). Подчеркивание обозначает, конечно, основное топографическое приурочение романа.
- ¹⁹ Данилов И. Забытая писательница // Миклашевич В. С. Село Михайловское. С. 12.
- ²⁰ Там же. С. 21—23.
- ²¹ Все действие романа занимает около шести или семи лет. В первой главе сообщается об ожидаемом приезде в Михайловское Ольги, дочери Пенина (СМ. 1, 8); в момент приезда Ольге около шестнадцати лет (СМ. 1, 161); в конце романа ей двадцать два года (СМ. 4, 159).
- ²² Данилов И. Забытая писательница. С. 11.
- ²³ Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 518—519.
- ²⁴ Данилов И. Забытая писательница. С. 4.
- ²⁵ ИРЛИ. Ф. 496, оп. 2, № 45.
- ²⁶ См. письмо Грибоедова к С. Н. Бегичеву 1816 г., где Грибоедов жалуется, что перед матерью «обязан казаться основательным» (Грибоедов А. С. Соч. С. 523). Не является ли дальним отзвуком реальных впечатлений и фигура сводного брата—слуги (Кузьмы)? В цитированных нами заметках на списке «горя от ума» есть запись: «Сашка, сын кормилицы. Лакей Грибоедова» (ИРЛИ. Ф. 496, оп. 2, № 45), где прямо утверждается, таким образом, что А. Грибов был молочным братом Грибоедова.
- ²⁷ Смирнов Д. А. А. С. Грибоедов. Биографические известия о Грибоедове // Беседы в Обществе любителей российской словесности при Моск. ун-те. М., 1868. Вып. 2, отд. 2. С. 7; А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников. Л., 1929. С. 286, 93—94.
- ²⁸ Ср., например, пересказанный М. Н. Лонгиновым анекдот о столкновении Грибоедова с полицмейстером в театре (А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929. С. 334—335).
- ²⁹ Ср. также анекдот о столкновении Пушкина с И. С. Горголи, переданный П. Л. Яковлевым (Рус. старина. 1903. № 7. С. 214).

³⁰ ИРЛИ. Ф. 496, оп. 2, № 45.

³¹ А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель в воспоминаниях современников. С. 248.

³² Рузин говорит о своем возрасте: «Матушка мне считает восемнадцать лет, но я не верю женской хронологии, я думаю, что мне гораздо больше» (СМ. 2, 249). Не является ли эта реплика отзвуком каких-то реальных разговоров? Напомним, что единого мнения о времени рождения Грибоедова не существует; в большинстве случаев исследователи останавливаются на дате — 1795 г. Сам Грибоедов неоднократно называл и более раннюю дату — 1790 г., тем самым увеличивая свой возраст. См. новейшие своды литературы по этому вопросу: *Фомичев С. А.* Исследования и интерпретации. (Обзор юбилейной грибоедовской литературы 1969—1970 // Русская литература. 1971. № 2. С. 165; *Кожин В. В.* Легенды и факты // Там же. 1975. № 2. С. 145—148; *Краснов П. С.* Еще раз о дате рождения Грибоедова // Там же. 1975. № 4. С. 152—154.

³³ См. об этом: *Нечкина М. В.* Грибоедов и декабристы. С. 117 и след.

³⁴ РНБ. Ф XV.82(2), с. 435—436; ср.: СМ. 2, 250—251. В печатном тексте вместо «и разругать нельзя» — «с ним нельзя поссориться»; реплика Рузина («Не понимаю — суздальцами намаз...») изменена:

«Не понимаю. И почему же ей не поклоняться?»

³⁵ *Данилов И.* Забытая писательница. С. 20.

³⁶ *Грибоедов А. С.* Соч. С. 525.

³⁷ *Булгарин Ф. В.* Полн. собр. соч. СПб., 1843. Т. 3. С. 28.

³⁸ Кроме В. С. Миклашевич и Ф. В. Булгарина, личность Грибоедова неоднократно привлекала внимание и других русских писателей дооктябрьского времени. Известно, что в дошедшем до нас плане романа Пушкина «Русский Пелам» в качестве действующего лица упоминается Грибоедов. Согласно свидетельству современника, Лермонтов также рассказывал о замысле романа «из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране» (*Мартынов П. К.* Дела и люди века. СПб., 1893. Т. 2. С. 94). Этим «планом» воспользовался в своем романе «Железом и кровью» Д. Л. Мордовцев (*Мордовцев Д. Л.* Полн. собр. соч. Т. 8. Пг., 1915. С. 1—255.). Грибоедов является персонажем романов «Дела давно минувших дней» П. П. Каратыгина (1880), «Поэт-посланник» М. Э. Никольского (1908) и «Александр Первый» Д. С. Мережковского (1911).

Впервые: А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 235—256.

Из литературных отношений Баратынского

1

В альманахе «Майский листок» (1824), изданном неизвестным в свое время поэтом, журналистом и критиком М. А. Бестужевым-Рюминым, напечатано следующее стихотворение:

К Б-му

Ужель находишь, друг мой милый,
Ты в том отраду, чтоб всегда
Роптать на жребий свой унылый?
Ужель веселье никогда
Своей пленительной улыбкой
Тебя не может обольстить
И иногда, хотя б ошибкой,
К себе на время заманить?
О Б.....ий мой! печали
Всегда знакомы будут нам!
Мы с первым вздохом их познали!
Ты, верно, согласишься сам,
Что очевидно возрастали
С летами нашими они;
Что и в счастливейшие дни
На жребий часто мы роптали!
К чему ж, скажи мне, утомлять
Еще безвременно жизнь нашу?
Не будем скупы разделять
Благотворительную чашу!
Ах! продолжительны ль для нас
Минуты ветреного счастья,
И не мучителен ли час
Постыдной неги сладострастья?

Мой друг! не будем упускать
Мы те счастливые мгновенья,
В которые дает вкушать
Свои нам дружба наслажденья!¹

Вопрос об авторстве стихов решается просто: они подписаны криптонимом издателя: «2.17», то есть «Б. Р.», Бестужев-Рюмин². Сами по себе они весьма заурядны и не заслуживали бы внимания, если бы не их адресат.

Они были перепечатаны двумя годами позднее за полной подписью автора во втором номере журнала «Благонамеренный»; в первом номере Бестужев-Рюмин напечатал другое послание — «К П...ну». В библиотеке Института русской литературы хранится книжка журнала из собрания М. Н. Лонгинова, рукой которого на обложке сделана помета: «Пушкину и Баратынскому!?!»³

Адресация первого послания Пушкину не имеет сколько-нибудь веских подтверждений, и мы оставим ее в стороне. Сейчас нас интересует цитированное нами стихотворение, в отношении которого гипотеза Лонгинова обосновывается почти с полной несомненностью. Уже при первом прочтении текста очевидно, что фамилия «Баратынский» свободно укладывается в четырехстопный ямб строки и самое число точек в ней соответствует числу пропущенных букв. При более внимательном анализе становится ясно, что текст буквально соткан из цитат, формул и реминисценций, восходящих к элегиям раннего Баратынского — к «Унынию», к «Элегии» («Ужели близок час свиданья...», 1819), к «Весне», к посланию «К Коншину» («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам...», 1821). Но этого мало.

В альманахе «Сириус», изданном Бестужевым-Рюминым в 1826 г., есть еще одно стихотворение, обращенное, по всей видимости, к тому же адресату: «К Б-му, при посвящении поэмы „Умиравший Бейрон“». Здесь читаем:

Прими, беспечный друг, но сердцу незабвенный,
Мой скудный, но усердный дар;
Во мне воспламенил поэзии ты жар:
Я стал ее любить, тобою ободренный!
Твоими песнями я слух свой утешал:
Я ими чувства, ум и сердце занимал!
Твою музой вдохновенный,
И я, певец уединенный,
Беспечно, сладостно мечтал!

Она неопытный мой вкус образовала,
И быв наставницей моей,
Меня в печалях утешала
Протекших, скорбных дней.

Эти строки, несомненно, автобиографичны, и «ободрение», о котором идет речь в четвертой строке, нужно, конечно, понимать буквально. Адресат, очевидно, прямо поощрил начинающего.

Этому первому своему путеводителю на поэтическом поприще Бестужев-Рюмин и посвящает поэму «Умиравший Бейрон». Для него это акт символический:

Ты знаешь Бейрона и — уважаешь гений
Сего великого певца,
Достойного бессмертия венца
И хвал позднейших поколений.

И далее:

...слабый опыт свой тебе я приношу
Не по достоинству предмета;
Не приговора жду искусного поэта:
Вниманья дружества прошу!

Итак, «Б-ий» обоих посланий не есть просто друг, ропшущий на «унылый жребий» и нуждающийся в утешениях дружбы; это и поэт, причем поэт «искусный», учитель и наставник, чья муза приносит вдохновение и образует вкус. В конце своего второго посвящения Бестужев-Рюмин проясняет и некоторые биографические реалии:

Мы оба многое в сей жизни испытали;
Нам призрак изменил протекших быстро лет!
Печальным жребием мы оценили свет
И без роптания страдали!
В надежде *лучшего* единою мечтой
Мы души сырые питаем;
И рок немилостивый свой
Смирненным сердцем умоляем.
О милый друг! не все нам чуждо в жизни сей:
(Ужель навечно нас покинул добрый гений?)
Быть может, мы найдем еще отрады в ней
Взамен погибших наслаждений!⁴

Заметим здесь намек на «страдания», причиненные «немилостивым роком». Это обычный элегический мотив, но если, как мы предполагаем, речь идет о Баратынском, он конкретизируется в реальной

судьбе элегика, вынужденного служить унтер-офицером в Финляндии, что воспринимается как ссылка. Разрешить этот вопрос может только биографическая справка: необходимо установить факт раннего знакомства Бестужева-Рюмина с Баратынским, без чего все сопоставления литературных мотивов оказываются проблематичными.

Прямых фактов, документирующих такое знакомство, нет; однако биография Бестужева-Рюмина содержит косвенное его подтверждение.

Бестужев-Рюмин служил в Вильманstrandском пехотном полку, куда поступил подпрапорщиком в декабре 1816 г., в возрасте 18 лет; 23 декабря 1822 г. он был по домашним обстоятельствам уволен со службы в чине штабс-капитана. В то время, когда Баратынский является на службу в Нейшлотский пехотный полк — во второй половине 1820 г. — Бестужев-Рюмин имеет чин поручика. Автор некролога, хорошо его знавший, упоминает, что он был бригадным и дивизионным адъютантом⁵. Оба полка — Вильманstrandский и Нейшлотский — принадлежали к одной 23-й пехотной дивизии, но входили в состав разных бригад: Нейшлотский — первой, Вильманstrandский — второй. Размещались они по соседству. Из воспоминаний Н. М. Коншина, командира Баратынского, его друга и поэтического ученика, мы знаем, что ни Баратынский, ни тем более офицеры полка не были скованы жесткой дисциплиной и не слишком стеснены в свободе передвижения и общения; он вспоминал, в частности, о дружеских сходках в Ликоловских казармах, приобретавших литературный характер⁶. Может быть, знакомство произошло здесь; могли быть встречи и во время поездок Баратынского по Финляндии вместе с Коншиным; в лирическом отступлении в поэме «Наталья, боярская дочь» Рюмин вспоминал, как он «бродил» «по диким скалам» «Финляндии угрюмой»⁷. Без сомнения, он был знаком и с Коншиным; во всяком случае, в 1830 г. он печатает в своем «Северном Меркурии» стихотворение Коншина «Город» (в поздней редакции «Жалобы на П<етер>бург»), явно полученное от самого автора⁸, — и едва ли не Коншину принадлежит помещенный в «Сириусе» перевод «исторической повести древности» «Геро и Леандр», подписанный «Н. К-н». Эти связи восходят, нужно думать, именно к периоду их совместной службы в Финляндии, которая укладывается в тот же промежуток времени, что и финляндское общение Коншина и Баратынского: Коншин вступил в Нейшлотский полк только в 1819 г. и ушел в отставку через год с лишним после Бестужева-Рюмина. Рюмин, по-видимому, примкнул к литературному обществу, в центре которого был Баратынский.

2

Мы можем, таким образом, с уверенностью относить к Баратынскому оба цитированных послания Бестужева-Рюмина и пользоваться их реалиями как биографическим материалом. Конечно, здесь нужна осторожность и сопоставление свидетельств. Так, Баратынский поощрил Бестужева, но, конечно, не приобрел к поэзии. Еще в 1816 г. Бестужев издал в Москве две брошюры с официальной одой на обручение великой княжны Анны Павловны и с мелкими стихами на случай. Почва для восприятия новых поэтических впечатлений была, таким образом, уже подготовлена. Автор его некролога удостоверяет, что покойный был «ревностным... любителем» литературы: «...с ранних лет начал он заниматься ею и долго жертвовал ей досугами, остававшимися ему от исполнения обязанности по службе... пока склонность его к музам не совлекла его с служебного поприща для определения, по собственному его выражению, исключительно на службу Аполлона»⁹. Здесь кстати заметить, что абсолютное невежество, которое приписывает Бестужеву-Рюмину в своих мемуарах В. Бурнашев, — легенда. Образования сколько-нибудь систематического он, вероятно, в самом деле не получил; известно, что в 1824 г. его прошение в цензуру о разрешении издавать журнал было отвергнуто в числе других причин и из-за грамматических ошибок, им допущенных, однако он свободно ориентировался в литературе, был достаточно начитан и переводил с французского и польского языков. Из автобиографического отступления в его «Письме графине N. N. в философическо-нравственно-шуточном роде» мы узнаем, что в молодости он «у С.....ова в Москве на лекциях бывал», — конечно, у Н. Н. Сандунова, преподававшего в Московском благородном пансионе¹⁰. Едва ли не эта деталь биографии Бестужева-Рюмина получила памфлетное отражение в пушкинском «Альманашнике»: Руссо, говорит альманашник, «был человек ученый», а его образование ограничилось Московским университетом (XI, 138).

При всем том Бестужев-Рюмин обуреваем грандиозными планами. В середине 1820-х гг. он намерен заняться изданием сочинений чуть ли не всех значительных русских писателей XVIII в. и составить пантеон иностранных писателей от Данте до Буало, Лейбница и Геснера¹¹; он даже рискнул вступить в состязание с Жуковским, переведа «Рыбака» Гете, о чем мы несколько подробнее скажем ниже. Из посвящения к «Умиравшему Бейрону»¹² мы узнаем, что его беседы с Баратынским касались творчества Байрона. Это существенно в первую очередь потому, что мы почти ничего не знаем об

отношении к Байрону раннего Баратынского. И здесь очень любопытна сдержанность интонаций, резко контрастирующая с восторженной апологией Байрона у самого Бестужева-Рюмина: «Ты знаешь Байрона и — уважаешь гений Сего великого певца» и т. д. В 1825 г. Баратынский готов находить в «Чернеце» Козлова преимущества перед байроновскими поэмами, а работая над «Эдой», более всего озабочен тем, чтобы не следовать ни Байрону, ни Пушкину¹³. Это была реакция на поток подражаний, бросавшая свои рефлексии и на отношение к самому оригиналу, и поэтому строчки бестужевского послания приобретают значение важного свидетельства.

Все эти сопоставления объясняют нам и необычное множество реминисценций из Баратынского, которые содержатся в стихах Бестужева-Рюмина. Часто это парафразы или прямые реплики из ранних стихов Баратынского. Ср. «В альбом Е. А. Л.»:

...у меня лишь то в предмете,
Чтоб сей несвязный стих
Тебе напомнил о поэте!¹⁴

У Баратынского (Прощание. Т-му в альбом):

Пускай измаранный листок
Тебе напомнит о поэте!

В «Возвращении на родину»:

Я возвращуся к вам, родимые дубравы,
Под безмятежный кров отеческих полей!¹⁵

Все это стихотворение — прямое подражание «сельской элегии» Баратынского «Родина»:

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,
Дубравы мирные, священный сердцу кров

и т. д.

В него вплетены и формулы, заимствованные из пушкинской «Деревни», фрагмент которой перепечатан здесь же в качестве эпиграфа:

Святая родина! спешу я отдохнуть
На лоне тишины и сладкого забвенья!

По меньшей мере две элегии варьируют «Разуверение»:

Не пробуждай во мне мечтаний,
Не воспаляй моей крови,
Не воскрешай очарований

Давно забытой мной любви.
Я разуверился в надежде
и пр.

(«Безнадежность. Элегия»)

Не ободряй меня, друг нежный,
Приветной ласкою своей...

(«Предчувствие. Элегия»)¹⁶

Здесь возникает проблема взаимоотношений творца и эпигона.

Эстетика поэтического эпигонства для истории литературы проблема первостепенной важности. При этом эпигонство — термин не оценочный, а исторический. Эпигонские стихи отнюдь не всегда стихи «плохие» в эстетическом смысле. Для современного читателя стихи Бестужева-Рюмина скорее «хорошие» стихи: они отражают общий уровень поэтической культуры пушкинского времени, уровень очень высокий. Они «плохи» в историческом соотношении со своими образцами, так как ничего не открывают, а воспроизводят уже открытое. Для истории же литературы они представляют особый интерес — и как своего рода литературный индикатор, и как материал для изучения принципиальных проблем эволюции стиля.

При этом далеко не безразлична и та эстетическая платформа, на которой они вырастают. Вчитываясь внимательно в более поздние критические статьи Бестужева-Рюмина, мы можем уловить в них отзвуки полемик начала 1820-х гг. — тех полемик, которые вели в «Благонамеренном» против «романтиков» Измайлов, Б. Федоров, Сомов и др., а также выступлений Булгарина. Любопытно при этом, что Бестужев-Рюмин весьма критично настроен по отношению к самим своим предшественникам, — суждения же их повторяет почти буквально. Это тоже характерно для позиции эпигона и эклектика. В 1824 г. в «Майском листке» он вспоминает о той критической буре, которая поднялась с выходом перевода «Рыбака» Гете, сделанного Жуковским, когда «несчастный перевод счастливо-го, по отличным дарованиям своим, знаменитого поэта нашего поступил, по общему приговору зоилов, в литературную кунсткамеру»¹⁷. Как известно, «общего приговора» не было; А. А. Бестужев, предложивший основать «кунсткамеру» для «литературных уродцев», выступил на защиту перевода Жуковского, жестко разобранного Сомовым, и причислил его к «образцовым сочинениям», а место в своей «кунсткамере» отвел его противнику¹⁸. Бестужев-Рюмин, называя критиков Жуковского «зоилами», в то же время готов присоединиться к ним в оценке «Рыбака» и даже вступить в

соперничество со «знаменитым поэтом». В том же «Майском листке» он помещает свой перевод гетевского стихотворения, без ложной скромности заметив, что «сей новый перевод» «одного нового поэта», по мнению знатоков, «если не превосходнее, то, по крайней мере, *ближе к подлиннику*, прежних»¹⁹. Он учел рекомендации Сомова: в его переводе совершенно отсутствует метафорический язык, вызвавший нарекания: здесь нет ни «влажной главы» (чрезвычайно неудачно замененной «влажными волнами»), ни «прохладной тишины» (эта строчка звучит: «прохлада в душу шла»). Это перевод, вышедший из недр традиционной элегической школы.

В том же «Майском листке» Бестужев-Рюмин напечатал «отрывок из сатирической поэмы» «Метромания и метроманы» за подписью «N. N. N.» — с прямыми нападками на Жуковского и на «элегиков». Сама ассоциация заслуживает внимания. В том же 1824 г. Баратынский пишет первую редакцию своего послания «К Богдановичу», где Жуковский был объявлен основоположником элегической школы, породившим «орду» подражателей. Бестужев-Рюмин говорит то же самое и вовсе не случайно дает собирательному памфлетному образу элегика имя «Фиалкин», закрепившееся за Жуковским со времени «Липецких вод». «Метромания» оканчивается строчками, где элегическая фразеология Жуковского подвергается прямому осмеянию:

В уединении, в безмолвьи тишины,
При слабом блеске чуть сияющей луны,
Фиалкин наш всегда терзается мечтами
И обливается бывальыми слезами!

К словам «бывальыми слезами» сделано обширное примечание сочинителя, где, между прочим, читаем: «Не решайтесь... выражение сие и некоторые другие, подобные оному, почесть нелепыми; в противном случае я решусь, в оправдание свое, указать на сочинения некоторых писателей, от одних имен которых вы почти оцепенеете. Само собою разумеется, что в сочинениях сих неподражаемых писателей и самые нелепости принимаются за красоты языка русского»²⁰.

Борьба против «нелепостей» в сочинениях «неподражаемых писателей» в дальнейшем станет для Бестужева-Рюмина своего рода принципом, девизом критического беспристрастия. Но здесь сразу же возникает вопрос о позитивном содержании этой борьбы. На первый взгляд кажется, что Бестужев выступает союзником Баратынского и даже Кюхельбекера в их отрицании уходящей в прошлое «унылой элегии». На самом деле сходство здесь чисто внешнее. Как

и в первом рассмотренном нами случае, отрицается как раз то новое, что Жуковский внес в традиционную элегическую поэтику, — психологический язык, внелогические связи понятий, разрушавшие рационалистическую, строго логическую понятийную основу стихотворения и даже его грамматические нормативы. Именно с этой точки зрения «бывалые слезы» — «нелепость»: чтобы принять этот эпитет, нужно контекстуальное чтение, к которому не привыкла нормативная поэтика. Ни Кюхельбекера, ни Баратынского этот эпитет не остановил бы: Кюхельбекер отрицал элегию как таковую во имя экспрессивных и «высоких» лирических жанров; Баратынский искал обновления элегии на путях аналитического психологизма и философской лирики.

Бестужев-Рюмин не ищет ни того ни другого. Отрицая «слезливость», он продолжает оставаться «унылым элегиком»:

Где девались жизни радости,
Нам изменившие вдруг?
Рано, рано нашей младости
Вянут розы, милый друг!
Увядают не отцветшие...
Все так прочно в жизни сей!
Пролетели дни прошедшие
И с утехою своей!²¹

Все это — не просто «облегченный» Жуковский: это прямая вариация «Песни» («Отымает наши радости...»), в которой и находится строчка, вызвавшая нападки Рюмина («Иль оплакивать бывалое Слез бывалых дайте мне»). Но в переложении Рюмина — как это постоянно бывало — исчезло лирическое движение, лирический конфликт; пересказ не сохранил эмоциональных и смысловых обертонов слова Жуковского:

Время, боле невозвратное!
Дай нам прежние мечты!

Такого рода «пересказы» поэтических образцов у Бестужева-Рюмина встречаются на каждом шагу:

Я не поэт — возьмите лиру,
Сорвите розовый с главы моей венок!
Я не поэт — дерзнул коль славить миру
Не добродетель, но порок!²²

Здесь — вариация на темы элегии Д. Давыдова:

Возьмите меч — я недостоин брани!
Сорвите лавр с чела — он страстью омрачен!

Поэтическая экспрессия давидовской элегии — экспрессия любовной страсти. У Бестужева-Рюмина сохранена форма, но она несет абстрактно-дидактическую идею. Целостность лирического текста распалась; элегия превратилась в холодную декламацию.

В творчестве эпигона происходило опустошение исходных образов. И подобной же трансформации подвергалась у него поэтика Баратынского.

Нет сомнения, что его эстетическому сознанию Баратынский также предстал как поэт, требующий некоторого «очищения». В послании «К.....ову» (1826) читаем:

На дев прелестных, но коварных

 Мы, как романтики, глядим, —
 Глядим *не зря*.

Последняя строчка — ставшая уже расхожей «шуточка» «Благонамеренного» над неудачным словоупотреблением в «Бдении» (1821) Баратынского:

В окно, не зря, глядел.

И совершенно так же, как это делалось в «Благонамеренном», Бестужев-Рюмин объявляет его отличительной особенностью поэтического языка «романтиков».

Все это не мешает ему, как мы видели, считать Баратынского своим учителем в стихотворстве. Происходит то же самое, что мы видели уже на примере подражаний его Жуковскому: появление облегченных вариаций. Но в случае с Баратынским эти вариации или, по крайней мере, часть из них сознательны. У нас есть некоторые основания думать, что Бестужев-Рюмин вызывал своего учителя на поэтический диалог, на обмен посланиями, подобный тому, какой произошел на его глазах с другим учеником и подражателем Баратынского — Н. М. Коншиным.

3

Поэтическая переписка Баратынского и Коншина хорошо известна биографам Баратынского, но чтобы резюмировать ее проблематику, хотя бы в той мере, в какой это нужно для нашей темы, следует расположить послания в хронологическом порядке. Попытку такого рода сделал автор этих строк, публикуя весь комплекс посланий Коншина в антологии «Поэты 1820—1830-х гг.»; сейчас, при сопоставлении всех прямых и косвенных данных, предложенная тог-

да реконструкция представляется неубедительной. Ее критический анализ мы здесь опускаем, ограничившись двумя замечаниями: при всех возможных абберациях памяти в поздних мемуарах Коншина нет достаточных оснований отводить его свидетельство, что переписка его с Баратынским началась с послания Баратынского «Добрый совет»; далее: последовательность его собственных посланий не та, которая была установлена нами в 1972 г. С этого вопроса мы и начнем.

Коншину принадлежит четыре послания, три из которых датированы самим автором. Послание «Баратынскому» («Куда девался мой поэт?...») имеет дату: «1 августа 1820. К. Валькиала»; «Е. А. Баратынскому» («Поэт, твой дружественный глас Достиг до узничьей темницы...») — 1820 г.; «Боратынскому» («Забудем, друг мой, шумный стан...») — 1820 г.; наконец, под стихотворением «Боратынскому» («Напрасно я, друг милый мой, Желал найти науку счастья...») стоит помета: «1 августа. На Котке» (без даты). Это последнее послание датируется нами предположительно 1823 г. Его широкие хронологические рамки — 1820—1824 г. (до января 1824 г., когда Коншин уехал из Финляндии); из этого периода нужно исключить 1 августа 1820 г. (этим днем датировано первое послание, из Валькиалы, несовместимое с интересующим нас по содержанию) и 1 августа 1821 г., когда и Коншин, и Баратынский были в Петербурге. Из двух остающихся дат более вероятна дата «1 августа 1823 г.», так как именно к этому году относятся сатирические куплеты Баратынского и Коншина и конфликт последнего с обществом, следы которого заметны в стихотворении²³. Как бы то ни было, это последнее из известных нам посланий. Все остальные относятся к 1820 г. В начале переписки стоит, по-видимому, стихотворение «Поэт, твой дружественный глас...», напечатанное анонимно в декабрьском номере «Соревнователя» под названием «Боратынскому. Ответ». Это название естественно для первого из ответных посланий и гораздо менее вероятно для последующих. Более того, из самого содержания «Ответа» видно, что адресат и автор удалены друг от друга («твой дружественный глас Достиг до узничьей темницы»); некоторые другие детали как будто бы указывают на зимнее время и на сравнительно жесткий режим «узилища». Эти реалии, хотя и неодинаково очевидные, позволяют, однако, думать, что стихи написаны до того, как Коншин «выпросил» Баратынского в свою роту, то есть зимой или весной 1820 г., когда адресат послания наезжал к Коншину из Фридрихсгама в Лийкала. В один из таких приездов, как вспоминает Коншин, Баратынский и привез ему послание «Добрый совет»

(«Живи смелей, приятель мой, Разнообразь досуг шутливый...»). Естественно думать, что «Ответ» был вызван к жизни именно «Добрый советом». Второе послание Коншина, впервые опубликованное нами в 1972 г., читалось вместе с «Ответом» в обществе «соревнователей» 29 ноября 1820 г. под названием «Баратынскому (при выступлении из лагеря в деревню)»; оно, несомненно, было написано в мае 1820 г., когда Коншин и Баратынский уже служили вместе и Нейшлотский полк выступил в летний лагерь под Вильманстрандом; об этом эпизоде Коншин рассказывал в своих мемуарах. В этих стихах — уже «летние» реалии и несколько иная проблематика. Послание, датированное 1 августа 1820 г. и написанное в Валькиале во время разлуки друзей («умолк, умолк и вести нет»), несомненно, последнее в этом году, но точно объяснить условия его создания мы не можем; Баратынский продолжает служить под начальством Коншина, но, по-видимому, отлучается и живет то в Лийкала, то в Фридрихсгаме (в 15 верстах от Лийкала, где находится полковой штаб)²⁴.

Поэтический диалог Баратынского и Коншина предстает после этих справок следующим образом. «Добрый совет», с его горацианским призывом «оставить мудрость мудрецам» и ловить улетающее мгновенье, вызывает у Коншина элегическую ламентацию. «Добрый совет» оживил «чувство» тоской о счастье: «порывы к наслаждению» исчезли вместе с юностью и здоровьем:

В объятых ветрeных Лаис
 Любить способность онемела;
 Страсть к славе, к жизни охладела,
 Желанья роем унеслись!
 К нам путь завеяла метель
 Свободе, резвому веселью...

Эти парафразы шиллеровских «Идеалов», уже ставшие к началу 1820-х гг. общим местом «унылой элегии», становятся материалом аналитического рассуждения в послании «К Коншину» («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам...»), также написанном еще в Фридрихсгаме. Баратынский прямо отвечает на строки: «чувство оживилось О счастья тихую тоской» и на сожаления об утрате вкуса к чувственной любви. «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам! Не испытал его, нельзя понять и счастья». Антитезой становятся понятия «чувства» и «чувственности»: «Счастливыцы нас бедней, — и праведные боги Им дали чувственность, а чувство дали нам». Любовь и дружба, согласно поэтической концепции стихотворения, получают цену от силы и искренности переживания, и «страдание» есть непременно условие «счастья», ибо только оно обеспечивает подлинность и глубину чувства.

Баратынский переносит проблематику элегического послания в область моральной философии и совершенно удаляется от гедонизма «Доброго совета», — Коншин же, адепт и эпигон, естественно, не поспевает за этой стремительной эволюцией. Его следующие, летние послания то варьируют ту же элегическую тему уходящей молодости, эклектически соединенную с чисто внешними руссоистскими мотивами, то, наконец, повторяют «Добрый совет»:

А я, в глуши уединенья,
Дыша свободою моей
Младой красавице полей
Даю уроки наслажденья.
Пою и Вакха, и вино,
Пишу стихи, читаю, плачу,
Поэт! на время все дано —
Так время ль тратить наудачу?

«Пора покинуть, милый друг, Знамена ветреной Киприды», — отвечает Баратынский в своем заключительном послании «Н. М. Коншину». Возникает новая поэтическая тема — та, которая впоследствии окажется одной из ведущих не только в ранней, но и поздней элегии Баратынского, — тема сверхличного жизненного закона:

Оставим буйным шалунам
Слепую жажду сладострастья!
Не упоения, а счастья
Теперь искать уж время нам.

Годы, меняющие личность и ее ценностные ориентации, — этот мотив будет звучать и в послании «Булгарину» (1821) и далее, вплоть до знаменитого «Признания». Но прослеживание эволюции этой темы не может входить сейчас в наши задачи. Нам важно было очертить проблематику поэтического диалога поэта и его подражателя.

Адресуя Баратынскому свое послание, Бестужев-Рюмин, без сомнения, рассчитывал на подобное же поэтическое обсуждение. Он выбирает темы прямо из стихов Баратынского, близко пересказывая, например, «Элегию» (1819):

Быть может, поздно, милый друг,
Меня и радость посетила:
Я наслаждаюсь не вполне
Ее пленительной улыбкой;
Все мнится, счастлив я ошибкой
И не к лицу веселье мне!²⁵

Адресат послания рисуется, таким образом, как «унылый элик», которому предлагается утешение дружбы. Все это в разных вариантах уже присутствовало в ранней лирике Баратынского, в частности во втором послании к Коншину («Способны ль чувствовать, как дорог верный друг?..» и т. д.).

Поэтические концепции Баратынского воспроизводятся почти полностью, но на уровне облегченной, «массовой» эстетики, где деформируются сами исходные поэтические понятия.

Такая деформация — также существенная особенность эпигонской литературы.

Подражатель не просто воспроизводит свой образец: он переводит его в свою систему эстетических представлений, с другой исходной установкой и иной поэтической аксиологией. Ценностные ориентации в подражаниях Бестужева-Рюмина предопределены просветительскими, доромантическими представлениями о дидактической функции поэзии; здесь существует строгая шкала этических ценностей: «дружба» — безусловно позитивная величина, «сладострастие» — безусловно негативная; «любовь» может быть той или другой, в зависимости от того, является ли она «чистым», христианским, нравственным чувством или «заблуждением страстей». Собственно говоря, с этих позиций критики «Благонамеренного» и Ф. Булгарин вели борьбу против «вакхической поэзии» Пушкина, Дельвига, Баратынского, обвиняя их в «безнравственности», этическом релятивизме. На эти обвинения Баратынский отвечал в 1821 г. посланием «Булгарину» (в поздней редакции — без заглавия: «Приятель строгий, ты неправ...»). Вне зависимости от субъективных намерений Бестужева-Рюмина его апологетическое послание было выступлением потенциального противника.

Баратынский не принял поэтического вызова Бестужева-Рюмина и не ответил ему посланием на послание, как это произошло с Коншиным, но и не оставил его без внимания. В «Сириусе» мы находим его стихи. Эти стихи — «К Д<ельвигу> на другой день после его женитьбы» — были впервые напечатаны в альманахе Бестужева-Рюмина под названием «В альбом N. N. на *другой день его свадьбы*» за полной подписью Баратынского. Репутация бесцеремонного «альманашика», перепечатавающего со случайных списков чужие стихи, прочно утвердившаяся за Бестужевым-Рюминым, заставляла исследователей с особой осторожностью относиться к его публикациям, — и публикация в «Сириусе», естественно, не рассматривалась как факт литературных связей поэта и издателя. Между тем, если принять во внимание историю их взаимоотношений,

можно предположить, что Рюмин получил эти стихи либо от самого Баратынского, либо от Дельвига, с согласия автора. Заметим, что и повод их, и содержание достаточно интимны; вряд ли эти стихи распространялись в списках.

Еще любопытнее, однако, что в следующем альманахе Бестужева-Рюмина — «Северная звезда» (1829) — появляется «Уверение».

Напомним читателю, что «Северная звезда» была как раз тем альманахом, который поссорил Бестужева-Рюмина со всем пушкинским кругом. В конце 1828 г. распространился слух, что издатель «Северной звезды» намерен опубликовать без разрешения какие-то стихи Дельвига и Пушкина, и Дельвиг и Плетнев обратились в цензурный комитет с требованием помешать контрафакции. Бестужев вынужден был изъять стихи Дельвига; пушкинские же стихи (числом шесть) и одно стихотворение Вяземского он напечатал под анаграммой «Ап», как присланные от «неизвестного»²⁶. Пушкин собирался протестовать печатно и упомянул о беззастенчивой контрафакции в «Альманашике»; Бестужев же свел счеты с противниками на страницах той же «Северной звезды», напечатав целую серию выпадов против Дельвига, Плетнева и отчасти Пушкина; среди них был, в частности, «слух», что половина хороших стихов Дельвига написана Пушкиным, а другая — Баратынским и что друзья-литераторы дарят друг другу книжечки «с надписями, приносящими особенную честь авторской их скромности»: «Б. Д., даря свои произведения А. П. и П. П., надписывает первому: *Русскому Байрону*, а последнему: *Русскому Лагарпу*», а «А. П. отвечает Б. Д. своим подарком с надписью: *Русскому Горацию*»²⁷. Впрочем, далее сам Бестужев-Рюмин вскрыл личную подоплеку этих пасквилей: «Предчувствуем, — писал он, — что породим на себя дюжину эпиграмм, искренно желая хоть одной из них быть хорошею». К этому месту статьи сделано примечание «издателя»: «Как бы и мне не досталось за вас, г. Аристарх Заветный! Впрочем, пусть лучше пишут эпиграммы, нежели подьяческие жалобы»²⁸. Намек понятен: имеются в виду обращения Дельвига и Плетнева в цензурный комитет. Атака ведется прежде всего против них. Пушкину отводится особое место²⁹. Впрочем, это продолжается недолго: в следующем же году Пушкин становится предметом исключительных по своей пошлости критик в бестужевском «Северном Меркурии».

Нам нет необходимости проследивать подробно историю полемики Бестужева-Рюмина с дельвиговским кружком. Она известна; на ней детально останавливался, в частности, В. П. Гаевский в своей

известной биографии Дельвига. Заметим одно: единственным поэтом кружка, избежавшим памфлетных нападок — не только в альманахе, но и в газете, — оказывается Баратынский. Вульгарное перо Бестужева-Рюмина шадит его даже там, где имя его напрашивается: например, в перечислении поэтов, дарящих друг другу свои поэтические сборники. Более того, согласно Рюмину, именно он, наряду с Пушкиным, создает литературную славу Дельвига.

Это была дифференциация не литературных позиций, а скорее личных отношений, и здесь нам нужно обратить внимание на то, что «Уверение» подписано в «Северной звезде» полным именем. Нет сомнения, что здесь Бестужев не боялся обвинений в контрафакции: он печатал стихи с ведома автора.

Эта история получает особые акценты, если мы вспомним, что два стихотворения — «Уверение» и «Фею» — Дельвиг в 1828 г. собирался печатать в «Северных цветах на 1829 год» и Баратынский воспротивился. Оба стихотворения были адресованы возлюбленной (иногда в ней предполагали А. Ф. Закревскую), и поэт, к этому времени уже женатый, боялся огласки. В начале декабря 1828 г. в письме к Дельвигу он настоял на их изъятии³⁰, а в июле 1829 г. поступает в продажу «Северная звезда» с текстом «Уверения»; видимо, Бестужев-Рюмин, которому грозила литературно-коммерческая катастрофа, сумел сломить сопротивление своего финляндского знакомца. В следующем выпуске «Северных цветов» — на 1830 г. — О. Сомов заявляет публично, что стихи в «Северной звезде» за подписью «Ап» не назначались сочинителем для этого альманаха, а по поводу «Уверения» замечает с полуупреком, что стихи хороши и могли в числе некоторых других «найти себе лучшее место»³¹, — конечно, о разрешении Баратынского на публикацию ему было известно. Но и это еще не все. Публикация «Уверения» в «Северной звезде» отличается одной, на первый взгляд незначительной, но исключительно редкой у Баратынского особенностью. Под ним стоит дата: «1824».

Дата эта окончательно выдает авторское происхождение текста. Уже М. Л. Гофман заподозрил, что она фиктивна. Это вызвало возражения; в литературе бытуют разные мнения на этот счет, связанные с определением адресата³². Как бы ни решался этот вопрос, нет сомнений, что дата восходит к самому Баратынскому³³. Дело в том, что через год — по-видимому, в ноябре 1829 г. — Баратынский решился напечатать и «Фею», уступив на этот раз просьбам Н. М. Коншина. Посылая стихотворение, он писал в сопроводительном письме: «...под стихотворением моим „Фея“ выставлен год: не забудь его напечатать в твоём альманахе, это мне нужно»³⁴. В публикации в альманахе Коншина и Е. Ф. Розена «Царское село» (1829) под

«Феей» стоит тот же 1824 г., означающий, что и это стихотворение написано до женитьбы.

Две истории публикации образуют параллель. Исключительно редко датируя свои стихи, Баратынский делает исключение для двух любовных стихотворений, связанных друг с другом единством лирической идеи и, может быть, адресата; оба произведения появляются в альманахах его знакомых по Финляндии и его подражателей, почти в одно время и с одинаковой датой. Мы вправе предположить, что Баратынский поставил Бестужева-Рюмину то же условие, что и Коншину: сохранение хронологической пометы под текстом.

Но в литературных взаимоотношениях Баратынского и прежнего его сослуживца был и третий эпизод, — быть может, самый значительный из всех. Он был связан с полемикой вокруг «Наложницы».

4

«Северный Меркурий» Бестужева-Рюмина был едва ли не первым, кто открыл поход против извещения «Литературной газеты» о поэме Баратынского, предвосхитив тем критический разбор Надеждина в январской книжке «Телескопа». «В 69-м № „Лит. Газеты“, — читаем мы в заметке „Смесь“ в № 2 от 5 января 1831 г., — извещают, что Е. А. Баратынский окончил и скоро напечатает поэтический свой роман „Наложница“ (из коего напечатаны уже отрывки в «Северных цветах за 1831-й год»). „Судя по отрывкам, — говорит „Лит. Газета“, — мы полагаем, что он будет весьма занимателен *новостью предмета* (?!?!), *характерами и картинными (!!!) положениями действующих лиц* (???!!)“». Едва ли кто более нас любит и уважает блестящее дарование Баратынского: но за всем тем мы не можем не сказать по сему случаю следующего своего мнения. Предмет означенной поэмы действительно *нов* — и в этом должно согласиться с „Лит. Газетою“: в самом деле, мы на *русском* языке до сего времени еще не читали сочинений, которых содержание имеет что-нибудь общее с предметом поэмы Баратынского»³⁵.

После этого отзыва следовало ожидать резких критических нападков. Но их не последовало. Среди почти всеобщих отрицательных суждений критики о «Наложнице» статья Рюмина в «Сыне отечества и Северном архиве» и рецензия в «Гирланде» (1831, № 13 и 15) выделялись умеренностью тона³⁶. В первой статье критик повторил почти общий упрек критиков в уклонении от «Высшей поэзии» («сестры Истины и Религии»), но его конечная оценка была неожиданно высокой: «Большой объем, богатство и живость описаний, занимательность положений и вообще счастливая смелость вполне

познавшего себя гения — ставят „Наложницу“ выше прочих произведений Баратынского»³⁷. В этом суждении Бестужев-Рюмин сближался с Киреевским и «Литературной газетой».

Вторая рецензия, в «Гирланде», подписанная «Сенсерский» (конечно, псевдоним), представляет особый едва ли не исключительный интерес. Она начинается предисловием, в котором рецензент описывает попавший ему в руки подносный экземпляр поэмы. «Увидев у одной дамы экземпляр сей повести, — говорит он, — я выпросил прочесть оную и при составлении сей статьи руководствовался этим же экземпляром, который, по-видимому, принесен в дар той особе, от которой я заимствовался книжкою. Это я заключаю по нарядному переплету, с особенным вкусом сделанному, и по заглавному листочку, прекрасно *накаллиграфированному* на почтовой бумаге (печатного не было). После сего листочка в этом экземпляре следует печатный посвятельный листок; потом идет рассуждение в прозе о *Нравственном в поэзии* на XXVII страницах, отмеченных римскими цифрами; после сего вклеен листок почтовой же бумаги, на коем также *накаллиграфировано*: Глава I, и означено точками несколько строчек. Со II-й же главы до конца все печатное. К сожалению, я не имел случая сличить сего экземпляра с другим, но полагаю, что и в этом никаких перемен или пропусков не должно быть»³⁸.

В этом — конечно, мистифицирующем — предисловии заключается едва ли не основной смысл печатного отклика в «Гирланде». Экземпляр поэмы, описанный в ней, вероятнее всего, фикция: он нужен для того, чтобы заменить заглавие поэмы. На ее «накаллиграфированном» титульном листе написано не «Наложница», а «Цыганка», как она будет называться в издании 1835 г., — и как «Цыганку» разбирает ее рецензент «Гирланды», словно не зная об истинном ее заглавии,

Следующий «листок» — с посвящением А. А. Елагину — и все предисловие сохранены; первая глава — с описанием кутежа — купирована; она обозначена строками точек. В таком виде она, согласно понятиям рецензента, может стать предметом чтения и критического разбора.

Замена заглавия важна.

Именно название поэмы стало предметом особенно пристрастного внимания. Критик «Сына отечества и Северного архива» считал его едва ли не самой большой «неблагопристойностью» во всей поэме; «Дамский журнал» отказывался рецензировать произведение с подобным заглавием. На него обрушился и Надеждин, которому Баратынский отвечал потом специальной «Антикритикой», где оп-

равдывался тем, что не нашел названия точнее и ссылаясь на традицию словоупотребления, приводя примеры из «Бориса Годунова» и даже учебных книг. При всем том название «Наложница» вызывало возражение даже у защитников поэмы; так, в ноябре 1831 г. до Баратынского дошел слух, что его осудил Жуковский³⁹.

Экземпляр, отрецензированный в «Гирланде», предлагал компромиссное решение проблемы. Неизвестный нам «Сенсерский» (скорее всего, сам Бестужев-Рюмин), без сомнения, уже знал о петербургских и московских толках и в процессе печатания рецензии, растянувшейся с мая до августа 1831 г. (книжка 13-я с началом его статьи имеет цензурное разрешение 30 мая, 15-я, где помещено окончание, — 7 августа 1831 г.), имея возможность прочитать некоторые журнальные отклики и даже вступить с ними в осторожную полемику. По его мнению, они «смотрят «более на отдельные части сочинения, а не на целое» и «такой образ критики не мог быть безвреден для поэта». «Сенсерский» предпочитал отмечать «красоты», хотя высказывал и серьезные упреки сюжетному построению и социальным, и психологическим взаимоотношениям героя и героини (Веры): они казались ему мало правдоподобными. Он коснулся и «нравственной цели» поэмы, в особенности занимавшей критику, — и уклонился от определенных оценок; впрочем, он выражал желание, «чтобы Баратынский избирал для своих произведений предметы более изящные, более возвышенные и, следовательно, более соответственные с блестящим его дарованием». При всем том «Сенсерский» не соглашается с мнением о «безнравственности» поэмы. «...Мы не станем пугать наших читательниц до такой степени, утверждая, чтобы они решительно не могли удостоить прочтением это новое произведение любимого ими поэта». «Нет: дамы (речь, разумеется, не о *девицах*) легко могут отважиться на это предприятие, для них, по-видимому, затруднительное, особенно если будут иметь экземпляры сей поэмы, соответственные с тем (см. *Примечание, помещенное в начале сей статьи, в 13 кн. Гирлянды, на стран. 320-й*), по которому рецензент составил сию статью»⁴⁰.

Это последний известный нам эпизод в истории творческих и личных контактов Баратынского с Бестужевым-Рюминым, и он ставит новые вопросы, на которые у нас нет удовлетворительного ответа. При переиздании поэмы в составе «Стихотворений Евгения Баратынского» она получила новое название — «Цыганка». Баратынский словно принял советы «Сенсерского», и может быть, так случилось и в самом деле. С другой стороны, есть основания думать, что «Цыганкой» поэма называлась в одном из ранних авторских вариантов; черновики ее до нас не дошли. 20 ноября 1830 г. М. П. Погодин

сообщал С. П. Шевыреву, что Баратынский «написал повесть в 8 песнях „Цыганку“» и высказывал о ней свое мнение, весьма критическое, явно свидетельствующее о знакомстве с текстом⁴¹; конечно, заглавие он не придумал сам, а взял из прочитанной им рукописи. В первой публикации в «Деннице на 1830 год» фрагмент «Наложницы» был озаглавлен глухо — «Отрывок из поэмы», и лишь в конце 1830 г. (в публикациях «Северных цветов на 1831 год» и «Альционы на 1831 год») появляется название — «Наложница». Возможно потому, что «Сенсерский» не подсказывал автору свой вариант заглавия, а пользовался уже существовавшим, и тогда возникает вопрос об источниках его информированности.

Так оканчивалась история этих странных литературных взаимоотношений, восстанавливаемых отчасти гипотетически, — взаимоотношений одного из центральных участников пушкинского литературного кружка с одним из самых привязчивых его гонителей, поэта-мыслителя и «альманашника» пушкинских сатирических сцен, творца и эпигона. Впрочем, реальная литературная жизнь знает и большие парадоксы. Тот же Бестужев-Рюмин, ожесточенно преследовавший в своем «Меркурии» Дельвига и раздраживший его до последней степени, откликнулся на его смерть прочувственным некрологом, где стыдил прежних неприятелей покойного поэта, не пришедших почтить память «человека, украсившего дарованием своим отечественную словесность и имевшего истинно *пиитическую* душу, которая, к сожалению, видна не во всех питомцах муз». «Барону Дельвигу многим обязана наша словесность. По своим произведениям он состоит в *первом десятке* русских поэтов. Излишне упоминать, что наша словесность, имевшая на него многие утешительные надежды, понесла с кончиною его весьма чувствительную утрату, ибо он совершил земное поприще свое в цветущем еще возрасте. Сколько бы еще прекрасного произвел он!.. Наши соотечественницы, которым он доставил большое удовольствие прелестным дарованием своим, вероятно, искренно пожалеют о ранней кончине его: *Песни* его надолго останутся образцами. Нет сомнения, что впоследствии времени и *гекзаметр*, на который он обращал преимущественное внимание, получил бы в нашем языке возможное совершенство».

Осторожное упоминание о гекзаметрах корректировало прежние нападки Бестужева-Рюмина именно на антологические стихи Дельвига: «нелепые, нескладные, крайне усыпляющие», созданные без знания греческого и латинского языков; проза, разбитая на строки в 16 и 17 слогов, расхваленная в сонете Пушкина...⁴² Сейчас все эти претензии отходят на задний план.

«Но Дельвига не стало! Просвещенные соотечественники! Пожалеем о потере человека, обладавшего и прекрасным талантом, и превосходными душевными свойствами»⁴³.

Вероятно, Баратынский прочитал эту статью, полную искренней горести о ближайшем его друге. А через год — 6 марта 1832 г. — не стало и ее автора, скончавшегося в возрасте 33 лет от случайной простуды.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Майский листок 1824: Весенний подарок для любительниц и любителей отечественной поэзии. СПб., 1824. С. 18—19.
- ² См. верную расшифровку криптонима в кн.: *Смирнов-Сокольский Ник.* Русские литературные альманахи и сборники. XVIII—XIX вв. М., 1965. С. 94 (№ 251).
- ³ Благонамеренный. 1826. № 1. С. 48; № 2. С. 85.
- ⁴ Сириус. Собр. соч. и перев. в стихах и прозе. Издано М. А. Бестужевым-Рюминым. Книжка первая. СПб., 1826. С. 131—133.
- ⁵ Русская старина. 1900. № 8. С. 397—398; Гирланда. 1832. Ч. 3. № 7.
- ⁶ См.: *Коншин Н. М.* Воспоминания о Баратынском // Краеведческие записки Ульяновского обл. краеведческого музея. Вып. 2. Ульяновск, 1958. Справками о дислокации полков и соображениями о времени и возможном месте знакомства я обязан любезности А. М. Пескова, которому приношу искреннюю признательность. (В настоящее время эти данные введены в составленную А. М. Песковым «Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского» (М., НЛО, 1998).)
- ⁷ Сириус. С. 118.
- ⁸ Северный Меркурий. 1830. № 32. С. 128, под инициалом: Н. К., раскрытым в оглавлении: «Кон-на (Ник. Мих.)».
- ⁹ Гирланда. 1832. № 7.
- ¹⁰ Принадлежность этого произведения, напечатанного в «Северной звезде» под инициалами «ъ. ъ.», а потом изданного отдельно (СПб., 1829), Бестужеву-Рюмину не вызывает сомнений; в нем есть прямые автобиографические реалии (так, автор называет себя штабс-капитаном и издателем альманахов); намек на его авторство сделан и в «Северном Меркурии» (1830. № 17. С. 65).
- ¹¹ Русская старина. 1900. № 8. С. 396; ср.: Северный Меркурий. 1830. № 30, 10 марта. С. 118—119.
- ¹² Сириус. С. 131.
- ¹³ *Баратынский Е. А.* Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма. М., 1951. С. 473; Русский архив. 1886. № 2. С. 187.
- ¹⁴ Майский листок. С. 20 (подп. «М» — несомненно инициал имени).
- ¹⁵ Там же. С. 1—5; перепечатано: Сириус. С. 154—158.
- ¹⁶ Сириус. С. 74—75; Северная звезда. СПб., 1829. С. 129 (последнее стихотворение — без подписи, с астериском: **).
- ¹⁷ Майский листок. С. XII—XIII.
- ¹⁸ См.: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 36—37.
- ¹⁹ Майский листок. С. XII. Ср.: Б-в-Р...ъ. Рыбак: Баллада // Там же. С. 16—17.
- ²⁰ Там же. С. 42.

- ²¹ -н. К. К. Н. А. Г // Там же. С. 13.
- ²² 2.17. [Бестужев-Рюмин]. Раскаяние: Элегия // Там же. С. 11.
- ²³ Поэты 1820—1830-х годов. М., 1972. Т. 1. С. 743.
- ²⁴ РГВИА. Ф. 37, оп. 1/191, св. 22, д. 246, л. 27. Сообщено А. М. Песковым.
- ²⁵ *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 10.
- ²⁶ *Левкович Я. Л.* К истории статьи Пушкина «Альманашик» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 268—277.
- ²⁷ Северная звезда. С. 288—290.
- ²⁸ Там же. С. 291.
- ²⁹ Там же. С. 280—282.
- ³⁰ Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 83 (предположение, что речь идет о «Фее» и «Уверении», высказано публикатором этого письма И. С. Зильберштейном и принято последующими комментаторами; см.: *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen, 1973. С. 106, 592; *Баратынский Е. А.* Разума великолепный пир: (О литературе и искусстве). М., 1981. С. 194 (прим. Е. Н. Лебедева).
- ³¹ Северные цветы на 1830 год. СПб., 1830. С. 42—43.
- ³² См.: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 256; *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихов. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 258—259; *Филлипович П.* Жизнь и творчество Баратынского. Киев, 1917. С. 86—94; *Баратынский Е. А.* Стихотворения; Поэмы. М., 1982. С. 591.
- ³³ Заметим попутно в этой связи, что стих 7 («Молился новым божествам») в этой публикации изменен («Молился новым красотам»). Изменение это, несомненно, цензурного характера. В изданиях Баратынского оно по традиции сохраняется без оговорки, что, конечно, неверно. М. Л. Гофман (*Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 78) сохранил его в основном тексте; в последнем издании под ред. Л. Г. Фризмана он дан в вариантах. Но это строка явно не авторская; она в значительной степени обесмысливает пуантированную концовку стихотворения. Подлинный вариант в это время бесцензурен.
- ³⁴ Русская старина. 1908. № 12. С. 762.
- ³⁵ Северный Меркурий. 1831. № 2, 5 янв. С. 11—12.
- ³⁶ См. обзор критических отзывов (М. Л. Гофмана) в кн.: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. 2. С. 257—263.
- ³⁷ Сын отечества и Северный архив. 1831. Т. 20, отд. 4. С. 60.
- ³⁸ Гирланда. 1831. № 13. С. 320.
- ³⁹ См. письмо Баратынского И. В. Киреевскому от 29 ноября 1831 года. — Татевский сборник. СПб, 1899. С. 28.
- ⁴⁰ Гирланда. 1831. № 15. С. 378, 380.
- ⁴¹ Русский архив. 1882. Кн. 3. С. 177.
- ⁴² Северный Меркурий. 1830. № 50, 25 апр. С. 198; № 52, 30 апр. С. 207; № 56, 9 мая. С. 223.
- ⁴³ Северный Меркурий. 1831. № 15, 12 янв. (номер вышел с запозданием, цензурное разрешение — 19 янв.); под текстом в траурной рамке — полная подпись Бестужева-Рюмина и дата: 17 января 1831 года.

Впервые: Русская литература. 1988. № 3. С. 153—163.

Юность «Мельмота»

1

Среди поэтов пушкинского окружения Виктор Григорьевич Тепляков (1804—1842) занимает место не вполне обычное — как по особенностям своего таланта и направлению творчества, так и по своей романтической биографии. Не вполне обычными были и его взаимоотношения с Пушкиным. Его стихи и проза попадают в поле зрения Пушкина в самом начале 1830 г., а может быть, и ранее, в конце 1829 г., когда начинаются цензурные хлопоты о стихотворении «Странники», предназначенном для «Северных цветов» на 1830 г.¹ Об этом стихотворении Пушкин и Дельвиг отозвались с большой похвалой; с самим же автором в это время они еще не знакомы: стихи, по всей вероятности, были переданы О. М. Сомову, занимавшемуся делами альманаха, братом поэта, Алексеем Тепляковым².

В январе 1830 г. «Литературная газета» печатает «Письмо русского путешественника из Варны» — будущее первое «Письмо из Болгарии» Теплякова, пронизанное пушкинскими ассоциациями и реминисценциями, и снабжает его редакционным примечанием: «Откровенный рассказ, живой слог, поэтический взгляд на предметы и веселое равнодушие в тех случаях, когда судьба была неприветлива к сочинителю, — вот отличительный характер его писем, которые, без сомнения, понравятся читателям „Литературной газеты“»³. В. В. Виноградов предполагал в этом примечании — прежде всего в «семантически остром сочетании слов, вроде: веселое равнодушие» — следы пушкинской редактуры⁴.

В мае того же года Сомов сообщал в «Литературной газете»: «В. Г. Тепляков, коего произведения в стихах и прозе знакомы читателям „Литературной газеты“, намерен также будущей осенью издать свои „Фракийские элегии“, написанные во время его пре-

бывания в стране, которой имя они носят. Числом их будет десять. Мы имели случай читать некоторые из них отрывки, отличающиеся верностью описаний, живостью воображения, богатые чувством и прекрасными стихами»⁵. Это издание задержалось на шесть лет: первую элегию, «Отплытие», Тепляков напечатал впервые в «Северных цветах» на 1831 г., вторую, «Томис» (об Овидии), — в «Одесском альманахе» на 1831 г.; остальные появились в первый раз во втором сборнике «Стихотворений Виктора Теплякова» в 1836 г.

Тем не менее к маю 1830 г. в тесном редакционном кругу «Литературной газеты» «Элегии» Теплякова были известны в рукописи, хотя, вероятно, и не полностью. Это обстоятельство существенно: оно объясняет нам тот повышенный интерес, который проявляет Пушкин к неизвестному поэту. Через несколько дней после выхода анонса Сомов пишет Теплякову: «Пушкин, князь Вяземский, барон Дельвиг и Зайцевский вам кланяются: все они называют вас своим знакомцем по чувствам и таланту»⁶.

Поклон Пушкина был передан заочно: с середины марта 1830 г. он был в Москве. 7 июня 1830 г. он видится с М. П. Розбергом, знавшим Теплякова по Одессе, жившим с ним в одном доме, и не упускает случая подробно расспросить о нем⁷. В этих расспросах ощущается обостренный интерес, вероятно, не столько к поэту, сколько к личности человека, с «веселым равнодушием» встречавшего превратности судьбы. Этот своеобразный драматический колорит всего творчества Теплякова Пушкин мог почувствовать и в «Странниках», и в любом фрагменте «Фракийских элегий» и «Писем из Болгарии». Поэт изгнаний и крушений, несостоявшихся надежд, измен и разочарований, Тепляков, казалось бы, должен был стоять в одном ряду с эпигонами элегической школы, но он отличался от них разительным и мироощущением, и умонастроением, и тем ярко выраженным индивидуальным, автобиографическим началом, которое явственно проступало даже за традиционной формулой и ситуацией. Самая ирония Теплякова, иной раз переходящая в гротеск, иной раз в лиризм, придавала особые черты его лирическому герою, за которым постоянно угадывалась личность автора.

И автор, и герой были порождением исторического времени. Социальные бури разразились над головой Теплякова; движение декабристов, разгром его и события последующих лет определили его личную и писательскую судьбу; не будучи участником движения, он оказался втянутым в него силою обстоятельств. Все это проецировалось в его поэзию: и изгнанник Чайльд Гарольд, и лирический герой пушкинской элегии «Погасло дневное светило...», и

Овидий, и тюремные мотивы лирики получили в ней особый, индивидуальный смысл. Пушкин не мог не улавливать этого смысла, который привлекал его тем более, что прямо накладывался на его собственный литературный и биографический опыт. Отсюда шел обостренный интерес к поэту, которого он знал пока только по его стихам; однако уже в 1830 г. Пушкин, как мы видели, мог получить о нем некоторую информацию если не из первых, то во всяком случае из вторых рук. К моменту знакомства с Тепляковым — в мае-июне 1835 г.⁸ — он, вероятно, знал о нем достаточно, чтобы вступить с ним в близкий контакт, о котором мы можем судить по недавно опубликованному дневнику Теплякова.

Что же мог знать о нем Пушкин?

10 сентября 1820 г. бывший студент Благородного пансиона при Московском университете Виктор Тепляков был зачислен юнкером в Павлоградский гусарский полк, стоявший в это время в городе Аткарске Саратовской губернии, и выехал к месту назначения⁹.

Он совершил крутой поворот на жизненной дороге, о причинах которого мы ничего не знаем. Перед ним открывалась более или менее спокойная будущность чиновника Архива Министерства иностранных дел, «архивного юноши», какими стали многие из его сверстников-пансионеров, литератора, историка. Он писал стихи, знал несколько языков и был начитан в редких исторических источниках. Все это было совершенно излишне для гусара, хотя бы и лейб-гвардейского.

Тем не менее он сделал свой парадоксальный шаг — первый, и, как увидим, далеко не последний. 30 января 1822 г. он получил чин корнета. Стихотворства он не оставил: через пять лет он напечатает маленькое стихотворение («Новое чувство»), датированное 1822 г.¹⁰ Пока же он, кажется, не делает никаких попыток увидеть свое имя на страницах столичных журналов. Подобно юному Лермонтову, он пишет для себя; молчаливая, напряженная работа совершается вдали от посторонних глаз. Почти вся она пропала для нас; в сохранившихся бумагах Теплякова творческие рукописи — исключительная редкость. Случай ли, умысел родных или сам он позаботился о том, чтобы скрыть от потомства историю своего духовного и поэтического созревания, — этого мы тоже не знаем. И читателю, и историку Виктор Тепляков явился внезапно и уже сложившимся поэтом, открыв им лишь тот уголок своего внутреннего мира, который считал нужным, и так, как считал нужным, предоставив догадываться об остальном. Лишь по случайно сохранившимся рукописям мы можем заключить, что Тепляков переносил в свои поздние произведения целые фрагменты из ранних: в его элегии «Эски-Арнаулар», например,

есть большой кусок из ненапечатанной им поэмы «Бонифаций». Десятилетием позже так будет поступать Лермонтов.

Эти дошедшие до нас рукописи Теплякова представляют особую ценность и интерес: они отчасти приоткрывают завесу, которой — вольно или невольно — отгородился от внешнего мира будущий «русский Мельмот», ныне корнет лейб-гвардии Павлоградского полка, пишущий стихи в заштатном городке Аткарске Саратовской губернии.

В бумагах графа Д. И. Хвостова — неутомимого собирателя литературных материалов — хранится обширное «Послание к моему сослуживцу», написанное Тепляковым, вероятнее всего, в 1823 г.

Это элегическая исповедь большого и унылого поэта, полная вздохов и сожалений. «Вакх» и «Цитера» истощили его дух и ослабили тело; «бледные Парки» уже готовы оборвать нить его жизни, и даже музы оставили его и не внемлют его мольбам. Жалобы его неподдельны, но на них брошен иронический флер. Он шутит и одновременно ропщет на судьбу и ищет сочувствия у своего адресата. Сослуживец же его, забыв о страдающем поэте, предается сибаритству со всем упоением вовсе не провинциальной роскоши:

Меж тем, как в дорогом
Ты шлафроке, мечтая
С газетою в руке;
Иль, пышный поправляя
Янтарь на чубуке,
Рассевшись по-султански,
Табак американский
В богатой трубке жжешь;
Или Сеид-пашою
С Гильнарою младою
Ты мокский кофе пьешь;
Иль, в золоте сияя
С любимой бирюзой,
Покалом потрясая —
О мой гусар лихой!
Вино румяно пенишь
В прозрачном хрустале,
Твердя, что не изменишь
Бутылкам на столе.

Гусар опьянен близостью возлюбленной; в сладострастных сценах ночного свидания мир для него преобразается: «наемная краса» — Фекла предстает ему волшебницей Альциной из «Неистового Роланда» Ариосто, «угол хаты» — хрустальным замком. Наступает рассвет — и с ним возвращается реальность:

Уж не Альцину боле
 В своей счастливой доле
 Ты нежною рукой
 В чертогах обнимаешь:
 Нет, Феклу ты ласкаешь
 В избе своей курной!¹¹

В этом послании, конечно, очень много литературной условности. Молодой поэт подражал Батюшкову — и в дружески-интимном тоне, и в антично-итальянском реквизите, и в самом изображении героев, стилизованных под батюшковских эпикурейцев. И стих послания, и его образность, и фразеология восходят к «Моим пенатам» и посланию «К Ж<уковскому>» Батюшкова. Но Тепляков не сохранил одного — гармонической непринужденности, которой так славился его учитель. Батюшков поэтизировал быт, у Теплякова же грубая и вульгарная реальность безраздельно торжествует над поэтической фантазией. «За наслажденья рая Альцину награждая Серебряным рублем...» — это почти гротеск. Уже теперь, в 1823 г., дисгармоническая нота явственно слышна в неокрепшем еще поэтическом голосе.

Эпикурейское послание было адресовано гусару Павлоградского полка, читавшему Ариосто и «Корсара» Байрона, откуда в послание пришли имена Гюльнарлы и Сеида. Мы можем назвать его имя: это был, несомненно, Петр Павлович Каверин, известный приятель Пушкина, бывший геттингенец, друг Чаадаева и Н. И. Тургенева, адресат пушкинского послания. Нам известно, что в полку между ним и Тепляковым установилась близкая дружеская и литературная связь.

Следом этой связи остались обращенные к Теплякову письма Каверина, опубликованные более восьмидесяти лет назад. Они относятся к 1823—1825 гг. Итак, Тепляков застал уже «позднего» Каверина — не того, которого знал Пушкин. Поэтический портрет Каверина — «повесы», «шалуна», «мучителя красавиц», вечно томимого «скифскою жаждою», — портрет, созданный Пушкиным не без воздействия гусарской лирики Д. В. Давыдова, — отразился в «Послании к моему сослуживцу». В письмах к Теплякову предстает иной Каверин — постаревший и разочарованный. «Мое существование кончилось, и я живу не знаю для чего, ничего не желая, в туманном сне воспоминаний; счастье, приятности меня давно забыли, и я об них знаю, как об азбуке, по которой меня читать учили»¹². Это не случайная цитата, это лейтмотив. Только письмо от 4 декабря 1824 г. он пишет в какой-то эйфории: в его «холодной, мертвой жизни» «расцвел цветок» позднего, давно не испытанного чувства. «Неужели и это очарование жизни продолжится, как и первое, только

8 месяцев и кончится смертью? неужели я всегда должен носить с собою отпечаток несчастья?» «Это листок для одного вас», — прибавляет он и через два месяца снова напоминает: «...ежели встретитесь с нашими общими знакомыми, обо мне и о моем счастье или заблуждении — прошу ни слова»¹³.

Не совсем обычны эти жалобы, эта интимная исповедь. Не так, казалось бы, должен писать тридцатилетний майор, прошедший войну, прошедший в столице бурные годы юности, двадцатилетнему поручику едва с пансионской скамьи. Что-то связывало их ближе, чем полковое знакомство; что-то давало основания младшему наполнять свои письма упреками за скрытность и «таинственность», а старшему оправдываться, расспрашивать о дальнейших планах и намерениях, остерегать, советовать, журить за неосмотрительность. Каверин не случайно называл Теплякова своим «старым товарищем», хотя общение их в полку продолжалось не более двух с половиной лет: уже 14 февраля 1823 г. Каверин вышел в отставку «по болезни»¹⁴.

Они стали не столько сослуживцами, сколько друзьями. Каверин обладал счастливой способностью привязывать к себе людей. Он вызвал когда-то у Николая Тургенева порыв экзальтированной геттингенской дружбы, почти влюбленности. Но он умел и привязываться сам и подчинялся чужому дарованию. Так он подчинился дарованию юного Пушкина и уже несколько лет собирал его стихи, опубликованные и ходившие в списках; он вписал в свою тетрадь «Деревню», «Оду на свободу», «К Чаадаеву», нозль о «кочующем деспоте», «Свободы сеятель пустынный...».

Эти стихи он, конечно, показывает Теплякову. Поэзия связывает их и сближает еще более. Переписка их полна именами поэтов: «Каков Фонтан?»; «Читали ли вы Пушкина — „Братья разбойники“? Хорошо очень»; «Каков Онегин? Какова в „Северных цветах“ „Недоверчивость“ Крылова и песня Дельвига „Наяву и в сладком сне...“».

24 июня 1824 г. Каверин сообщал подробности о смерти Байрона, прочитанные в немецких газетах. Судьба Байрона занимала их обоих, и Тепляков уже писал ему о своем впечатлении от трагического известия. Каверин отвечал так, как будто Тепляков сочувствовал его личному горю. «За последнее письмо особенно благодарю — из него видно, что вы понимали, любили и почитали умершего. Пишите еще ко мне»¹⁵.

По этим поздним отзвукам мы можем представить себе, как проходили их встречи. «Послание» дает нам дополнительные штрихи. И еще одну сторону их общения мы сможем восстановить, если обратимся к политической биографии Каверина ближайших лет.

Ликвидация Союза благоденствия, ослабление связей с прежними друзьями из декабристской среды не переменяли образа мыслей Каверина. В августе 1825 г. в доме калужского помещика Панина он во всеуслышание порицал «гнусное и притеснительное правление» в России, отсутствие законов и самую личность Александра. Юнкер Порфирий Курилов слышал его разговор со своим шурином Щербининым «про какую-то секту»: «Скоро желание нашего Союза исполнится...» Курилов запомнил и стихи, читавшиеся при этом, — «Паситесь, мирные народы...» — знаменитую «басню» Пушкина «Свободы сеятель пустынный...».

Арестованный по делу братьев Критских, Курилов показал, что Каверин вместе с отставным капитаном Ф. О. Дунаевским приглашал на ужин офицеров и юнкеров и читал им агитационные песни Бестужева и Рылеева, «Деревню» и «Вольность» Пушкина и многое другое «мерзкого содержания», хваля при этом казненных заговорщиков¹⁶.

Со слов родных Теплякова — в частности, брата Аггея, разделившего с ним в ближайшие годы превратности судьбы, — биограф его Ф. А. Бычков сообщил, что Каверин ввел его в «члены одной масонской ложи», что, «имея знакомства в среде военного мира», Тепляков был «близок со многими лицами, причастными к декабрьскому бунту 1825 года»¹⁷.

«Секта», «союз», «масонская ложа». Не исключено, что речь идет об одном и том же. Многие из декабристов были масонами; в кишиневской ложе «Овидий», в ложе «Избранного Михаила» в Петербурге вызревали втайне семена заговора. Масоном был Пестель. Масонами вернулись из Геттингена Каверин и Николай Тургенев. Каверин был там мастером ложи «Августа Золотого циркуля». Когда масонские ложи были строжайше запрещены в России, Каверин не отрекся; он продолжал относиться к масонству «со слепым доверием» и даже хранил в своих бумагах сборник масонских песен¹⁸. Вполне вероятно, что он приобщил к масонству своего молодого друга, но столь же несомненно, что этот «братский союз» их был окрашен в цвета политической оппозиции.

Если мы обратимся к творчеству Теплякова этой поры, мы найдем такому выводу весьма красноречивые подтверждения.

2

Среди бумаг Теплякова, составляющих остатки его архива, находится рукопись, озаглавленная «Бонифаций. Часть II». Это все, что осталось от поэмы, «писанной в 1823 году», как гласит помета под текстом. К этой поэме нам следует присмотреться внимательнее.

Бонифаций III Кастилланский был одним из ревностнейших защитников свободы Прованса, когда Карл Анжуйский возглавил крестовый поход против альбигойцев. В XIII в. он стал во главе восставшего Марселя. Он был воином и поэтом, писавшим сатиры и воинственные сирвенты, побуждавшие к возмущению и обличавшие нерешительных. Тепляков читал о нем в «Литературной истории трубадууров» Милло, в «Общей истории Прованса» Папона и в знаменитой книге Симонда де Сисмонди «О литературе полуденной Европы»¹⁹. У Милло и Папона он видел и отрывки из стихов Бонифация в переводе на современный французский язык. «Я хочу сложить сирвенту против мерзостных и злобных баронов, и пусть никто не удивляется, если найдет в ней слова столь же низкие, как они сами. <...> Мне отраднo видеть провансальцев во французских цепях: они их вполне заслужили своим низким раболепством»²⁰. В поэме Теплякова как будто слышатся дальние отголоски этих трубных звуков:

Где ж враг?.. на смертный пир, о витязь, мы готовы;
 С тобой под вихорь стрел бесстрашно полетим;
 С тобой тиранства скиптр свинцовый
 В крови тиранов сокрушим!

Бард и воин во главе восставших. В 1823 г. такие темы выбирала только декабристская литература. И слово «тиран», и формула «свобода гордая проснулась» в начале поэмы — это характерные «слова-сигналы», которыми пользовалась аллюзионная гражданская поэзия. Они не случайны здесь; они организованы в систему прямых, величальных ораторских обращений:

Разлей пожары, месть! лети к ним, истребленье,
 Влекися, тощее в цепях порабощенье!
 Марсель, потупя взор, колена преклоня,
 В руке властителя лобзай свои оковы!

 Смирись! иль утопай в крови своих граждан.
 Ты зришь, священная свобода,
 Какую тучу мчит неистовый тиран!

Здесь уже нет никаких следов романского XIII века, зато полным голосом говорит русский XIX век. Эти стихи — прямая парафраза русской политической лирики, вплоть до «Деревни» Пушкина: «Там рабство тощее влачитя по браздам...» «Тощее рабство» — крепостное право. Обращаясь к этой теме, поэты почти неизбежно воскрешали картины псовых охот на засеянных полях и вспоминали о праве первой ночи. Об этом писал и Пушкин:

Здесь девы юные цветут
Для прихоти бесчувственной злодея —
(«Деревня»)

и его последователи:

Как часто им твержу: помещик справедливый
Для зайца сельские не разоряет нивы...
Он святотатственной не осквернит рукою
Невесту скромную, идущую к налоу...²¹

(А. Шишков. «К Эмилию», 1832)

Тепляков пишет о том же и почти теми же словами. Читатель, воспитанный на аллюзионной литературе 1820-х гг., должен был угадывать русских крестьян в разоренных и поруганных прованских земледельцах. Негодование водит пером поэта; строки его одушевляются антикрепостническим пафосом:

По нашим пажитям гоняясь за зверями,
Уже оратая трудами
Не поругается жестокий властелин.
На ниву смятую печальный селянин
Безмолвный грусти взор не кинет;
В сосцах унылых матерей
Млеко для нежных чад от глаза не застынет;
Убогий грабежу, рыдая, не покинет
Насушный хлеб своих детей!
Насильем буйного желания злодей
Красу невинную обидеть не посмеет:
Не для него любви цвет милый расцветет,
Не для него прекрасный плод
Под солнцем прелести созреет!²²

Одна особенность отличает эту поэму: она лирична. Менее всего она напоминает связное повествование. В ситуации, полной напряженного драматизма, движется, варьирует, играет всем богатством эмоциональных, стилевых, метрических оттенков единый лирический голос — голос самого автора. Он то вторгается в эпический рассказ, то прерывает его, как будто растворяя в едином мощном, захватывающем потоке чувства. В этой своей особенности Тепляков вновь обнаруживает внутреннее родство с Лермонтовым. И совершенно так же, как у Лермонтова, мы слышим в этом лиризме нарастающую тревожно-трагическую ноту. Пусть горстка смельчаков готова «сокрушить скиптр тиранства», но несметные силы Карла уже движутся на Марсель. Устоит ли город или, сдав-

шись на милость грозного врага, добровольно склонится под прежнее иго?

Смирись — иль утопай в крови своих граждан!

Уже одного этого было бы достаточно, чтобы конфликт стал предельно драматичным. Но поэт идет еще дальше. Дружина ждет вождя, чтобы лететь «на смертный пир», но и сам вождь несет в себе некий внутренний диссонанс. Он является на сцену как герой, уже заранее обреченный на гибель:

Но дума черная в очах его блуждает;
Но томных месяца лучей
Чело высокое бледней.

Что мучит его? Обманутая ли страсть, как это нередко бывало у героев Байрона, разочарование ли, неверие или, наконец, смутное предчувствие предательства?

В лирическом монологе автора, как бы передающем внутреннюю речь героя, угадывается и то, и другое, и третье. До нас не дошла первая часть поэмы, и мы можем только строить догадки о предыстории Бонифация. Никаких следов его любовной трагедии нет в тех источниках, которыми пользовался Тепляков, хотя Папон и рассказывал подробно о рыцарском служении Бонифация некоей неизвестной даме. Любовная измена — мотив, принадлежащий самому Теплякову и взятый им у Байрона или из «байронической» поэмы — из «Гяура» или «Кавказского пленника».

Зато все три источника — и Папон, и Милло, и следовавший за ними Симонд де Сисмонди — досказывают нам конец истории Бонифация, и мы можем представить себе в общих чертах контуры всего замысла. Когда войска Карла подошли к стенам города, марсельцы не выдержали. Они предпочли смерти позорное рабство. Тема измены не напрасно звучала во внутреннем монологе Бонифация: «граждане» выдали «тирану» своего вождя. Бонифаций погиб на плахе; Папон утверждал, впрочем, что он был изгнан.

Тепляков писал о трагическом герое-одиночке, герое-жертве, преданном народом, во имя которого он поднял свой меч. Это писалось в 1823 г., когда европейская реакция торжествовала победу над революционными движениями. В 1821 г. австрийские войска вошли в Неаполь и расправились с карбонариями; в 1823 г. Франция подавила испанскую революцию. И то и другое произошло при полном равнодушии народа, который революционеры не сумели привлечь на свою сторону.

Паситесь, мирные народы!
Вас не пробудит чести клич.

К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь, —

(II, 302)

писал тогда Пушкин.

Нечто подобное говорил и В. Ф. Раевский, «суровый спарта-нец», уже томившийся в своем тираспольском заключении:

Как истукан, немой народ
Под игом дремлет в тайном страхе:
Над ним бичей кровавый род
И мысль и взор казнит на плахе.²³

(«Певец в темнице», 1822)

Стихотворение Пушкина — самое яркое выражение «кризиса 1823 года» — несколькими годами позже Каверин будет читать в присутствии юнкера Курилова как произведение революционное, потому что социальный пессимизм, звучавший в нем, — есть мироощущение человека декабристского круга, болезненно переживающего слабость движения, которому он принадлежит.

«Кризис 1823 года», постигший Виктора Теплякова, выражал то же мироощущение.

3

В начале 1824 г. Тепляков делает первые попытки завязать связи с литературными кругами столицы.

Он понимал, конечно, что стихи, которые он пишет, стоят выше среднего уровня журнальной поэзии, и рассчитывал, что их можно будет прочесть в петербургском Вольном обществе любителей российской словесности и затем напечатать в «Соревнователе» — органе «ученой республики». Но у него не было никаких протекторов в русской словесности, и его первые литературные шаги оказываются столь же парадоксальны, как и выбор военной карьеры. Он обращается с письмом к графу Хвостову, бывшему в «ученой республике» почетным членом.

Граф Дмитрий Иванович Хвостов вошел в наше сознание как анекдотическая фигура страстного и упорного графомана. Его поэтическое творчество дало к тому немало оснований. Но современники знали и реальную фигуру, которая не совсем совпадала с поэтическим «портретом». Хвостов был меценат с широкими связями в литературном мире и, обладая некоторым состоянием, нередко приходил на помощь литераторам со щедрым бескорытием, уже не делая разницы между «друзьями» и «противниками». Так, он помогал полунищему князю Шаликову. У Хвостова устраивались лите-

ратурные вечера, где собирались обычно литераторы без имени, нередко начинающие, искавшие выхода в большую литературу.

Где и как Тепляков познакомился с графом — неизвестно, но в письме он говорит о «благоклонном расположении» к нему адресата. Теперь, 5 января 1824 г., он обращается к Хвостову за посредничеством, имея в виду через него представить свои сочинения в общество «соревнователей». Письмо его, однако, не есть обычное обращение литературного новичка к меценату. Оно заслуживает прочтения, так как добавляет несколько небезынтересных штрихов к портрету его автора.

«Милостивый государь Граф Дмитрий Иванович!

Ревность ваша к пользе общей и благоклонное расположение ко мне побудили меня прибегнуть к вашему сиятельству с моею покорнейшею просьбою. Жертвывая иногда Музам моим свободными минутами, я искал сладкого успокоения от своих обязанностей в небесной беседе их, — искал в мечтах счастья. Вот один из первых опытов слабых трудов моих: это послание к моему приятелю; в нем я следовал единственно отношениям, которые находились между им и мною, отнюдь не имея однако ж намерения — нарушать законов строгого приличия моим искренним, шуточным и веселым слогом. Батюшкова послание к Жуковскому и «Мои Пенаты» и по сие еще время восхищают всякого и, конечно, не перестанут восхищать до тех пор, пока существовать будут. Итак, желая доказать, что и в глуши пустынных степей, в местах бесплодных и диких, или посреди кибиток калмыков и башкиров говорят иногда языком Богов (конечно, быть может, по-калмыцки или башкирски), я осмеливаюсь покорнейше вас просить представить прилагаемые при сем стихи сочленам вашим, почтеннейшим Соревнователям просвещения и благотворения. Лестное для меня расположение ваше заранее ручается мне в благоклонном снисхождении достойных и опытных друзей Муз отечественных к слабости неискusstvenных, но ревностных усилий молодого жреца их.

С истинным моим почтением и таковою же преданностию имею честь быть,

милостивый государь,

вашего сиятельства покорнейшим слугою

Виктор Тепляков.

Аткарск, 1824-го года.

Генваря 5-го дня»²⁴.

К этому-то письму и было приложено «Послание к моему сослуживцу», о котором выше уже шла речь.

Трудно представить себе, что Тепляков всерьез рассчитывал, что семидесятилетний «Нестор российской словесности» станет рекомендовать своим сочленам соблазнительное сочинение про Феклу и Альцину. Все его письмо — начиная с витиевато-напыщенного слога и вплоть до прямого содержания и приложения в виде поэмы — производит впечатление забавной пародии и чуть ли не преднамеренной мистификации. Нужно думать, что граф Хвостов понял это; в делах «соревнователей» нет никаких сведений о представлении «Послания к моему сослуживцу»; оно сохранилось только в бумагах графа, а позднейшая приписка Хвостова на его обороте начинается словами: «Сей Тепляков курьезный человек...» Следующее же письмо Теплякова к Хвостову, от 16 июля 1824 г., почтительно и комплиментарно, как будто автор его несколько совестится своей неудавшейся проказы и хочет сгладить впечатление²⁵.

Зато в протоколах заседаний «соревнователей» за 11 февраля 1824 г. мы действительно находим имя Теплякова; в этот день читались присланные им стихи «Незабудка» и «Зораида к шиповнику» и были отвергнуты, что случалось довольно редко²⁶. Стихи были малозначительны и принадлежали автору совершенно неизвестному. Дебют Теплякова явно был не блестящим. Второе стихотворение — перевод из Флориана — поместил у себя издатель «Благонамеренного» А. Е. Измайлов, который испытывал недостаток в стихах; полного имени своего под ним Тепляков не выставил²⁷. Вероятно, Измайлов же передал в «Невский альманах» Егора Аладьина еще одно стихотворение Теплякова²⁸. Следом знакомства Теплякова с Измайловым осталась его маленькая запись в альбоме Измайлова «Памятник дружбы» — всего четыре стиха, с теми же мотивами разочарования и смутных предчувствий, какие мы видели и в поэме «Бонифаций»:

Что в розе, если ветр листки ее разнес,
 Что в жизни, если ей надежда изменила,
 Сокровище души, и сладость прежних слез,
 Улыбка хладная почто тебя сменила?²⁹

Даты под этими стихами нет, и может быть, Тепляков записал их позже, когда его связывали с владельцем альбома почти родственные узы.

В литературных же своих связях неудачник оказывался капризен и разборчив. Даже в «Благонамеренном» он больше ничего не печатает. Он обращается со своими предложениями к издателям

«Мнемозины» — Кюхельбекеру и В. Ф. Одоевскому, которого, вероятно, знал еще в Московском благородном пансионе:

«Милостивые государи,

препровождая при сем к вам стихотворение «Незабудку», я вас покорнейше прошу напечатать оное в следующей части издаваемой вами «Мнемозины», если сии слабые труды мои покажутся вам того достойными и соответствуют плану вашего альманаха.

С истинным почтением имею честь быть, милостивые государи, вашим покорным слугою

Виктор Тепляков.

Тверь.

1824-го года.

Августа 17-го числа»³⁰.

Выбор «Мнемозины» был актом литературного самоопределения. Новичок придирчиво выбирал себе литературную среду. В 1830-е гг., когда после нескольких лет молчания он выступит на авансцену как сложившийся поэт, он будет печататься почти исключительно в изданиях пушкинского круга.

Но и в «Мнемозине» стихи Теплякова не появились. Он входил в литературу, когда «Мнемозина» заканчивалась, и общество «сореvнователей», как и «измайловское», также близилось к своему концу.

В 1824 г. в печати появляется только одно значительное его произведение — кантата «Ариадна», опубликованная в воейковских «Новостях литературы»³¹.

4

Что делал Тепляков в 1824—1825 гг. — об этом мы можем отчасти судить по письмам к нему Каверина. Его явно тяготила военная служба. Каверин знал это. «Напишите, думаете вы служить или в отставку, или в гвардию, или в Геттинген?» Конечно, о Геттингене ему рассказывал сам Каверин. 2 марта 1824 г. Тепляков отвечал, но ответ его не сохранился. Что он ответил — мы узнаем из письма Каверина от 12 апреля. «Намерение ваше путешествовать, ловить смешное и странное, приятное и полезное — достойно вас и идет к вашим летам, способностям»³². «Путешествовать, ловить смешное и странное» — почти формула, программа бытового поведения и одновременно эстетическая ориентация, и следы ее смутно ощущаются в словах «Литературной газеты» о «веселом равнодушии» к неблагосклонной судьбе. Конечно, Тепляков не знал, что именно придется ему пережить, однако угол зрения на эмпирическую действитель-

ность определяется у него уже в 1824 г., — и самое «беспокойство, охота к перемене мест», овладевшие будущим «русским Мельмотом» или, скорее, Чайльд Гарольдом, представляли теперь факт столько же его индивидуальной биографии, сколько общественной психологии времени.

Он делает первые попытки вырваться из замкнутого круга «службы». Пока он пользуется любым поводом для отлучек из полка. Письмо его к Хвостову от 5 января 1824 г. написано из Аткарска, в марте того же года он в Твери, в доме родителей. Май застает его в полку; он рвется в Петербург. Каверин удерживает его: следует «дождаться сентября и в отставку, а там куда хотите, а то зачем набиваться на неприятности?» Тепляков мечтает об отставке еще не начав служить — только 7 мая 1824 г. он получает первый офицерский чин (поручика). Далее происходит некий инцидент, который приводит в изумление даже Каверина, не слишком стеснявшего себя воинской дисциплиной: «Письмо ваше от 28 августа получил на днях, любезнейший Виктор Григорьевич. Как же вы сделали, чтоб не быть на смотре государя, или вы были?»

Каверина смутила только дерзость, грозившая молодому офицеру серьезными неприятностями, если бы он действительно пренебрег смотром, который принимал Александр.

Это был смотр 2-го пехотного корпуса, в который входил и Павлоградский гусарский полк; он был назначен на 31 августа³³. Удалось ли Теплякову уклониться от него — неизвестно; во всяком случае намерение такое у него было, и само по себе оно Каверина не удивляло. Он, конечно, знал о той своеобразной молчаливой оппозиции, протесте «абсентеиста», которая отличала поведение Теплякова, и едва ли не поощрял ее сам. Служба тяготила Теплякова и морально, и физически. Его мучила болезнь. Каверин два раза спрашивал с беспокойством: «Чем ваше тело больно?».

Внушительное свидетельство за подписью и печатью старшего медика 1-й уланской дивизии «надворного советника и кавалера Виноградова» удостоверяло, что поручик Тепляков «после простудной горячки периодически начал подвергаться жестокому и упорному воспалению миндалин в горле, затруднявшему самое даже дыхание, и при оном катарру в легких, — при малейшем влиянии неблагоприятного воздуха температуры ожесточающемуся. Сверх того, удручаясь припадками слепого слизистого геморроя, полевой его имп. величества службы продолжать не в состоянии»³⁴.

Старший медик поставил, конечно, верный диагноз, — быть может, лишь слегка сгустил краски. Свидетельство было выдано не в Аткарске, а в Твери, где находились родовые поместья и где

безотлучно жил отец Теплякова. У поручика Павлоградского полка было много причин стремиться в отставку; болезнь была важной, но не единственной из них. Если бы дело было только в ней, то о планах путешествия не могло бы быть и речи, и прямым самоубийством была бы поездка на жительство в столицу на болото, где самый воздух губителен для больных легких.

Свидетельство тверского медика должно было ощутительно подкрепить уже вторичное прошение Теплякова на высочайшее имя уволить его от службы — уже не на срок, а вовсе, «за болезнью», «на собственное пропитание»³⁵.

Приказ пришел 4 марта 1825 г. и неделю позже был обнародован в «Русском инвалиде»³⁶. 8 апреля Каверин писал ему: «Читал вашу отставку, поздравляю и прошу уведомить о ваших намерениях»³⁷. Ближайшие намерения оставались прежними. Тепляков едет в Петербург — в самый канун восстания 14 декабря, и на несколько месяцев мы выпускаем его из вида.

5

Провинциальный отставной поручик исчез, растворился в широко-шумной столице. Где он жил, с кем встречался, о чем беседовал в те месяцы и дни, когда Северное общество готовилось к открытому выступлению, когда пришла весть о смерти Александра I? Что делал в тревожное время междуцарствия и тогда, наконец, когда засвистела картечь на Сенатской площади в декабрьских сумерках 1825 г.? Он пережил и наступившее вслед за тем время страха и растерянности, время кордонов на заставах и снующих фельдъегерских повозок. Его имя не называлось на следствии; его никто не знал. Оно всплыло совершенно неожиданно в официальных документах лишь 20 апреля 1826 г., когда бывший «Павлоградского гусарского полка поручик» Виктор Тепляков и брат его лейб-гвардии Конно-егерского полка юнкер Аггей Тепляков были доставлены в Петропавловскую крепость для содержания порознь «впредь до разрешения»³⁸.

Биограф Теплякова Ф. А. Бычков, сообщавший об этом в своем очерке, конечно, знал о причинах и обстоятельствах ареста гораздо больше, чем рассказал. Он получал материалы от Аггея Теплякова. Но как раз это место в составленной им биографии необыкновенно темно. Бычков не упомянул даже, что сам податель материалов разделил судьбу своего брата. По-видимому, даже в 1880-е гг. семья предпочитала этот эпизод огласке не предавать. «По семейному преданию, — пишет Бычков, — Тепляков, будучи на исповеди, на во-

прос священника, присягал ли он императору Николаю, ответил отрицательно. Вследствие этого у Теплякова был произведен обыск; в комнате были найдены различные предметы, доказывающие принадлежность его к одной из масонских лож»³⁹. Это и послужило основанием для ареста.

Семейное предание было правдой, но не всей правдой. Оно не удержало или скрыло детали, придававшие всей этой истории совершенно особый колорит. Детали эти сохранили официальные документы и устная молва.

«Сей Тепляков курьезный человек, — записывал граф Хвостов на обороте «Послания к моему сослуживцу» и продолжал далее рассказ, который настало время привести: — он по доносу отца духовного своего был замешан в истории 1825 г. декабря 14-го дня. Комиссия, увидя, что он энтузиаст, говоря *à la Polewoi*, высшего взгляда, послала его на епитимию в Невский монастырь, где он, пробыв полгода и насуча однообразною жизнью, якобы исправился и отпущен был домой. В 1828-м г. явился рыцарем в Персидскую кампанию, где служил хорошо и опять попал в писатели прозы и стихов. См. три его статьи последнего времени в разных журналах: Телеграф, Телескоп, Сын отечества, Северных Цветах, Алционе и др.»⁴⁰.

В этом рассказе много неточностей, и он слишком идилличен. Но отдельные факты в нем верны, и верен тот, который Хвостов записал как необычную черту биографии: донос священника светским властям о политической неблагонадежности своего духовного чада.

Существует другой рассказ, более точный и содержащий подробности, которых, кроме него, нет нигде. Он был пересказан П. А. Плетневым в письме к Я. К. Гроту со слов человека, хорошо знавшего Теплякова в последние годы его жизни.

«Вчера обедал я у Княжевичей, — писал Плетнев. — Там Г. С. Попов рассказал нам прекуриозные анекдоты из жизни поэта Виктора Теплякова. В 1826 г., быв в С.-Петербурге, пошел он на исповедь. Священник спросил его: боится ли он Бога и любит ли государя? Тепляков отвечал: Бога-то я люблю, а государя боюсь. — Отчего? — спросил священник. — Оттого, — отвечал Тепляков (это, помни, в 1826 г.), что теперь всех берут: я боюсь, что и до меня доберутся. Тепляков за эту вольность получил увещание от отца духовного, который пострашал его, что может на него за то донести. Тепляков, испугавшись своей шутки, не пошел на другой день к причастию, а послал за себя своего брата. Тогда священник, увидев этот обман, донес — и поэта велено было продержать для исправления его нравственности 4 месяца в крепости и 2 — в Невском монастыре. После того не велено было представлять его к наградам...»⁴¹

Прервем пока этот «анекдот», который не столько «курьезен», сколько страшен, или, вернее, курьезен и страшен одновременно. Тепляков шутил; он всегда шутил — это стало для него родом привычки. Но если мы сопоставим отказ присягать Николаю со всеми уже известными нам фактами биографии «курьезного человека», мы убедимся в том, что уклонение от присяги было не минутным заблуждением, но естественным звеном в некоей цепи неприятий и отрицаний.

Далее начинали действовать судьба и случай, которых Тепляков вызывал словно нарочно, с отчаянным риском игрока. Каламбур священнику и затем подмена исповедующегося — все это выглядит как кощунственный комедийный сюжет. Конечно, он формируется не логикой литературы, а логикой социального поведения. Перед Тепляковым альтернатива: солгать на исповеди или навлечь на себя репрессии. Он выбирает третий путь, который в литературной интриге был бы обозначен как *qui pro quo*. Духовный отец драматизировал сюжет — он сыграл свою роль в этой трагикомедии *дель арте*.

Он сделал то, что еще Петр I предписывал служителям церкви, — нарушил тайну исповеди для политического сыска. Перед синодом он был прав — в глазах общества совершил предательство. Граф Хвостов, сенатор, подписывал вместе с другими смертный приговор «государственным преступникам» 14 декабря, но и ему донос исповедника показался случаем не совсем обычным.

Обо всем этом не рассказывало семейное предание, и здесь не было ничего удивительного. Тепляков был виновен перед церковью, и эту вину делил с ним его брат. Агей Тепляков обошел этот щекотливый эпизод, и уж во всяком случае не желал бы видеть его в печати.

Но он остался в официальных документах. В списке лиц военного и гражданского ведомства, «кои по распоряжениям Дежурства, последовавшим по высочайшим повелениям, состоят под надзором, кроме тех, за которыми учрежден надзор по общему делу о злоумышленных обществах», упоминается отставной поручик Павлоградского гусарского полка Тепляков. Означена и причина надзора: «За то, что, был встречен на исповеди вопросом священника: почему не присягал на верность подданства, он послал брата своего вместо себя исповедоваться и приобщаться; <...> Тепляков Агей, юнкер 1-й уланской дивизии — за то, что исповедовался и приобщался вместо брата»⁴². О масонстве здесь не говорится ни слова; о знакомстве со «злоумышленниками» 14 декабря — также. Нет сомнения, что для такого обвинения не было достаточных улик, оставались только подозрения, и они отягчали вину в глазах властей. Самая же вина Теплякова и его наказание были несоизмерены.

Для Теплякова потянулись дни и месяцы тюремной жизни. Они отразились в стихотворении «Затворник», которое «курьезный человек», по рассказам, написал на стене своей камеры № 4 «каземата бастиона императрицы Анны Иоанновны». В жалобах «узника» есть след реальных впечатлений — «треск заревого барабана», сырые стены каземата, где

Ручей медлительный бежит
Зеленой по стенам змеєю,

тягостное, томительное ожидание хотя бы каких-нибудь перемен:

...сна вотще зеницы ждут —
И между тем в сей мгле печальной
Без пробужденья дни текут;
Минуты черные бредут,
Веков огромных колоссальной.⁴³

Заключение, ожидание суда и приговора, развивающаяся мучительная болезнь — всего этого было бы достаточно и для более уравновешенной натуры. Но на долю Теплякова выпало больше. Давний поклонник Байрона и Пушкина повторял в миниатюре историю Шильонского узника и «разбойника» из пушкинской поэмы. Вместе с ним был заключен восемнадцатилетний Аггей Тепляков, «слепой и беспредельно» преданный старшему брату. «Я не знаю, — писал Тепляков Шабельскому в 1829 г., — какой демон внушил мне мысль заставить его пробыть со мною до той самой минуты, пока судьба постигла меня. Невинный, он безропотно перенес и разделил со мною все удары ее...»⁴⁴ Долгие годы его терзало потом сознание вины.

В начале июня 1826 г. Алексей Тепляков добился свидания с заключенными братьями.

Сохранилось письмо В. Г. Теплякова, адресованное петербургскому военному губернатору Голенищеву-Кутузову:

«Ваше превосходительство, милостивый государь!

Вчерашний день доставлено мне письмо брата моего, прибывшего из города Твери для получения находившегося до сих пор под ведением правительства моего имущества. Пожитки, оставленные на квартире, ему отданы, шкатулка же, в коей между другими вещами находятся мои деньги и заемные письма, переданные мне моим родителем, ему не выдают без меня. Требуя на то моего согласия и доверенности учинить по означенным заемным письмам надлежащее взыскание, он спрашивает: что делать с вещами, найденными им на моей квартире. Вот уже более шести недель как находясь

здесь под арестом, я еще до сих пор никем и ни о чем не был спрашиваем, — почему будучи в совершенной неизвестности о своем жребии, не могу распорядиться и своим, и частью вверенного мне родителем имения. Это обстоятельство возбудило во мне смелость, ваше высокопревосходительство, низжайше просить довести сей случай до сведения государя императора, ибо ему одному известна судьба моя; от его воли зависит учинить и с моею собственностью то, что ему благоугодно будет. Прося всепокорнейше доставить прилагаемые при сем письма моему брату,

с глубочайшим почтением имею честь быть навсегда,
милостивый государь, вашего высокопревосходительства низжайшим слугою.

Подлинное подписал:

Виктор Тепляков.

4 июня 1826 г.»⁴⁵

Спустя некоторое время Теплякова вызвали на первый допрос.

Объясняя свое уклонение от присяги, Тепляков ссылался на болезнь и беспечность.

Болезнь, действительно, развивалась. По заключению лекаря, «отставной поручик Тепляков одержим слабостию всего корпуса и весьма значительною рожею и опухолью на лице; которого по сырости казематов и неудобности в них для лечения пользование продолжать с успехом невозможно». Лекарь просил переправить арестанта в госпиталь.

22 июня Тепляков был переведен в Военно-сухопутный госпиталь «в особый покой»⁴⁶.

Тем временем дело Тепляковых было доведено до сведения императора, и 2 июля 1826 г. пришло распоряжение: Аггея Теплякова перевести в 1-ю Уланскую дивизию, а Виктора Теплякова из госпиталя освободить⁴⁷.

6

Тепляков был не освобожден, а отправлен на церковное покаяние в Александро-Невскую лавру. Предписание митрополита Серафима гласило:

«1) Поручика Теплякова из монастыря никуда и ни под каким предлогом не отпускать. 2) Иметь бдительнейшее за ним смотрение, поместив его на жительство с каким-нибудь благоразумным и благочестивым иеромонахом или иеродиаконом в одной келье. 3) Велеть ему во все посты исповедоваться, и если отец его духовный удостоит, то приобщить его и святых тайн. 4) В свободное от богослужения время велеть ему заниматься чтением святых отцов, более

же всего молиться и поститься. 5) Тщательнейше и при всяком случае наблюдать за образом мыслей его и поступков и, что замечено в нем будет доброго или худого, о том доносить нам»⁴⁸.

В этом документе обращает на себя требование «тщательнейше... наблюдать за образом мыслей». Церковь вновь брала на себя функции политического надзора. Нечто подобное происходило и с Пушкиным в 1824—1826 гг.

Болезнь и ипохондрия Теплякова усиливаются тем временем до высочайшей степени. Он обращается к митрополиту с запросом, не пора ли считать покаяние законченным, так как он осознал тяжесть своей вины как нельзя более. Ответа не последовало; однако Теплякову передали стороной, что в высочайшем повелении не обозначен срок, и митрополит намерен ожидать дальнейших распоряжений. 4 сентября 1826 г. Тепляков обращается с письмом на высочайшее имя.

Письмо это — сохранившееся и опубликованное — необыкновенно интересный человеческий документ. Вероятно, только Тепляков, и то доведенный до крайности, мог обратиться к императору с подобного рода мольбой о помощи. Он просил уволить его от покаяния, «приняв во уважение как чистосердечие его раскаяния, так и бедственное положение его здоровья», и обращал внимание на допущенную канцелярией его императорского величества оплошность в делопроизводстве. Он эпически пересказывал неудачную историю своего обращения к митрополиту, буквально исполняющему предписания. Наивное простодушие его рассказа при внимательном чтении письма кажется тщательно продуманным литературным приемом, превращавшим трагическую историю его заключения в чудовищный гротеск, какой-то шабаш канцелярских бумаг. «Мучимый каждый день более и более тяжестью болезни своей, тщетно прибегал я с новыми просьбами к духовенству; — оно отвечало на них только подтверждением прежнего; тщетно обращался к начальству гражданскому, прося отправить меня по крайней мере в какой-либо из здешних госпиталей для пользования от истребляющей меня болезни, — оно отзывалось невозможностию действовать без донесений духовенства, которое в свою очередь без предписаний со стороны гражданской предпринимать ничего не хочет». Торжественно-патетически провозглашая свою готовность принести себя в жертву за государя и отечество, он дерзает заметить при этом, что «человечество, уважая себя и в самом злодее, не отказывает и его гибнущей жизни в возможном пособии», и, собственно говоря, обращается к императору, чтобы искать в его особе не столько милости, сколько «благодетельного покровительства законов». В последних

строках его письма, построенных по классическим правилам ораторского периода, пафос вновь окрашивается горькой иронией: «Если проступок мой — действие единого безрассудства и ветреной неосторожности — омыт перед Богом тяжелыми слезами чистого раскаяния с души моей; если он изъявлением беспредельной покорности к священной особе вашего императорского величества хоть несколько заглажен перед вами, государь; если, наконец, от правдивой строгости законов он не заслуживает казни смертью, медленной и мучительною, то не попустите погибнуть тому, кто желает жить единственно для того, чтобы все силы жизни своей посвятить вам и отечеству до последнего дня своего»⁴⁹.

В этих жалобных столах, в этом вопле отчаяния апелляция к закону кажется риторической фигурой. Но так ли это? В самом деле, не только проказа на исповеди, но и самый отказ от присяги заслуживал ли «от правдивой строгости законов» «казни смертью медленной и мучительною»?

Николай Бестужев, вызванный на допрос к императору, ответит на предложение помилования: «желаю, чтоб впредь жребий ваших подданных зависел от закона, а не от вашей угодности»⁵⁰. За этими словами стояла проблема, решения которой напряженно искали мыслители декабристского движения, и не только они: в каком отношении находятся друг к другу закон и единодержавная воля.

Измученный, разбитый болезнью и, кажется, сломленный вконец и раскаявшийся, отставной поручик в своей мольбе о прощении вступал с императором в диспут о законности в его самодержавном государстве.

7

Осенью 1826 г. Теплякову удалось убедить в своем раскаянии светские и духовные власти. Петербургский генерал-губернатор П. В. Голенищев-Кутузов писал Бенкендорфу со ссылкой на митрополита, что «Виктор Тепляков принес уже раскаяние в своем поступке и в минувший Успенский пост говел и по удостоверению духовного его отца приобщен святым тайнам; что во время пребывания его в лавре всякий раз, когда здоровье позволяло, ходил в церковь и не замечено за ним никаких дурных поступков; но что одержим жестокою болезнью и, по свидетельству медика, к излечению его нужно употреблять минеральные серные воды, чего нельзя сделать в монастыре»⁵¹. По этому поводу Голенищев-Кутузов сносился с начальником Главного штаба, сообщившим о дозволении императора, чтобы Тепляков сам назначил себе место жительства под присмотром полиции; ему разрешалось отправиться на Кавказ,

также под присмотром. Однако заключение и покаяние, по-видимому, мало чему научили Теплякова.

Медицинским свидетельством, смягчившим несколько его судьбу, Тепляков был обязан Н. Ф. Арендту. Лейб-медик императора посетил его в лавре и предписал для излечения минеральные серные воды. На Арендта ссылался потом Тепляков в одном из своих «объяснений». «Пользовавший меня в Санкт-Петербурге доктор господин Арендт, — писал он, — однажды объявил, что от самой легкой простуды может последовать воспаление в мозгу; вследствие свидетельства, данного мне тогда в моей болезни сим медиком, получил я и высочайшее позволение отправиться нынешнею весною к Кавказским минеральным водам»⁵².

Это-то «высочайшее дозволение» и сообщил Теплякову Голенищев-Кутузов, и Тепляков сделал из него свои выводы. «В высочайшем присланном мне от господина санктпетербургского военного генерал-губернатора повелении, — «объяснял» он, — сказано: избрать себе место жительства там, где пожелает, и выехать тогда, когда по положению своего здоровья почувствует себя в состоянии. О необходимости своей увидеться с родственниками я тогда же и письменно и словесно докладывал его высокопревосходительству»⁵³. Что же касается будущего своего места жительства, то Тепляков объявил, что избирает для сего город Одессу.

Это уже было слишком. Повеление императора подлежало не толкованию, а буквальному и притом немедленному исполнению, и право выбирать себе место для поселения, конечно же, не распространялось на столицу Новороссийского наместничества, что подразумевалось само собой. Голенищев-Кутузов испытывал затруднения, и скромная особа отставного поручика вновь попала в поле зрения императора всея Руси.

«При исполнении сего высочайшего повеления, — доносил Бенкендорфу Голенищев-Кутузов, — Тепляков дозволил себе делать некоторые домогательства и условия насчет времени отъезда и места жительства; почему государь император высочайше повелеть соизволил: выслать его на жительство в Херсонь с тем, чтобы местная полиция имела за поведением его надзор. Сия высочайшая воля исполнена, — заключал генерал-губернатор, — и с тем вместе я отнесся к гг. новороссийскому генерал-губернатору и херсонскому гражданскому губернатору о принятии мер к надзору за Тепляковым»⁵⁴.

Из «объяснения» Теплякова нам становится известно, как была исполнена высочайшая воля. Он сообщал, что был «принужден оставить внезапно, в несколько часов столицу» и «не успел сделать никаких распоряжений, не имел никаких средств к столь дальнему

путешествию, ни времени к испрошению для сего хотя письменно пособий родительских». Он не знал, на каком основании его отправляют в Херсон, вопреки прямому смыслу полученного им распоряжения, и самое «официальное повеление» отправиться туда получил «только за несколько часов до своего отъезда, посредством подорожной, доставленной... с.-петербургскою полициею»⁵⁵. Капризная воля императора торжествовала явно над праведной строгостью законов.

Из столицы Тепляков выехал больным и уже по пути почувствовал, что болезнь усиливается. Никакого конвоя при нем не было; он ехал один в сопровождении слуги. Он свернул с предписанного ему пути и «почти через силу достиг <...> дома родительского». Стояла глубокая осень: он был в Твери 17 ноября.

В этот же день Бенкендорф направил Голенищеву-Кутузову запрос о местопребывании «известного предосудительным поведением своим отставного чиновника Теплякова»⁵⁶. Ответ Голенищева-Кутузова от 23 ноября был успокоителен: он не знал еще, что фронда Теплякова продолжается и достигла размеров прямого вызова.

Тем временем фрондер лежал в отцовском имении, и тверские медики смотрели его. Оператор тверской врачебной управы, лечивший Теплякова еще в 1825 г., свидетельствовал, что пациенту нужны ванны и теплый климат, «например климат полуденной Италии или тому подобный болей других для него спасительны»⁵⁷.

Отец послал на высочайшее имя просьбу об освобождении больного сына. На нее последовал отказ.

Бумага с отказом пришла из Главного штаба на имя тверского гражданского губернатора и привела его в смятение. В Петербурге знали то, о чем он не имел представления, хотя дело прямо касалось его служебных обязанностей. В его губернии укрывалось некое лицо, высланное в южные губернии Бог весть за какое предосудительное поведение. Он спешно принял меры к отысканию виновника и в два дня поднял на ноги все местное начальство. Уже на третий день он совладал с правонарушителем, а на четвертый — отправил «всеподданнейший рапорт» прямо на высочайшее имя, минуя все промежуточные канцелярии. Этот рапорт был настолько красноречивым порождением социальной психологии, что заслуживает быть воскрешенным для потомства.

«Его императорскому величеству Тверского гражданского губернатора всеподданнейший рапорт.

Имею счастье всеподданнейше донести вашему императорскому величеству, что дежурный генерал Главного штаба вашего импе-

раторского величества отношением за № 14-м от 6-го, полученным мною 10-го сего генваря, сообщил мне об объявлении коллежскому советнику Григорию Теплякову на присланную от него из Твери всеподданнейшую просьбу о возвращении свободы сыну его отставному порутчику Виктору Теплякову, назначенному на жительство в город Херсонь, что на сие высочайшего вашего императорского величества соизволения не воспоследовало, а повелено Теплякова оставить на жительстве в городе Херсоне.

Случай сей открыл мне, что проживающий у коллежского советника Теплякова Тверского уезда в сельце Дорошихе сын его, порутчик Виктор Тепляков, не должен быть терпим на жительстве в здешней губернии; вследствие чего счел я нужным тотчас командировать туда частного пристава Дозорова с тем, чтобы он, взяв порутчика Теплякова, представил оного ко мне; по получении же от Дозорова рапорта, что порутчик Тепляков отзывается болезнию, по поводу чего Дозоров и остался там до моего разрешения, я предписал ему отобрать от порутчика Теплякова сведения: откуда, с кем, по чьему распоряжению и на каком основании он был отправлен в Херсонь на жительство, а при том по какому случаю и с чьего дозволения приехал сюда в губернию. Вместе с сими сведениями требовал паспорта об отставке его и других документов, до лица его относящихся, в числе коих не имеет ли вида на следование в Херсонь. Касательно же болезни, которою он отзывался, предписал земскому суду освидетельствовать его на законном основании, равно как и о учреждении над ним надзора, до того же времени поручил Дозорову при нем остаться для наблюдения за неотлучкою его.

По прибытии туда дворянского заседателя Есипова, Дозоров, сдав под расписку его, порутчика Теплякова, возвратился ко мне 11-го числа с донесением, что Тепляков никакого объяснения, равно и требуемых документов не дает, а исправник между тем представил мне учиненное в болезни его свидетельство, из которого оказалось, что от бывшей простуды осталась у него малая опухоль около ушей, но имеет надежное от оной облегчение».

Итак, болезни, в сущности, никакой не было и свидетельства тверских медиков не имели цены в глазах губернатора и земского суда. Документов не было. Объяснений тоже не было, хотя Тепляков написал частному приставу Дозорову того же 11 числа именно «Объяснение» на четырех страницах, где подробно изложил все то, что произошло с ним с самого момента выезда из Петербурга, — и свой разговор с генерал-губернатором, и смысл высочайшего повеления, и историю своего скоропалительного выезда из столицы:

рассказал и о болезни своей и о заключении лекарей. Он уведомлял, что заехал в дом родителя, «во-первых, для свидания с ним, во-вторых, для испрошения нужных пособий» к продолжению своего «путешествия». Он не мог ответить лишь на один вопрос — на каком основании он отправлен в город Херсон. Но вернемся к рапорту:

«Усмотрев из сего явное упорство поручика Теплякова и имея в виду высочайшее вашего императорского величества повеление, я почел за необходимое, вытребовав от здешнего коменданта Трефурта 2-х жандармов, отрядить их к тверскому исправнику, поручив ему поручика Теплякова, как проживающего здесь самовольно, и в предосторожность, чтобы он не мог куда-либо скрыться, взять и доставить его сюда; вменив сверх того исправнику в обязанность опечатать все имеющиеся при означенном Теплякове бумаги; и оные ко мне представить.

После сего земский исправник доставил его, Теплякова, ко мне, вместе с отобранными от него и отца его объяснениями и данною ему от с.-петербургского военного генерал-губернатора 11 ноября 1826 года подорожною на следование в город Херсонь на жительство.

При чем исправник дополнил, что он, Тепляков, указа об отставке не имеет и никаких бумаг при нем по розыску не оказалось.

Хотя в упомянутой подорожной не означено, чтобы Тепляков должен был следовать в Херсонь под надзором, но как он, прибыв сюда с нею, проживал здесь, вопреки вашего императорского величества повеления, около 2-х месяцев скрытно, не объяснив ни мне, ни земскому суду о назначении своем на жительство в город Херсонь, равно о том, почему не мог туда следовать, то я предписал исправнику тотчас выслать его, Теплякова, отсюда с вытребованным мною от здешнего коменданта, токмо до Москвы, жандармом, — при особом моем к тамошнему гражданскому губернатору отношении, в предосторожность, чтобы он, Тепляков, не мог еще где-нибудь проживать самовольно или вовсе скрыться, чрез что мог бы я подвергнуться справедливону гневу вашего императорского величества.

13-го же числа исправник донес мне, что Тепляков с жандармом до Москвы с данною ему из С.-Петербурга подорожною отправился, при чем и сам исправник за нужное счел препроводить его до Клинского уезда Московской губернии.

При сем имею счастье всеподданнейше представить на высочайшее вашего императорского величества благоусмотрение объяснения Тепляковых и копию с подорожной с донесением, что о вы-

сылке отсюда попутчика Теплякова в город Херсонь я предварил ныне же новороссийского генерал-губернатора.

Губернатор (подпись).

Генваря 14 дня

1827-го года»⁵⁵.

Если бы процитированный документ был не официальным донесением, а, например, мемуарным свидетельством, мы могли бы весь эпизод счесть намеренным гротеском. «Дело» Теплякова, не имевшее состава преступления, решалось на уровне высших представителей законодательной и исполнительной власти, вплоть до императора; в него оказалась втянутой вся иерархическая лестница, замыкающаяся дворянским заседателем, частным приставом Дозоровым, исправником и жандармом; заключительный же кортеж, включающий исправника, по собственной инициативе провожающего арестованного «до Клинского уезда», приобретает почти символический смысл. Между тем все это факты социального быта и социальной психологии первых последекабрьских лет. Гротескный спектакль разыгрывался в действительности; начавшись в канцелярии шефа-жандармов, он оканчивался в глубокой провинции, и это налагало на него особый отпечаток. Арестованный нарушал все нормы и каноны социального поведения, и эта неканоничность ставила в тупик власти, привыкшие — особенно в провинции — к строгой каноничности форм. Силы, мобилизованные для восстановления этих форм, были несоизмеримы ни с размерами «бунта», ни с силами правонарушителя.

Отставной поручик Виктор Тепляков ехал в Херсон, к месту своего нового жительства.

8

Когда Пушкин писал свою рецензию на второй том «Стихотворений Виктора Теплякова» для третьего тома «Современника», он, без сомнения, представлял себе, хотя бы в общих чертах, биографию поэта, которым интересовался издавна. Может быть, ему не были известны детали: Плетнев в 1844 г. впервые слышит «анекдот» о поведении Теплякова на исповеди, однако о доносе «отца духовного», как мы помним, знал Хвостов уже в середине 1830-х гг. (он умер в 1835 г.). Тепляков ничего не забыл и ничего не простил: он включил в первый сборник своих стихов «Затворника» и «Изгнанника», где описал то, что пережил сам в 1826—1827 гг. Из его стихов можно подобрать эпиграфы почти к каждой странице его подлинного жизненного пути. О чем бы он ни писал — об Овидии ли, о неиз-

вестном узнике или изгнаннике, — он говорит о себе. Даже переводя Беранже, он вставляет отсутствующие в оригинале и явно автобиографические строки:

Мой дерзкий смех над бешеной судьбою,
Мой тайный плач ты внукам передай...

Мысль о несбывшемся предназначении теперь становится одним из лейтмотивов его творчества; он ощущается и в «Письмах из Болгарии» (1833), и в стихах, которые его брат и биограф А. Г. Тепляков прямо включал в свой очерк его жизненного пути:

О други! крылья соколины
Душа б расправила моя,
Когда бы ранние кручины
Из урны бешеной судьбины
Не проливались на меня...

Лейтмотив этот выражал гораздо больше, чем историю одной неудавшейся судьбы. Голосом Теплякова говорило поколение, заставшее конец декабризма и застигнутое эпохой безвременья.

В рецензии на «Фракийские элегии» Пушкин представляет читателю лирическую автобиографию Теплякова, и это не случайно. Из массивов поэтического текста он выбирает и отмечает как лучшие и наиболее оригинальные именно те, которые содержат этот автобиографический момент. «Нет сомнения, что фантастическая тень Чильд-Гарольда сопровождала г. Теплякова на корабле, принесшем его к Фракийским берегам, — пишет он. — Звуки прощальных стрóf

Adieu, adieu, my native land!

отзываются в самом начале его песен <...>. Но уже с первых стихов поэт обнаруживает самобытный талант:

Безумец! что за грусть! в минуту разлученья
Чьи слезы ты лобзал на берегу родном?
Чьи слышал ты благословенья? —
Одно минувшее мудренным, тяжким сном
В тот миг душе твоей мелькало,
И юности твоей избитый бурей челн,
И бездны перед ней отверстые казало!»

(XII, 82)

Эти строки в не меньшей мере, чем другие, могли бы быть сочтены парафразой Байрона и собственной пушкинской элегии «Погасло дневное светило...», на что указывал и сам Тепляков в напечатанном в «Литературной газете» первом «Письме из Болгарии».

Но для Пушкина здесь важна «истина чувств» — подлинность переживания. Он критикует «небрежность стихов» в элегии «Томис» и не соглашается с тепляковской трактовкой характера Овидия, но и здесь не упускает случая процитировать автобиографическое отступление, которое вызывало у него, может быть, автобиографические ассоциации — оно было ориентировано на его собственные стихи «К Овидию»:

И ты ль тюремный вопль, о странник! назовешь
Ласкательством души уничиженной?
Нет, сам терновою стезею ты идешь,
Слепой судьбы проклятем пораженный!..

Подобно мне (Овидию), ты сир и одинок меж всех,
И знаешь сам хлад жизни без отрады;
Огонь сердца без тепла, и без веселья смех,
И плач без слез, и слезы без услады!

(XII, 85)

Пушкин заканчивает свою рецензию стихотворением «Одиночество», которое причисляет к лучшим стихам современных поэтов. Традиционный элегический мотив приобретает новый смысл, включаясь в целостный контекст лирической биографии: «избитый бурей челн» юности, изгнание, странничество, одиночество и поиски высших ценностей в области духа — в истории и философии.

Это была обобщенная и проецированная в литературу подлинная социальная биография, наложившая особый отпечаток на одно из важных критических выступлений позднего Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Вацура В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 190, 270.
- ² См. письма Сомова В. Г. Теплякову: Русская старина. 1896. № 3. С. 659 и след.
- ³ Литературная газета. 1830. № 6, 26 января. С. 41.
- ⁴ Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 425—426.
- ⁵ Литературная газета. 1830. № 30, 26 мая. С. 244.
- ⁶ Письмо от 31 мая 1830 г., см.: Русская старина. 1896. № 3. С. 662. В публикации ошибка в дате (указан 1831 г., что противоречит и контексту письма, и реалиям: в мае 1831 г. Дельвига не было в живых). Точная дата дана в кн.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. С. 426.
- ⁷ См.: Бычков Ф. А. Виктор Григорьевич Тепляков: (Биографический очерк) // Исторический вестник. 1887. № 7. С. 19.
- ⁸ См.: Фрейдель Е. В. Пушкин в дневнике и письмах В. Г. Теплякова // Пушкин: Ис-

- следования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 276—283 (здесь же указания на предшествующую литературу).
- ⁹ См. формулярный список Теплякова: ИРЛИ. 9276(1) IIIБ 19, л. 9—10.
- ¹⁰ Славянин. 1827. № 55. С. 189.
- ¹¹ ИРЛИ. Ф. 322, № 71, л. 279, 281 об.
- ¹² Русская старина. 1896. № 2. С. 428, 429—430.
- ¹³ Там же. С. 429, 430.
- ¹⁴ См.: Щербачев Ю. Н. Приятели Пушкина Михаил Андреевич Щербинин и Петр Павлович Каверин. М., 1913. С. 43.
- ¹⁵ Русская старина. 1896. № 2. С. 428—430; Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина. М., 1902. Т. 10. С. 467.
- ¹⁶ См.: Мандрыкина Л. А., Цявловская Т. Г. Распространение вольнолюбивых стихов Пушкина Кавериным и Щербининым // Лит. наследство. Т. 60, кн. 2. М., 1956. С. 400; Мандрыкина Л. А. Кружок вольнодумцев 1826 г. // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1. С. 310—316.
- ¹⁷ Бычков Ф. А. Виктор Григорьевич Тепляков. С. 6.
- ¹⁸ См.: Щербачев Ю. Н. Приятели Пушкина... С. 53.
- ¹⁹ См.: [Millot]. Histoire littéraire des Troubadours. Paris, 1774. Т. 2. Р. 34—41; Simon-de de Sismondi J. C. L. De la littérature du midi de l'Europe. 2-nd éd. Paris, 1819. Т. 1. Р. 224; [Papon]. Histoire générale de Provence. Paris, 1778. Т. 2. Р. 337, 418—420.
- ²⁰ [Millot]. Histoire littéraire des Troubadours. Т. 2. Р. 34—41.
- ²¹ Поэты 1820—1830-х гг. Л., 1972. Т. 1. С. 426 (Библиотека поэта. Большая серия).
- ²² Там же. С. 598.
- ²³ Раевский В. Ф. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1967 С. 157 (Библиотека поэта. Большая серия).
- ²⁴ ИРЛИ. Ф. 322, № 71, л. 169—169 об.
- ²⁵ Там же. Л. 44—44 об. Приводим это письмо: «Милостивый государь граф Дмитрий Иванович! Возвратясь сюда из дальней поездки, я считаю за первую обязанность писать к вашему сиятельству и сказать, что я с истинным удовольствием читал в XXV № „Сына отечества“ небольшие отрывки из поэмы вашей „Майское гуляние в Екатеринбург“. Словесность наша, конечно, благодарна вам за то, что, будучи обременены другими, важнейшими обязанностями, вы не утомляете обогатить ее своими произведениями. Если досуг может уделить вашему сиятельству несколько минут на беседу с отсутствующими, то вы, без сомнения, не откажетесь удостоивать меня хотя изредка почтеннейших ваших писем, которые благоволите адресовать по-прежнему.
- В скором времени я надеюсь изъяснить вам лично то глубочайшее почтение и совершенную преданность, с которыми и имею честь быть навсегда, милостивый государь, вашего сиятельства покорнейшим слугою Виктор Тепляков. Июля 16 числа 1824 года. Тверь».
- ²⁶ См.: Базанов В. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 431.
- ²⁷ Зораида к шиповнику. Романс. (Из Флориановой поэмы «Гонзальв Кордуанский») // Благонамеренный. 1824. № 5. С. 354 (подпись: «Т—в. 2 марта 1824. Тверь»).
- ²⁸ Элегия («Вотще меня ты хочешь подружить...») // Невский альманах на 1826 г. СПб., 1825.
- ²⁹ РГАЛИ. Ф. 1336, оп. 1, № 23, л. 85.
- ³⁰ ИРЛИ. Ф. 392, № 1, л. 83.
- ³¹ Новости литературы. 1824. № 22. С. 154.
- ³² Русская старина. 1896. № 2. С. 427.
- ³³ Русский инвалид. 1824. № 224, 22 сентября. С. 893.

- ³⁴ РГВИА. Ф. 395, оп. 30, д. 221, 2 отд. 1825 г. С. 252.
- ³⁵ Там же. С. 251 (дата: 24 сентября 1824 г.).
- ³⁶ Русский инвалид. 1825. № 61, 11 марта. С. 245.
- ³⁷ Русская старина. 1896. № 2. С. 430.
- ³⁸ См. письмо генерал-адъютанта Потапова коменданту Петропавловской крепости А. Я. Сукину: РГИА. Ф. 1280, оп. 1 (1826 г.), № 6, л. 268.
- ³⁹ Бычков Ф. А. Виктор Григорьевич Тепляков. С. 6.
- ⁴⁰ ИРЛИ. Ф. 322, № 71, л. 284 об.
- ⁴¹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. 2. СПб., 1896. С. 300 (письмо от 8 августа 1844 г.).
- ⁴² РГВИА. Ф. 1, оп. 1, д. 6285, л. 16 об.
- ⁴³ Стихотворения Виктора Теплякова. М., 1832. С. 52. О месте заключения Теплякова упоминается в медицинском заключении: РГИА. Ф. 1280, оп. 1 (1826 г.), № 6, л. 372.
- ⁴⁴ Русская старина. 1896. № 2. С. 440.
- ⁴⁵ РГИА. Ф. 1280, оп. 1, № 6, л. 338—338 об. (копия). На основании этого письма Голенищев-Кутузов 3 июня писал коменданту Петропавловской крепости А. Я. Сукину с просьбой разрешить Теплякову давать «верющие письма» (Там же. Л. 335).
- ⁴⁶ См.: Тхоржевский С. Странник: Документальная повесть // Аврора. 1981. № 10. С. 40; РГИА. Ф. 1280, оп. 1, № 6, л. 372, 377, 381.
- ⁴⁷ Выписка Панчулидзева из письма Голенищева-Кутузова коменданту крепости Сукину от 2 июля 1826 г., за № 3801 (ИРЛИ, картотека Б. Л. Модзалевского).
- ⁴⁸ Документ приведен С. Тхоржевским (Аврора. 1981. № 10. С. 61).
- ⁴⁹ Русская старина. 1896. № 1. С. 181—182.
- ⁵⁰ См. об этом: Воспоминания Бестужевых / Ред., вступит. статья и коммент. М. К. Азодовского. М.; Л., 1951. С. 717—718.
- ⁵¹ ГАРФ. Ф. 109, III отд., I эксп., оп. 5, № 1100, л. 2.
- ⁵² Там же, л. 12 об.—13.
- ⁵³ Там же, л. 12 об.
- ⁵⁴ Там же, л. 2—3.
- ⁵⁵ Там же, л. 12—13 об.
- ⁵⁶ Там же, л. 1.
- ⁵⁷ Там же, л. 14 об.
- ⁵⁸ Там же, № 100, л. 7—10.

Впервые (под заглавием «К биографии В. Г. Теплякова») Пушкин: Исследования и материалы. Т. 11. Л., 1983. С. 192—212.

Жизнь и поэзия Надежды Тепловой



«Стихотворения Надежды Тепловой (Терюхиной). Третье издание (дополненное). Москва, в тип. Каткова и комп. 1860, in — 18; стр. IV и 134“.

Вот книжка, о выходе которой было как-то вскользь опубликовано месяца два или более тому назад, но долгое время не находившаяся в продаже в книжных лавках, что, кажется, продолжается и до сих пор. Мы получили экземпляр ее, можно сказать, случайно и хотим обратить на нее внимание публики или, по крайней мере, тех читателей, которые не остаются равнодушными ни к чему, что носит на себе отпечаток таланта, след мысли, признак поэтического призвания».

М. Н. Лонгинов, известный библиограф и историк литературы, рекомендовал читателям новую книгу в литературном обозрении «Русского вестника».

«Имя Тепловой, — продолжал он, — когда-то пользовалось хотя не громкою, но почетною известностию в поэтической плеяде времен Пушкина. Судьбой ее живо интересовались в лучших литературных кругах. Талант поэта и личность женщины были одинаково замечательны в Тепловой. Теперь имя ее забыто, и при нынешней склонности к литературным реставрациям кстати будет напомнить о стихотворениях и жизни Тепловой.

Надежда Теплова родилась в Москве 19 марта 1814 г. Она была, если не ошибаемся, дочь здешнего мещанина. Детство ее прошло среди грустной обстановки; бедность удручала ее семейство; грубые нравы, окружавшие ее, казалось, должны были подавить в ребенке всякое стремление к миру идеальному, даже всякую склонность входить в себя и предаваться размышлениям и чувствам, выходящим из разряда обыденных помыслов о насущных жизненных по-

требностях. Странное дело! Утешительное явление! В этой гнетущей среде успели уцелеть и даже развиваться две чистые поэтические натуры, сестры по крови и по духу, связанные узами неразрывной дружбы, составляющей их лучшее утешение, — Надежда Теплова и сестра ее Серафима, также писательница».

Лонгинов был первым, кто попытался найти хоть что-то, что дополнило бы приложенный к книге краткий биографический очерк о совершенно забытой поэтессе, со времени смерти которой прошло всего тринадцать лет. Он рекомендовал своим читателям стихи, «оживленные неувлимою поэтической струей», отмеченные живым чувством, «от которого веет искренностью», «свежие цветы безыскусственного, скромного, но женственного и истинного вдохновения»¹. Вряд ли ему удалось переломить «равнодушие», на которое он сетовал: слишком далеки были стихи Тепловой от проблем, занимавших в те годы русское общество, но эстетический суд он произвел верно.

Он ошибался как биограф — и ошибка его была показательной во многих отношениях.

Лонгинов был москвичом, и до него доходило уже почти выветрившееся устное предание. Именно в московских литературных кругах имя Тепловой пользовалось в свое время «почетною известностью»: ее ценили литераторы самых разнообразных направлений — Вяземский, Киреевский и Белинский. Но далее предание уже не могло сообщить ему ничего достоверного, и он попытался представить себе духовный облик поэтессы по модели, вполне обычной для 60-х годов: детство, омраченное заботами о хлебе насущном, антипоэтическая, удушающая среда... Все было иначе, но хорошо, что Лонгинов ошибся; иначе Серафима Пельская, в девичестве Теплова, которая была еще жива в 1861 г., не сообщила бы ему сведений о детстве сестры. Лонгинов мог бы повторить слова Греча, сказанные за пять лет до его статьи: «С каким удовольствием начертал бы я вам картину жизни, характера и трудов какой-либо из прежних русских писательниц! Это было бы и интересно и поучительно, но — где набрать к тому материалов? У нас нет современных записок тех времен, нет и преданий. Имена отшедших литераторов мелькают перед нами, как легкие, неосязаемые тени, а о женщинах-авторах нет и помину»².

В «Письме к редактору» «Русского вестника», датированном 10 мая 1861 г., Лонгинов исправлял свою первую статью.

Надежда Теплова была дочерью купца. Семья жила в достатке, и детям дали хорошее образование, преимущественно литературное и музыкальное; она занималась под руководством известного

пианиста Шпревица, и дома у Тепловых нередко музицировали, составляя даже любительские квартеты. Сестры провели детство и юность в Москве, в доме отца, а лето проводили в подмосковном имении тетки. «Живописное местоположение подмосковной, прогулки по очаровательным местам, по которым проходит Троицкая дорога, — все это должно было немало способствовать развитию того чувства любви к природе и пониманию красот ее, которым отличаются многие из стихотворений обеих сестер. Заботливость их матери о их воспитании доказывается уже их литературным образованием»³.

По сообщению сестры, Надежда Теплова писала стихи с восьми лет; ей было тринадцать, когда в «Московском телеграфе» появилось первое ее печатное стихотворение «К родной стороне», с поощрительным примечанием издателя⁴. «Талант ее был открыт М. А. Максимовичем <...> он напечатал первое стихотворение Тепловой, — рассказывал Лонгинов, несомненно, со слов самого Максимовича. — <...> С тех пор он сделался покровителем сестер Тепловых, поддерживал их во всех печальных случайностях их жизни и всячески старался быть им полезным»⁵.

Михаил Александрович Максимович, впоследствии известный историк, этнограф, ботаник и общественный деятель, воспитанник Московского университета, получивший адъюнктуру, был с 1826 г. начальником Московского Ботанического сада; занятия естественной историей не препятствовали ему, однако, писать стихи, участвовать в московских альманахах и журналах и собирать фольклорные тексты; в 1827 г. вышли его «Малороссийские песни», получившие довольно широкую известность и привлечшие внимание Пушкина, с которым Максимович был знаком еще с 1826 г. Он был своим человеком в доме братьев Полевых и совершенно естественно, что он передал стихи своей юной протезе в «Московский телеграф». Каким образом произошло знакомство его с семейством Тепловых, нам неизвестно, но отношения с сестрами были и покровительственные, и дружеские; разница в возрасте составляла всего десять лет. В письмах начала 1830-х годов Теплова называет его «кумом» — впрочем, может быть, потому, что он был крестным ее поэтических детищ.

Другим журналистом, обратившим внимание на ранние стихи Тепловой, был известный П. И. Шаликов. В его «Дамском журнале» появилась вторая по времени публикация⁶, а в начале 1828 г. издатель рассказал нечто и о самой поэтессе, и о ее семейных и литературных друзьях.

Р. Б. Заборова, автор единственной биографической работы о С. Тепловой, уже обратила внимание на два стихотворения, напе-

чатанные вместе с примечанием в первом номере «Дамского журнала» за 1828 г. Это были «Экспромт новорожденной М. А. Л.....ой» с подписью «С. Г.....» и датой «13 декабря 1827 г. Москва» и «К М.....А.....Л.....й. В день рождения. 13 декабря», без подписи. Первое стихотворение принадлежало, по-видимому, С. Н. Глинке, известному литератору и московскому старожилу, постоянно печатавшемуся у Шаликова; второе, скорее всего, было написано самим издателем, который сделал к нему следующее примечание: «У новорожденной был домашний спектакль, чрезвычайно приятный. В трех пьесах: „Урок дочкам“, „Марфа и Угар“ и „Козак-стихотворец“ хозяйка и две ее подруги, из которых одна также украшает мой журнал стихами, играли, без всякой лести, пленительно, а в последнем водевиле *Маруся* была так прелестна, что ее любезный *Климовский*, полтавский трубадур, заставлял зрителей завидовать своему счастью»⁷.

«М. А. Л—а» — конечно, М. А. Лисицына, сотрудничавшая в журнале с 1827 г. «Две подруги» ее — сестры Тепловы, из которых одна — Надежда — «украсила» «Дамский журнал» «Идиллией» также в 1827 г. Все три молодые поэтессы в 1828 г. выступают вместе на страницах издания Шаликова, причем Лисицына помещает и стихи, посвященные или адресованные Серафиме: «С. Т—й», «Голубок. К С. С. Т—й» и, может быть, о ней же упоминает и в других стихах⁸.

В 1842 г. Надежда Теплова посвятит ей стихотворение «В память М. А. Л—ой»:

На празднике у жизни вероломной
Мы были вместе — я и ты.
Бывало, притаясь в твоей светлице скромной,
Мы сердца думы и мечты
И в краски яркие и в звуки облекали...

Следы этой девической дружбы остались в стихах, но биография Лисицыной проходит по ним темным намеком. И для истории духовного формирования Надежды Тепловой, и для понимания лирических мотивов ее поэзии судьба Лисицыной очень важна; стихотворение, посвященное ее памяти, ясно показывает, что на свою младшую подругу, почти девочку, она оказала сильное влияние:

Стремясь к познанию, бездействием влеком,
Мой детский ум горел живым огнем,
И опыты твои меня пугали.

Жизнь Лисицыной совершенно неизвестна; мы не знаем даже точно, из какой среды она вышла. Сопоставляя косвенные факты,

мы можем предположить, что она была дочерью известного московского актера-комика Алексея Васильевича Лисицына, любимца райка, игравшего в начале века роли дураков-слуг. В одном из писем Теплова называет Лисицыну «Мария Алексеевна»; репертуар домашнего спектакля, описанного Шаликовым (в частности «Козак-стихотворец» Шаховского) тоже как будто указывает на специфические интересы этой театральной семьи: Лисицын охотно играл украинские роли⁹. Известно, что у него была дочь, занимавшаяся литературой; 13 декабря 1823 г. И. М. Снегирев записывал в дневнике, что Лисицын приносит ему для цензурования сделанный ею сокращенный перевод из Блера¹⁰. 26 июня 1831 г. в Москве была поставлена комедия-водевиль в одном действии «Хоть не по сердцу, а не за что сердиться», сочиненная «девицей М. А. Лисицыной»¹¹. По-видимому, во всех случаях речь идет об одном лице.

Она печатала стихи более всего в журнале Шаликова, и конечно, она и ввела в него младших подруг. Одна «Элегия» ее появилась в «Русском зрителе», который начал издавать П. Ф. Калайдович, знакомый с А. В. Лисицыным¹².

В 1828 г. вышел отдельным изданием роман «Эмилий Лихтенберг» (в 1835 г. переизданный), а в следующем году — маленький сборник «Стихи и проза», с довольно дилетантскими поэтическими опытами. Книгу, однако, заметили; И. В. Киреевский в своем ставшем знаменитым «Обзрении русской словесности 1829 года» в «Деннице» назвал ее в числе «замечательных» литературных явлений, а в 1833 г. в статье «О русских писательницах» посвятил ей целый пассаж. «Истинный поэтический талант», подлинная поэзия «сердечной правды...» «Какие высокие минуты восторга должна была испытать она, какие мучительные, светлые, невыносимые минуты вдохновения она должна была вынести, чтобы вырвать из сердца своего такие глубокие, такие пронзительные звуки!»¹³ Киреевский был пристрастен: его увлекала «женская поэзия», а может быть, и сама личность поэтессы с судьбой не вполне обычной и драматической, о которой мы сейчас можем только догадываться по случайно оброненным намекам. Издав сборник, она постепенно сходит с литературного горизонта; статья Киреевского — уже почти воспоминание. В самом начале 1830-х годов мы находим ее имя в нескольких альманахах.

При почти полном отсутствии биографических сведений эта деталь литературной биографии приобретает некоторое значение. Альманахи — порождение узких, полудружеских кружков, в которых, видимо, и нашла себе приют Марья Лисицына. Первым из них был кружок уже известного нам Максимовича; в «Деннице» на

1830 г., где в обозрении Киреевский с похвалой отозвался о ее сборнике, мы встречаем имена всех трех подруг-поэтесс — Лисицыной и сестер Тепловых. Максимович ввел их в блестящий литературный круг, собранный им в альманахе, которому предстояло занять одно из первых мест среди своих собратий: здесь были представлены Пушкин, Баратынский, Вяземский, Дельвиг, Языков; стихи покойного Веневитинова; вкладчиками стали и прежние участники «Московского вестника» — Погодин, Шевырев, Хомяков. В этот ряд и стали имена Марьи Лисицыной и Серафимы (подписавшейся анаграммой «С—ма Т—ва») и Надежды Тепловой, которой в пору подготовки альманаха было пятнадцать лет. Они входили, таким образом, в большую литературу, — но поэтический голос их вряд ли был бы услышан в таком окружении, если бы не произошло неожиданное событие, привлекшее всеобщее внимание к скромной особе Серафимы Тепловой. Событие, о котором идет речь, многократно описано, и мы можем напомнить о нем здесь в общих чертах. Максимович напечатал ее стихи «К***», начинавшиеся строками «Слезам горькими, тоскою // Твоя погибель почтена»; в них упоминалось о волне, слышавшей стон скорби над погибшим, и о прощенье и мире, искупающих страшную и позорную смерть. Осведомители донесли в III отделение, что стихи имеют политический умысел. Их считали посвященными памяти Рылеева, казненного над Невой на кронверке Петропавловской крепости. О. М. Сомов сообщил об этом Дельвигу, бывшему в Москве, а Дельвиг предупредил Максимовича. Максимович вынужден был взять у автора подписку, что стихи сочинены ею, и объяснял, что посвящены они памяти утопившегося юноши. Это не спасло альманах от репрессий, ибо сам император высказал подозрение, что стихи, очевидно, имеют направление «не благонравное». Цензор альманаха С. Н. Глинка лишился места. Москва демонстрировала ему свое сочувствие, на гауптвахте, куда он был помещен, за три дня перебивало около трехсот посетителей: одним из первых приехал маститый поэт и бывший министр юстиции И. И. Дмитриев.

Вяземский 25 июня 1830 г. сообщал А. И. Тургеневу о стихах «на смерть какого-то студента утопившегося», которым дали «политическое перетолкование»¹⁴.

В этой истории далеко не все было ясно, и свидетельства ее современников и участников глухи. Убежденность, что стихи посвящены все же памяти Рылеева, держалась прочно: еще в 1860 г. И. В. Селиванов, о котором еще будет речь, намекал на это в письме А. В. Дружинину. К такому мнению склоняется и новейший исследователь проблемы¹⁵.

Так думала, конечно, и вдова Рылеева, Наталья Михайловна, сохранившая список в своих бумагах¹⁶.

Имя автора сразу же стало известно в читательских кругах, а стихотворение стало ходить в списке. Оно было известно в студенческих кружках Московского университета, где читались стихи Рылеева; демократическая студенческая среда, выдвинувшая Полежаева, в начале 30-х годов еще сохраняла «гордый вид пред гордыми властями», как скажет Лермонтов в «Сашке». Студент Белинский переписывает стихи Тепловой в свою тетрадь, а в ноябре 1831 г. отправляет в Чембар брату как реликвии два стихотворения, написанные «рукою самих сочинительниц: Тепловой и Лисицыной»¹⁷. Что это были за стихи, мы не знаем и потому не можем сказать точно, о Надежде или Серафиме Тепловой шла речь в его письме. Нам представляется, что послание Тепловой разошлось реминисценциями по нескольким стихотворениям Лермонтова 1831 г.¹⁸ В том же году О. Сомов, занимавшийся изданием «Северных цветов» на 1832 г., просил Максимовича поцеловать за него ручки «уголовным стихотворицам» и сообщить им, что их стихи «с честью многого приняты» и все будут напечатаны в альманахе¹⁹.

Надежда и Серафима выходили на столичную литературную арену; Надежда продолжала сотрудничать и в «Московском телеграфе»²⁰.

Что же касается Марии Лисицыной, обладавшей гораздо меньшим поэтическим дарованием, то ее поэзия стала достоянием московских студенческих альманахов. Им следует посвятить несколько слов, потому что они могут дать хотя бы косвенное представление об интеллектуальной и литературной среде, с которой, по-видимому, соприкасались и сестры Тепловы.

Помимо «Денницы» мы находим стихи Лисицыной в «Комете, альманахе на 1830 год, изданном И. Селивановым» (М., 1830), «Северном сиянии» (М., 1831) и альманахах на 1832 г. «Цинтия» (М., 1831) и «Улыбка весны» (М., 1832). Литературный уровень этих изданий крайне невысок; история их не привлекала к себе внимания; издателями же и «вкладчиками» были люди, о которых сохранились лишь отрывочные и скудные сведения. Пожалуй, больше, чем о других, мы знаем об издателе «Кометы» Илье Васильевиче Селиванове (1810—1882), в будущем известном очеркисте, знакомце Герцена и Огарева, участвовавшем в «Искре» и «Современнике».

В 1828—1829 гг. он окончил университет по нравственно-политическому отделению и тогда же начал печататься в «Галатее» Раича и в «Дамском журнале». Через тридцать лет в качестве члена-учредителя Литературного фонда Селиванов будет ходатайствовать

о выдаче пособия С. Тепловой, которую, по его словам, хорошо знал. Любопытна, однако, оговорка, дважды повторенная и исправленная в его письме-ходатайстве: он называл сестру Серафимы Тепловой фамилией «Лисицына». Конечно, он ближе знал Лисицыну, участницу его альманаха, а Теплову — как ее подругу или родственницу, которая потом вышла замуж за «Терехина», — иными словами, он смешивал ее и с сестрой Надеждой. Таким образом, какие-то смутные и неясные воспоминания о трех девушках-поэтессах у него сохранились спустя три десятилетия²¹.

Селиванов напечатал в «Комете» стихи Языкова, Цыганова и студентов ранних выпусков — Ф. Кони, Ротчева, Полежаева, а также Федора Соловьева, в 1827—1828 гг., как и сам он, студента нравственно-политического отделения²². Соловьев получил некоторую известность именно как университетский поэт, автор поэмы «Студент» и имитатор «Онегина»; ему принадлежали также вышедшие отдельными изданиями повесть в стихах «Московский пленник» (1829) и «московское народное предание в стихах» «Три желанья» (1829)²³. По-видимому, с этим Ф. Н. Соловьевым Лисицына была знакома короче, чем с Селивановым: во всяком случае, они вместе печатаются в альманахе «Цинтия» на 1832 г., а годом ранее Лисицына принимает участие в альманахе «Северное сияние», посвященном «семейству Фед. Соловьева» и, видимо, им и изданном. Здесь она печатает отрывок из своей комедии.

В «Цинтии», в «Северном сиянии» — вновь студенческие имена: Дмитрий Иванович Серков (р. 1801), своекоштный, из обер-офицерских детей, произведенный в 1825 г. в действительные студенты по нравственно-политическому отделению и окончивший курс в январе 1826 г.; он служил затем в палате Московского губернского правления чиновником 12-го класса²⁴; своекоштный же Михаил Воскресенский, в 1825—1826 гг. бывший лекарем 2-го, а в 1827—1828 гг. — 1-го отделения при университете²⁵. Это, несомненно, тот самый Михаил Ильич Воскресенский (1803—1867), который был автором «Евгения Вельского» — другого подражания «Онегину» — и десятков романов, выходявших на протяжении второй половины века, и, по-видимому, тот «доктор М. Воскресенский», который посещал «субботы» Н. С. Селивановского вместе с Селивановым и Н. Х. Кетчером в 1836 г²⁶. Издателем «Цинтии», вероятно, был П. Шереметевский, чьи стихи составляют в ней львиную долю, — как можно думать, Петр Васильевич Шереметевский, питомец Воспитательного дома, в 1827 г. произведенный в действительные студенты по словесному отделению²⁷. И наконец, последний альманах — «Улыбка весны», — где печатается Лисицына,

также выходит из узкого дружеского кружка: его издатель, Ив. Глухарев, плодовитый автор полубюбчных исторических романов, был одним из участников «семейного альманаха» Ф. Соловьева и автором обращенного к нему посвяtitельного стихотворения, напечатанного в альманахе «Полярная звезда на 1832 г.» («В альбом Ф. Н. Соловье>ву»). В этом альманахе Лисицына печатает послание «С. С. Тепло>вой».

Мы можем лишь гадать, не в этой ли полубогемной студенческой среде Мария Лисицына «погибла жертвою страстей и заблуждений», как скажет потом Надежда Теплова в стихах, посвященных ее памяти. Нет сомнения, однако, что обе сестры так или иначе приобщились к жизни университетских кружков и что им они отчасти были обязаны своей литературной известностью. Правда, ни в одном из студенческих альманахов они не принимают участия, но зато среди участников «Цинтии» мы находим имя будущего мужа Серафимы Тепловой. Это был Дмитрий Федорович Пельский, в 1827 г. — своекоштный действительный студент по физико-математическому отделению²⁸, служивший по окончании на московском почтамте.

Существуют стихи к нему Надежды, где содержатся некоторые биографические реалии:

Давно знакома с вами я,
И даже в первое свиданье
Мы повстречались как друзья...
Вы сердца нежной добротой
И нрава детской чистотой
Себя страшиться не девали...

Стихи написаны в 1832 г., накануне свадьбы²⁹.

Через несколько лет и сама Надежда соединит свою судьбу с университетским питомцем; в одном из публикуемых писем она напомнит Максимовичу, что он знал ее мужа, который, кстати, принимал участие и в их домашних спектаклях.

«Страсти и заблуждения», погубившие старшую подругу, как будто миновали младшую, но, кажется, и она не убереглась от душевных драм.

В архиве М. А. Максимовича сохранилась тетрадь, куда Серафима Теплова-Пельская через десять с лишним лет после смерти сестры переписала ее неизданные стихи, часть которых и была затем опубликована в посмертных «Стихотворениях» 1860 г.³⁰ Неизданными остались преимущественно ранние опыты, но они нас сейчас в первую очередь и интересуют.

Первое же из этих стихотворений оказывается чрезвычайно выразительным именно как факт самосознания четырнадцатилетней поэтессы; оно в чем-то напоминает «Молитву» Лермонтова, написанную годом позже, хотя, конечно, не достигает ее ни по масштабу отрицания, ни по масштабу поэтического таланта. Вместе с тем не следует забывать, что «красота» «земного искушенья» противостоит религиозной этике в сознании девушки, воспитанной в патриархальной семье 1820-х гг.

О, пусть цветет всегда с душой
Одна святая Вера;
Земная слава — блеск пустой,
А счастье — химера.

Так говорила прежде я,
Обманута мечтами.
И шла в пустыне бытия
Высокими путями.

Но что же? вдруг исчезло ты,
Святое вдохновенье.
Явилось в блеске красоты
Земное искушенья.

Я, увлекаясь мечтой,
Былое позабыла
И вновь доверчивой душой
Земное полюбила.

И снова жизни труден путь,
Душа моя в волненье,
И снова мне втеснилась в грудь
Надежда и сомненье.

Ах! кину горький жребий свой
В десницу Провиденья.
Оно отдаст душе покой,
Избавит искушенья.

1828

Следующий за этим стихотворением раздел тетради, озаглавленный и составленный С. Пельской, включает стихи 1828—1830-х гг., несколько недатированных и одно позднее. Мы воспроизводим его, опуская лишь стихотворение 1845 г., которое будет приведено в своем месте. Стихов этих, которые С. Пельская частью записывала по памяти, Максимович не включил в сборник 1860 г., вероятно, не только потому, что поэтический голос Н. Тепловой в них еще не установился, но и по их интимному характеру.

Н. С. ТЕПЛОВОЙ

Из первых опытов

Отрывки полузабытые

1

О молодость, струистая река!
Как мирно ты долины протекаешь!
Как бурно ты с каскада ниспадаешь!
Твой вечный шум, мятежная тоска,
Твои пленительные волны
Какой-то сладкой жизни полны!..

.....

1829

2

Как природа ясна!
Расцветает она
 В сладостном утра сиянье,
И повсюду одна
Благость Божья видна
 Неба с землей сочетанье!
Когда день догорит
И на землю слетит
 Сладость вечерней прохлады,
От полей, от реки
Полетят ветерки —
 Зноя полудня отрады.

3

ЭЛЕГИЯ

Я не могу, я не умею
Питаться грустию твоею,
Слезами, тяжкою тоской,
Они мой тихий сон смущают,
Они на сердце упадают
Горячей едкою струей.
Они мне душу истомили
И юность раннюю мою
Надежд и радостей лишили.
Тебя я в этом не виню.
Но рано жизнь моя младая
Омрачена твоей тоской.
И рано, сердцем увядая,

Прощаюсь с милою мечтой
Надежд веселых и игривых
И дней безоблачно-счастливых.
Не будь отравой бытия!
Я не могу, я не умею
Питаться грустию твоею.
Забудь, забудь навек меня!

1830

4

Жизнь, как призрак, улетает,
Как губитель, вырывает
И надежды, и мечты,
Милой юности цветы.
Ах, к могиле путь недалний:
Вижу факел погребальный,
Гимн внимаю гробовой:
Со святыми упокой!

1828

5

НА ВЫЗДОРОВЛЕНИЕ
В. К. ЕЛЕНЫ ПАВЛ<ОВНЫ>

Велик Господь! душою благодарной
Пред Промыслом его смиряюсь вновь.
Ты жив, наш Ангел лучезарный,
Ты, наша чистая любовь!
Ты не увял, цветок прелестный юга,
Тебя спасли Всевышнего судьбы,
Не пала ты под тяжестью недуга
За наши жаркие мольбы.

1830

6

Ты меня не любишь боле —
Охладел любви привет.
Ты летишь — тебе вослед
Слезы льются поневоле.
Ах! кому ж я верить буду?
Ты, как буря, пролетел,
Тяжко плакал — и отвсюду
Отуманил мой удел.

Где ж святое состраданье
 К...* горести других,
 Где на верность упованье
 Дней неопытных моих?
 Все снесло одно дыханье!
 Все тобой унесены!
 И душа, и грудь тоскуют,
 И меня уж не чаруют
 Вероломной жизни сны.

1830

* Пропуск в копии.

7

КАРМЕЛИТКА

Земное я пренебрегла!
 В печали сердца безнадежной
 В обитель инокинь пришла,
 В приют святой и безмятежный,
 И с чистой верою готова
 Была обет произнести,
 Чтоб в темной келье погрести
 Надежды сердца молодого.
 А он? Он здесь передо мною
 Как Ангел горести стоит,
 И милый цвет его ланит
 Убит житейскою грозою.
 Святые сестры вопиют:
 «Смирися, грешница младая,
 Не для тебя обитель рая,
 Огни небес тебя сожгут.
 Покайся, чадо преступленья,
 Жив Бог! ты веру воскреси
 И душу грешную спаси
 Постом, молитвой и терпеньем».
 Ах! кровью запеклись уста!
 Скажите, в чем я согрешила?
 Жив Бог! моя любовь и сила,
 Пред ним душа моя чиста.
 Там, там, у горнего чертога,
 Сольемся вечным бытием
 И гимн священный воспоем
 В хвалу любви, во славу Бога.

1829

* * *

Вам не нужна любовь моя?
Поверьте, очень, очень рада.
Да ведь давно уже меня
Для счастья вашего не надо.
Вы уверяли, вы клялись
В своей непобедимой страсти.
Что ваше счастье, вашу жизнь
Всегда имею я во власти.
 И что же? Месяц лишь протек.
 Надежды ваши изменились.
 И вы по-прежнему пустились
 Порхать с цветочка на цветок.
Вы сердца сбросили оковы,
Вы стали веселы тотчас.
Одно неласковое слово
Совсем охолодило вас.

* * *

Бывает время — прочь земное!
Его блаженство не манит,
И отречение святое
Души могилу посетит.
Оно как Ангел принесется
Ко мне на крыльях живых,
К больному сердцу прикоснется,
Возвысит жизнь в глазах моих.

1829

* * *

Когда, рассевая мрак ночи угрюмой,
Годы и доли луна серебрит,
Крепкая дума, тяжкая дума
Камнем на сердце лежит.
Други! противно веселье мне ваше!
Кубки напрасно стучат..
Прочь от меня, позлащенная чаша.
В сладком — язвительный яд.
Где вы, ланиты — алые розы,
Радость — улыбка девы моей.
Нежного чувства сладкие слезы,
Шелк белокурых кудрей?

Яд из прелестных уст изливался,
 Очи мне душу сожгли;
 Други! я с нею навеки расстался,
 Счастья мгновенья прошли!

Здесь на пирах среди кликов и шума
 Общая радость меня тяготит,
 Крепкая дума, тяжкая дума
 Камнем на сердце лежит.

1830

Подобно своему ровеснику Лермонтову и одновременно с ним Надежда Теплова создает поэтический дневник со сквозной темой несчастной любви. Эта тема ощущается и в стихах, попавших в печать. Мы можем оценить некоторую необычность такой литературной акции, если вспомним, что двадцатилетняя Додо Сушкова, будущая Евдокия Ростопчина, получила жестокий выговор от родных, когда они дознались, что молодая девушка пишет и, хуже того, печатает стихи. И уж совсем запрещен был образ греховной кармелитки («Кармелитка»), приравнявшей земную любовь к божественной. Любопытно, что здесь Теплова прямо подходит к кругу идей и образов, занимавших Лермонтова: в ранних редакциях «Демона» будущая Тамара предстает в облике монахини, волнуемой страстями, а концепция очищающей силы любви станет центральной в окончательной редакции поэмы.

Как и у Лермонтова, апогей лирического напряжения приходится у Тепловой на 1830—1831 гг.: именно тогда в ее стихах возникают мотивы несбывшегося предназначения («Сознание», 1831) и невозможности счастья («Земное счастье», 1831). Но разрешение конфликта у нее иное, нежели у Лермонтова: в стихи 1832 г. входит лирический мотив самоотречения:

Обеты, слезы — все бессильно:
 Тебя я в мире не найду, —
 Я смерти жду и с смертью жду
 Любви священной, замогильной.

(«Сон», 1832)

Уже здесь ясно видна разница, скажем, с «Молитвой» («Не обвиняй меня, всесильный...» 1829) Лермонтова: земным страстям противопоставлена спиритуалистическая любовь с преодоленным чувственным началом. Далее этот мотив будет крепнуть; в поздней лирике Тепловой он дает устойчивую тему крушения юношеских

надежд — тему традиционно элегическую, но с ясной автобиографической подосновой:

Восторг любви, блаженство и томленье
Зачем же мной не узнаны досель?
Но краткая минута размышленья —
И вижу здесь таинственную цель:
Что в пламени любезного страданья
Всегда легко очиститься душой:
Моя ж душа в горниле испытанья
И скудных благ, и горести земной.

(«Цель», 1835)

С этим мироощущением связан и очень традиционный мотив романтического неоплатонизма — стремление к «небесной отчизне», к разрыву с «земной существенностью», — возникающий в стихах Тепловой 30-х годов. Но, в отличие от большинства современных ей лириков, разрыв этот предстает в ее стихах в драматическом ореоле. Начав как ученица Жуковского — уже первое ее стихотворение строфически имитирует «Эолову арфу», а затем реминисценции из стихов Жуковского то и дело проскальзывают в ее лирических признаниях, — Теплова сохранила его концепцию любви как страдания и самоотречения, концепцию, в существе своем скорее сентиментально-элегическую. Поэтому, осмысляя свою духовную биографию в лирике 40-х годов, она пишет элегию об утраченных мечтах молодости:

Хоть светлой радости душа не обрела
Еще на утре бытия, —
Но как-то много я от жизни ожидала.
В ней что-то чудное таилось для меня.
Всегда желая чувств и сильных впечатлений,
Как много я ждала душевных наслаждений.
Таясь в самой себе и внешний мир забыв,
И сердцем предана мечтательности вредной;
Мне стоил жарких слез один мечты порыв,
Звук гармонический иль чувства признак бледный.
Но годы протекли — и жизнь с своей тщетой
В печальной наготе явилась предо мной.

(«Жизнь», 1842³¹)

О «житейской пустоте», омрачившей ее молодость, она будет вспоминать во «Взгляде на минувшее» (1846):

...в сердце не было сей жизни сокровенной,
Сей внутренней блаженной полноты.

И мир, с его вседневной суетою,
Лишен поэзии, идеи и мечты,
Разочарованный лежал передо мною³².

Эти стихи объясняют ошибку Лонгинова: он, несомненно, опирался на них, восстанавливая *внешние* обстоятельства жизни поэтессы в родительском доме. С. Пельская поправила его, но вместе с тем по совершенно понятным причинам нарисовала картину безоблачно-идиллическую. Внутренняя драма тем не менее была, но совершалась она не в макро-, а в микромире личностного самосознания и облекалась в стихах в традиционно-элегические формулы.

Мы можем выйти, однако, за их пределы. Сохранились письма Теплового к Максимовичу — они приоткрывают нам сферу ее реального литературного быта. Письма эти, отложившиеся в архиве Максимовича в Центральной научной библиотеке Академии наук в Киеве³³, охватывают несколько периодов общения корреспондента и адресата.

Наиболее ранние из этих записок (в большинстве своем недатированных) относятся, по-видимому, к 1832 г. В этом году Максимович, получив от университета отпуск, отправился на Кавказ и на Украину. Сохранились стихи Н. Теплового на этот отъезд; автограф их также находится среди записок. Максимович выехал в мае и отсутствовал до осени; 18 октября П. В. Киреевский сообщает Н. М. Языкову, что он наконец возвратился в Москву³⁴.

Вероятно, в это время он и начинает снабжать сестер книжными новинками. Отбор этот целенаправлен: Максимович предлагает им книги близких ему литераторов. Один из них — Гоголь, с которым Максимович сближается именно в 1832 г.; письмо ему Теплового с восторженной оценкой «Вечеров на хуторе близ Диканьки», конечно, и ответ на ожидания адресата. Второй знакомец Максимовича — Погодин, чьи повести также выходят в свет в 1832 г., третий — Языков. И романтическую, и бытописательную прозу Теплового читает с жадностью; иным оказывается отношение ее к поэзии Языкова. Наследница элегической традиции, она решительно не приемлет яркой эмоциональности и лирического напряжения языковских стихов: ей ближе самоуглубление, резиньяция, психологические полутона. Эту поэзию «женского сердца» она культивирует совершенно сознательно и, посылая, как издавна установилось, свои новые стихи на суд Максимовича, она упорно отстаивает от его стилистической критики именно оттенки поэтической мысли и словоупотребления.

Иногда случайные вопросы, брошенные попутно фразы доносят до нас шум социальных и литературных полемик. «Кто такой

Чедаев?» Записка не датирована, но пишется, вероятнее всего, в 1833 г., когда чтение еще не изданного «1-го Философического письма» разделяет московское общество на враждующие партии и Петр Киреевский пишет Языкову целую филиппику, где уже очерчиваются первые контуры ожесточенных споров 1836 г.³⁵

В письмах 1832 г. есть и литературно-профессиональная тема. Теплова ищет литературного заработка и ждет от Максимовича протекции у «книжников и фарисеев». Нет сомнения, что уже в это время зарождается мысль об издании отдельной книжки стихов. Уже в январе рукопись готова и проходит цензуру, а 17 февраля 1833 г. Максимович сообщает Вяземскому: «Печатаю стихотворения Н. Тепловой»³⁶.

До печати, однако, было еще далеко. Письма Тепловой шаг за шагом рисуют нам препятствия, то и дело возникавшие при издании первого сборника начинающего автора. Издатель Селивановский, хотя и был теснее других связан с литературными кругами Москвы, медлил: он не был уверен в коммерческом успехе. Книжка вышла только в середине сентября и отпечатана была скромно, с единственной виньеткой на титульном листе. Теперь поэтессу начинает волновать судьба сборника: она следит за рецензиями, рассылает книгу московским литераторам, интересуется читательской реакцией. Ей нужны деньги, и издание для нее — не только удовлетворение авторского самолюбия, но и средства к существованию. Это было самосознание не поэта-аматера 10—20-х годов, но литературного профессионала нового поколения.

Нам пора теперь обратиться непосредственно к тексту писем.

*Н. С. ТЕПЛОВА — М. А. МАКСИМОВИЧУ*³⁷

1

<Осень 1832>

Посылаю вам, неоцененный кум! *Деканьки*³⁸. Мы читали их вчера втроем с Сеничкой и ее мужем³⁹. И пугались, и трогались, и смеялись. Оне написаны прекрасно, поэтически. Желаю вам быть здоровым столько, чтоб иметь возможность навестить куму. Еще прошу вас, сделайте милость, одолжите каких-нибудь книжечек для Сенички и ее золовок, которые страстные охотницы до чтения. Она говорит, что вы обещали. При изъявлении Вам моего искреннего кумовского усердия остаюсь кума

Надежда Теплова
(№ 5547)

2

<Осень 1832>

Посылаю вам, бесценный кум! Пов<ести> Погодина⁴⁰ с благодарностию за доставление. Я много плакала над *Аделью*. Если можно, одолжите мне первую или вторую часть этих повестей.

Усердная кума *Н. Т.*

А что же переводы? Что книжники и фарисеи?

(№ 5563)

3

<Осень 1832>

Посылаю вам книги, мною полученные и с приятностию прочитанные, мы ждали вас каждый день. Здоровы ли? Если для вас незатруднительно, то одолжите мне 2-ю часть Погодина, мной не дочитанную.

Усердная кума *Над. Тен.*

P. S. Уведомьте, сочлись ли с фарисеями.

(№ 5566)

4

<1832 или 1833<?>>

Ответ

СТАНСЫ КУМУ ОТ КУМЫ

1

Верю, мой бесценный кум
Сам исполнен светлых дум,
То и лире кумовской
Снисходительно внимает
И подчас его пленяет
Чувств кумы язык простой.

2

Ах! я знаю этот свет!
Для меня в нем больше нет
Той заманчивости милой;
Он умеет охладить,
Не ищу в толпе постылой
Нераздельного делить!

(№ 5546)

5

<1832—1833?>

Я очень виновата перед вами за неточное исполнение обещания и за медленность, но, право, это случилось против воли моей, посылаю вам книжку Марьи Алексеев<ны>⁴¹. Если она еще нужна

вам — то очень радуюсь; я едва только могла ее собрать по лоскуточкам, так *зачитали*, должна была всю распарывать, но слава Богу, что она еще не растеряна. Прошу вас, бесценный кум, о чем уже говорила вам — нельзя ли похлопотать и поторопиться; право, очень бы одолжили.

Кума *Над. Теп.*

Поблагодарите г. Погодина за М. П., в прошедший раз я подписи не видала.

(№ 5568)

6

<1832—1833?>

Усердно благодарю вас за присылку — вы одолжили меня как нельзя более. «Денницу» доставлю. Жаль будет, если стихи мои обманут ваше ожидание. Кто это *Чедаев*?

При желании вам всего лучшего
кума *Надежда Т.*

(№ 5559)

7

<1832—1833>

О «Жертве»⁴² я не знаю, как вам сказать. Переправки ваши хороши для стихосложения, но изменяют мои мысли, например, «мечты любви» или «любви *моей* мечтанья» две вещи разные — надеяться *любить* или иметь *свою* любовь и питаться ее мечтами. Я думаю, вы меня понимаете. «О счастья виновная тоска» — этот стих мне нравился, в особенности я называю виною желать счастья и предпочитать его самопожертвованию, когда самое это счастье сопряжено с утратою лучшего блага; впрочем, я не знаю, как это выразить: мое сердце, мои чувствования говорят за меня. К тому же стих:

Простите вы, любви моей мечтанья,

или

Простите вы, тревожные мечтанья, —

размером одинаковы — предположим, что оставить так, но размер все-таки неровен, например, кончится:

К прекрасному цвести

и

С землею, небом и собой, —

впрочем, оставляю на ваше рассмотрение, не лучше ль оставить так: в наше время поэзия не слишком подчиняется формам.

Кума *Н. Т.*

Ежели мне можно оставить у себя первый листок, то пришлите назад.

(№ 5569)

8

<Конец января — начало февраля 1833>

Я не могу вам вполне изъявить моего сожаления о том, что лишилась редкого удовольствия вас видеть; к тому ж я имела кой-что поговорить с вами и кой-что прочитывать, также выслушать вашу критику, которая для меня весьма полезна. Если можно, уведомьте о состоянии вашего здоровья, также о моей книжонке. Дружба имеет свои права, бесценный кум! и хотя многие хвалят ее, но редкие покорствуют ей; тем более, когда исчезает сила привычки; она становится отяготительною — не правда ли? Благодарю вас за ваши записочки или, лучше сказать, приятные для меня бюллетени; сердечно желаю, чтобы весна возвратила вам здоровье; чтобы теплое ее дуновение пробежало по жилам вашим и влило в них силу и крепость. Если бы и нравственные недуги исчезли так же с появлением весны, кто бы не встретил ее с восхищением, кто бы не благословил ее?..

При желании вам всего лучшего

Кума *Н. Теплова*
(№ 5567)

9

<Начало 1833 г.>

С прискорбием слышала я, мой кум! что вы посещали нас и, как кажется, не застали меня дома. Участь моей книжки беспрестанно занимает меня, и признаюсь вам откровенно, что обманутые надежды повергнут меня в живейшее огорчение, вы, я думаю, и сами знаете, как неприятно надеяться в продолжение целого года и наконец совершенно обмануться в исполнении надежды. Вчера я, маминька и Евгения были в ботаническом вашем саду, спрашивали о вас солдата, а он в этом случае походил на деревянного и упорно стоял в том, что вы очень нездоровы и не выходите, об чем мы крайне сожалели. Итак, мой бесценный кум, я еще имею надежду, что вы не оставите без внимания мои просьбы и ожидания, несмотря на блестящие успехи ваши на поприще литературном и гражданском; впрочем, все это в вашей воле.

Кума *Н. Т.*

Р. С. Ежели вы точно нездоровы, чтобы самому похлопотать, то напишите к Селивановскому и попросите его избавить вас от доук кумы.

(№ 5561)

<24 апреля 1833>

Здоровы ли вы, бесценный кум? и что моя книга? Мне очень жаль будет, ежели Селивановский обманул нас (я слышала, что он уехал в Петербург). Потому что у меня родились новые планы. А именно: носится слух, что в мае месяце будет сюда императорская фамилия, и мне хочется поднести мою книжку Императору и Императрице, что, я надеюсь, не будет отвергнуто: скажите, пожалуйста, как вы об этом думаете? В случае же, если этот ветреный счастливчик Селив<ановский> пошутил своим обещанием и теперь уже приближается время вашего отъезда, то отложим напечатание до нового года, а между тем зимою и продажа пойдет лучше. Посылаю вам выписку из газет, может быть, она вам пригодится; стихи на обороте посылаю вам, кстати, только прочесть, но не считаю их достойными напечатания и думаю их несколько переправить, у меня есть еще и другие, при свидании перечтем их и выберем которые-нибудь для Альманаха Засецкой⁴³ и куда еще нужно будет.

Усердная кума

ЭЛЕГИЯ

Я помню дни моих страданий
И безотчетливых скорбей,
Меланхолических мечтаний
И романтических затей;
Судьба смеялась надо мною,
Ни жертв, ни слез не приняла;
Но счастье сердца унесла
С прекрасной жизненной весною,
И сердце, жадное любить,
Навек увяло, может быть...
Навек сдружилось с пустотою,
Хоть в жизни равнодушна я
К бесстрастным, мелким наслаждениям
И к этим жалким обольщениям,
Приманкам светского житья.
Когда ж в природе все ликует
И мне о счастье говорит,
Душа несытая тоскует
И сердце сжатое грустит.⁴⁴

1833-го числа Апреля 24
(№ 5555)

11

<Середина апреля — май 1833 г.>

Благодарю много и премного бесценного кума за *Карлосса*, которым вы доставили мне несказанное удовольствие; читаю, перечитываю и благословляю вас; желала бы знать, каково состояние души вашей? — уж не правда ли то, что люди говорят?.. Сердечно желаю вам излечиться от всех недугов нравственных и физических. О книгах более не докучаю вам. Стихи посылаю и прошу вас переправить их и прислать мне, если можно: я которые-нибудь обещалась доставить Надеждину через зятя.

<На об.>

Ее уж нет! ее уж нет!
 Заглох ее приветный след,
 И чудно затерялся он,
 Дыханьем бури занесен;
 Ее уж нет! ее уж нет!
 Как смелой юности обет
 И как угасшая любовь
 Она была, не будет вновь,
 И больше нет возврата ей,
 Весне обманчивой моей.⁴⁵

(№ 5570)

12

<Середина апреля — май 1833 г.>

Посылаю вам, мой кум! Языкова⁴⁶ и Карлоса⁴⁷ вместе с благодарностию; Стихотворения Языкова, признаюсь, мне совсем не нравятся; чрезвычайно однообразны, утомительны и не оставляют по себе приятного впечатления; звучность и искусство стихосложения — вот все, что покуда составляет их достоинство (конечно, за исключением некоторых). Он тогда только будет нравиться женскому сердцу, когда настроит звучную лиру свою на иной лад. На этих днях доставляю вам несколько стихотворений для г-жи Засецкой, только мне кажется, лучше бы было, если бы вы сами побывали и перебрали и перетрясли их. Скажу вам еще: Сеничка моя, не зная о альманахе Засецкой, объявляет мне вдруг о намерении издавать подобной альманах; она не переменяла его и узнавши, но только очень была опечалена; между прочим, поручила мне испросить у вас адреса к некоторым из авторов, как-<то>: к Баратынскому, Сомову⁴⁸, Пушкину, Хомякову, Погодину; чем много обяжете ее и меня,

· Всеусердную куму Надежду Т <...>
 (№ 5557)

13

<Август (20-е числа) 1833>

Посылаю вам, бесценный кум! почтовую книжку по препоручению издателя⁴⁹; да кстати прошу вас уведомить о моей. А когда вам будет незатруднительно, то одолжить больную куму чем-нибудь для чтения.

Н. Т.

(№ 5553)

14

<Конец августа — начало сентября 1833>

Весьма рада, неоцененный кум! что скоро конец увенчает дело, не знаю, что сказать вам о расстановке стихов, я слышала, что г. Селивановскому так было угодно и что он прибрал самые хорошенькие виньетки; впрочем, как хотите; бумаги, кажется, не много пойдет лишнего.

Ваша кума Н. Т.

P. S. Старые и молодые все вам кланяются. Для чего же на корректуре *остановка за бумагою?*

(№ 5550)

15

<Середина сентября 1833>

Я опять нахожу себя принужденною утруждать внимание бесценного кума; вчера мой зять Д. Ф. был у Селивановского и видел первый листок моей книги отпечатанным, причем Селивановский говорил, что ежели получит от вас бумагу, то на этой неделе отпечатает. Также заметил, что необходимо нужно сделать предисловие, то я покорнейше прошу вас, неоцененный кум, как издателя, написать его от себя, а я, право, не умею сама определить характера моей поэзии; и читателей моих

Неопытна и молода,

Я не могу любить заставить.

Впрочем, тороплюсь окончить мое письмо, боясь наскучить многословием; еще раз прошу вас о бумаге и предисловии. При желаниии здоровья и веселия

Кума Над. Теп.

(№ 5548)

16

<20—22 сентября 1833>

Я очень удивилась, прочтя в газетах объявление, что продается книга Стихотворения Тепляковой, какая смешная и грубая ошибка, нельзя ли как-нибудь это поправить или напечатать объявление в другой раз? пожалуйста!⁵⁰ еще, мой кум! усердно прошу вас, сле-

лайте милость, объясните мне, намерены ли вы их, т. е. мои книги, все сполна продать книгопродавцу или отдать на комиссию? Сделайте милость, сделайте первое, а последнее для меня никакой цены не имеет. Я живу для настоящего, а будущее? Сохрани Бог! Чтобы будущее мое такое было, как настоящее. Без ужаса не могу помыслить! Извините меня, что я утруждаю ваше внимание и, может быть, обременяю письмом своим. Надеюсь, что вы будете иметь некоторое снисхождение к моей просьбе, к тому же я, может быть, также в последний <одно слово заклеено> раз беспокою вас записко<й> и просьбою; прошу вас, если можно, пожаловать самим <и?> еще взять от меня экземпляры, назначенные для литераторов, чем много обяжете. Пишу к вам и плачу; поверьте мне, жизнь сама по себе не стоит никаких жертв! Какое мрачное расположение! Ах! Я думаю, оно не покажется вам удивительным? Будьте здоровы и веселы и не лишайте вашей дружбы куму Н. <Т.??>

(№ 5556)

17

<Начало октября 1833 г.>

Кум!

Посылаю вам речь Курляндцева, которую я получила следующим образом: Курляндцев прислал ее на имя Трескина, а Д. Ф. взялся доставить и поручил мне⁵¹. Очень бы желала вас видеть, чтобы поговорить с вами об одном деле. При желании всего доброго и благого кума Н. Теплова.

P. S. Не знаете ли вы, кто в «Молве» написал рецензию?⁵²

<На об.> Написав записку, забыла самое для меня важнейшее, нельзя ли послать несколько экземпляров моей книги <в> контору «Телеграфа» и к Кур<ма>налееву в библиотеку Глазунова? <Я> говорю послать, т. е. отдать на ко<миссию>*.

(№ 5554)

18

<Октябрь 1833>

Посылаю вам вашу тетрадку и 4 мои книжки. Остальные 3 у меня желтенькие. Теперь пришлите мне 4 синенькие, и я вас уже не буду более беспокоить, у меня достанет на всех, только за исключением одного литератора. А ежели вы этого не захотите, то пришлите 5. О книжке для Г. Лихонина⁵³ скажите мне: учтиво ли, что она разрезана; в таком случае я ее перемену, а эту оставлю для себя. Пришлите также Карлосса, которого я много люблю. При желании вам всего лучшего

Кума Н. Т.

(№ 5565)

* Текст заклеен.

19

<Декабрь 1833 г.>

Усердно благодарю вас за присылку; мне крайне совестно, что я вас так часто беспокоила и принудила даже отделяться от себя собственными финансами, которые, может быть, и вам не менее нужны. Странно, что вы не завернули даже в бумажку? Желаю вам доброго здравия; на святках⁵⁴, пожалуйста, навестите нас, я надеюсь, что у нас тогда будет весело.

Кума Н. Т.
(№ 5564)

20

<Апрель 1834>

Бесценный кум, думаю, что вы теперь очень заняты и что я докучаю вам своими просьбами, но у меня есть также свои нуждишки и необходимости, которые не позволяют ждать. Сделайте одолжение, скажите мне, сочлись ли вы с моими книгопрод<авцами> и могу ли получить теперь безделицу, какая, может быть, останется сверх полученных мною, эта-то безделица удовлетворила бы меня совершенно. После праздника я бы не стала вас беспокоить, а теперь по какой-то глупости особенная нужда в финансах у всех.
Кума Н.

(№ 5551)

21

<Апрель 1834 г.>

Премного благодарю вас за присылку — но простите меня за все мои докуки: если вы сочлись с книжниками, то сделайте милость, попросите у Ширяева хоть некоторую часть следуемых с него деньжонок. Я ошиблась в расчете, и мне недостало на все нужды полученных от вас. Ежели же вы не считались еще, то я, как говорится, постараюсь обернуться этими. Мне жалко вас беспокоить и прошу вас не трудиться много, дабы удовлетворить меня.

Что такое за новое дело, которое занимает вас?

Кума Н. Т.

P. S. На святой⁵⁵ заверните к нам хоть на минуточку.

(№ 5552)

22

<Апрель 1834>

Что будет с ней, что будет с ней,
С душой смущенною моей? —
Судьбу я спрашиваю смело:
Зачем мечта польстила мне,

Зачем надежда, как во сне,
 Мне гимны счастья пропела?
 Теперь холодной душой
 Не жажду счастья, не желаю,
 И, недовольная собой,
 Я никого не обвиняю;
 Где чистый мир моей мечты,
 Где светлый образ совершенства
 И идеальной красоты,
 Любовь, поэзия, блаженство —
 Их нет, зачем же вновь меня
 Воспоминанье пробуждает —
 Душа не любит, не страдает,
 Повсюду мрак небытия! —

МИГ

Вотще так дерзко я мечтаю,
 Виновник светлых дум моих,
 Нет, я страшусь, я не желаю
 С тобою встретиться на миг.
 Сознанием тяжким дух окован,
 Хладеет ум, молчит язык,
 И, холоден-разочарован,
 Пройдет давно желанный миг!

Случалось ли вам осенью ненастной
 Сидеть и ждать поры весенних дней,
 Вы о весне мечтаете прекрасной,
 А к вам зима стучится у дверей? —
 Так я порой о счастья мечтаю,
 И мысль моя в грядущее летит,
 Я вновь живу, я жизнь благословляю,
 А грозный рок — стучит, стучит!⁵⁶

Не могу отказать себе в удовольствии — подвергнуть вашему рассмотрению все <но>вое, вылившееся из пера, — и вот причина посольства; вторая: просьба — ежели, т. <е. ?> по вашим словам, книжка моя кой-как раскупается и книгопродавцы выручили несколько более полученной м<ною> суммы, то прошу вас о выполнении обещания — у нас приятные новости: сестра Сус<и>нька выходит замуж, и потому вы знаете пр<обу?>дилась у меня маленькие потребности. Впрочем, я не хочу докучать вам усиле<нною?> просьбою — и вы можете отказать мне до времени или вовсе. Попытка не шутка. А спрос не беда. Кума Н. Т.

(№ 5558)

23

<Апрель 1834>

Бесценный кум, простите, что докучаю вам своими записками, скоро, может быть, глас кумы будет гласом вопиющего в пустыне. Прошу вас усерднейше, поторопитесь своим счетом с фарисеями. Шир<яев> человек богатой, он всегда имеет деньги, а для меня теперь крайне нужно по пословице: дорого яичко к светлому дню. У нас свадьба за свадьбою, в воскресенье будет Никол<ая>. А за нею сестры Евгеньюшки, они уже благословлены. На днях приехали ярославские наши родные и таскают меня везде с собою. Сердечно сожалею о вашем отъезде, хлопотах и нездоровье. Желала бы видеть вас прежде вашего отъезда еще несколько раз. — Женщина всегда жертва, она должна умертвлять всякое чувство и даже дружбу. Мимо ее пролетают все надежды, все удовольствия, все, что украшало или согревало жизнь, она остается на одном месте и властна только *сожалеть*. Надеюсь, что вы выполните свое слово и будете писать к нам.

Кума Н. Т.

P. S. Одолжите, пожалуйста, один экземпляр моей книжки, обещанной вами теперь: он мне нужен.

(№ 5560)

24

<Апрель 1834>

Сердечно сожалею о нездоровье моего бесценного кума и усердно благодарю вас за удовольствие, доставленное мне чтением ваших присылок: посылаю вам прочтенные «Молву» и Сказки, *Марка* и «*Злыдни*»⁵⁷ несравненно лучше жадного Попа — впрочем, у всякого свой вкус. Желая вам скорейшего выздоровления.

Кума Надежда Теллова

(№ 5562)

25

<Около 20 апреля 1834 г.>

Уведомьте, пожалуйста, в котором часу будет свадьба Ивана Вас<ильевича> Киреевского — утром или вечером?⁵⁸

(№ 5571)

26

3 июля 1834 г.

Бесценный кум, посылаю вам мои последние стихотворения; тут все — остальные или без конца или без начала. Очень бы желала проститься с вами; если можно, побывайте у нас завтра хоть на минуточку. А сегодня я непременно должна быть у брата. При же-

лании вам всего прекраснейшего в жизни с горестию кончаю мое письмо и, вспоминая стихи кн. Вяземского, повторяю с ним:

*Прости, как грустно это слово,
Когда твердишь его друзьям,
С ним сердце выскочить готово
Иль разорваться пополам.⁵⁹*

Безделку, при сем прилагаемую, прошу вас принять от кумы; быть может, она пригодится в дороге: вы, помнится, курите сигарки.

Кума *Над. Тен.*
1834-го года
июля 3-го дня
(№ 5572)

Выход сборника сделал Тепловой литературное имя. 1833 г. и несколько последующих лет — время ее наивысшей популярности. Ее стихи ощущаются как «женская поэзия» и находят ценителей в московских философских кружках. «Благодарю тебя за стихотворения Тепловой, — прелесть! — пишет Н. В. Станкевич А. А. Бееру в ответ на присланный сборник. — Вот какие стихи могут писать женщины! Она в своей сфере, в кругу чувства, любви! Разумеется, это не абсолютная красота, — но чтобы стихи нравились вполне, надобно их в своем понятии соединить с автором-женщиною; это будет одно, цельное произведение, все неопределенности получат тогда значение. Главное условие — истина чувства — есть в этих стихах. <...> Красову тоже этих стихи чрезвычайно нравятся». То же пишет и Я. М. Неверову: «...ее стихи не могут быть могучи, не могут поразить душу, возмутить ее до самой глубины, но это истинное чувство; редко-редко встретишь претензию на звание пииты — и то это не претензия, а простодушная вера в свое назначение!»⁶⁰.

И. В. Киреевский, не называя имени Тепловой, говорил об этом в печати. «В легких, светлых, грациозно волнующихся стихах отразились <...> самые яркие, *звездные минуты* из весенней, чистой, сердечно глубокой жизни поэтической девушки. <...> Кажется, здесь все правда, все от сердца, ни одно чувство не выдуманно...» И, подобно Станкевичу, он склонен соединять в единый облик лирическую героиню и автора: «музыкальная исповедь девушки-поэта», «одинокая, чистая песнь», подобная жизни ее души, «пламенной, мечтательной», «для которой из мира событий существуют еще одни внутренние»⁶¹.

Эти отклики и оценки были во многом фактом эстетической интерпретации личности. Лирическая героиня «Стихотворений»

и автор их, Надежда Теплова, не были тождественны. Девятнадцатилетняя поэтесса не жила исключительно жизнью души — и это лучше всего показывают письма ее к Максимовичу. Она вступала на тропу профессиональной литературы. В начале тридцатых годов круг ее литературных знакомств в Москве, по-видимому, достаточно широк. Языкова, о стихах которого она дает суровый отзыв, она, конечно, знает лично: еще в 1831 г. Языков писал стихи ее сестре и включил их в свой сборник. Исследователи Языкова обратили внимание на странную опечатку в названии этих стихов: в первой журнальной публикации 1832 г. они назывались «К С. С. П—ой», — и так же озаглавил их А. М. Языков, старший брат поэта, посылая их своему приятелю В. Д. Комовскому 2 апреля 1832 г.⁶² Но мы знаем теперь, что это не ошибка: Серафима Теплова была уже Пельской, и Языкову это было известно. Когда он напечатал стихи в сборнике с полной девичьей фамилией адресата, он выставил дату: «1831. М<осква>», показывая, что писал послание еще до ее замужества.

В 1833 г. Надежда Теплова собирается принять участие в альманахе В. В. Пассека, который собирают он, Герцен и Н. М. Сатин. Альманах не вышел, но стихи Тепловой, по-видимому, уже лежали в его портфеле⁶³. Она отправляет стихи и в одесский альманах «Подарок бедным», где И. Киреевский поместил свою статью «О русских писательницах» с характеристикой Тепловой. С Киреевским она также уже знакома настолько, что собирается как-то чествовать его в день свадьбы. Эта относительная широта литературных связей позволяла предпринять издание собственного альманаха, и с подкупающим простодушием она просит у Максимовича адреса предполагаемых участников: Пушкина, Сомова, Баратынского, Хомякова, Погодина, — всех их Максимович знал лично.

Всем этим планам и предприятиям не суждено было осуществиться, так как Максимович навсегда покидал Москву. Он уехал в Киев 5 июля 1834 г.⁶⁴ Связи его с сестрами Тепловыми прервались, но он успел все же выполнить взятую на себя миссию: он ввел Надежду в большую литературу. Он позаботился и о том, чтобы экземпляры книжки были разосланы литераторам, преимущественно московским. 14 октября он «по поручению сочинительницы» отправил экземпляр в Петербург Вяземскому. 9 ноября 1833 г. Вяземский благодарил его: «Прошу покорнейше изъявить мою живейшую благодарность г-же Тепловой за драгоценный ее подарок. Жалею, что пора поэзии для меня миновалась и не могу отблагодарить ее языком, ее достойным»⁶⁵.

Между тем после отъезда Максимовича печаталась она мало и редко. Несколько стихотворений ее появилось в «Московском

наблюдателе»⁶⁶. Они не остаются незамеченными: за ее творчеством следят. «Теплова написала два новых стихотворения; я вам пришлю их, если хотите», — пишет К. С. Аксаков М. Г. Карташевской в феврале 1836 г. и посылает «Родину»⁶⁷. В 1837 г. она отсылает два стихотворения в «Литературные прибавления к Русскому инвалиду». Одним из них было «На смерть А. С. Пушкина». Стихи эти осмыслили трагедию в духе пессимистической морально-философской концепции Жуковского: прекрасное на земле гибнет, ему назначено «мгновение одно». По своему поэтическому языку они не поднимались выше среднего уровня журнальной поэзии. Но, быть может, именно ординарность этого отклика, лишенного социальных акцентов и выражавшего лишь скорбь утраты «векового поэта и гения», облегчила проникновение его в печать в то время, когда действовал приказ Уварова о соблюдении строжайшей умеренности в публичных упоминаниях имени Пушкина. Стихи Тепловой наряду с «Воспоминанием о пиитической жизни Пушкина» Ф. Глинки оказались единственными поэтическими откликами на смерть поэта, появившимися в 1837 г. на страницах столичной периодики. Вероятно, Теплова отправила их Краевскому, которого могла знать еще по Москве, под впечатлением знаменитого некролога В. Одоевского, напечатанного также в «Литературных прибавлениях...». Краевский, получивший за этот некролог строгий выговор от министра, все же рискнул поместить и стихи Тепловой⁶⁸.

Были и чисто личные обстоятельства, по которым Теплова на какое-то время исчезла из литературы. 19 сентября 1837 г. она вышла замуж. Ее избранником был капитан Николай Степанович Терюхин, как мы уже упоминали, бывший университетский питомец, в 1836—1842 гг. служивший штатным смотрителем Серпуховского уездного училища⁶⁹.

Начавшаяся семейная жизнь ненадолго отвлекла Теплову от поэтической деятельности. Уже в 1838 г. в «Сыне Отечества» появляется ее стихотворение «Память былого» с пометой «1837. Декабрь. Серпухов» и подписью «Н. Терюхина», к которой издатель сделал примечание: «Бывшая девица *Теплова*. Имя это знакомо тем, кто помнит прежние поэтические опыты г-жи Терюхиной. Вопреки ее собственному сознанию, видим, что она не перестала быть поэтом. — Ред. С. О. и С. А.»⁷⁰.

Вряд ли можно сомневаться, что примечание писал старый знакомец ее Н. Полевой, с начала года ставший фактическим редактором «Сына отечества». Он не ошибался: Теплова осталась не только поэтом, но и литератором-профессионалом. В 1838 г. она принимает новое издание своих стихов, дополнив книжку 1833 г.

сочинениями последующих четырех лет. Это издание остается, однако, почти не замеченным.

Время стихов проходило. Тем более на неуспех были обречены стихи рефлексивно-элегические, какие писала Теплова, ныне Терюхина.

В середине 30-х годов ноты романтической резиньяции еще усиливаются в ее лирике и яснее становится узость ее тематического диапазона. Она становится поэтом одной идеи: неприятия мира «существенного» и стремления к запредельному. Об этом писали все поэты позднеромантического времени, и как бы ни совершенствовался и ни крепнул ее поэтический язык, он не мог вывести ее за пределы общего ряда.

Она сама ощущает все увеличивающийся разрыв с современной литературой, который она переживает, будучи двадцати пяти лет от роду. И когда Максимович, собиравший в Киеве альманах «Киевлянин», вспоминает о ней и приглашает к участию, она откликается тремя интереснейшими письмами, в которых ярко отражается и личность писавшей, и психология времени.

Н. С. ТЕРЮХИНА — М. А. МАКСИМОВИЧУ

1

1838-го года
Сентября 8-го дня

Незабвенный кум

Михаил Александрович!

С приятным удивлением получила я ваше письмо: итак, вы помните еще нашу старую кумовскую дружбу! с моей же стороны вы не обманулись в своей доверенности, она, т. е. наша дружба, не подлежала законам времени и пространства и осталась прежняя, московская.

Я писала к вам еще, кажется, в 1838-м году с штаб-лекарем Александровским, отправившимся отсюда в вашу сторону. Думаю, вы не получили этого письма. Мужа моего вы, верно, знали когда-то. Он также *университант*, часто бывал у покойной тет<ушки> Екат. Мих. Стоговой и участвовал в наших спектаклях. Его зовут Николай Степанович, он служил в военной службе, а теперь здесь в Серпухове смотрителем училищ. 19-го сентября юбилей нашей свадьбы, ей минет 2 года, вот вам покуда весточка об куме. Если бы вы пораньше весны исполнили лестное ваше обещание побывать у нас в Серпухове, то могли бы сделаться и *настоящим* нашим кумом.

*Желали вы моих стихов*⁷¹, к сожалению, я не могу прибавить последующего стиха: вот длинная баллада, потому что на этот раз не

имею никаких новеньких, тем менее достойных вашего альманаха, где, верно, будет заключаться все современное, следовательно, хорошее и замечательное. Может быть, вскоре напишу что-нибудь, то перешлю к вам немедленно, если только не опоздаю. Я думаю, вам где-нибудь и как-нибудь попало объявление о втором издании моей книжки, впрочем, очень неудачном, один Булгарин отнесся об ней с каким-то постылым снисхождением, а в прочих журналах просто ничего об ней не упомянуто⁷².

Я помню, вы как-то говорили, что ваши соотчичи киевляне охотники до чтения. Если вы будете так добры, что примете на себя труд сбить несколько экземпляров, то я перешлю их к вам. Экземпляр же собственно для вас перешлю в скором времени, как только получу из Москвы.

Сеничка теперь от меня за 200 верст. Д. Ф. определился почтмейстером в Клин, стихов она не пишет, а в прозе у ней есть кой-что, только все неоконченное. Жаль, очень жаль, что теперь ничего не имею послать из моих очень редких вдохновений, впрочем постараюсь. Муж мой свидетельствует вам свое почтение, он вас знал и помнит. Кланяется вам также новое существо, годовалый Вася, мой сын. Кума ваша

Над. Терюхина

Сестрице вашей усердно кланяюсь. Я думаю, она теперь взрослая девица.

Сейчас получила экземпляр своего второго издания и при сем посылаю. Поздравляю вас с ангелом и рождением.

(№ 5574)

2

<Конец сентября — декабрь 1839>

Я получила ваше письмо, незабвенный кум, и была много опечалена: *вашею болезнию и многими скорбями*. Я не надеялась получить от вас такое нерадостное известие. Видно, все мои искренние желания: и свежий уголок покоя, и прекрасный цветок вашей Украины — все останутся без исполнения!⁷³ Я теперь подобна человеку, брошенному счастливым случаем на какой-нибудь остров, тогда как товарищи его плавания погибли жертвою кораблекрушения. Вы не можете вообразить, сколько печальных утрат, сколько неисполненных ожиданий — все мои родные и друзья уже испытали на себе железную руку судьбы — «Одних давно уж нет, другие странствуют далече!..»⁷⁴. Не хочу опечаливать Вас изображением всех несчастий, которые постигли моих родных и товарищей юности. Теперь когда приедешь в Москву, то встречают только траур, слезы и жалобы. Но довольно об этом. Желая вам скорейшего выздоровления и счастья,

которое только может существовать в мире. Посылаю стишонки, если они годятся, то поместите их в вашем альманахе, если же нет, то я не буду в претензии. Существенность и домашние заботы много поглотили меня, и мне часто думается, что я вовсе не поэт. Я хочу просить вашего совета, и если можно объяснения, как должна я истолковать упорное молчание г-д журналистов об выходе моей книжки? Не послать ли мне экземпляр ее к Полевому или Сенковскому, или теперь уже поздно? Вот вопросы, на которые прошу вас поскорее потрудиться ответом. Я бы попросила вас даже написать на нее какую-нибудь рецензию, хоть разбранить ее, но что-нибудь упомянуть об ней, чтобы не погибла она в реке забвения. Впрочем, Бог с нею — я никогда не была честолюбива, тем менее теперь, — моя литературная известность даже принесла мне много неприятностей. Знаете ли, что некоторые из здешних дам меня просто ненавидят! Вы получите здесь и несколько экземпляров моей книги, если ваши украинцы будут читать их не без удовольствия, если они добры и понимают поэзию сердца, то я буду совершенно довольна. С милой сестрицей вашей желала бы ознакомиться хоть через переписку. Но я уж <е> заговорила. Желаю вам здоровья и веселия.

Усердная кума *Над. Терюхина*

P. S. Муж мой вам свидетельствует свое почтение. Вот стихи:

ЗАБЫТЬЁ

Знаком ли вам [тот час], тот миг невыразимый —
 Души усталой забытьё,
 Когда тревоги все промчатся мимо [мимо]...
 И в сладкой тишине потонет бытие...

И взор стремится вдаль без думы и без цели,
 Какой-то тайною окованы уста,
 Как [будто] бы все чувства онемели
 И сила воли отнята! —

О, в этот чудный миг, ничто у<же> тогда
 Души не тронет, не встревожит —
 И взволновать ее не может
 Ни страх, ни горе, ни беда.⁷⁵

P. S. Если они еще не опоздали, то прошу вас по-прежнему окритиковать их и прислать мне для переправок.

(№ 5575)

3

<Октябрь—декабрь 1839>

Привет и вам, дорогой куманек, и вместе с ним еще *песнотворная оказия*. Очень рада, что мое *забытьё* попало в ваш Альманах. Заглавие новых стихов моих можете вы переменить по произволу.

Если вам интересно знать обо мне, то считаю кумовскою обязанностью уведомить вас, что семейство наше умножилось дочерью. Я была опасно больна, но это прошло, и довольно. Вместе с появлением ее в свет устроилось у нас *женское училище*, довольно оригинальное по своему устройству. У нас учатся: французскому языку, музыке, танцованью, рисованью, грамматике, чистописанию и арифметике, все это за 120 руб. в год. Беднейшие могут быть приняты за половину и даже даром. Вы не поверите, какой трудный переворот совершился в здешнем купечестве, старинном и закоснелом до невероятности, и притом скупом. Теперь отдают много девочек, и к весне будет, думаю, около тридцати. Дом для училища у нас большой, поместительный и нынешней весною перестроен и прекрасно отделан. Сеничка была у меня нынешней зимою, одна, во время моей болезни. Папенька, которого вы, кажется, несколько любили, чрезвычайно теперь жалок, едва ходит и совершенно без памяти и рассудка. Судите, каково же маминьке! Милой сестрице вашей засвидетельствуйте мое почтение. Простите, до свидания.

Усердная кума
Над. Терюхина

Муж мой вам кланяется.

ЮНОША

Для юноши прекрасен Божий мир,
Вступая в жизнь, как на роскошный пир,
Он незнаком с сердечною утратой,
Его грядущее надеждами богато;
Как милы первые мечтания любви,
Как сокрушительны и сладостны они, *ежели*
Впервые любит он, и *если же* любим —
Кто в счастья тогда сравниться может с ним?
Он бредит славою высокой, неизменной
И ветреной толпы вниманьем дорожит,
Он пылко верит ей и сердцем к ней летит,
Младенческой мечты поклонник ослепленный.

Связуем дружества сочувствием святым,
Счастливым юноша, он делится с другим
И новой думою, и новою мечтою,
Ему знакома жизнь лишь светлой стороною.

Но есть пора, есть доля на земли,
Где жизнь не пир роскошной и богатой,
Где дружбы нет, где нет давно любви,
Где все взяла утрата и утрата,

Где бедствие везде, на всех путях,
Где гордые мечты и слава позабыты
И где сосуд надежд разбитой
Уже давно повержен в прах.

У меня есть несколько повестей в прозе, и очень жаль, что я не могу вам прочесть их; может быть, которая-нибудь и годилась бы для вашего сборника. Подчеркнутые «ежели» и «если же» — как будет лучше.

(№ 5576)

4

Привет и благодарность, мой незабвенный кум-Киевлянин! Я получила ваш Альманах собственно для себя и для Сенички. Благодарю также и от ней. Извините меня за то, что я замедлила ответом, причин было много, но изложение их нисколько не интересно. На этих днях получила я печальное известие о смерти моего папюнки. Вы не можете представить, сколько страдания его были велики и как безмолвно он переносил их. Надеюсь, что и вы посвятите памяти его вздох сожаления. Если в минувшем было много нерадостного, то и часы счастья или, лучше сказать, все цветы первой юности уже невозвратимы. Я не так выразилась — и затеряла первую мысль. Пушкин справедливо сказал: «Что пройдет — то будет мило»⁷⁶. Ничто впоследствии не может заменить нам детства и ранней юности. Я за несколько времени до этого начала писать поэму в стихах, отрывок из нее послала в *Сын Отечества*. Когда получу прежнее присутствие духа, то пришлю вам в рукописи. Написала еще одни маленькие стихи. Как жаль, что я не имею уже случая тотчас прочесть вам написанное и услышать ваш верный и беспристрастный суд.

У меня много и прозы, которую также желала бы вам прочесть. Простите. Спешу, чтобы не опоздать на почту.

Кума, желающая вам всего лучшего в мире.

Над. Тер.

1840-го года.

Мая 13-го дня.

P. S. Муж мой свидетельствует вам свое почтение.

(№ 5577)

Последнее из писем содержит глухие, но важные указания. Надежда Терюхина пишет прозу. Итак, она не остается безучастной к веяниям времени. До сих пор лирический поэт по преимуществу, она интуитивно ощущает необходимость вырваться за пределы своего

слишком тесного лирического мира, и в поэтическом ее творчестве начинают обозначаться новые пути. «Поэма», о которой она говорит, вероятно, была повестью в стихах «Жертва любви»; маленький отрывок из нее появился в 1842 г. в «Отечественных записках»⁷⁷. «Повесть в стихах» сменяла «поэму»; между ними была разница, с течением лет обозначавшаяся все яснее. «Повесть» впитывала в себя принципы сюжетного прозаического рассказа; областью ее был современный быт, в том числе и быт социальный. Все это уже обозначалось в сохранившихся фрагментах «Жертвы любви», где наметилась и попытка создать объективный женский характер. Быть может, живописуя «страсти и заблуждения» своей героини Людвиги, Теплова вольно или невольно возвращалась к воспоминанию о судьбе Марии Лисицыной, и стихи ее памяти, написанные в том же 1842 г., как-то оказывались связанными с замыслом повести—поэмы?

Ее взволнованная совесть
 Пред ней развертывала повесть
 Ее минувших светлых дней;
 В них все полно любовью нежной;
 Отца, покинутого ей,
 Того, кто ею так небрежно
 Был позабыт. — Увы! она
 Какой-то силой неизбежной
 Досель была увлечена!⁷⁸

Это был новый для нее и не совсем еще установившийся язык лиро-эпического повествования. Мы можем ощутить его и в ее лирике конца 30 — начала 40-х годов.

В тетради Серафимы Тепловой мы обнаруживаем несколько баллад, написанных, вероятнее всего, в это же время или немногим ранее. Одна из них — «Граф Альберт (Из Валтера Скотта)» — слабый и неоконченный перевод «Короля огня» (The Fire—King), ранней баллады Вальтера Скотта, написанной для известного сборника Скотта и М. Г. Льюиса «Удивительные повести» (Tales of Wonder, 1801). Две другие, носящие подзаголовок «С немецкого», более для нас интересны. Первая баллада, в несколько иной редакции, попала в 1839 г. в печать; вторая осталась неизданной.

Мы приводим их обе; первую также даем в рукописной редакции.

ДВЕ СТАРИННЫЕ БАЛЛАДЫ

(С немецкого)

Был замок древний и большой:
 Один со всех сторон
 Виднелся на горе крутой,
 Стенами обнесен.

Теперь виднеется стена
И своды при стене;
И башня ветхая одна,
В восточной стороне.

В ней старый рыцарь жил, как ночь,
Угрюмый и седой;
Пред ним цвела младая дочь
Волшебной красотой.

Она мила, она бойка
И пляшет, и поет,
И утешает старика:
Он ей одной живет!

За днями дни прошли как тень,
И к ним из дальних стран
Пришел певец, как божий день,
Прекрасен и румян.

Он пел, как вешний соловей,
И сладко говорил.
Однажды песнию своей
Он старца усыпил.

Меж тем, коварно изменя
И честь отбросив прочь,
Увел любимого коня,
Увез младую дочь.

Она грустна, она бледна,
Не пляшет, не поет;
О старом рыцаре она
Тихонько слезы льет —

И говорит: «Зачем сгубил
Ты бедную меня,
Зачем у рыцаря сманил
Любимого коня?»

* * *

Одним путем, одной тропой
Горою шли высокой
Девица — чудо красотой —
И рыцарь светлоокий.

Она тиха, как херувим,
Как Ангел неповинный,
А он — горяч, неукротим,
Как ураган пустынный.

Девине рыцарь говорит:
 Что сделалось с тобою?
 Что смутен жар твоих ланит
 И полон взор тоскою?

Увы! — ответила она. —
 Поверь мне, друг сердечный,
 Мне так могила не страшна,
 Как грусть разлуки вечной.

На что ни обрекла судьба,
 Покорствую с терпеньем,
 Одна мольба, одна мольба:
 Помедли разлученьем!

Девине рыцарь отвечал:
 Я сердцем здесь привязан,
 Но слово рыцарское дал
 И клятвою обязан.

И должен я лететь — прости —
 На битву роковую
 И умереть или спасти
 Красавицу иную.

Что ж дева? Смутного полна,
 На рыцаря взглянула,
 С утеса бросилась она
 И в волнах утонула.

Тому прошло уж много лет —
 Велик Господь во гневе —
 И след пропал, и слуху нет
 О рыцаре и деве.

Если мы сопоставим эти тексты с сохранившимися фрагментами стихотворной повести Теплового, мы без труда уловим точки соприкосновения.

Все три произведения — о неразделенной любви, и во всех трех появляется женщина, нарушившая некий нравственный закон во имя индивидуального чувства. Последствия фатальны: жертвой оказывается и она сама, и, как в «Балладе» и повести, ее близкие. Шкала нравственных ценностей перевернута: Певец, свободно соединяющийся со своей возлюбленной и восстающий против деспотической родительской власти, из героя (и жертвы) становится преступником. Теплова как бы прочитывает заново ситуацию «Эоловой Арфы», «Алины и Альсима» и других баллад Жуковского, и вывод ее безрадостен: моральная высота может быть куплена только ценой страдания и самоотречения.

Так она отвечала на идеи эмансипации чувства и женской личности.

В ее лирике появляются теперь миниатюры почти фрагментного характера с темой страдания, исчерпавшего само себя:

Смотрю с улыбкой сожаленья,
Не орошая жарких везд,
На роковое разрушенье
Моих желаний и надежд,
Уже напрасным ожиданьем
Моя душа утомлена.
И, возвышаясь над страданьем,
В нее нисходит тишина.

(«Теперь горжусь своей свободой», 1842)

Так она писала и несколько лет назад: страдания любви дают мгновенное и легкое очищение; ее же душа — «в горниле испытаний И скудных благ, и горести земной» («Цель», 1835).

Эта поэзия неудовлетворенного стремления в потоке литературы 30—40-х годов получала двойственный смысл.

Подобно стихам Евдокии Ростопчиной и прозе М. Жуковой или Е. А. Ган («Зенеиды Р—вой»), она открывала читателю духовный мир современной женщины, мир глубокий, драматичный и замкнутый в самом себе. То, что он был ограничен областью интимных переживаний, было косвенным упреком обществу, не допускавшему женщину в социальную жизнь. И здесь Теплова соприкасалась с русскими последовательницами Жорж Санд — с целым течением общественной мысли, набравшим силу в русской литературе.

Они пытались воплотить свои идеи в жизнь, но даже слабые попытки бунта оканчивались трагедией. Ощущение сломанной жизни несла в себе Ростопчина; позже его унаследует Жадовская. Юная Елизавета Шахова, пережив любовную драму, уходит в монастырь.

Это была судьба Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда». Тургенев знал подобные судьбы и в жизни, и в литературе, он воспользовался ими для художественного обобщения⁸⁰.

И лирика, и повесть Тепловой в «Отечественных записках» шли по тем же путям, хотя с несравненно меньшим художественным результатом. Они были документом — литературным, общественным, человеческим.

В этом качестве отрывок из повести попадает в «Отечественные записки» 1842 г., где литературная политика определяется Белинским и где царит повышенный интерес к Жорж Санд.

Белинский не мог не знать, что он печатает ту самую «Н. С. Теплову» (отрывок был подписан девичьей фамилией), которая была

известна ему еще в годы его студенчества. Но сам по себе отрывок его, вероятнее всего, не заинтересовал. Если бы он знал и другие фрагменты недописанной «Жертвы любви», он, может быть, ощутил бы и самую проблематику, хотя и едва намеченную, и религиозно-дидактическую идею необходимости смирения и отречения. Но то, что он мог прочесть, было лишь завязкой обычной светской повести в стихах. И когда годом позже Белинский пишет обширную статью о женском творчестве в связи с выходом «Сочинений Зенеиды Р—вой», он отводит Теплового почетное место среди русских писательниц, но ни словом не упоминает о ее последнем произведении.

Здесь была концепция.

Надежда Теплова для него была последней и наиболее замечательной представительницей «поэзии чувства», не освященного мыслью. Белинский подчеркнул и заострил то, что писал Киреевский и Станкевич, но переставил акценты. В 1833 г. можно было приветствовать стихи такого рода. Сейчас нужно иное — мысль, анализ, которые Белинский находит в прозе Елены Ган⁸¹.

Быть может, поэтому стихи Надежды Тепловой больше не появлялись в «Отечественных записках». Впрочем, на какое-то время она почти вовсе исчезает из литературы, а когда появляется вновь, ее лирика предстает читателю как прямое отражение ее подлинной жизненной драмы.

Здесь мы предоставим слово ее биографу и сестре.

«Овдовела в 1845-м году в мае, в один год и месяц с сестрой своей, верно, по особому промыслу Божию, благоволившему соединить хоть на время двух сестер, горячо любивших друг друга и разрозненных судьбою. После сего она переселилась вместе с тремя детьми к сестре в Дмитров, где началась для нее жизнь, близкая к небу: уединение, постоянное присутствие при богослужении, духовное чтение, которое она полюбила еще замужем. Живя в Дмитрове, она переложила с славянского на русский книгу *Иоанна Лествичника*, которого особенно любила, но всему предпочитала она сочинения Григория Богослова. Частые поездки в Песношскую пустынь и в село Новоспасское-Деденево (ныне женская Влахернская обитель), где совершались богослужения по Афонскому правилу, составляли для нее истинный праздник.

В 1846-м году в октябре она схоронила двух своих детей — сына 8 лет и дочь 7-ми, почти в одно время умерших от крупы. В это время она хотела исполнить давнее свое желание (далее зачеркнуто: идти в монастырь) — посвятить себя иноческой жизни, но того не случилось. Она по обстоятельствам вместе с сестрой, матерью и ос-

тавшаеюся дочерью переселилась в Звенигород, где их любимым утешением были службы в Савинском монастыре. Дитя сердцем и нравами, Надежда Сергеевна и после тяжелых скорбей и утрат даже и здесь находила для себя много радости в красивой горной местности, церковных песнопениях и светлой чистой жизни, ей проводимой в кругу оставшегося семейства, хотя сердце ее раздиралось воспоминаниями.

Все ее стихотворения носят на себе печать истины. При сравнении прежней своей жизни и новой она сказала в стихах „Взгляд на минувшее“:

Житейская меня томила пустота,
А в сердце не было сей жизни сокровенной,
Сей внутренней блаженной полноты...

Эта-то полнота дала ей в последнее время мирное устройство и ясность духа»⁸².

В сборнике 1860 г. мы находим стихи Тепловой-Терюхиной, написанные под свежим впечатлением утраты:

Сбылся зловещий сон: печальное вдовство —
Вот тина, бездна зол и горьких испытаний;
Но милосердное есть в небе Божество
И есть предел земных страданий.
И есть другая жизнь: ее я не боюсь,
Хоть, может, для меня она ужасна будет!
С любовью, верою на Страшный суд явлюсь,
Когда меня труба последняя разбудит..

(«Сон», 1845)

Одно стихотворение записала по памяти Серафима Пельская:

К***

Я знаю: в одном из небесных селений
Ты вечный вкушаешь покой.
Скажи мне: совлекишись земных заблуждений
И в опыте смерти очистишь душой,
Постиг ли ты тайну святых наслаждений
И все ли земное забыто тобой?
Иль сердце твое мне сочувствовать может
И скорбь моя так же ль, как прежде, тревожит
Тебя, мой утраченный друг?
Вотще ли мы здесь о погибшем мечтаем
И встретиться вновь за могилой желаем,
И что же такое в нас дух?

.....

Забьты 7 стихов

Все это покинув в добычу земли?
 Ужель таково нам судьбы начертанье
 В законах предвечной любви?
 Нет! Вера дает мне [другое] иное познание
 О свойстве бессмертной души.
 В ней чувство, в ней воля, в ней ум и сознание.
 И в каждой оттенки свои:
 Свой взгляд на предметы, свой образ мышления,
 Высокий иль низкий полет;
 Ко тьме иль ко свету родное влечение,
 И каждая верно ее назначению
 Внесется или низойдет.⁸³

(1845)

Почти через год облик умирающего страдальца, унесшего с собой какую-то невысказанную скорбь, обретает под ее пером жуткую конкретность:

И нет конца моей тоске,
 И горький поцелуй разлуки
 Еще не высох на руке...

(«Ты миновал, безумья сон», 1846)

Но Серафима Пельская была, по-видимому, права: в стихах 1847 г. уже звучат ноты неизглаженной, но преодоленной трагедии:

О, много скорби, много слез
 Мне эта жизнь дала;
 Но как и что со мной сбылось,
 Как столько сил во мне нашлось?..
 Я все перенесла!
 И если встанет предо мной
 Страданий грозный ряд,
 Я полечу в тот рай земной
 И не взгляну назад...

(«Вербное воскресенье», 1847)

«Земной рай» — монастырская обитель. Тема успокоения в религии, прощания с тленной и греховной земной жизнью звучит в ее последних стихах. Подобно Елизавете Шаховой, Надежда Теплова могла бы стать одним из прототипов тургеневской Лизы. Но судьба ее сложилась иначе, как мы знаем уже из воспоминаний сестры, да и поздние стихи ее, прочитанные в целом, не говорят о полном отрешении от душевных бурь. В «Романсе» того же 1847 г., к которому относятся и стихи, живописующие тихие радости монастыр-

ского уединения, мы неожиданно встречаем взрыв совершенно земного чувства:

Друг милый, мой ангел, прекрасный!
 Как много люблю я тебя;
 Люблю я так нежно, так страстно —
 И гибну, безумная, я!

Темы, наметившиеся еще до семейной трагедии, получали продолжение; поэтическое творчество обнаруживало свою автономность. «Она не любила писать духовных стихотворений, — свидетельствовала Серафима Теплова-Пельская, — и говорила, что это и в других ей не нравилось. Она оставляла свои религиозные вдохновения в тайнике души своей».

И добавим к этому то, что, может быть, не осознавала сестра, — в ней не была убита психология литературного профессионала. Она уже не могла писать только для себя: ей нужна была, как и прежде, печатная страница. В 1845 г. стихи ее появляются в «Москвитянина», в 1848 г. — в «Литературной газете»⁸⁴.

Это было последнее ее печатное выступление.

«Она скончалась в 1848-м году июня 16, там же, в Звенигороде, после двухнедельной болезни, первые признаки которой показали еще за 2 месяца, в то время, как она говела и причащалась св. таин в Савином монастыре, где она и погребена в ограде. На ней лежит небольшой памятник с надписью: *блажени чистии сердцем, яко тии Бога узрят*».

«За день до смерти своей она сказала сестре своей: „Мож...“» Серафима не окончила фразу и вычеркнула ее из биографии. «Последние ее стихи были два, писанные за несколько дней до кончины:

Юдоль печальная! не о тебе жалею!
 Ах! в мир другой почти я все перенесла!

.....⁸⁵

Похоронив сестру, Серафима Пельская начала хлопоты по изданию ее стихов.

Она обратилась к М. П. Погодину, как к издателю «Москвитянина», не зная его лично, но руководимая, как она писала, «темным предведением», что найдет в нем сочувствие и возможную помощь. Пельская писала, как человек ушедшей литературной эпохи может писать в наступившее время утраты «вкуса к поэзии»; она сообщала тем не менее о «прекрасных <...> произведениях» сестры, остающихся в неизвестности, и попутно предлагала в журнал несколько своих повестей. Погодин отвечал; из нового письма Пельской мы знаем, что ответ был обнадеживающим. Пельская послала ему тетрадь неизданных стихов Надежды и просила совета, как «их напе-

чатать книжкой хорошего издания», нельзя ли за счет Академии? Отправив это последнее письмо, она вернулась в Дмитров, где она жила, и стала ждать ответа, по-видимому так и непришедшего⁸⁶.

Неизвестно, что помешало Погодину выполнить свое намерение. Может быть, ему просто негде уже было напечатать стихи Теплово́й, а может быть, как и предполагала Пельская, он был отвлечен другими занятиями. Брать же на себя хлопоты по отдельному их изданию он не хотел или не видел возможности.

Как бы то ни было, дело заглохло, и в течение следующих десяти лет никто не вспоминал о покойной поэтессе и об ее стихах. Уже появились новые женщины-поэты, как Ю. Жадовская; исчезали прежние кумиры, подобные только что умершей Ростопчиной, пережившей свою популярность... Эпоха Теплово́й уходила безвозвратно.

Тут вновь на сцену является Максимович.

Максимович жил под Киевом, занимался историей, этнографией и филологией и в письмах поддерживал старые связи, в частности с Погодиным. В Москву он почти не выезжал, и за двадцать пять лет жизни на Украине посетил ее только дважды — в 1849 и 1858—1859 гг. В первый приезд он свиделся с Гоголем, с которым вместе и уехал на родину; второе пребывание в Москве было более продолжительным и более деловым: он — недолго, правда, — редактировал «Русскую беседу» вместо уехавшего П. И. Бартенева и собрание сочинений И. В. Киреевского и одновременно секретарствовал в возрождавшемся Обществе любителей российской словесности⁸⁷. Лонгинов рассказывал, что в это время — в 1858 г. — Максимович и возобновил свое прежнее знакомство с Серафимой Пельской, которая тридцать лет назад едва не подставила невольно его «Денницу» под смертельный удар.

Вероятно, она сама отыскала его. В его бумагах сохранился адрес, потом исправленный: Пельская сменила квартиру. Она жила в центре патриархальной Москвы, в дешевом мезонине, вместе с дряхлой матерью и очень бедствовала, но, едва сводя концы с концами, продолжала жить мыслью об издании стихотворений сестры.

Максимович попытался начать с публикации неизданных стихов последних лет, и первое же письмо, отправленное ему Пельской, дает возможность судить о трудностях, подстерегавших его на этом пути. Он обращается к И. С. Аксакову, помнившему, как мы знаем, о стихах Теплово́й, и предлагает несколько стихотворений в «Парус» — газету, которую начал издавать Аксаков. Некоторые детали письма Пельской показывают, как внимательно следила она за обстановкой в московской литературе: она знает, как печатались в «Русской беседе» стихи А. К. Толстого — «вдруг по несколько стихотворений», выработывала журнальную тактику и выбирала пе-

чатный орган, который мог бы заинтересоваться стихами сестры. Со своей стороны, Максимович лучше, чем она, знал особые требования Ивана Аксакова к литературным материалам: «...если бы Пушкин, Гоголь и проч. дали бы мне в „Парус“ свои произведения, не согласные с духом газеты или противные моим убеждениям, так я бы не поместил»⁸⁸.

Пельская предлагала Аксакову стихи преимущественно религиозного характера, но расчет ее оказался не вполне верен.

С. С. ПЕЛЬСКАЯ — М. А. МАКСИМОВИЧУ

<Конец 1858>

Посылаю Вам, драгоценная моя надежда Михаил Александрович, то, что не напечатано. Думаю, на первый раз хорошо бы поместить какие получше. Мне кажется, печатать так, как печатает гр. Толстой, — вдруг по несколько стихотворений — худой расчет. В отношении всей книги предоставляю все Вашей воле — да Вы же почти равные права имеете на эту поэзию: она Ваша вся сначала; только вот моя просьба: духовные стихотворения *два* — *К Григорию Богослову* и *О много скорби, много слез* — напечатайте без перемен⁸⁹. Что нужды, если они будут слабы или невыдержанны. Тут есть своя сила. Тут не болтовня, а истина. Надичка не лгала во всю жизнь ни в слове, ни в деле. Да верьте, грех выкидывать такие стихи; может быть, они отзовутся в чьем-нибудь сочувственном сердце. В наше время искреннее верование драгоценно. Воспримите же с Вашим бесподобным Иваном Сергеевичем⁹⁰ Великого Христа в последней строфе к Григорию Богослову. Я Вам при свидании скажу, почему я прошу оставить эти 4 стиха. Простите, что при Ваших недосугах Вас занимаю. Если б воля, книгу бы к Вам написала. Ради Господа, постарайтесь обо мне насчет места. Может быть, в целом свете никто не имеет в нем такой нужды, как я. А ведь что вы там ни говорите и ни думайте, все-таки Вы самый дорогой мой добрый друг. В надежде от Вас получить какой-нибудь луч надежды

Seraph. Pellsky

P. S. Мне надо Вам доставить остальные, какие есть, стихи. Я прежде сочла их лишними. Но все Вам надо их прочесть.

Письмо, прочитанное нами, относится, вероятно, к концу 1858 г., когда готовились материалы для «Паруса». В реестре стихов Тепловой Пельская сделала помету о публикации против стихов, отданных в аксаковскую газету. Это были, однако, не те стихи, какие она предлагала; это был «Романс», в котором сквозь оболочку смирения прорывались земные страсти, «Скорбь» и «Вопрос»:

Страдать? зачем и для чего страдать
В борьбе души с неясною мечтою?⁹¹

Но Пельская ошиблась и в другом: стихи эти в «Парусе» не появились. На втором номере газета была прекращена.

По-видимому, одновременно Максимович обратился к Ф. Б. Миллеру, редактору «Развлечения», где напечатал еще три стихотворения: «Развалины», «Жизнь» и «Любовь». В примечании было указано, что стихи — из готовящегося третьего издания «прекрасных стихотворений» покойной поэтессы⁹².

На второй день после выхода номера газеты Пельская пишет Максимовичу письмо, где, как некогда и ее сестра, одновременно и требует его редакторских поправок, и оспаривает уже сделанные.

С. С. ПЕЛЬСКАЯ — М. А. МАКСИМОВИЧУ

<19 января 1859>

Генваря 19

Вот забытые и оставленные в забвении стихи Надиньки.

Вот очерк биографии, может быть не столь краткий, как надо, и не о том, что надо; я писала наскоро — только для Вас — лучше не знаю как, и из того первого, которого Вы не знаете.

Получила № 3 *Развлечения*. Меня обидел *вид* вместо *типа*, Вы сами знаете, то ли это? Что такое в русском многозначный *вид*?⁹³ Еще есть для рифмы перемена смысла в стихе:

Мечта о любви *неделимая*⁹⁴ —

т. е. ни с чем *неделимой любви*, а не мечты *неделимой*. Это сущность всей жизни и поэзии Надиньки, что мечта о любви полной, нераздельной осталась на дне сердца.

Мне, право, совестно писать к Вам об пустяках, да уж так тому и быть, что надо Вас беспокоить — простите ради Бога.

Мы такие с ней старинные, с старинными выражениями, без вашей поправки никуда не пустят в журнал. Посылаю Вам и мое *Земное счастье*, выправьте, если будет милость, *праг жизни*⁹⁶. Может, это нехорошо.

Биографию я, собственно, писала для Вас, потому и сестру тут впутала, а в книге, кажется, сестра вовсе не нужна. Дай Бог, чтоб Вы были здоровы.

Ser. Pel.

Готовя сборник, Максимович пытается помочь и Серафиме, доставив ей хотя бы скудный литературный заработок. Об этих усилиях мы узнаем из следующего письма.

С. С. ПЕЛЬСКАЯ — М. А. МАКСИМОВИЧУ
<5 февраля 1859>

Февраль 5.

Потому, не дожидаясь личного свидания, спешу послать Вам мою повесть, что скоро Великий Пост, время, самое неблагоприятное для такой глупости. Сделайте милость, сбудьте ее куда вам будет угодно, только за деньги, хоть за какие-нибудь, будьте так добры. Извиняюсь, что еще снова не переписала. Надеюсь скоро Вас самих видеть, если долго не дождусь, то приеду на минутку. Желая вам всех успехов, будьте здоровы.

Сераф. Пел.

В записку, согнутую пополам, вложен адрес, о котором мы уже упоминали.

«Серафима Сергеевна Пельская с Марьей Анастасиевной Тепловой живут во 2-й Мещанской в Доме [Гинкуля] Заварина, близ Церкви [Троицы на Капельках] Филиппа митрополита, идя от Садовой [на левой] на правой руке, [взойдя на дверь прямо вниз] каменного дома дверь, обитая зеленою клеенкою] в мезонине.

На обороте помечено:

Божия Матерь: *Блаженно чрево* у Климента за Москвой-рекой.

В приделе на левой стороне на стене

1-е 1833-го года

2 в 1837 году

Помета в конце письма — библиографическая памятка о двух изданиях «Стихотворений Надежды Тепловой».

Повесть же, которую отсылала столь спешно Максимовичу Пельская, — вероятно, «Воспоминание былого». Она была напечатана в «Развлечении» под инициалами «С. П.»⁹⁶.

Максимович уехал на Украину в мае 1859 г., успев подготовить книгу и препоручить ее попечениям Пельской и, по-видимому, Ф. Б. Миллера. Сборник вышел уже без него. 1 января 1861 г. С. Пельская отправляет ему письмо — последнее, сохранившееся в его бумагах.

С. С. ПЕЛЬСКАЯ — М. А. МАКСИМОВИЧУ

Добрый друг мой Михаил Александрович!

Что это, друг мой, от Вас ни слуху ни духу — так замолчали, что нигде об Вас не найдешь ни словечка. Я дождалась окончания печатанья книжки, чтоб послать к Вам ее. Не мне благодарить Вас: Вы воскресили *нашу* Надиньку. Издание прекрасно, только жаль, что, отдавая манускрипт к цензору, Вы не вымарали того, что находили не так или лишним, как, между прочим, и письмо Гоголя, и все

напечатано как в оригинале. Жаль! Листы целый год лежали под прессом. Некому было читать; Миллер дожидался Вас — так мне сказывал Ершов в типографии Каткова, который говорит, что тоже от Вас ничего не слышит.

Здоровы ли Вы? или заленились на приволье сердечном и домашнем? Но я не думаю, чтоб мой голос показался вам чужд, хоть бы много раз двадцать лет лежало между нами. Вот, добрый друг мой, доказательство Вашего влияния: вы заставили меня написать повесть для печати; и потом (похвалите же меня) с Вашей легкой руки я напечатала вторую *Год в деревне*, которая всех восхитила. «Это прелесть!» — говорили об ней, хотя я ее считала такой дурной, что и печатать не хотела. Вряд ли Вы читали? Прочтите. Кому же и читать, как не Вам? она в «Развлечении» 1860 года №№ 9-м и 10-м. Есть еще две в портфеле.

Поздравляю Вас, отрада *нашей* юности! с новым годом вместе с Марьей Васильевной со всеми Вам обоим добрыми желаниями. Пишу к Вам в канун нового года и хочу встретить новый год без всех посторонних, а с близкими, т. е. с Вами и с моими воспоминаниями, с тенью моих милых. Скажу Вам об книжке. Что она осталась в типографии, кроме тех экземпляров, которые я взяла себе для подарков. Опасаюсь, что она останется лежать в типографии. Печатанье стоило 130 или 140 руб. сереб.

Не смею надеяться на счастье получить от Вас ответ. Если можно, утешьте! Я не знаю, пишете ли Вы к кому из друзей Ваших.

Дочь Надиньки вышла кандидаткой, крошечная девочка: она в Вашей стороне теперь Козелецкого <?> уезда Черн<иговской> губ<ернии> в гувернантках у Г. Брюхачевых. Она ко мне не пишет, — не знаю, жива ли.

Если Вы дадите мне об себе весточку, то сделайте милость, адресуйте в контору князя Воронцова, туда вернее. Сегодня я читала жизнеописание о. Матфея, который переписывался с Гоголем, — и много думала об Гоголе. Оно в «Страннике» — журнал дух<овный>. В ожидании от Вас трех строчек страшусь и надеюсь. Будьте здоровы и благополучны. От всей души желаю Вам всех милостей Божиих. — *Серафима Пельская*.

P. S. Я живу в доме пономаря у Филиппа Митрополита одна.

PP. S. S. Не хочу говорить об печальном, об друзьях Ваших — а верно, Вы знаете о веселом? Что М. П. Погодин женился на Мше Симон и ездил на Кавказ, теперь воротился. Что Графиня Салиас издает журнал *Русская речь*. Бог знает, что ожидать от него. Слух был, что Погодин будет издавать «Москвитянин», — не читала программы, не знаю, верно ль это. С. П. Шевырев в чужих краях. Вер-

но, вы все знаете, об чем пишу. Но вы мне сами говорили, что газет не читаете»⁹⁷.

Речь в письме шла именно о той книжке, с рецензии на которую мы начали этот очерк.

Надежда Теплова начинала новую, уже посмертную жизнь — не в современной литературе, но в исторической памяти.

Память эта дожила до наших дней, и без избранных стихов Тепловой-Терюхиной мы не можем уже сейчас представить себе полно «женскую поэзию» пушкинского времени, в которой ей принадлежит скромное, но неоспоримое место. А тем самым и история ее жизни, раскрываемая документами из бумаг Максимовича, также имеет право на наше внимание.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Русский вестник. 1861. № 2. С. 917, 918—919.
- ² *Греч Н. И.* Первая любовь Виланда (1856) // Современники: Сб. литературных статей русских писателей, I. СПб., 1863. С. 95.
- ³ Русский вестник. 1861. Современная летопись. № 20. С. 32.
- ⁴ Московский телеграф. 1827. № 12, отд. 2. С. 136.
- ⁵ Русский вестник. 1861. № 2. С. 917—918.
- ⁶ Идиллия // Дамский журнал. 1827. № 24. С. 228—229.
- ⁷ Дамский журнал. 1828. № 1. С. 36—37.
- ⁸ *Заборова Р. Б.* Посвящено Рылееву? // Русская литература. 1976. № 3. С. 58.
- ⁹ См.: *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959. С. 640—641.
- ¹⁰ Дневник И. М. Снегирева. М., 1904. Т. 1. С. 29.
- ¹¹ Молва. 1831. № 26. С. 22; Московские ведомости. 1831. № 51. 27 июня. С. 2249. Рукописи этого водевиля — в СПбГТБ; шифры: 1.VIII.2.88 (цензурованный экземпляр) и 1.20.4.99.
- ¹² Русский зритель. 1829. Ч. 4. С. 206; ср.: Дневник И. М. Снегирева. Т. 1. С. 29.
- ¹³ *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 130—131.
- ¹⁴ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 3. С. 209. О «Деннице» см. работу В. В. Данилова (Русский филологический вестник. 1915. № 1. С. 16—54). Автограф этого стихотворения был в альбоме М. А. Максимовича. См.: *Пономарев С. И.* Альбом М. А. Максимовича // Киевская старина. 1822. № 1. С. 162; о других стихах сестер в альбоме см.: Там же. С. 160, 164.
- ¹⁵ *Заборова Р. Б.* Посвящено Рылееву? С. 56—58; 60—61.
- ¹⁶ См. в нашей кн.: Северные цветы: История Альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 244.
- ¹⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 11. С. 64.
- ¹⁸ См.: Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 399—405.

- ¹⁹ Русский архив. 1908. Кн. 3. С. 265.
- ²⁰ См. ее стихи: «Русская песня» («Рано утром под окном...») (Московский телеграф. 1830. № 3. С. 316—317); «К чародею» (Там же. 1831. № 4. С. 458—459).
- ²¹ Заборова Р. Б. Посвящено Рылееву? С. 60—61.
- ²² Краткая история имп. Московского университета с 27 числа месяца июня 1827 года — 5-е число месяца июля 1828 года // Речи, произнесенные в торжественном собрании имп. Московского университета июля 5-го дня 1828 года. М., 1828. С. 46.
- ²³ Розанов Ив. Н. Две повести в стихах о московском студенте // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. М.; Л., 1934. С. 391—400.
- ²⁴ Краткая история имп. Московского университета с 4-го числа месяца июля 1824 по 3-е число месяца июля 1825 года // Речи, произнесенные в торжественном собрании имп. Московского университета июля 3-го дня 1825 года. М., 1825. С. 71; РГИА. Ф. 1349, оп. 4, № 91, л. 221 об. (Формулярный список 1829 г.).
- ²⁵ Краткая история имп. Московского университета... // Речи, произнесенные в торжественном собрании имп. Московского университета июля 5-го дня 1828 года. М., 1828. С. 45.
- ²⁶ См.: Турумова К. «Евгений Вельский» и его автор // Вопросы литературы 1972. № 8. С. 106—125; Розанов Ив. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин: Временник. М.; Л., 1936. № 2. С. 221—229; Насонкина Л. Н. Московский университет после восстания декабристов. М., 1972. С. 271.
- ²⁷ Краткая история Московского университета с 3-го числа месяца июля 1826 года по 27-е число месяца июня 1827 года // Речи, произнесенные в торжественном собрании имп. Московского университета июня 27-го дня 1827 года. М., 1827. С. 15. П. В. Шереметевский выпустил в 1830—1840-е гг. брошюры со стихами и памятками в честь юбилея Воспитательного дома. См.: П. Шереметевский. 1) История основания и открытия имп. Московского воспитательного дома. (Заветный день, или Сердечное излияние чувствований воспитанника Воспитательного дома в день основания оного, 21 апреля). М., 1836; 2) День основания и отытия имп. Воспитательного дома. М., 1843. По-видимому, о нем же неоднократно упоминает в своем дневнике И. М. Снегирев (последние записи — в феврале 1860 г.). См.: Дневник И. М. Снегирева. Т. 1. С. 354, 359, 368, 387, 408, 429—430; Т. II. С. 51, 55, 138—140, 144.
- ²⁸ Краткая история имп. Московского университета с 3-го числа месяца июля 1826 по 27-е число месяца июня 1827 года // Речи, произнесенные в торжественном собрании имп. Московского университета июня 27 дня 1827 года. [М., 1827]. С. 15.
- ²⁹ Теплова (Терюхина) Н. Стихотворения. 3-е изд., доп. М., 1860. С. 31.
- ³⁰ НБУВ. Архив М. А. Максимовича. I. № 1646.
- ³¹ Теплова (Терюхина) Н. Стихотворения. С. 98.
- ³² Там же. С. 119.
- ³³ НБУВ. Архив М. А. Максимовича. III. № 5546—5577. Далее указания на единицу хранения — в тексте.
- ³⁴ См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского университета... М., 1855. Ч. 2. С. 9; Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М.; Л., 1935. С. 25.
- ³⁵ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. С. 43.
- ³⁶ Старина и новизна. 1901. Т. 4. С. 192.
- ³⁷ НБУВ. Архив М. А. Максимовича. III. № 5546—5572. Шифр каждого письма (только номер единицы) — под текстом.

- ³⁸ «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (ч. 1—2. СПб., 1831—1832). Вторая книжка вышла в начале марта (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1940. Т. 1. С. 504), но первое объявление о получении ее из Петербурга и продаже в Москве появилось только 27 апреля 1832 г. (см.: *Московские ведомости.* 1832. № 34, 27 апреля. С. 1533).
- ³⁹ С. С. и Д. Ф. Пельскими.
- ⁴⁰ Повести Михаила Погодина. Ч. I—III. М., 1832 (вышли около 6 июля) (*Московские ведомости.* 1832. № 54, 6 июля. С. 2405). «Адель» входит в часть III.
- ⁴¹ По-видимому, сборник М. А. Лисицной (см. выше).
- ⁴² Стихотворение «Жертва» вошло в «Стихотворения Надежды Тепловой» (М., 1833. С. 60—61) с датой: «1831»; в «Стихотворениях Надежды Тепловой (Терюхиной)» (М., 1860. С. 30) дата — «1832». Цитируемые стихи в издании 1833 г. читаются: «Простите вы, надежды и желанья, / И песни и мечты любви», «Прости, мое о счастья мечтанье, / Виновная об нем тоска», «Но будет век в душе благоговенье / К прекрасному цвести»; «Запечатлеть могу я примиренье / С землею, небом и собой». В 1838 г. Теплова внесла в некоторые из этих стихов изменения; в сборнике 1860 г. появились новые разночтения — видимо, в результате редактуры Максимова. Письмо, вероятнее всего, относится к периоду подготовки или даже печатания сборника 1833 г.
- ⁴³ Альманах Засецкой, по-видимому, не был издан; имя Засецкой в литературе не известно. В 1834 г. Теплова участвовала в альманахе «Подарок бедным», изданном Новороссийским женским обществом призрения бедных (Одесса, 1834); однако в письме речь идет о другом издании; в числе издателей альманаха (и членов общества) Засецкая не значится, и самая идея издания его возникла только к концу го-
- да; тогда же рассылались просьбы об участии к Пушкину, Киреевскому и др. См. объявление об издании: *Одесский вестник.* 1833. № 98, 13 дек. С. 391. Ср. также: *Бориневич-Бабайцева Э. А.* Пушкин и одесские альманахи // Пушкин. Вып. 2 / Под ред. М. П. Алексеева. Одесса, 1926; Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969. С. 212; Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М.; Л., 1935. С. 57.
- ⁴⁴ Не опубликовано.
- ⁴⁵ Не опубликовано.
- ⁴⁶ «Стихотворения Н. Языкова» (М., 1833) появились к середине апреля. См.: *Языков Н. М.* Сочинения. Л., 1982. С. 354.
- ⁴⁷ «Карлос» — «Дон Карлос», трагедия Шиллера.
- ⁴⁸ О. М. Сомов (1793—1833) скончался 27 мая; очевидно, письмо написано не позднее начала июня, когда это известие могло дойти до Москвы.
- ⁴⁹ Новая почтовая книга для жителей Москвы... / Сост. при имп. Московском Почтамте чиновником Д. Пельским. М., 1833. Вышла в свет около 19 августа (см.: *Московские ведомости.* 1833. № 66, 19 августа С. 2951).
- ⁵⁰ Объявления о продаже новой книги «Стихотворения Надежды Тепляковой» см.: *Московские ведомости.* 1833. № 75, 20 сентября. С. 3309. В следующем номере (№ 76, 23 сентября) появилось повторное объявление в исправленном виде («...отпечатанные на сих днях „Стихотворения Надежды Тепловой“») (С. 3359).
- ⁵¹ *Курляндцев Николай Дмитриевич* (1802—1835) — профессор Ришельевского лицея в Одессе, физик; 30 августа 1833 г. на торжественном собрании лицея произнес речь «О существенной цели и о способе преподавания математики в учебных заведениях, имеющих предметом преподавание общее», изданную отдельной бро-

- шюрой (Одесса, 1833). Курляндцев был известен Тепловой, видимо, как цензор альманаха «Подарок бедным». *Трескин* — вероятно, Алексей Иванович (1772—1836), помощник московского почт-директора, служивший в почтамте вместе с Д. Ф. Пельским (см.: Русский архив. 1906. Кн. 3. С. 452; *Розанов Н. П.* Церковь архангела Гавриила в Москве. М., 1877. С. 34; Материалы картотеки Б. Л. Модзалевского, ИРЛИ).
- ⁵² Рецензия (Молва. 1833. № 117, 30 сентября С. 466) появилась без подписи.
- ⁵³ *Лихонин Михаил Николаевич* (1802—1864) — поэт, переводчик и критик.
- ⁵⁴ Святки начинались после Рождества (25 декабря).
- ⁵⁵ «Святая» (пасхальная) неделя. Пасха в 1834 г. приходилась на 22 апреля.
- ⁵⁶ Не опубликовано.
- ⁵⁷ «Марко Богатый», «Веселые злыдни» — «Русские сказки» Максимовича, опубликованные впервые в «Деннице» на 1834 год.
- ⁵⁸ И. В. Киреевский женился на Н. П. Арбековой 29 апреля 1834 г.
- ⁵⁹ Цитируется начало стихотворения П. А. Вяземского «До свидания» (Северные цветы на 1832 год. СПб., 1832). Парафраза этих строк — в прощальном стихотворении Тепловой «К М. А. Максимовичу» (1832): «И слово грустное „прости“ вдохнуть невольно заставляет» (Стихотворения Н. Тепловой (Терюхиной). М., 1838. С. 17).
- ⁶⁰ Переписка Н. В. Станкевича, 1830—1840. М., 1914. С. 436, 266.
- ⁶¹ *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 128.
- ⁶² Телескоп. 1832. № 1. С. 61. См.: *Языков Н. М.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. К. К. Бухмейер. М.; Л., 1964. С. 315—316, 648.
- ⁶³ *Пассек Т. П.* Из дальних лет. [М.], 1963. Т. 1. С. 440.
- ⁶⁴ НБУВ. Архив М. А. Максимовича. III. № 5579.
- ⁶⁵ Старина и новизна. 1901. Т. 4. С. 195; Сб. ОРЯС. 1880. Т. 20. № 5. С. 162—163.
- ⁶⁶ «Придет весна — и сад мой зацветет...» (Московский наблюдатель. 1835. Март. Кн. 1. С. 102), «Осень» (Там же. 1835. Август. Кн. 2. С. 512), «Флейта», «Родина» (Там же. 1835. С. 381). «Перерождение» (Там же. 1836. Дек. Кн. 1. С. 364), «Воспоминание» (Там же. 1836. Апрель, кн. 1. С. 495).
- ⁶⁷ Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома, 1973. Л., 1976. С. 76, 81.
- ⁶⁸ Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1837. № 21, 22 мая. С. 202.
- ⁶⁹ См.: Поэты 1820—1830-х гг. Л., 1972. Т. 1. С. 771. В комментарии к этому изданию сведения о муже Тепловой нами были даны предположительно; сейчас они подтверждаются публикуемым письмом Тепловой (Терюхиной) от 8 сентября 1839 г.
- ⁷⁰ Сын отечества и Северный архив. 1838. Т. 2, отд. 1. С. 27.
- ⁷¹ Цитата из посвящения к балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев» (в ранней редакции): «Желала ты моих стихов — Вот длинная баллада...»
- ⁷² См.: Северная пчела. 1838. № 277, 6 декабря С. 1007. Здесь сказано: «Не причисляем г-жи Тепловой к поэтам гениальным; но говорим, что она не лишена поэтического дара, и если в произведениях ее нет сильной, оригинальной мысли, как, например, в стихотворениях Гр. Р-остопчино-й, зато много, очень много такого чувства, которое читатель воспринимает вместе с поэтом». Благожелательный отклик на книгу появился также в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» (1838. № 47, 19 ноября С. 930).
- ⁷³ Теплова перефразирует свои стихотворения, обращенные к Максимовичу: «К М. А. М.» (1832) («Цветок любезной вам Украины, Прекрасный цвет земли родной») и «Ему же. 6 сентября, 1831» («...вами

- пламенно желанный Покоя новый уголок»). См.: Стихотворения Надежды Тепловой. М., 1833. С. 18, 20; Стихотворения Н. Тепловой. 2-е изд., умнож. М., 1838. С. 8, 9.
- ⁷⁴ Цитируется эпитафия к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, перефразированный и в «Евгении Онегине».
- ⁷⁵ Опубликовано в «Киевлянин» (кн. 1 на 1840 год. Изд. Михаил Максимович. Киев, 1840) вместе со следующим стихотворением (см. письмо 3).
- ⁷⁶ Цитата из стихотворения «Если жизнь тебя обманет...»
- ⁷⁷ *Теплова Н. С.* Отрывок из повести // Отечественные записки. 1842. Т. 24, № 10, отд. 1. С. 254—256.
- ⁷⁸ *Теплова (Терюхина) Н.* Стихотворения. С. 88.
- ⁷⁹ Певец. (Был замок древний и большой...) // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. № 15, 15 апреля. С. 321.
- ⁸⁰ См.: *Белецкий А.* Тургенев и русские писательницы 30-х—60-х годов // Творческий путь Тургенева / Сб. ст. под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923. С. 159.
- ⁸¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 654—655.
- ⁸² НБУВ. Архив М. А. Максимовича. III. № 1646.
- ⁸³ Там же.
- ⁸⁴ К***. Уединение // Москвитянин. 1845. Ч. 2, № 3. С. 9—10; Скорбь. К***. («Я верю: в одном из небесных селений...») Вербное воскресение в Песношско-м монастыре. Земное счастье. Песн<ошс>-кий М<онасты>рь. (Помета: Дмитров, 1846 года) // Литературная газета. 1848. № 13. 1 апр. С. 196—197.
- ⁸⁵ НБУВ. Архив М. А. Максимовича. III. № 1646. Ср. также указание на место погребения: *Чернопятов В. И.* Дворянское сословие Тульской губернии. Т. 7 (16). Некрополь. М., 1912. С. 157.
- ⁸⁶ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1896. Кн. 10. С. 312—314.
- ⁸⁷ Старина и новизна. 1901. Т. 4. С. 27—28 (Биогр. очерк Н. П. Барсукова).
- ⁸⁸ Письмо М. П. Погодину от начала января 1859 г. См.: *Цимбаев Н. И.* И. С. Аксаков в общественной жизни пореформенной России. М., 1978. С. 63.
- ⁸⁹ В издании 1860 г. эти стихи названы «1-й том творений свв. отец» и «Вербное воскресение».
- ⁹⁰ И. С. Аксаков.
- ⁹¹ *Теплова (Терюхина) Н.* Стихотворения.
- ⁹² Развлечение. 1859. № 3, 17 января. С. 25. Помета: «Доставлено М. А. Максимовичем».
- ⁹³ Речь идет о строках в стихотворении «Развалины»: «Так я стою в безмолвном созерцанье Пред видом чудной красоты».
- ⁹⁴ В издании 1860 г. строка «Мечта о любви неделимая» (в стих. «Любовь») осталась без изменений.
- ⁹⁵ Стихотворение в печати неизвестно.
- ⁹⁶ Развлечение. 1859. № 22, 23.
- ⁹⁷ НБУВ. Архив М. А. Максимовича. III. № 6082.

Впервые: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1989. М., 1990. С. 18—43.

Василий Ушаков и его «Пиковая дама»

Поэтика «Пиковой дамы», предопределившая читательский успех повести в момент ее появления, по-видимому, еще долго будет привлекать исследовательское внимание. В настоящем этюде мы не можем рассматривать ее в целом. Наша задача скромнее и локальнее: попытаться осветить один эпизод восприятия и литературной интерпретации ее проблематики и мотивов, — эпизод, который традиционно принято относить к «литературному фону» повести. Термин этот не вполне точен: «фон» предстает нашему сознанию как нечто статическое и «служебное», второстепенное по отношению к изучаемому явлению, в то время как реальная литературная жизнь — это всегда динамика и взаимодействие эволюционирующих литературных систем. Сюжет, мотив, проблема, родившиеся в одной более или менее замкнутой сфере философско-эстетического мышления, попадая в другую, изменяются сообразно законам этой последней, а иной раз и проясняются, обнаруживая не замечаемые ранее черты своей исконной литературной природы. И то, и другое, как нам кажется, произошло в интересующем нас случае: в небольшой повести «Густав Гацфельд» (1837 или 1838), где автор ее, популярный в свое время театральный и литературный критик и прозаик В. А. Ушаков, варьировал мотивы «Пиковой дамы» и отчасти «Евгения Онегина». Эта повесть Ушакова и послужит предметом нашего анализа, — но чтобы уяснить принципиальный смысл этого эпизода, следует хотя бы в общих чертах представить себе ту литературную систему, к которой принадлежит «Густав Гацфельд».

* * *

Литературная оценка повести, принадлежащей к заключительному этапу творческого пути талантливого литератора, предполагает

более или менее ясное представление о самом этом пути, — но как раз здесь задача осложняется почти полной его неисследованностью. Даже внешняя биография Василия Аполлоновича Ушакова скудна положительными данными; С. А. Венгеров, тщательно собравший в своем комментарии к сочинениям В. Г. Белинского библиографические сведения о публикациях Ушакова и о нем самом, жаловался, что даже биографическую канву приходится составлять, сопоставляя разрозненные и частью случайные факты¹.

До сего дня в этом отношении положение почти не изменилось, и целостной биографии Ушакова мы не имеем; это крайне затрудняет и литературное изучение, так как в прозе Ушакова автобиографическим мотивам принадлежит, судя по некоторым данным, чрезвычайно важное место. Уже в последние десятилетия непроясненность личности этого литератора привела серьезного исследователя теории драматического искусства к анекдотической ошибке: А. А. Аникст, посвятивший в своей «Теории драмы...» целую главку воззрениям Ушакова на «Горе от ума», называет его всюду «В. Уваровым»².

Василий Аполлонович Ушаков (1789—1838) по рождению принадлежал к той среде, которую мы привыкли называть «грибоедовской Москвой» и был дальним родственником самого Грибоедова. В. И. Лыкошин, с детства знавший грибоедовское семейство, помнил его как своего сверстника, с которым встречался «у старой тетки Ушаковой», еще в довоенной, «допожарной» Москве³. Патриархальная жизнь старого московского барства наложила заметный отпечаток на его литературное творчество, в особенности поздних лет; он сказался в устойчивом тяготении к стабильным и даже консервативным началам общественного и частного быта, заложенном в самых основах его художественных концепций. В этом отношении Ушаков оказывался сродни Загоскину-писателю, и в творчестве обоих прозаиков нетрудно обнаружить довольно симптоматичные точки схождения, о чем мы скажем в своем месте; позиция Ушакова, однако, гораздо сложнее: она чревата органическими противоречиями и в иных случаях оказывается прямо противоположной загоскинской. В 1837 г. он писал И. И. Сосницкому о «рабелепном фимиаме», воскуренном «нелепой комедии Загоскина» („Недовольные“), для возжения которого бессмертное творение Грибоедова было употреблено вместо угля!⁴ Это почти декларация, за которой стоит нечто большее, нежели эстетическое неприятие неудавшейся пьесы: хорошо известно, что комедия Загоскина была инспирированным правительством памфлетом против Чаадаева и М. Орлова, вызвавшим бурную полемику в петербургских и московских журналах⁵. Закулисную историю «Недовольных» Ушаков —

коренной москвич и профессиональный журналист и театральный критик — знал, конечно, лучше других, и своим отзывом демонстративно осудил самую позицию их автора.

В отличие от Грибоедова и Лыкошина, И. Д. Щербатова, братьев Чаадаевых и И. Д. Якушкина (всех их перечисляет Лыкошин как своих родных и близких знакомых), Ушаков не прошел через Московский университет или пансион. Он был определен в Пажеский корпус и в 1811 г. выпущен из камер-пажей в лейб-гвардии Литовский полк прапорщиком⁶. С полком он проделал всю кампанию 1812—1814 гг.; по рассказу Кс. А. Полевого, познакомившегося с ним в 1828 г., при Бородине он «находился в одном из знаменитых каре своего полка» и «обе руки его были прострелены картечью; но он вскоре выздоровел и в рядах нашей победоносной гвардии вступил в Париж»⁷. Заграничные впечатления затем отразились в его повестях и романах, как и впечатления войны: в «Последнем из князей Корсунских» (1837), в «Густаве Гацфельде» проходит один повторяющийся мотив: смерть молодого офицера, раненного при Бородине, на пороге родного дома. Реальные впечатления ощущаются и в его описаниях быта провинциальных немецких городков с их патриархальным укладом, на который наброшен даже несколько идиллический флер (повесть «Марихен» в «Досугах инвалида», 1832).

Германии Ушаков был обязан не только жизненными впечатлениями: она стала для него своего рода эстетической школой. В обширной рецензии на русскую постановку «Разбойников» Шиллера он вспоминал, что явился туда с хорошим знанием немецкого языка, но воспитанный учителями, образовавшимся на грамматике Готшеда, баснях Геллерта, стихах Рамлера и Клейста, прозе Козегартена, отвергавшими Шиллера за нарушения классических единств и отсутствие правдоподобия. На немецкой драматической сцене он впервые увидел драмы Лессинга, Гете, Шиллера и З. Вернера и на много лет сохранил впечатления от постановки «Коварства и любви» со знаменитыми актрисами Берлинской труппы Бетман и Флек. «... Новый, неизвестный мир открылся перед нами, — писал он спустя пятнадцать лет. — Тогда мы сами узрели, на какой степени образованности стоит отечество Виланда и Гете, и сокровищница немецкой литературы изумила нас дотоле неизвестными богатствами. Мы были так же удивлены, как французы при появлении в свет известного сочинения г-жи Сталь, в коем знаменитая писательница познакомила своих соотечественников с чуждою им музою. Вся разница в том, что мы были изумлены приятным образом, а французы бесились и досадовали на то, что за Рейном смеют писать хоро-

шо!..»⁸. Немецкая литература и немецкая сцена положили начало «романтической», или скорее, «антиклассической» ориентации Ушакова. Еще более она укрепилась в Польше. После войны Литовский полк стоял в Варшаве. Здесь Ушаков провел шесть лет, с 1814 по 1820 г. и усердно изучал польский язык и литературу. «Судьба военного человека завлекла меня в Польшу, — вспоминал он впоследствии, — где и провел я лета своей молодости, имел знакомых, друзей, товарищей по военной службе. В сем, смею сказать, безвинном, чуждом всех расчетов военном быту я знакомился с Польшею неприметным образом. По необходимости должен был я узнать язык сей страны. В часы досуга, по свойственному каждому человеку любопытству, я пожелал ознакомиться с польскою словесностью <...>. Не готовясь к званию литератора и критика, я записывал собственно для себя все свои наблюдения по сему предмету»⁹. Ушаков скромничал: среди русских литераторов 1820—1830-х гг. он, без сомнения, был одним из лучших знатоков польской словесности, и в рецензии на «Крымские сонеты» Мицкевича в переводе И. И. Козлова и в особенности на «Каневский замок» Северина Гощинского он попытался дать русскому читателю краткий очерк истории литературы Польши начиная с Яна Кохановского; что же касается современной литературы, то он, по собственному признанию, собирал о ней сведения «в самой среде польского литературного мира»¹⁰. Польские контакты Ушакова совершенно не исследованы, но в статьях его прямо декларирована приверженность к новой романтической литературе; он объявляет себя пылким адептом Мицкевича и врагом его «классических» противников; по-видимому, он был и переводчиком полемической статьи Мицкевича «О критиках и рецензентах варшавских»¹¹. По глухим намекам и отдельным упоминаниям в его статьях мы можем заключить, что некоторых из этих «рецензентов», в особенности связанных с театром, он знал или, по крайней мере, видел. В статье о Гощинском он вспоминал, например, о лекциях Людвика Оссинского, профессора Варшавского университета и антрепренера театра, сторонника классической школы¹². Весной 1828 г. он рассказал Кс. Полевому, что хорошо знает Булгарина, «с которым был он в близких сношениях еще служивши в гвардии, следовательно в ранней молодости», — по подсчетам самого Булгарина, в 1816 г.¹³

Н. Макаров, сослуживец Ушакова по Литовскому полку, оставил воспоминания о варшавских годах его жизни (1816—1818). «Человек очень умный и хлебосол, любивший хорошо поесть, а в особенности попить», он был известен рискованными проказами; Макаров рассказывал, как он женил своего приятеля, майора,

«добрейшего малого, честного, веселого, беззаботного», но «кутилу и забубенную голову» на девице легкого поведения, выдав ее за графскую дочь, — и тем неожиданно для всех и себя самого устроил его семейное счастье¹⁴.

Кс. Полевому знавшие Ушакова в это время говорили, что это «был самый шеголеватый офицер и при том мечтатель, романтическая голова. Он влюбился в одну особу высокого сана, но не мог и мечтать о ней, тосковал и, может быть, от этого постепенно сделался чудачком, почти медведем, каким мы знали его». Он вышел в отставку в 1819 г. штабс-капитаном, «уединился от общества, накупил себе множество книг, читал, худо управлял своим имением и, кажется, к концу своей жизни был скорее беден, нежели богат. Оставшись навек холостяком, он не терпел общества женщин, называл их *матушки мадам* и жил в кругу театральных артистов, а все остальное время посвящал литературным занятиям»¹⁵.

* * *

По-видимому, первые выступления Ушакова в печати относятся к 1824 г. Он начинает с полемических статей на страницах изданий Булгарина и Греча, где уже началась журнальная война — вначале с Воейковым, а затем, все более расширяясь, с «Мнемозиной» Кюхельбекера и юного Вл. Одоевского. Ушаков выступает в поддержку Булгарина. Его статья против издателей «Мнемозины» придала полемике, поначалу корректной, резко памфлетные и даже грубые формы. В своих критиках и антикритиках Ушаков не стеснялся в выражениях и выходил за рамки журнальных приличий. Объектами его журнальных обличений были как «школьные педанты», заучившие наизусть обветшалые правила, так и вовсе ничему не учившиеся переводчики пустых водевилей и авторы «дюжины бесполовых элегий», пишущие все, что взбредет на ум. К первой категории он относил как «архаистов-классиков», так и впервые выступивших на литературную арену молодых «любомудров» типа Одоевского и Кюхельбекера¹⁶. На роль его статей в полемике вокруг «Мнемозины» уже обращали внимание исследователи Одоевского, в частности, П. Н. Сакулин¹⁷; добавим к уже известным материалам указание на незамеченный памфлет Ушакова против В. Одоевского, напечатанный тремя годами позднее: это был «наравописательный очерк» «Образованность и ученость», где выведен недоучившийся «любомудр» Одурилов, в уста которому вложены прямые цитаты из антикритик Одоевского и ссылки на Окена и Шеллинга¹⁸. Ушаков, впрочем, спешит оговориться, что он не враг «германской философии», в которой «много вздору, но еще более

хорошего»; его противники — лишь ее русские адепты, испорченные неразумными наставниками.

Литературная позиция Ушакова оказывалась тождественной или почти тождественной позиции Булгарина, причем не только в своей негативной (нападки на Воейкова, Одоевского, в меньшей степени на Кюхельбекера, Полевого), но и в позитивной части. Его программа очень близка к той, которую Булгарин почти одновременно развертывает в фельетоне «Литературные призраки», а эстетические ориентиры — традиция нравоописательной литературы, «Горе от ума» Грибоедова, «Недоросль» Фонвизина — были как раз теми, которые Булгарин отстаивал и пропагандировал в течение многих лет. Именно с очерками «нравов» Ушаков и начинает выступать в булгаринском «Северном архиве»¹⁹.

К этому времени относится и личное знакомство, а затем и сближение Ушакова с недавним его противником Н. А. Полевым. Кс. А. Полевой вспоминал, что первая их встреча произошла на свадьбе одного из родственников Полевых в Москве; Ушаков «глядел медведем и не протягивал руки». Собственно знакомство произошло в дорожном дилижансе из Москвы в Петербург, где Ушаков и Кс. Полевой оказались вместе; за четверо суток путешествия они разговорились, и ближайший сотрудник «Московского телеграфа» «узнал в бывшем своем противнике человека доброго, умного и необыкновенно образованного. Он многое видал, много читал и знал в совершенстве не только языки французский и немецкий, но и литературы. <...> На нем был отпечаток образованных людей времени Александра I, в которых, при всех их недостатках, было нечто рыцарское <...>»²⁰. И далее Полевой дал довольно выразительный портрет этой оригинальной личности, «даже чудака». «Правдивость его легко переходила в грубость, и он беспощадно обличал невежество и шарлатанство, особливо в людях, имевших наружность образованности. Плохим писателям он прямо говорил, что они не умеют писать. При первой встрече с кем-либо он обыкновенно глядел медведем, отмалчивался или выражался резко. В общество светское он никогда не показывался, хотя мог бы играть там роль, и посещал только немногих знакомых, а вечера обыкновенно проводил в театре». Ушаков сообщил Полевому, что будет жить у Булгарина, «своего друга», и просил посетить его; откликнувшись на приглашение, Полевой нашел его в многочисленном обществе, где были, между прочими, Грибоедов, Мицкевич, Греч и, кажется, А. А. Жандр²¹. Именно с посредничеством Ушакова связывал Полевой прекращение бурной полемики Булгарина и «Московского телеграфа»; в обеих противоборствующих сторонах Ушаков видел наиболее позитивные

литературные силы в России и сам вызвался «работать для „Московского телеграфа“». Полевой ошибался: ему не было известно, что еще в конце декабря 1827 г. Ушаков упрекал Булгарина за примирение с его братом и за дошедшие до него лестные отзывы Булгарина о своем журнальном противнике. Ответ Булгарина, написанный 6 января 1828 г., очень интересен как психологический и историко-литературный документ: автор его оправдывается, почти извиняется, и все же пытается убедить своего неистового друга прекратить полемику, чреватую непредвиденными опасностями в нестабильной ситуации после 14 декабря 1825 г. «Я отроду с ним не мирился, — писал Булгарин, — ни он не был у меня, ни я его не посещал. Виделись мы с ним у Свинына и Сомова и говорили вежливо о посторонних предметах. <...> Впрочем, любезный, я слишком был бы скромен, если б думал, что я могу быть другом Полевого. Ни мое образование, ни образ мыслей, ни положение в свете не сближают меня с ним»²². Это было письмо, предшествовавшее дорожной встрече, окончательно переломившей сопротивление Ушакова: в нем Булгарин приглашал своего старинного приятеля, уже собиравшегося в Петербург, приехать прямо к нему и жить в его кабинете, «по-братски, как на квартире». Инициатива примирения исходила от Булгарина, — потому-то Ушаков и мог позволить себе пригласить Полевого. Результатом было, как уже сказано, начало его сотрудничества в «Телеграфе» — с первого же номера журнала за 1829 г. и вплоть до июля 1830 г. Ушаков остается постоянным театральным рецензентом журнала, иногда помещая здесь и литературно-критические статьи²³. В «Московском телеграфе» появились и первые две главы наиболее известного беллетристического произведения Ушакова — повести «Киргиз-кайсаk».

Театральные рецензии Ушакова были проникнуты пафосом утверждения «романтического» театра и отрицания «классического» репертуара — в этом смысле он не изменял себе. В «романтики» попадает у него и Шиллер, что было довольно характерно для теоретической мысли 1830-х гг. Как и ранее, он вносит в свои статьи полемическое и памфлетное начало; объектами его преследований становятся Каченовский, С. Т. Аксаков, Надеждин — «Никодим Надоумко», которого он упорно именуется «недоумкой». Его выступления привлекали внимание; И. И. Панаев, учившийся в эти годы в петербургском Благородном пансионе, вспоминал, что его сверстников весьма занимали «статьи о театре г. Ушакова, в которых кстати и некстати говорилось обо всем на свете»²⁴, а Аполлон Григорьев в своих мемуарах счел нужным специально рассказать читателю о «чрезвычайно многосторонне образованном и остроумном»

полемисте «Московского телеграфа», чьи фельетоны делали «шум в литературном кружке»²⁵.

Деятельность Ушакова — теоретика и критика театра — тема, отчасти уже затронутая в литературе²⁶, — и нас здесь она интересует лишь в одном отношении. Ее отличительная черта — концептуальный характер. Комедиограф для него — «историк нравственного мира»²⁷, и первая проблема, возникающая у него при оценке драматического произведения, — это проблема аутентичности. С этим критерием — точности изображения общественных «нравов» и общественной, да и индивидуальной, психологии — он подходит и к «Свадьбе Фигаро» Бомарше, и к «Горю от ума», и к Шиллеру, и к Фонвизину, и этот же критерий определяет его угол зрения на актерскую игру. Так, вспоминая о Бетман в роли леди Мильфорд (берлинская постановка «Коварства и любви»), он вычерчивает тонкий рисунок смены психологических состояний: «кокетство знатной дамы, желающей нравиться» после решительного объяснения Фердинанда сменяется негодованием, негодование побеждается любовью и переходит в чувство оскорбленного достоинства и горькое воспоминание о прошлых страданиях²⁸. Психологическая мотивация — вот то, чего он каждый раз ищет в актерской игре. От произведения в целом он требует ясной логики развития сюжета. Сочетание этих двух требований определило, в частности, его подход к комедии Грибоедова, по общему признанию исследователей, наиболее плодотворный в историографии «Горя от ума» вплоть до Гончарова; уже Н. К. Пиксанов отмечал, что это была впервые предпринятая попытка «изложить план комедии и проследить последовательное развитие действия в двух слагающих его элементах: любовной и общественной интриге»²⁹.

Все эти общие принципы анализа вместе с общеэстетическими установками переходят в его прозу.

* * *

Исследователи Грибоедова постоянно упоминают повесть Ушакова «Киргиз-кайсак» как свидетельство прямого воздействия «Горя от ума» на современную литературу, ссылаясь при этом на сцену повести, где героиня читает «рукописную комедию в богатом сафьянном переплете» и восторгается «прекрасным произведением»³⁰. Сама героиня демонстративно названа Софьей Павловной. В критике 1830-х гг. проскользнула параллель между Чацким и героем романа Славиным; в новейших исследованиях о Грибоедове это сближение было отмечено, но отведено как «поверхностное»³¹.

В общем своем виде суждение это, конечно, поспешно и легковесно, но проблема глубже, чем представляется на первый взгляд. Ушаков не следует рабски за грибоедовской комедией; он интерпретирует ее ситуации. Именно так он поступал в своих театральных рецензиях. Значительная часть его статьи о «Горе от ума» посвящена любовной коллизии, которая для него есть свидетельство совершенного знания драматургом человеческой психологии. Всепоглощающее любовное чувство, которым охвачен Чацкий, выражается внешне в неадекватных и даже парадоксальных формах. Отсюда забвение приличий, фамильярность в обращении («по старой памяти»), отсюда желчные сарказмы, пробужденные ревностью, досадой, уязвленным самолюбием. Именно таковы мотивы парадоксального поведения «Киргиз-кайсака» — Виктора Славина, одержимого любовью к Софье Павловне, — и в этом смысле он в самом деле своеобразная реплика на характер Чацкого. Сцена с чтением «Горя от ума» и рассуждениями Софьи Павловны о мизантропе Чацком — без сомнения, ключевая, но не в отношении ко всему сюжету, а к любовной линии повести. Но Ушаков ею не ограничивается; устами резонера Фан Шиппера он объясняет Славину подлинный смысл происходящего: «... вы по уши влюблены в эту барышню, а она в вас ... еще более! <...> Она рассердилась за слова, которые были несколько жестоки. Равнодушная девица отвечала бы вам с презрительною гордостью. А эта барышня вспыхнула! Явные признаки любви!»³². Здесь — зеркальное отражение описанной в рецензии Ушакова сцены из «Горя от ума»: «Оскорбленная <...> вольностью Чацкого и еще более колкими насмешками над ее любовником, Софья пожимает плечами и уходит в свою комнату. Это злее самых гневных ответов! Это явное доказательство совершенной холодности и даже презрения!»³³.

«Грибоедовские» ситуации прослеживаются в творчестве Ушакова и позднее, но уловить их можно лишь тогда, когда мы уясним себе принятый им метод их интерпретации и переработки. Так, фигуру Молчалина Ушаков считал очень характерной для русского светского быта, а привязанность Софьи к нему — естественным следствием ее нравственной беспомощности, отсутствия хороших наставников и необходимости любить и быть любимой. «Семнадцатилетняя Софья невольно увлеклась хитростями покорного прислужника ее родителя, готового представить себя влюбленным и даже страстным, как Вертер, для того, чтобы удержаться на своем выгодном месте у значащего чиновника»³⁴. Эта коллизия организует роман «Последний из князей Корсунских» (1837): в нем роль Молчалина («который во всех поступках отзывается низким своим

происхождением») играет «землемерщик» Елисей Петрович Набойкин, предмет страстной привязанности княгини Корсунской, «смирный, застенчивый, сговорчивый и услужливый» полуслуга-полусекретарь князя Корсунского³⁵. Отправляясь от «Горя от ума» в своем понимании, Ушаков подробно разрабатывает психологические мотивировки этого необъяснимого на первый взгляд чувства: чтение развращающих французских романов «века Вольтера», где супружеская неверность — почти непрменный элемент светского поведения, и — с другой стороны — иррациональность самого любовного чувства. Первая из этих образующих коренится в общих представлениях Ушакова о XVIII веке (в особенности французском) как об эпохе коррозии нравственных начал — характерная консервативно-патриархалистская концепция, свойственная не одному Ушакову; вторая прямо опирается на его трактовку любовных отношений Софьи Фамусовой и Молчалина. «У тебя был на уме вопрос, — говорит княгиня Корсунская своему сыну в момент позднего прозрения, — как могла я полюбить такого отвратительного человека, отвратительного и наружностью, и внутренними свойствами? <...> Увы, дитя мое! На это я не могу дать тебе удовлетворительного ответа! Кто растолкует женское сердце, которое другой пищи, другой жизни не имеет, кроме потребности любить? По этой-то, может быть, причине я его тем более любила, чем менее он был достоин любви: я как будто милостину подавала нищему, всеми оставленному!»³⁶. Этот пассаж почти текстуально совпадает с тем местом рецензии Ушакова на «Горе от ума», где речь идет о характере Софьи: она «достигла того возраста, когда потребность любви оказывается в полном смысле, когда уже не дружба, а необходимость быть любимой и привязаться к своему обожателю тревожит сердце молодой девушки»³⁷. Мы могли бы сказать, что в «Последнем из князей Корсунских» Ушаков продолжил художественное исследование коллизий «Горя от ума», в соответствии с своей собственной декларацией: «Угадывай причину странных поступков существ, называемых разумными, умей представить их в самом правдоподобном виде — вот лучшее наставление всем подвигающимся на поприще драматической словесности...»³⁸.

Мы можем теперь вернуться к «Киргиз-кайсаку», замысел которого возникает в той интеллектуальной и эстетической среде, которая породила так называемый «нравственно-сатирический роман». В предисловии к своей повести Ушаков вспоминал, что в бытность его в Петербурге в 1828 г. (об этой поездке и писал в своих мемуарах Кс. Полевой) он «видел у Булгарина только недоконченную первую часть „Ивана Выжигина“, а „Дмитрия Самозванца“

готово было одно заглавие»³⁹. И своей проблематикой, и социальной и художественной концепцией «Киргиз-кайсака» принадлежал именно этому направлению, возрождавшему и реформировавшему традицию просветительского дидактического романа, с характерными для него «социальными масками», консервативным демократизмом, «антиаристократическими» тенденциями; очень существенной его чертой была уже упоминавшаяся выше историческая концепция «XVIII века» как века социальной и моральной деградации сословно-аристократического общества, безверия и нравственной развращенности, прямо приведшего к Французской революции 1789 г. В основах своего художественного задания «Киргиз-кайсака» был довольно близок к «Ивану Выжигину», и, может быть, некоторые сюжетные мотивы обоих произведений возникли как результат творческих контактов (ср. в части II «Ивана Выжигина» фигуру киргиза Арвалан-Султана, «естественного человека», не приемлющего порочных нравов «цивилизованного общества»). «Нравственно-сатирический роман» объявлял своими прямыми предшественниками классические образцы «сатиры нравов» — «Недоросль» и «Горе от ума», конечно, адаптируя их проблематику соответственно своей эстетике и философии, — и вряд ли поэтому случайно, что оба романа — и Булгарина, и Ушакова — возникают по свежим следам общения их авторов с Грибоедовым, близким знакомым обоих. «Помнишь ли ты, — писал Ушаков Булгарину три года спустя, — как нередко вместе с незабвенным автором комедии „Горе от ума“ мы рассуждали о бессмертном его произведении, как располагали обстановку этой превосходной пьесы и наперебивку читали лучшие монологи?»⁴⁰

Нам уже приходилось писать о том, что грибоедовский метод сатирического панорамирования был воспринят «нравственно-сатирическим романом», и что, по-видимому, Пушкину принадлежала рецензия на «Киргиз-кайсака» в «Литературной газете», где «социальные маски» этого романа — прежде всего «маска» князя Любского — были подвергнуты аналитическому рассмотрению с точки зрения пушкинской социальной концепции⁴¹. Сейчас нам важно лишь обозначить общие контуры этой проблемы, чтобы уяснить себе одну особенность творческого метода Ушакова-романиста. Как мы видели, в «Киргиз-Кайсаке» она явилась перед нами как демонстративное использование чужого литературного мотива и интерпретация его в художественной ткани повести. И почти то же самое происходит в более поздних сочинениях Ушакова. В полном соответствии с «нравственно-сатирической» эстетикой он обращается на этот раз к «Недорослю» Фонвизина.

Статья в «Московском телеграфе», которую Ушаков посвятил «Недорослю», была прямой программой современного произведения по фонвизинским мотивам. С точки зрения Ушакова, Фонвизин дал верное изображение уже исчезнувшей эпохи; современность предлагает нам те же типы, но в ином социально-бытовом обличе. Мать Митрофанушки, «природная дворянка, не знающая грамоте, злая, властолюбивая и до безумия любящая единственного сына» предстает в облике «превосходительной» дамы, готовящей своего сына в камер-юнкеры, прощающей ему слабости, шалости, ошибки, разоряющей и губящей супруга, чтобы уплатить долги нового Митрофана; «отец, добрый, но слабоумный дворянин, во всем послушный своей жене», — также тип вполне современный. Такое распределение семейных ролей, считает Ушаков, свидетельствует, «как хорошо знал автор сердце человеческое и как искусно он воспользовался сим знанием. Если бы Простаков был представлен человеком, хотя необразованным, но по крайней мере твердым, решительным, умеющим держать в руках свою супругу, то Митрофанушка никогда не был бы тем Митрофанушкой, которого мы видим в комедии»⁴². Именно эта коллизия лежит в основе «Матушки-мадам», повести, составляющей первую часть «Досугов инвалида» (1832). Как и в «Киргиз-кайсаке», Ушаков не повторяет общую схему своего источника; он берет побочный мотив, в котором, по его суждению, схвачены существенные черты психологии или общественных нравов, и развивает его в собственном повествовании. В «Матушке-мадам» нет Митрофана, напротив, герой повести — храбрый, благородный и воспитанный молодой офицер (действие происходит в 1788 г.), и безотчетная любовь к нему деспотичной, властолюбивой и злой матери становится для него источником постоянных страданий и унижений и едва не ставит его на грань жизненной катастрофы, чему не в силах помешать добрый, но слабовольный отец. Фонвизинский мотив варьирован, деформирован, но он явно ощущается, как ощущается, хотя и не с такой очевидностью, «шиллеровская» основа в следующей повести «Досугов инвалида» — уже упомянутой «Марихен». И здесь, как и в других рассмотренных нами случаях, он маркирован самим Ушаковым в рецензии на постановку «Коварства и любви»: рецензент подробно рассказывал о спектакле в Берлине, в котором Флек с блеском провела сцену с письмом (действие III, явл. 6). Луиза, ангел непорочности, «пленительное существо», «исторгнутое из сферы благополучия», «чтобы вкусить чашу горечи», должна во имя спасения отца написать письмо, которое лишает ее возлюбленного Фердинанда⁴³. Эта сцена варьирована в главе «Амалия Паульсон» повести «Мари-

хен», где любовная линия «Амалия — князь Мстиславов» повторяет линию «Луиза — Фердинанд» в драме Шиллера; подобно Луизе, Амалия по настояниям Мильдорфа (модификация шиллеровского Вурма; самая фамилия ассоциируется с фамилией леди Мильфорд у Шиллера) пишет письмо с согласием на расторжение брака с Мстиславовым. Преданный поклонник «бессмертного Шиллера», Ушаков остается верным себе: он как бы адсорбирует в собственной прозе то, что представляется ему высшим выражением «истины чувств», пользуясь словом Пушкина, — но в этом последнем случае литературные реминисценции обогащаются впечатлениями от актерской игры.

* * *

Здесь нет ни возможности, ни необходимости подробно излагать творческий путь этого, несомненно, даровитого и совершенно незаслуженно забытого писателя; напомним лишь основные его вехи. Прекратив сотрудничество в «Московском телеграфе», Ушаков переносит свою деятельность почти исключительно в «Северную пчелу»; на протяжении 1830—1832 гг. он систематически публикует здесь очерки, «письма к издателю», критические статьи. В 1831 г. он выпускает чрезвычайно слабую аллегорию «Кот Бурмосеко»; в следующем, 1832 г. — известные уже нам «Досуги инвалида». «Досуги инвалида» были посвящены «диканьскому пасичнику Рудому Паньку» «яко умнейшему из всех малороссийских, да едва ли и не великороссийских рассказчиков»⁴⁴, и предисловие к ним было намеренно ориентировано на предисловие ко второй книжке «Вечеров на хуторе...»; Ушаков не ограничился посвящением и посвятил «умнейшему из рассказчиков» две весьма одобрительные рецензии в «Северной пчеле», особо выделив среди повестей «Страшную месть»⁴⁵. С основанием «Библиотеки для чтения» он начинает систематически выступать на ее страницах как автор повестей.

Он продолжал поддерживать связи с Булгариным, но от Булгарина его отличала парадоксальность литературной судьбы. Она была чревата неожиданностями, как и его деятельность, которая порождала иной раз диаметрально противоположные оценки в самых разнообразных литературных партиях. В своем отношении к Гоголю он резко разошелся со своим приятелем Полевым, сблизившись с чуждым ему пушкинским кругом; впрочем, к самому Пушкину он отождился с неподдельным восхищением⁴⁶.

Обличитель безверия и скептицизма восемнадцатого столетия, он, как оказалось, сам был затронут им в немалой степени; в 1834 г. он подал в цензуру свой роман «Двадцать шестое число, или Ожесточение», одну главу которого напечатал в 1832 г. в дилетантском

московском альманахе⁴⁷, — и рукопись была запрещена и признана «особо вредной», «подрывающей авторитет религии»⁴⁸. Такого не могло случиться с осмотрительным Булгариным. Уже после смерти Ушакова его «уездные сцены» «Сельцо Дятлово» также были приобщены к числу запрещенных сочинений⁴⁹.

В недоумение приводила критиков и литературная неравноценность его писаний; Аполлон Григорьев удивлялся, например, как автор «замечательного» «Киргиз-кайсака» мог написать «Кота Бурмосеко», которого он зачислял в разряд лубочной словесности⁵⁰; Белинский, также отдававший должное «Киргиз-кайсаку», в почти фельетонной манере разбирает вторую часть «Досугов инвалида», и не без оснований, но когда он начинает иронизировать над «Сельцом Дятловым», его мнение расходится с оценками весьма строгих и нелицеприятных ценителей прозы и вовсе не из числа друзей Ушакова. У Кюхельбекера, читающего в заключении эти «уездные сцены», они исторгают слезы; это «самое удачное из всех сочинений Ушакова», «все тут так живо, так естественно, что сказать нельзя!»⁵¹.

В «Библиотеке для чтения» Ушаков напечатал несколько повестей и «карикатуру» «Пиюша» (1835) с памфлетным изображением Белинского — закономерное завершение его многолетней борьбы с московскими носителями немецкой философии⁵². Памфлет переходил в пасквиль, — Ушаков никогда не умел соблюсти полемическую меру, — и очень повредил его автору с глаз современному и следующего литературного поколения. Спокойный и ядовитый разбор Белинского утвердил за ним репутацию «авторитета, чувствующего свое падение» и уже опустившегося до уровня литературной посредственности, писателя для провинции⁵³. Вероятно, последним, что было напечатано им при жизни, был роман «Последний из князей Корсунских» (1837) — одно из лучших его произведений, к которому нам придется еще возвращаться. В 1838 г. за подписью «Ушаков» вышло издание «Былей и повестей» в двух частях, и тот же Белинский предупреждал читателей, что это книготорговая спекуляция именем автора «Киргиз-Кайсака» и что В. А. Ушаков никогда и не думал писать таких повестей; сам же он поместил в «Северной пчеле» извещение, где объявил читателям, что оставил литературные занятия, ничего не выдает в печать и не признает своим ни одного сочинения, которое может выйти с именем Ушакова⁵⁴.

Он скончался через десять дней, 27 марта 1838 г., после ампутации ноги, которую тщетно пытался вылечить гомеопатическими средствами. Спустя год в печати появилась его повесть «Густав Гацфельд», которая теперь займет наше внимание. Публикация ее тоже

была в своем роде явлением парадоксальным: она была напечатана не у Булгарина и Сенковского, с которыми Ушаков приятельствовал и сотрудничал, а у непримиримого их противника Краевского в «Отечественных записках»⁵⁵, где вторым распорядителем журнала был В. Ф. Одоевский, а основной критической силой становился Белинский — те самые люди, которых ожесточенно преследовал Ушаков в своих памфлетах и «кариатурах» и которые в свою очередь не щадили его. Но может быть, это и было признанием достоинств его повести, в самом деле, незаурядного феномена в русской прозе 1830-х гг.

В «Густаве Гацфельде» Ушаков вошел в мир философских и литературных проблем, поставленных Пушкиным в «Пиковой даме».

* * *

Как и «Пиковая дама», «Густав Гацфельд» сразу же вводит читателя в стремительно развивающийся сюжет. Ушаков мастерски владел искусством диалога. В первой же сцене повести Густав Гацфельд, молодой инженерный капитан из лифляндских немцев, человек скромного достатка, живущий на жалованье и небольшие проценты с капитала, присылаемые дядей-опекуном, втянут в разговоры о таинственном выигрыше в карты, который когда-то спас жизнь и честь полковнику Лихаеву. Секрет выигрыша наверное был сообщен ему неким Иваном Адамычем Шицем. Это «таинственное лицо, каждый год являющееся в Киеве, особливо во время контрактов. Неизвестно, чем он живет, какой его промысел и даже какое происхождение. Знают только, что он крещеный жид, чисто говорит по-русски, очень хорошо образован, не богат и не беден. Он-то открыл Лихаеву важную тайну картежной игры, а сам ею не пользуется» (9).

Ориентация на пушкинский сюжет заявлена, таким образом, уже самой завязкой «Густава Гацфельда». Гацфельд — вариант Германна, вплоть до деталей биографии и социального положения. Но для Пушкина немецкое происхождение и инженерная специальность Германна — концептуально значимый момент: это человек «дела», рационально конструирующий систему морального мира. «Густав Гацфельд» несет в себе иную художественную философию, в которой эти признаки по существу нефункциональны. Существенно важным оказывается другое сходство: подобно Германну, Гацфельд обуреваем идеей овладеть тайной выигрыша и построить на нем свое благосостояние. При этом он (в отличие от Германна) побуждаем к этому крайней необходимостью: во время одной из стоянок он слегка увлекся польской девушкой Анелей — сиротой из

шляхетского рода — и одержал над ней «неожиданную, не слишком желанную победу» (11); связь открылась; Анеля «с твердым духом объявила <...>, что она без принуждения, без обмана, добровольно отдалась Гацфельду; что с той минуты почитает себя ему принадлежащею; что если не может быть его женою, то останется его верною любовницею; что если он и этого не захочет, то она готова быть его служанкою» (12); со своей стороны Гацфельд заявил о своем твердом намерении жениться.

Все эти обстоятельства заставляют Гацфельда искать встречи с Шицем в надежде получить секрет.

Так в повесть вводится лицо, которому предстоит занять в ней совершенно особое место.

Ушаков вновь соприкасается с «Пиковой дамой». В «Густаве Гацфельде» Шиц играет роль пушкинской графини и отчасти Сен-Жермена.

Оживление интереса к этой загадочной фигуре в русском обществе падает на середину 1820-х—1830-е гг.; сведения о ней черпаются из разных мемуарных и литературных источников и, в числе других, из мемуаров Жанлис, бывших в это время новинкой⁵⁶. Повидимому, Пушкин также пользовался ими наряду с воспоминаниями Казановы⁵⁷. Но в «Пиковой даме» образ Сен-Жермена дан отраженно, в рассказе Томского якобы со слов его бабушки: «... он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион, впрочем, Сен-Жермен, несмотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность и был в обществе человек очень любезный» (VIII, 228). В этой характеристике слышатся отзвуки нескольких весьма популярных анекдотов о Сен-Жермене, отразившихся, например, в «Барнаве» Ж. Жанена (1831), и в частности, легенды о его необычайном долголетии. Ассоциация с Вечным Жидом — Агасфером — напрашивалась сама собой и несколько позднее была закреплена в «Искусителе» М. Н. Загоскина: «всем известно, что граф Сен-Жермен появлялся в разные эпохи, то во Франции, то в Германии, и что те, которые были с ним знакомы лет за пятьдесят, не находили в нем никакой перемены; почти столетние старики узнавали в нем своего современника, несмотря на то, что он казался на лицо не старше тридцати лет»⁵⁸.

Все эти рассказы в «Густаве Гацфельде» прикреплены к фигуре Шица, которого молва прямо отождествляет с Агасфером. Это тот самый человек, который предсказал графине Дюбарри, тогда еще девице Ланж, что она займет место королевы французской, а во вре-

мя террора присутствовал при ее казни; человек, в котором глубокие старики «узнавали своего современника», при видимой его молодости. Концепция образа, однако, осложнена тем, что Шиц наделен и чертами Мельмота-Скитальца. Мельмот сеет зло против своей воли, в силу проклятия, которое будет снято лишь тогда, когда кто-то согласится поменяться с ним судьбой, то есть взять на себя и бремя могущества (долголетия, знания и т. п.), и тяжесть искупления. Одной из интерпретаций «Мельмота-Скитальца» в русской литературе был упоминавшийся уже «Искуситель» Загоскина⁵⁹; в этом романе интересующий нас сейчас рисунок образа повторен в эпизодической фигуре Нейгофа, получившего от Калиостро способность заклинать духов; тайна эта отравила ему жизнь, но он может избавиться от страдания, только передав ее другому. В сущности вариант этого мотива мы находим и в «Пиковой даме»: призрак графини приходит к Германну «против своей воли», ей «велено» исполнить его просьбу. Заметим, что употребление карт связано с определенными условиями — не ставить в сутки более одной карты и никогда более не играть. Последнее условие важно: оно выходит из области мистики игры в область морали и, как мы увидим, будет подхвачено Ушаковым.

Фигура Шица как бы сосредоточивает в себе все эти различные варианты трактовки мотива «роковой тайны» или «рокового могущества». Подобно Мельмоту и Нейгофу Загоскина, он невольный обладатель тяготящей его тайны: подобно Пиковой даме, он принужден делиться ею с другими «против своей воли». «О если бы я мог, — говорит он Гацфельду, — не только отказал бы вам наотрез, но и попросил бы не знать меня более!.. в том-то и беда, что я не имею права отказать, что я должен вас удовлетворить, если вы сами не откажетесь. А этого благоразумия с вашей стороны я готов испрашивать на коленях, у ног ваших, готов заклинать вас всем, что свято, памятью вашего родителя...» (31). Проклятие Шица заключается не только в том, что он сеет зло, этого не желая, но что он проводит время и формы его воплощения.

Эта концепция «проклятия Агасфера», по-видимому, была подсказана Ушакову и произведениями современной литературы. Есть некоторые основания думать, что он испытал влияние «трагедии рока» с мотивами родового проклятия. Недаром из театральных впечатлений юности он запомнил наряду с Шиллером Захарию Вернера: вероятно, он видел самую знаменитую из его «трагедий рока» — «Двадцать четвертое февраля».

Может быть, в обмолвке журналиста, сообщившего о близком окончании Ушаковым романа «Двадцать четвертое февраля» (вме-

сто «Двадцать шестое число»)⁶⁰, заключалась закономерная ассоциация. Полный текст романа нам неизвестен, однако самое сходство названий вряд ли случайно, тем более, что мотивы «рока», «родового проклятия» постоянно сквозят в близких по времени сочинениях Ушакова. На них построен сюжет «Последнего из князей Корсунских» («рода несправедливого лютое окончание!»)⁶¹; их же он отмечает в рецензии на «Дмитрия Самозванца» Булгарина: низложение сына Годунова для него есть действие «правосудия Божия, карающего в потомках неправое стяжание отцов»⁶². Все это объясняет, между прочим, и особый интерес к «Страшной мести», проявившийся в его рецензии на «Вечера на хуторе...». Во всяком случае в его концепции Агасфера мы, кажется, можем уловить и дальние отзвуки переосмысленной «Страшной мести»: «Иуда Петро» наказан за предательство невозможностью утолить свое желание мести; «Агасфер Шиц» невозможностью предотвратить исходящее от него зло.

* * *

Если Шиц воплощает в себе идею трагической вины, то в Густаве Гацфельде персонифицирована вина индивидуальная. С ней также — но гораздо более непосредственно — связано понятие «рока».

Мы говорили уже о нефункциональности мотивов происхождения и положения Гацфельда, в отличие от пушкинского Германа. Эта разница принципиальна; за ней стоит различие исторических воззрений. Германн для Пушкина — представитель того «молодого поколения», которое явилось на историческую авансцену после крушения старого мира, и внешние черты его — вплоть до «профиля Наполеона» — несут на себе черты символа с историческим содержанием. «Железный век» — век власти денег, подчиняющий себе родственные связи (ср. в «Скупом рыцаре»), правила словной чести, любовь (история Лизы), человеческие отношения. Это век рационализма и утилитаризма, конструирующего мир в соответствии с принципом «пользы» и по законам логической непротиворечивости, век «разума», противостоящего «эмоции». Это лишает его человеческого содержания, как лишен этого содержания логически выстроенный мир Сальери, где не находится места гению. Обреченный на гибель восемнадцатый век, век старой графини, жестокий, грешный и легкомысленный, согласно философии «Пиковой дамы», не был его лишен; во всяком случае, молодой любовник, за шестьдесят лет до Германа поднимавшийся в спальню графини по ступеням той же лестницы, был движим жадной наслаждения, а не меркантильными интересами. Самый секрет

Сен-Жермена передается из рук в руки как дар и как средство спасения человека, а не упрочения капитала. Контраст оказывается не в пользу современности. Эта историософия для Ушакова неприемлема. «*Mann muß ordentlich leben*» — нужно жить по законам порядка. Восемнадцатый век, как мы уже имели случай заметить, для него именно век падения нравов, разрушаемых естественных связей, безверия и социальных неустойчивостей; моральный и социальный идеал «буржуа» для него столь же значим, как для Полевого или Булгарина. Он вовсе не случайно пополняет когорту «нравственно-сатирических» писателей и совершенно сознательно выбирает свои ориентиры, включаясь в борьбу против «литературной аристократии». То, что он сам, как мы видели, несет в себе нечто от мироощущения этого века, не существенно для концепции, а именно концепция восемнадцатого столетия оказывается водоразделом между социальной, философской и исторической позициями его и Пушкина. Это совершенно ясно в «Последнем из князей Корсунских». Но в «Густаве Гацфельде» этой проблемы нет или она едва намечена. Конфликт переведен из социально-исторической в моральную плоскость, и это предопределяет угол зрения на проблему детерминизма, необходимости и случайности.

Поведение Германна детерминировано законами истории.

Поведение Гацфельда — законами морального мира.

Логика действия закона, однако, едина, и повести вновь начинают обнаруживать точки схождения. Как и у Пушкина, у Ушакова деяние влечет за собою цепь вытекающих друг из друга последствий. Легкомысленной добрачной связью Гацфельд ступил на стезю моральных преступлений — далее начинается процесс их самодвижения. Теперь ему нужен секрет Шица. Обладание им пробуждает в Гацфельде страсть к богатству и роскоши; предполагаемая женитьба на Анеле расстраивается, и он берет в жены некрасивую, дурно воспитанную и вздорную купеческую дочь с миллионным состоянием, к которой попадает в полную зависимость. Это — сюжетная схема «Сельца Дятлова», которую повесть впитывает в себя. В такой ситуации Гацфельд решает воспользоваться тайной выигрыша и разоряет шайку игроков, рассчитывавших обыграть его наверное. Глава шайки некогда сам получил от Шица роковой дар; теперь он становится ему наказанием: лишившись всего, он кончает с собой. В его судьбе — это акт возмездия; но в судьбе Гацфельда — новое преступление, уже невольное и потому особенно злое: он оказывается причиной гибели человека. Моральные преступления и их непредвиденные следствия составляют единую цепь, с фатальной неизбежностью влекущую Гацфельда к концу; отвергнутый обще-

ством как «известный игрок», несчастливый в семейной жизни, он неожиданно встречает свою Анелю, превратившуюся в блестящую светскую даму. Он ищет ее внимания; она любезна, но равнодушна; задетое самолюбие Густава заставляет его добиваться встречи наедине; он хочет добиться прежнего чувства, и это стремление превращается у него в манию, в любовную страсть. Он пишет письмо, где просит позволения объясниться, ибо «от этого объяснения зависит его жизнь» (116). Не только в сюжетной перипетии, но и в самой фразеологии повести явно сквозит ситуация «Онегина»; но она интерпретирована совершенно по той же модели, по какой и все рассмотренные ранее источники, прежде всего Грибоедов. Психологическое содержание концовки «Онегина» Ушаков изменил — и совершенно сознательно. Мы говорили уже о мизогинии писателя, — и редкий из его женских образов свободен от ее отпечатка. «Новая Татьяна» — Анеля — в отличие от своей предшественницы не испытывает внутренней борьбы; чувство ее угасло и заменилось спокойным христианским доброжелательством ко всем страждущим. Она «поступила благородно» с Гацфельдом, простив ему забвение, измену, низость; она приходит к его смертному одру, когда, оставленный всеми, он умирает от холеры. Эта сцена — последняя в повести — очень интересна именно своими акцентами, — и нам придется сделать длинную выписку, потому что смысл их раскрывается постепенно.

«Отворяется дверь: входит дама... Это Анеля!.. На исходе жизни бедный страдалец почувствовал блаженство... Это любовь, прежняя, пламенная любовь! Какая другая причина могла ее привести сюда?.. С видом участия, с ангельскою улыбкою подошла она к его кровати...

— Простите им! — говорит она, — Не вас они оставили, а бежали от мнимой опасности. Они боятся за свою жизнь! Можно ли их за то осуждать? Я не боюсь ничего. Я останусь при вас... до выздоровления вашего!

— Вы останетесь при мне? Ты при мне, ты, моя Анеля? Ты пришла усладить мои последние минуты... Но что я говорю? Ты принесла мне жизнь, ты хочешь, чтобы я жил...

— Непременно хочу. Я пришла вам служить...

— Мне служить? скажи лучше...

— Тс! успокойтесь! лежите смирно!..

— О, как это жестоко! требовать спокойствия, когда...

— Это нужно для вашего здоровья.

— Здоровье, жизнь — ты мне все принесла, и еще более: блаженство неожиданное, неизъяснимое блаженство, с которым тысяча

холер покажутся райским наслаждением... Анеля! Анеля! ты все за-
была, ты презрела опасностью... для меня, для твоего Густава, для
возлюбленного...

— Тише, ради Бога тише, замолчите! Вам нужно успокоение...
Или я уйду... замолчите!..

— Замолчу; буду спокоен; усну, если ты велишь: скажи только
одно слово, доверши начатое... Любовь?..

— Да, любовь.

И это было выговорено с таким важным видом.

— О, не так; откинь эту строгость, оживи меня утешительным
словом! Оно будет лучше всякого лекарства. Я встану, я вскочу с по-
стели, мгновенно сделаюсь бодр и здоров — выговори только: Гус-
тав, я люблю тебя!..

С умиленным состраданием посмотрела на него Ангелика,
вдохнувши, распахнула шаль, приподняла висевший на груди ее
золотой крест и сказала кротким голосом:

— Вот любовь, Густав Федорович, — любовь самая блаженная,
самая прочная; любовь неумирающая! Она меня научила не боять-
ся опасности; она привела меня к вам... к страдальцу, оставленно-
му слабыми душами... Во имя этой любви, заклиная вас, примири-
тесь с собою, с Богом, с жизнью!.. Простите обидевшим вас... Боже,
вам дурно!..

Она взяла его за руку. Умирающим голосом и с умирающим ви-
дом он простонал:

— Любовь!..

— Любовь, любовь к вам, ко всем страждущим...

— О!..

Это был последний стон Гацфельда. Ангелика закрыла ему гла-
за, помолилась, позвала верного денщика, и... поехала к другим
больным. Добродетельная девица исправляла в это время должность
сестры милосердия» (129—130).

Русская проза 1830-х гг. знает не так уж много произведений
с подобными парадоксальными переоценками нравственных стиму-
лов человеческого поведения. Добродетель, самопожертвование,
моральная правота Анели — Ангелики Антоновны Гулевич — вне
сомнения, но из них исчезло индивидуальное человеческое содер-
жание, потому что они распространяются на всех и ни на кого
в особенности. Это не «любовь» (и даже, как можно подозревать, не
любовь к Богу, которую пытается внушить Гацфельду Анеля); это
выполнение долга, холодное, рассудочное и внутренне равнодуш-
ное, «добродетель», — и она-то становится самым страшным нака-

занием Гацфельда, не успевшего, впрочем, об этом узнать. Цензура, по-видимому, не напрасно подозревала писателя в религиозном вольнодумстве; вся эта сцена окрашена антиклерикальным духом века Просвещения. И столь же внеканоничным оказывается в «Густаве Гацфельде» понятие «судьбы», «фатума», на котором строится моральная проблематика повести, и о чем мы уже начали речь в связи с образом Ивана Адамовича Шица.

Здесь нам снова приходится вернуться к «Пиковой даме».

В «Пиковой даме» «необходимость» корректируется «случайностью». О философии «случая» у Пушкина писали неоднократно. «...Провидение не алгебра, — замечал он, возражая концепциям исторического фатализма. — Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий смысл вещей и может выводить из оногo глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия провидения. Один из остроумнейших людей XVIII ст. предсказал Камеру ф.<ранцузских> депутатов и могущественное развитие <?> России, но никто не предсказал ни Нап.<олеона>, ни Полиньяка» (XI, 127). В «Пиковой даме» именно случай вторгается в расчет Германна, но и сам случай соотнесен с некоей логикой событий, то прерывая цепь закономерностей, то включаясь в нее. Убивает незаряженный пистолет (Языков не напрасно назвал «Пиковую даму» «Холостой выстрел»), но это лишь реализация потенциальных возможностей и подсознательных намерений Германна, о котором говорят, что у него «по крайней мере три злодейства на душе». Так в «Скупом рыцаре» в смерти Барона осуществляется подсознательное желание смерти отца, лелеемое Альбером. Необъяснимым образом «обдернулся» Германн, играя с Чекалиным; Пиковая дама сыграла роль «орудия провидения», разрушившего рассчитанный мир деяний и следствий. Ушаков разрабатывает именно эту проблематику, но он в большей мере «фаталист»; недаром же его столь привлекает «трагедия рока». При этом его понимание необходимости в моральном мире своеобразно: оно ближе не к классикам этого жанра, а к той ее концепции, которой придерживался Франц Грильпарцер, с ее позиций решительно осуждавший традиционный жанр. «Рок» — не внешняя сила, предопределяющая судьбу героев, как это было в античной трагедии, — нет, это саморазвитие зла внутри человеческой души. «Последний из князей Корсунских» имеет эпитафию из «Графа Юлиана» А. Гиро: «Le crime nait du crime et lui-même s'éxpie» — «Преступление рождается из преступления и само себя искупает». Весь роман развертывается как иллюстрация этой идеи, и так же строится и «Густав Гац-

фельд»: все «сцепление обстоятельств», увлекших героя в бездну, есть цепь преступлений, рождающихся из преступлений, часто без прямой воли носителя «греха». «Скажу более, — объясняет Гацфельду Шиц в конце повести, — вас увлекла судьба, рок! Как новый Эдип, можете вы воскликнуть: «Un dieu plus fort que moi m'entraînant vers le crime» <«Бог, более сильный чем я, влек меня к преступлению»>. Но знаете ли, в чем состояла эта непреодолимая сила? в одной мысли, которой вы предались добровольно, которая овладела вами и не могла не овладеть, которая управляла всеми вашими деяниями и приготовляла неизбежные обстоятельства: недаром я умолял вас отказаться от безумного требования!...» (123). Этот пассаж походит на парафразу начала шестой главы пушкинской повести — о «неподвижной идее» («idée fixe»), завладевшей воображением Германна. «Все мысли его слились в одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила. Он стал думать об отставке и о путешествии. Он хотел в открытых игрецких домах Парижа выудить клад у очарованной фортуны» (VIII, 249). Гацфельд, собственно, и осуществляет это намерение.

Но приняв такую концепцию, Ушаков должен был ввергнуть любого раз оступившегося героя в пучину фатальной предопределенности дальнейших событий. Он решает эту проблему, введя мотив индивидуального волевого выбора. «Всякий человек подвержен заблуждению, но заблуждение еще не грех; грехом называется упорство в заблуждении...»⁶³ Полковнику Лихаеву, получившему секрет Шица, удается удержаться на краю пропасти: выиграв небольшую сумму, покрывавшую проигранные им казенные деньги, он навсегда отказывается от «греховных» средств устроить свою судьбу. Такая характерологическая маска моралиста (и обычно резонера), прошедшего сквозь горнило жизненных испытаний, нередка в «нравственно-сатирическом» романе: у Ушакова таков барон фонн Зонненфельс в «Mann muß ordentlich leben», а в «Густаве Гацфельде», помимо Лихаева, — безымянный «усач», остерегающий героя от карточной игры, да и сам Иван Адамович Шиц.

История главного героя связывала воедино всю совокупность этих индивидуальных судеб в некий интеллектуальный сюжет. Это была общая схема построения «Пиковой дамы», но она была перенесена в иную литературную среду. Такой средой оказывался «нравственно-сатирический» роман с его дидактической основой и с однолинейными в существе своем характерами, вполне подходившими для того, чтобы стать носителями одной морально-философской идеи. Но и тип этого романа перерождался под пером своеобразного и даровитого писателя. Он терял свою связь с устаревшим уже плу-

товским и авантюрным романом, которого упорно держался Булгарин-романист, он насыщался новой проблематикой, которая становилась организующим началом в сюжете. И он был рассказан естественно, просто, с оглядкой на пушкинскую точность и лаконизм, и в нем было найдено то соотношение реального быта и символической фантастики, которое так поражало Достоевского в «Пиковой даме», — когда фантастическое и таинственное как бы вырастает из толщи повседневности. Ушаков не «спорил» с Пушкиным, как не спорил ранее с Фонвизиным, Грибоедовым и Шиллером, — он прочитал его по-своему и усвоил себе, и в этом смысле его, по-видимому, последнее крупное произведение стало первой творческой репликой на классическую пушкинскую повесть.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1900. Т. 2. С. 592.
- ² *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 28—29.
- ³ *Пиксанов Н. К.* Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 64. Ср.: *Шторм Г.* Потаенный Радищев. 2-е изд., испр. и доп. М., 1968. С. 188—190.
- ⁴ Письмо от 10 марта 1837 г. // Русская старина. 1894. № 9. С. 239.
- ⁵ См. об этом: *Усакина Т.* История, философия, литература (середина XIX века). Приволжское книжн. изд-во, 1968. С. 9—33.
- ⁶ *Фрейман О. Р.* Пажи за сто лет, с 1711 по 1896. Фридрихсгам [б. г.]. С. 169, 842; *Маркграфский А.* История л.-гв. Литовского полка (1811—1881). Варшава, 1887. С. 8, 9, 29. 2-й паг.
- ⁷ Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вступ. статья и комм. Вл. Орлова. Л., 1934. С. 183. Ср. в предисловии самого Ушакова к «Досугам инвалида» ссылку на данный ему при отставке аттестат, «в коем явственно означено», что он, автор книги, «в прошлом 1812 году, августа в 26-й день, в битве при Бородине, был тяжело ранен картечью в левую руку» (Досуги инвалида. М. 1832. Ч. 1. С. II).
- ⁸ Московский телеграф. 1829. Ч. 28, № 14. С. 235.
- ⁹ Московский телеграф. 1830. Ч. 33, № 10. С. 207, 211—212.
- ¹⁰ Там же. С. 207. Рецензию Ушакова на «Крымские сонеты» см.: Московский телеграф. 1829. Ч. 30, № 23. С. 336—357; на «Каневский замок» — там же. 1830. Ч. 33, № 9. С. 75—97; № 10. С. 196—223.
- ¹¹ Московский телеграф. 1829. Ч. 29, № 17. С. 3—36. Ср.: Адам Мицкевич в русской печати. 1825—1955. М.; Л. 1957. С. 18—19 (№ 40); *Березина В. Г.* Мицкевич и «Московский телеграф» // Там же. С. 478.
- ¹² Московский телеграф. 1830. Ч. 33, № 10. С. 203—205.
- ¹³ Николай Полевой... С. 273; Щукинский сб. М., 1910. Вып. 9. С. 159.
- ¹⁴ *Макаров Н.* Мои семидесятилетние воспоминания и с тем вместе моя полная пред-

- смертная исповедь. СПб., 1882. Т. 2, кн. 7. С. 57 и след.
- ¹⁵ Николай Полевой... С. 183.
- ¹⁶ См. его статьи «Господину издателю „Русского инвалида“» (Сын отечества. 1824. № 15. С. 20; Литературные листки. 1824. № 9—10. С. 379).
- ¹⁷ Изложение этапов полемики см.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. М., 1913. С. 281 и след.; Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.: Л., 1959. С. 404.
- ¹⁸ В. Ушаков. Москва. Образованность и ученость // Северный архив. 1827. № 3. С. 300, 302, 303—304. Pamфлетное изображение Н. Полевого («Грипусье») Ушаков дал в очерке «Признания французского журналиста» (Северный архив. 1826. № 12—13).
- ¹⁹ См. его «Путешествие по трактирам» // Северный Архив. 1826. № 16; Вечер у литераторов // Там же. 1827. № 6; Святки // Там же. 1827. № 7; Солдат // Там же. 1828. № 3.
- ²⁰ Николай Полевой... С. 183—184.
- ²¹ Там же. С. 184, 273—274.
- ²² Щукинский сб. Вып. 9. С. 161, 163.
- ²³ См. перечень статей Ушакова в «Московском телеграфе»: Попкова Н. А. Московский телеграф, издаваемый Николаем Полевым. Указатель содержания. 2-е изд. Саратов, 1990. Вып. 1—3.
- ²⁴ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 10.
- ²⁵ Григорьев А. Воспоминания / Изд. подг. Б. Ф. Егоров. Л., 1980. С. 50 и след.
- ²⁶ См. главку «В. А. Ушаков», написанную Г. А. Лапкиной (Очерк истории русской театральной критики (конец XVIII—первая половина XIX века) / Под ред. А. Я. Альтшуллера. Л., 1975. С. 187—194).
- ²⁷ Там же. С. 191. Ср.: Северная пчела. 1832. № 86, 16 апреля.
- ²⁸ Московский телеграф. 1829. Ч. 28, № 14. С. 238 и след.
- ²⁹ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 313.
- ³⁰ <Ушаков В.> Киргиз-кайсаk. Повесть. М., 1830. Ч. 1. С. 52—53.
- ³¹ Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие (XIX—начало XX в.). Л., 1983. С. 211.
- ³² <Ушаков В.> Киргиз-кайсаk. Повесть. Ч. 1. С. 142—143.
- ³³ Московский телеграф. 1830. Ч. 33, № 12. С. 509.
- ³⁴ Там же. № 11. С. 391.
- ³⁵ Ушаков В. Последний из князей Корсунских. М., 1837. С. 139.
- ³⁶ Там же. С. 103.
- ³⁷ Московский телеграф. 1830. Ч. 33, № 11. С. 390.
- ³⁸ Там же. С. 391—392.
- ³⁹ <Ушаков В.> Киргиз-кайсаk. Ч. 1. С. II.
- ⁴⁰ В. У. <Ушаков>. О представлении комедии «Горе от ума». Письмо К Булгарину из Москвы // Северная пчела, 1831, № 79, 9 апр.; ср.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. [М.], 1980. С. 350.
- ⁴¹ См.: Вацуро В. Э. 1) Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 150—170; 2) К изучению «Литературной газеты» Дельвига—Сомова (с. 164—178 наст. изд.).
- ⁴² Московский телеграф. 1829. Ч. 28, № 16. С. 505—506.
- ⁴³ Там же. 1829. Ч. 28, № 14. С. 240 и след.
- ⁴⁴ Досуги инвалида. С. VII.
- ⁴⁵ Северная пчела. 1831. № 219, 29 сентября; № 220, 30 сентября; 1832. № 59, 12 мар-

- та. Ср.: *Каллаш В.* Гоголь и В. А. Ушаков // Литературный вестник, 1902. № 1. С. 5—9; комментарии М. К. Клемана и Н. К. Пиксанова к «Вечерам...» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. [М.:Л.], 1940. Т. 1. С. 506, 507).
- ⁴⁶ Свод сведений об их общении см.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1988. С. 458. В статье сделано указание на знакомство Пушкина с женой Ушакова Елизаветой Григорьевной; это ошибка, вкрадываясь по недосмотру: Ушаков не был женат.
- ⁴⁷ *Ушаков В. А.* Губернский город. (VIII глава из романа «Двадцать шестое число») // Полярная звезда. Карманная книжка для любителей и любителей чтения на 1832-й год. М., 1832.
- ⁴⁸ РГИА. Ф. 777, оп. 1, № 627.
- ⁴⁹ РГИА. Ф. 777, оп. 25, № 441 (465).
- ⁵⁰ *Григорьев А.* Воспоминания. С. 50.
- ⁵¹ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 340, 362.
- ⁵² Сельцо Дятлово. Уездные сцены // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4, отд. 1. С. 125; Гром Божий // Там же. 1835. Т. 8, отд. 1. С. 161. Пиюша, карикатура // Там же. 1835. Т. 11, отд. 1. С. 21; Барон Войденлоб // Там же. 1836. Т. 19, отд. 1. С. 152; Бедная Се-рафима // Там же. 1836. Т. 18, отд. 1. С. 5.
- ⁵³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 25—30.
- ⁵⁴ Там же. С. 363; Северная пчела. 1838. № 61, 16 марта. В библиографии С. А. Венгерова (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. С. 592) и в академическом собрании сочинений Белинского (М., 1959. Т. 12. С. 741, указатель) включено ошибочно.
- ⁵⁵ Отечественные записки. 1839. № 12, отд. 3. С. 5—130. В дальнейшем ссылки на повесть — в тексте (с указанием страницы в скобках).
- ⁵⁶ См., например: Граф Сен-Жермен. Исторический анекдот. Из *Memoires de m-me de Genlis* / Пер. О. Сомов // *Сын отечества*. 1825. № 19. С. 347; Кампань. Граф Сен-Жермен // *Московский телеграф*. 1826. Ч. 12, № 21, отд. 2. С. 7—13 (Подп.: «Ж»).
- ⁵⁷ См.: *Рейсер С. А.* Пушкин и мемуары Казановы // *Временник Пушкинской комиссии*. 1976. Л., 1979. С. 125—130; *Мильчина В. А.* Записки «пиковой дамы» // *Временник Пушкинской комиссии*. Л., 1988. Вып. 22. С. 141.
- ⁵⁸ *Загоскин М. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1902. Т. 2. С. 578—579.
- ⁵⁹ *Алексеев М. П.* Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978. С. 31—32.
- ⁶⁰ Молва. 1833. № 41, 6 апр. С. 163.
- ⁶¹ *Ушаков В.* Последний из князей Корсунских. С. 215.
- ⁶² *Московский телеграф*. 1830. Ч. 32, № 6. С. 212.
- ⁶³ *Ушаков В.* Последний из князей Корсунских. С. 214.

Впервые: Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 109—119.

Литературная школа Лермонтова

Вопрос о литературной среде юного Лермонтова в Московском университетском благородном пансионе никак не является новым. Начиная с П. А. Висковатова, он привлекает к себе постоянное внимание, — и благодаря разысканиям Н. Л. Бродского, Б. В. Неймана, Б. М. Эйхенбаума, Ф. Ф. Майского, Т. М. Левита и других исследователей мы располагаем сейчас довольно большим материалом о литературной ориентации юного поэта в 1828—1830 гг. Нам известны поименно его пансионские учителя и товарищи; мы знаем о его увлечении Пушкиным и начальном интересе к байронической поэме — и, с другой стороны, о внимательном чтении «Московского вестника» — проводника идей русской философской эстетики шеллингианского толка. Все это — опорные точки целостной картины, в которой естественно находит себе место и литературный кружок С. Е. Раича, обучавшего словесности пансионскую молодежь и в том числе Лермонтова, — но как раз здесь наши сведения становятся отрывочными и приблизительными. Все, что известно нам о взаимоотношениях мальчика Лермонтова с этим кружком, практически исчерпывается глухими строчками Раичевой автобиографии, где Лермонтов назван в числе юношей, вступивших под его, Раича, руководство на литературное поприще, да лаконичной заметкой самого Лермонтова на автографе «Русской мелодии» 1829 г. — о том, что «эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов»¹. Эти сведения были несколько расширены за счет текстуальных и стилистических сопоставлений.

На последней проблеме мы и сосредоточим наше внимание в предлагаемой читателю работе. Нашей задачей не будет анализ всего пансионского творчества Лермонтова, но лишь той его части,

которая, как нам представляется, была теснее всего связана с эстетическими и стилистическими уроками его учителя, ибо «итальянизм» Раича, ставший с легкой руки И. В. Киреевского его основной литературной характеристикой, был некоей более или менее замкнутой стилистической и эстетической системой, а не только суммой практических рекомендаций в области поэтического языка и поэтических тем².

1

Литературная позиция Раича интересовала исследователей главным образом в связи с генезисом поэзии Тютчева, и преимущественное внимание они уделяли Раичу начала 1820-х гг., автору перевода «Георгик» Вергилия и рассуждения о дидактической поэме. Ю. Н. Тынянов рассматривал его как ученика Жуковского с сильными архаическими симпатиями, с тяготением к ломоносовской традиции и к образному строю дидактической поэмы; такая точка зрения была воспринята и исследователями Лермонтова³.

Все это верно лишь отчасти и уж во всяком случае недостаточно, когда речь заходит о конце 1820-х гг. — периоде обучения Лермонтова у Раича. В 1830 г. в своем знаменитом обзоре русской словесности в «Деннице» И. В. Киреевский относил Раича вместе с Туманским к «итальянской школе» в отличие от Тютчева — представителя школы «немецкой». Исследователи, постоянно опиравшиеся на этот отзыв, не придавали значения ни содержащемуся в нем противопоставлению литературных ориентаций учителя и ученика, ни осторожным, дипломатичным, но явственным полемическим акцентам, которые поставил Киреевский. И Раич, и Туманский были участниками «Московского вестника», родственного «Деннице», издателем альманаха был близкий Раичу М. А. Максимович; сам Киреевский шадил личную и литературную репутацию Раича, и подлинное — явно негативное — отношение к его творчеству и его «школе» ощущается лишь в сухости и лаконичности отзыва на фоне подробных и положительных характеристик остальных литераторов. «Словесность итальянская, — писал Киреевский, — отражаясь в произведениях Нелединского и Батюшкова, также бросила свою краску на многоцветную радугу нашей поэзии. <...> Но влияние итальянское, или, лучше сказать, батюшковское, заметно у немногих из наших стихотворцев. Туманский отличается между ними нежностью чувства и музыкальностью стихов. <...> К той же школе принадлежат гг. Раич и Ознобишин»⁴.

Объясняя смысл этой классификации, обычно вспоминают замечание ученика Раича А. Н. Муравьева, что Раич стремился усо-

вершенствовать слог своих воспитанников, вводя в поэзию итальянские и латинские синтаксические обороты⁵. Но это частность, когда речь идет о поэтической школе. Слова Киреевского указывают на целую поэтическую программу.

Перевод «Георгик», заверченный Раичем в 1821 г., создавался с оглядкой на архаистическую традицию, однако не был ориентирован ни на литературные вкусы группы Шишкова, ни на искания «младоархаиков» типа Катенина. Раич вспоминал, что взялся за перевод после очередного спора с Динокуром, преподававшим Тютчеву французскую словесность; Динокур восхищался переводом Делиля и утверждал, что «Георгики» не могут быть переданы по-русски за недостатком «так называемого среднего дидактического языка»⁶. Перевод Раича, поддержанный Мерзляковым и Дмитриевым, и был поисками «среднего дидактического языка» описательной и буколической поэзии, — и очень показательно, что в ближайшие же годы возникает устойчивая ассоциация между Раичем и Делилем. В 1822 г. Погодин записывает в дневнике: «Тютчев <...> говорит, что Раич переведет лучше Мерзлякова *Виргилевы* эклоги. У Раича все стихи до одного скроены по одной мерке. Ему переводить должно не *Виргилия*, а *Делиля*»⁷. Спор особенно выразителен, если иметь в виду, что Мерзляков в эти годы намеренно архаизирует свои переводы из древних, стремясь достигнуть ощущения древнего текста. Раича относят не с архаистами, а с мастерами «среднего дидактического слога», такими как Делиль во Франции и Дмитриев в России.

И. И. Дмитриев и стал литературным советчиком Раича, — и Раич сохранил на всю жизнь благоговение к литературному авторитету этого «просвещенного ценителя дарований», «наделенного от природы тонким вкусом», «истинного жреца всего высокого и прекрасного»⁸. Вяземский полушутя называл Раича «крестником» Дмитриева⁹. Дмитриев ходатайствовал перед Шишковым о присуждении Раичу академической награды, — и их переписка весьма любопытна как образец анализа «слога» Раичевых «Георгик» с точки зрения нормативной поэтики. И Дмитриев, и Шишков принимают его в основе, но оба не склонны одобрять «нововведения» — смешение разных стилистических пластов, грамматические признаки «низкого стиля» в «высоких» лексических образованиях и т. п. Раича упрекают, между прочим, за то же, за что Воейков упрекал Пушкина, и Шишков специально отмечает форму «копиём» (вместо «копьем» или «копием»), которая подверглась осуждению в «*Руслане и Людмиле*»¹⁰. В отличие от Пушкина, Раич принял эту критику; во всяком случае, в 1839 г., разбирая пушкинские сочинения, он адресовал «*Руслану и Людмиле*» совершенно те же упреки, не забыв и формы «копиём»¹¹.

Серия статей Раича о посмертном собрании сочинений Пушкина — ключ к его собственной языковой позиции в конце 1820-х—1830-е гг. Симпатии Раича на стороне раннего Пушкина, — Пушкина «ариостовской» поэмы «Руслан и Людмила», «Цыган» и некоторых лирических — более всего антологических — стихов. Причины этого предпочтения он объясняет сам: по его мнению, ранний Пушкин принадлежал к «школе пюризма», которую «псевдолитераторы» называли затем «старою школою». «Впоследствии времени он было уклонился от нее, зато, может быть, и Музы иногда уклонялись от него»¹². «Школа пюризма» для Раича — отнюдь не «шишковизм» и не искания «младоархайков»: это нормализованный поэтический язык последователя Дмитриева.

В августе 1823 г. Раич ненадолго оказывается в Одессе и здесь сближается с Пушкиным. Этот эпизод требует особого рассмотрения — он важен отнюдь не только как факт индивидуальной биографии Раича. О своих беседах и спорах с Пушкиным Раич рассказал в упомянутой уже критической статье, посвященной анализу посмертного собрания пушкинских сочинений. Из нее мы знаем, что речь заходила о Батюшкове, которого Киреевский объявлял одним из родоначальников «итальянской школы». «Пушкин не любил Батюшкова, — вспоминал Раич, — он с каким-то презрением называл его *поэтом звуков*. Пушкин думал, что музыкальность и вообще тщательная отделка стихов вредит их силе, энергии; это ошибочное, ложное мнение, которое в последние годы его жизни много повредило некоторым из его произведений...»¹³.

Это чрезвычайно важное свидетельство, за которым ощущается антагонизм позиций. Раич не уловил общего литературного контекста, в котором только и можно было осмыслить пушкинский критицизм. Как раз в эти годы Пушкин менял литературную ориентацию. Он критически переоценивал Батюшкова в полемике против «элегической школы» и перечитывал с карандашом в руках «Опыты»; его пометы, то апологетические, то резко критические, были проецированы на современное состояние русской поэзии¹⁴. Пушкин отвергал не Батюшкова, а батюшковскую традицию в том ее варианте, который и лег в основу так называемой «итальянской школы» Раича, Ознобишина и отчасти Туманского. Со своей стороны, Раич не принимал нового, «байронического» периода пушкинской поэзии.

Полемизируя с Пушкиным посмертно, он опирался на совершенно определенный источник: теоретические статьи Батюшкова, в частности те из них, которые посвящены итальянской поэзии. В «Ариосте и Тассе» Батюшков отводил упреки итальянскому языку

«в излишней изнеженности»; собственно говоря, вся эта статья написана в опровержение г-жи де Сталь и других теоретиков, склонявшихся к мнению, что благозвучие и мелодичность стиха противопоставлены силе и энергии. «Те, которые упрекают итальянцев в излишней изнеженности, — заканчивал Батюшков, — конечно, забывают трех поэтов: Альфьери — душою римлянина, Данта — жидителя языка итальянского и Петрарка, который нежность, сладость и постоянное согласие умел сочетать с силою и краткостью»¹⁵.

Если мы обратимся ко второй статье Батюшкова — «Петрарка», мы сможем, кажется, уловить и позитивные основы «итальянизма» Раича. В соответствии с традицией, Батюшков ищет истоки стиля Петрарки у «сицилийских поэтов и трубадуров счастливого Прованса, которые много заняли у мавров, народа образованного, гостеприимного, учтивого, ученого и одаренного блестящим воображением. От них он заимствовал игру слов, изысканные выражения, отвлеченные мысли и, наконец, излишнее употребление аллегории; но сии самые недостатки дают какую-то особенную оригинальность его сонетам и прелесть чудесную его неподражаемым одам, которые ни на какой язык перевести невозможно».

Так устанавливается прямая ассоциация между «итальянским» и «ориентальным» стилем в поэзии, — ассоциация, немедленно реализовавшаяся в литературной теории и практике Раича. Его ближайший сотрудник в начале 1820-х гг. — Д. П. Ознобишин, в той же мере погруженный в восточную (арабскую, персидскую) поэзию, в какой Раич — в итальянскую; в своей поздней автобиографии Раич специально отмечал, что в его литературном обществе читались переводы с восточных языков. Осенью 1825 г. Раич писал Ознобишину о необходимости переводить Ариосто, чтобы ввести в русскую поэзию «неисчерпаемый запас новых пиитических выражений, оборотов, слов, картин; тогда бы все для нас — на нашем богатом языке — *опоззилось*. <...> Чтобы дополнить это *опоззение* нашего языка, — добавляет он, — надобно перенести к нам поэзию Востока. Этот благороднейший, прекраснейший труд принадлежит вам, любезный друг, конечно вам, по крайней мере значительную часть»¹⁶.

«Опоззение языка» — существенный элемент идеализирующей эстетической программы Раича, которая ясно ощущается в его статьях о Пушкине. В «Кавказском пленнике», согласно Раичу, поэт «спустился в мир действительный или, по крайней мере, полудействительный», каким является современный байронизм; в «Евгении Онегине» он окончательно переселился в «современное русское общество, в котором так много прозы и так мало поэзии», «свел по-

эзию с неба на землю», «идеальное слил с существенным»¹⁷. Эта концепция заставляет Раича решительно отвергнуть «Братьев-разбойников» как произведение безнравственное и внеэстетическое и в особенности «Полтаву», противоречащую всем принципам эпической поэмы, где центральный герой — «избранник Божий», стремящийся к высшей цели (как в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо). Лишь в «Поэте» («Пока не требует поэта», по мнению Раича, «каждый стих проникнут чувством и истиной»¹⁸). Раич стилизует фигуру Пушкина так, чтобы она соответствовала его представлениям об эталоне боговдохновенного поэта: в его статье-мемуарах Пушкин — автор «Разговора книгопродавца с поэтом» — горько сожалеет, что первый в России «начал *торговать* поэзией», и предстает как носитель «идеального» начала, погубленный «светом» и ложными доброжелателями. Эта чисто эстетическая концепция (довольно, впрочем, обычная в 1830-е гг.) находит свое выражение в программных стихах Раича, таких как «Сальватор Роза», где художник, несущий в себе «священный огонь», презрен и унижен вельможами-меценатами¹⁹, или «Жаворонок» и «Поэту», с дидактической аллегорией, прямо раскрытой в статье 1839 г.: поэт подобен жаворонку, роняющему на землю звуки, зародившиеся «в высших, более чистых слоях воздуха — в эфире»²⁰; спустившись на землю, он теряет способность к поэтическому творчеству:

Поэт! Когда ты, полный Феба,
Летаешь в светлой вышине,
Не торопись из-под неба
К надольной темной стороне.²¹

(«Поэту», 1828)

2

Этот очерк литературных взглядов Раича, краткий и по неизбежности неполный и схематичный, позволяет нам, однако, более точно определить его положение в литературном мире 1820-х гг. В 1824 г. он замышляет издание журнала при поддержке Вяземского, но дело расстраивается; журнал — «Московский телеграф» — организуют Вяземский и Н. Полевой. Годом позднее прежний кружок «любомудров» объединяется вокруг приехавшего из ссылки Пушкина, и на свет появляется «Московский вестник». И в том, и в другом случае Раич остался в стороне, — и дело было отнюдь не в трудностях организационного свойства. И Полевой, и будущие «любомудры» либо прямо входили, либо примыкали к организованному некогда Раичем литературному кружку; однако Кс. Полевой

вспоминал, что его брата оттолкнула комически-восторженная фигура будущего соредактора, который даже в обычном разговоре старался «поэтизировать»; что касается «любомудров», то они, после нескольких попыток прочитать у Раича свои философские и исторические сочинения, образовали особый кружок и посещали оба объединения, но с разными целями²². С вновь основанным «Московским вестником» Раич поддерживал достаточно доброжелательные отношения, но эстетические позиции адепта «итальянской школы» и представителей шеллингианской философской эстетики были трудно совместимы.

Кто именно составляет в конце 1820-х гг. ближайшую среду Раича — показывает состав изданного им в 1827 г. альманаха «Северная лира»: это Д. П. Ознобишин, соиздатель альманаха, поместивший здесь обширный «Отрывок из сочиненья об искусствах»; А. Н. Муравьев и Тютчев (находившийся в Германии) — прямые и близкие ученики Раича; В. И. Оболенский; братья Авраам и Александр Норовы; М. А. Дмитриев; вероятно, и М. А. Максимович. Их произведения вместе с сочинениями самого Раича составляют в альманахе основную долю литературного материала. Несколько стихотворений дают сторонние авторы — покровительствовавший Раичу Вяземский, Баратынский, В. И. Туманский, в это время находившийся в Москве. Доля «любомудров» незначительна: С. П. Шевыреву принадлежат четыре стихотворения, Веневитинову — стихотворение и статья, М. П. Погодин, В. П. Титов, В. Ф. Одоевский дали по статье²³. Столь же умеренным будет и участие ближайшего окружения Раича в «Московском вестнике»: сам Раич печатает здесь свою «Песнь на пирушке друзей», отрывок из перевода «Освобожденного Иерусалима» и, может быть, еще два стихотворения под инициалами²⁴. Дело, однако, не только в числе опубликованных произведений: само отношение к Раичу и «Северной лире» в «Московском вестнике» весьма сдержанное. Когда Погодин поместил во втором номере объявление о вышедшем альманахе с перечнем произведений, Веневитинов с досадой писал Шевыреву: «Зачем это газетное объявление о „Северной лире“? Дань дружбе? Чудак Погодин! и бранить-то его совестно»²⁵. В это же самое время Пушкин пишет для журнала критическую статью об альманахе с ироническим разбором рассуждения Раича о Петрарке и Ломоносове и ироническим упоминанием о переводах Ознобишина; статья эта не появилась, но вместо нее в мартовской книжке журнала был напечатан разбор альманахов с резко критическими замечаниями о рассуждениях Ознобишина и Раича²⁶. Публикация отрывка из перевода Раича в «Московском вестнике» вызывает раздраженную реплику

Титова в письме Погодину от 18 июля 1827 г.: «...меня рассердили, признаюсь, 10 и 11 №№; можно ли подавать на себя такое оружие? От Раича отроду не ожидал я таких нелепостей: лучше во сто раз „Московскому вестнику“ обойтись без стихов, нежели опохабить номер этим переводом из Тасса»²⁷. Заметим, что речь идет не о случайном неудачном стихотворении, но о многолетнем труде, своего рода эстетическом кредо Раича — поэта и переводчика. Здесь намечаются уже достаточно глубокие внутренние разногласия: для эстетиков «Московского вестника» «школа Раича» неприемлема в самом своем существовании, как пережиток жеманного и галантного XVIII в., порождение «легкой поэзии», к которой «любомудры» относятся решительно враждебно. В ближайшие же годы Раич услышит насмешливый упрек Дельвига за то, что он превратил «в балладу бессмертную поэму Тасса»: как известно, для передачи октав «Освобожденного Иерусалима» (задача, которую Шевырев в 1830-е гг. попытается решить при помощи специальных экспериментов с метрикой и строфикой) Раич избрал строфу «Двенадцати спящих дев». Дельвиг иронически предлагал Плетневу перевести «Ромео и Джульетту» мерою «Моих пенатов»²⁸. К тому же времени (1829) относится и уничтожающий отзыв Сомова о поэзии Раича в целом: «Вялость воображения, щепетильная жеманность чувства, недостаток воображения и вкуса, часто смешной выбор стихотворных мер — вот характеристика стихов г. издателя „Галатеи“». Все это будет сказано несколько позднее — и не в «Московском вестнике», а в пушкинском кругу, с которым Раич вступит в литературную войну. Однако, оставя в стороне приводящие обстоятельства, отметим одно: «школа Раича» связывается с галантной и пасторальной поэзией предшествующего столетия. В конце 1830 г., обзвывая литературные полемики недавнего прошлого, Погодин почти повторит эту характеристику в «Московском вестнике»; говоря о Раиче, он станет припоминать «пастушек, белорунных овечек и кудрявых барашков» и одновременно «флорентийские пажити» и «роскошную природу Италии»²⁹. Так писали о непримиримом противнике Раича — князе П. И. Шаликове, — эпигоны сентиментальной поэзии. Цитированный нами выше отзыв И. В. Киреевского об «итальянской школе» Раича и Туманского вбирает в себя все эти, теперь нами почти не ощущаемые, полемические акценты и вовсе не случайно начинается именем Нелединского-Мелецкого. В свете всего сказанного становится понятным и другое — почти парадоксальное в 1829 г. отнесение ученика Раича Тютчева отнюдь не к «итальянской», а совсем к другой — «немецкой» школе, воздействие которой объявляется глубоко плодотворным для русской литературы.

3

Когда Раич определился в Московский университетский благородный пансион в качестве магистра русской словесности, полемики были еще впереди, но эстетическая его позиция сложилась полностью. Нам известна дата его назначения — 1 января 1827 г. В это время Лермонтова в пансионе еще нет, — он поступит сюда только 1 сентября 1828 г.

В числе юношей, вступивших под его руководством на литературное поприще, Раич, помимо Лермонтова, называл С. И. Стромиллова, Н. Н. Колачевского, Л. А. Якубовича и В. М. Строева. Все это были пансионеры разных выпусков: Лермонтов — XII, не состоявшегося из-за расформирования пансиона, Стромиллов — XI (1829), Строев — X (1828), Колачевский — IX (1827), Якубович — VIII (1826)³⁰. Когда Раич пришел в пансион, один из них — Л. А. Якубович — уже окончил его и не мог быть его прямым учеником; нет сомнения, что Раич упоминал его именно как участника своего литературного кружка. Наиболее ранние из известных нам его стихов датированы 1828 г. Колачевский начинает раньше: в 1826 г. он пишет уже совершенно профессиональные стихи, а с октября 1827 г. является членом Общества любителей российской словесности при Московском университете (по представлению Мерзлякова). В литературную орбиту Раича вошли, таким образом, и уже определившиеся поэты, и совершенно начинающие; Н. Л. Бродский, видимо, прав, предполагая, что Раич застал в пансионе стихийно сложившийся литературный кружок и лишь реформировал его³¹.

В этот кружок входили пансионеры, не перечисленные Раичем в автобиографии, — быть может, потому, что их литературная деятельность в дальнейшем стала эпизодической. К их числу принадлежал, например, Н. А. Степанов, будущий известный художник-карикатурист, один из редакторов «Искры», пансионер VIII выпуска (1826), однокашник Якубовича³². В литературной жизни пансиона он играл весьма заметную роль; сохранившиеся материалы его архива говорят о его дружеских отношениях не только с Якубовичем и другим его однокашником, также писавшим стихи, И. Вальтером фон Кронекем, но и с самым значительным и профессиональным из пансионских поэтов — Н. Н. Колачевским, окончившим годом позже. Эти связи носят литературный характер: в письмах обсуждаются литературные новости и собственные творческие замыслы; сама переписка перерастает иной раз в обмен стихотворными посланиями. Фигура С. Е. Раича играет в этом эпистолярном общении не последнюю роль: это наставник, учитель, литературный авторитет, сохраняющий притом со своими подопечными тесные дружеские

отношения, — он следит за их литературными успехами, поощряет, ободряет; он дарит Колачевскому четырехтомное издание своего перевода «Освобожденного Иерусалима», — конечно, не только в знак памяти, но и в расчете на литературную оценку. Сохранилось письмо Раича к Степанову — позднее, написанное после долгого перерыва в общении, накануне возобновления «Галатеи» в 1839 г. На этом письме есть еще более поздняя приписка Степанова: «Раич, профессор словесности, переводчик „Освобожденного Иерусалима“ Тасса и издатель журнала „Галатеи“. Он читал лекции в Московском университетском пансионе, и я был одним из его любимцев»³³.

Существует вещественный знак этих связей: стихотворение Степанова «Сон», правленное Раичем. Рукопись эта чрезвычайно интересна: она наглядно демонстрирует нам процесс поэтического обучения, позволяя заглянуть как бы за кулисы литературного кружка Раича. По-видимому, таким же образом правились стихи других участников кружка и учебные сочинения пансионеров, в том числе и Лермонтова. Приводим исходный текст.

СОН

Вдалеке заря алела,
Тихо веял ветерок,
Я забылась, я летела
На счастливый островок,

И, казалось, обитает
Там богиня красоты,
Там прекрасно все — пленяет —
Привлекательны цветы.

Там цветами колесница
Изукрашена стоит;
Так румяная денница
Позолотою горит.

И амуры вокруг толпою
Веселятся и цветут,
Там и Грации порою
Им из роз венки плетут.

Вижу — цитра меж ветвями,
Мирт обвил ее кругом,
Звук над резвыми струнами
Не несется с ветерком.

Я взглянула — и робея
Ближе к мирту подошла,

На наречии Аскрея
Я слова сии прочла:

Я играла сладкогласно
Лишь для Лесбии молодой;
Но не тщетно, не напрасно
Ты владеть желаешь мной!

Я простерла быстро руки,
Дар хотела взять небес;
Но не слышны были звуки,
Я вздрогнула — сон исчез!

В первой строфе Раич заменяет третью строку: «Я, мне снилось, прилетела»; во второй — строки третью и четвертую: «Там все чудно, все пленяет — Тени рощей и цветы». В третьей строфе убивается лишний анафорический повтор, проясняется сравнительный оборот и меняется эпитет:

И цветами колесница
Изукрашена стоит;
Как румяная денница,
Ярким пурпуром горит.

Зато следующая строфа вычеркивается и заменяется совершенно новой:

В ней царица; пред царицей
Шумный рой забав живых,
И Амуры вереницей,
И три Грации младых.

Две следующие строфы Раич оставляет без изменений; в седьмой делает два небольших исправления: «Но, пастушка, не напрасно Ты владеть желала мной». Последняя строфа вновь подвергается серьезной правке:

Я простерла быстро руки,
Взять хотела дар небес;
Я хотела в цитре звуки
Пробудить — но сон исчез!³⁴

Редактура Раича затрагивает поэтический синтаксис, логику и грамматику. Что касается литературной ориентации стихотворения, то она явно отражала вкусы наставника: «Сон» был переводом с итальянского оригинала, вероятнее всего подсказанного Раичем. Это существенно — и в первую очередь потому, что в исправленном Раичем виде стихотворение вошло в альманах «Цефей».

Характер и круг участников «Цефея» до сих пор не вполне ясны. Т. М. Левит, автор превосходной — единственной специаль-

ной — работы об этом альманахе, сделал попытку разрешить эти вопросы, исчерпывающе собрал печатный материал и пришел к выводу, что альманах был связан с литературным кружком Раича. Выводы эти теперь подтверждаются архивными данными, которые вместе с тем корректируют некоторые наблюдения исследователя. Так, становится очевидным, что именно Н. А. Степанову, а не П. И. Степанову, автору стихотворения «Дунай», прочитанного на пансионском акте 6 ноября 1831 г., и не дошедших до нас воспоминаний о Лермонтове, принадлежали в «Цефее» стихи «Сон», «Прощание молодого поэта с жизнью» и «Песнь Фингала на развалинах Балкуты» (так!), подписанные «Степ-ов» и «Н. Степ-ов». Возможно даже, что Н. А. Степанов был и издателем или во всяком случае собирателем альманаха: по крайней мере, два стихотворения, опубликованные в «Цефее», сохранились в автографах в его архиве. Среди его бумаг (на обороте письма к нему Якубовича от 17 декабря 1826 г.) находится и адресованное ему стихотворение некоего Е. Шпаковского, о котором в литературе нет никаких сведений, — вероятно, именно он был автором двух совершенно незначительных произведений в альманахе, подписанных «Е. Ш-ий». Несомненно, Н. А. Степанову принадлежало стихотворение «Не для меня», напечатанное в «Галатее» 1829 г. за подписью «Николай Степанов»³⁵, — вероятно, то самое стихотворение, которое имел в виду в стихотворном послании к нему Колачевский, говоря о стихах «к Климене». Как выясняется из того же послания, эти стихи знал и ценил Раич.

Письма Колачевского к Степанову, публикуемые нами в «Приложении», проясняют окончательно и авторство стихов в «Цефее» за подписью «К.» — «Видение Рафаэля», «К Евгении», «Преступник». Эта подпись уже давно раскрывается как «Колачевский», но без твердых оснований. Сейчас такие основания появляются: о «Видении Рафаэля» Колачевский говорит сам как о своих стихах; он упоминает свой перевод «Марии Стюарт» Шиллера (также в отрывке опубликованный в «Цефее»); автограф «К Евгении» за его подписью сохранился в бумагах Степанова³⁶.

Внутрикружковые связи прямо выходят на страницы альманаха: строчки из «Евгении» взяты в качестве эпиграфов к главам «Мечтателя» Стройского (по убедительному определению Т. М. Левита — В. М. Строева), — несомненно, что стихи были известны ему еще в рукописи.

Здесь обращает на себя внимание одно обстоятельство. Цензурное разрешение альманаха — 8 января 1829 г. Все же известные нам датированные стихи «Цефея» написаны в 1826—1827 гг. Они были напечатаны, таким образом, только через год или два после напи-

сания. До появления «Галатеи», «Атенея» и «Цефея» пансионерам было негде печататься. История «Видения Рафаэля», рассказанная Колачевским в письме к Степанову, ставит новые акценты: стихи были предназначены для чтения на торжественном акте 26 марта 1827 г. по случаю VIII выпуска в пансионе, но Мерзляков нашел их противоречащими «строгости нравов» «архиереев», т. е. церковной православной ортодоксии, и остерегся представлять к публичному чтению; после этого инспектор М. Г. Павлов их выправил, — и Колачевский, не согласившись с его редактурой, отказался от их напечатания. Напомним, что Колачевский в это время уже имеет некоторую репутацию в литературных кругах и через полгода станет членом Общества любителей российской словесности при Московском университете; 27 ноября 1827 г. в чрезвычайном восьмидесятом третьем заседании П. Ф. Калайдович читает его стихотворение «Вечер» — то самое, которое он посылал Степанову 27 декабря 1827 г.; оно было напечатано в части VIII «Трудов» общества³⁷. Но «Видения Рафаэля» он не отдает в орган Вольного общества, — он печатает его в альманахе вместе с эротическими стихами «К Евгении» и романтическим «Преступником». Нетрудно понять причины такого распределения. «Цефей» был «своим», «домашним» альманахом пансионских литераторов, чем-то вроде рукописных журналов — «Ариона», «Улья», «Пчелки», «Маяка», в которых участвовал и Лермонтов в 1830 г. Он проходил общую цензуру, но, видимо, был свободен от дополнительного педагогического надзора, жертвой которого стало в 1827 г. «Видение Рафаэля».

Итак, двое из участников альманаха — Н. Н. Колачевский и Н. А. Степанов — устанавливаются теперь с полной достоверностью. По отношению к остальным сохраняют свою силу предположения Т. М. Левита. Наиболее убедительно обоснована им кандидатура В. М. Строева как автора повестей «Мечтатель» и «Кузнецкий мост». Альманах издавали пансионеры старших выпусков — VIII—X (1826—1828); в нем нет Строилова и, конечно, нет Лермонтова. «Мысли, выписки и замечания», подписанные «N. N.», послужившие источником некоторых лермонтовских эпиграмм 1829 г. и еще в томе б академического издания Лермонтова вошедшие в отдел «Dubia», исключены из большинства последующих изданий, — и с полным основанием. Т. М. Левит, обосновывавший авторство Лермонтова, совершенно напрасно отвел показания осведомленного рецензента «Дамского журнала», утверждавшего, что «Мысли...» и повести написаны одним и тем же лицом³⁸, т. е. В. М. Строевым.

Все эти основные участники «Цефея» принадлежали к ядру литературного кружка Раича. Как уже отмечалось, наиболее самосто-

ятелен среди них был Колачевский. Сведения о нем были собраны Н. Л. Бродским и отчасти Т. М. Левитом³⁹. Тем не менее биография его остается почти неизвестной. Даже отчество его в источниках указывается неверно или приблизительно, со знаком вопроса. Его звали Николай Николаевич; он происходил из помещиков Смоленской губернии. Окончил он, как уже сказано, в 1827 г. и тогда же (18 октября) был избран членом-сотрудником университетского Общества любителей словесности; в это время ему было восемнадцать лет. Нам известно, что он искал службы при Московском театре и обращался по этому поводу с письмом к М. Н. Загоскину (1828)⁴⁰, но, по-видимому, безуспешно. В июне 1830 г. он поступает на службу в Инспекторский департамент Главного штаба чиновником для письма, но уже в 1831 г. увольняется «по прошению» в отставку. В 1827—1830-е гг. он довольно активно печатается в московских журналах — «Галатее», «Атенее», «Русском зрителе», «Московском телеграфе»; затем его бурная литературная деятельность идет на спад и вновь оживляется к концу десятилетия: он помещает стихи в петербургских журналах — «Сыне отечества и Северном архиве», «Отечественных записках» 1839—1843 гг. С января 1838 г. он «по выбору дворянства» служил судьей в Гжатском уездном суде; в 1854 г. был директором попечительного общества о тюрьмах в чине надворного советника⁴¹. В последний раз он зарегистрирован в месяце-словах в 1865—1866 гг. как мировой посредник. Далее имя его исчезает.

Колачевский был поэтом «немецкой» ориентации, и гедонистическая и эпикурейская лирика его учителя, кажется, не была ему слишком близка. Впрочем, следы ученичества у Раича явственно ощущаются в его восторженных юношеских декламациях о «священном», «идеальном» предназначении поэта и поэзии, чуждающейся житейской прозы; такого рода идеями он наполняет свое письмо Степанову от 4 июня 1827 г. и стихотворные послания к нему же. Из тех же писем и посланий мы узнаем о его тесной связи с Раичем. Быть может, плодом «итальянских» интересов, навеянных Раичем, было его «Видение Рафаэля», где развивается концепция религиозного искусства, близкая, впрочем, и эстетикам «Московского вестника», также уделявшим особое внимание этому художнику⁴². Ближе Раичу был Н. А. Степанов; еще ближе — В. М. Строев, автор нескольких речей и рассуждений на итальянском языке — об итальянской трагедии, об Альфьери, о Бокаччио у гроба Вергилия. Т. М. Левит обращал внимание на то, что в его «Мечтателе» в числе других есть эпитафия из Г. Стампы; тот же эпитафия — в повести Диодаты Салуццо Роеро «Гаспаро Стампа», вскоре же появившейся

в «Галатее»⁴³. Этот перевод принадлежал, несомненно, тому же В. М. Строеву и делался, вероятно, под ближайшим присмотром Раича. Творчеством Салуццо Роеро Раич интересовался специально и в 1827 г. перевел «Песнь мирзы» из ее повести «Смерть Евы»⁴⁴.

4

В «Цефее», таким образом, приняли участие двое из названных Раичем его учеников — Колачевский и Строев; третий — С. И. Стромиллов, ничего не напечатавший в альманахе, почти не попал в поле зрения исследователей.

Н. Л. Бродский считал, что этот поэт был «менее продуктивен», нежели Колачевский и Якубович, — во всяком случае в первые годы после окончания пансиона; ему были известны только два стихотворения Стромиллова 1829—1830 гг.; одно из них — «Смерть Сократа» — было прочитано на пансионском акте весной 1830 г.⁴⁵

Между тем есть основания считать Стромиллова одним из близких учеников Раича. Некоторые дополнительные сведения о нем были сообщены нами в «Лермонтовской энциклопедии»⁴⁶, они дают возможность ближе присмотреться к этой фигуре.

Семен Иванович Стромиллов (1813—?) был сыном артиллерийского капитана, помещика Новгородской и Тверской губерний, и вступил в пансион в январе 1827 г.; в 1828 г. был переведен в старшее отделение высшего класса. Он окончил в 1829 г. и был в 1830 г. выпущен из пансиона с чином четырнадцатого класса; 14 марта 1831 г. определен в штат канцелярии московского военного генерал-губернатора князя Д. В. Голицына⁴⁷, где пользовался репутацией острого на язык сатирика и эпиграмматиста. Существует рассказ о его басне-памфлете на князя Волконского «Вол, конской сбруею украшенный, стоял», написанной якобы по случаю пожара Зимнего дворца; басня дошла до Бенкендорфа, и шеф жандармов повелел доставить автора закованным в Петропавловскую крепость. Князь Д. В. Голицын «призвал Стромиллова и показал ему бумагу, тот помертвел. „Вот, — сказал князь, — Бог дает вам, молодым, таланты, а вы обращаете их себе во вред. Пиши на меня, а это <...> не тронь“». Приказав Стромиллову уничтожить все «запрещенное», князь велел донести, что автор не отыскан»⁴⁸.

Литературная известность Стромиллова — достаточно скромная — начинается с середины 1830-х гг. Одно его стихотворение попало в пушкинский «Современник». В конце десятилетия и вплоть до середины 1840-х гг. его стихи появляются почти во всех московских и петербургских журналах без различия направлений, — в «Московском наблюдателе», «Современнике», «Сыне отечества», «Биб-

лиотеке для чтения» и «Отечественных записках». Когда Раич в 1839 г. возобновил «Галатею», он стал печатать Стромиллова систематически и даже вступил в полемику с Белинским, уверяя его, что Стромиллов органически неспособен писать дурные стихи⁴⁹. Его поздние опыты несут на себе печать «бenedиктовской школы» и той жанровой неопределенности, какой отличается вся лирика 1830-х гг. Тематически он нередко соприкасается с Лермонтовым, но эти точки схождения — общие места поэзии десятилетия. К середине 1850-х гг. он сходит со сцены; с 1846 г. он служит в Московском Можайском уездном училище почетным смотрителем и имеет чин титулярного советника; имя его исчезает из адрес-календарей в 1863 г., — по-видимому, он вышел в отставку или скончался. В 1877 г. Некрасов в «Плаче о поэтах» («Мне жаль, что нет теперь поэтов...»), включенном в наброски автобиографии, пишет о нем как об умершем⁵⁰.

Нас, однако, интересует сейчас не позднее, а, напротив, самое раннее его творчество, как образец литературной продукции кружка Раича. Представление о нем дает маленькая книжка «Опыты в стихах С. С.», изданная в Москве в 1830 г. в отсутствие автора кем-то из его «приятелей». В принадлежности ее именно Стромиллову сомневаться не приходится: в ней перепечатано то самое стихотворение «Смерть Сократа», которое за полной авторской подписью было опубликовано в пансионских «Речах...» за 1830 г.⁵¹

В «Опытах» Стромиллова мы находим весь тот комплекс поэтических идей и жанровых форм, которые характеризуют поэзию и эстетические вкусы самого Раича. Они открываются декларативным посвящением «Друзьям»; культ дружбы и поэтической «мечты» выдвинут, таким образом, на передний план. Посвящения такого рода уже образовали традицию: «Опыты в стихах» Батюшкова предварены стихотворением «К друзьям», такое же обращение Раич предпосылает своему переводу «Освобожденного Иерусалима». К сожалению, сборник не позволяет конкретизировать этот круг «друзей» Стромиллова; лишь «Ночь» имеет посвящение «А. Д. З.....». Вероятно, это А. Д. Закревский, с 1828 г. студент нравственно-политического отделения, в 1830—1831 гг. довольно близкий приятель Лермонтова и ценитель его стихов⁵². Другое стихотворение с конкретным адресатом любопытно как литературный отклик. Оно называется «На смерть В***», — конечно, Д. В. Веневитинова. Мы приведем это маленькое стихотворение, не учтенное в тщательно подобранной Б. В. Смиренским поэтической антологии на смерть Веневитинова:

Не стало и тебя, о юноша-певец!
Ужели и тебя жестокая сразила?..
Ты умер!.. Но на гроб бессмертия венец

Дрожащею рукой Камена положила.
 Ты умер!.. Гений твой с веселыми очами
 В отчизну милую, в край лучший воспарил.
 Но, ах! почто же он так мало между нами,
 Почто же на земле так мало погостил?..⁵³

«Легенда о Вeneвитинове» находила себе благоприятную почву не только в кругах «Московского вестника», но и в кружке Раича. После выхода в 1829 г. первой части его стихотворений «Галатей» откликнулась на нее апологетической рецензией, содержащей, между прочим, концепцию личности идеального поэта, — в полном соответствии с теми представлениями, которые утверждал Раич в своих статьях и поэтическом творчестве. «Поэты и художники, — говорилось в статье, — сии отголоски гармонии предвечной, сии звуки неба, сии *избранные пророки*, теряются в нарядной толпе людей обыкновенных. Вeneвитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская, непритворная любезность, столь знакомые всем, вблизи его видевшим, ручались в том, что он и жизнь свою образует как произведение изящное». «Неизгладимый след этой мгновенной звезды, — так заканчивалась рецензия, — говорит нам, что она была не земного, а небесного происхождения»⁵⁴. Вслед за тем в № 18 появились стихи П. Г. Ободовского «На кончину Вeneвитинова» — с той же образной символикой возвращения поэта «к лугам родного края», в небесную отчизну⁵⁵. Высказывалось предположение, что рецензия «Галатей», видимо принадлежавшая самому Раичу, отразилась в стихах Тютчева «Ты зрел его в кругу большого света» (1829—1830) и что это последнее также обращено к Вeneвитинову, но это предположение нельзя считать строго доказанным: стихи Тютчева содержат лишь общую концепцию поэта, от которой отправлялся и Раич, конструируя облик Вeneвитинова⁵⁶. Стихотворение Стромилова, очень наивное и слабое, мало что добавляет к ней, но оно показывает, что пансионские поэты вносили свою лепту в венок поэтических надгробий. Есть предположение, что «Эпитафия» Лермонтова («Простосердечный сын свободы...», 1830) также посвящена памяти Вeneвитинова; если это и не так и Лермонтов создавал автоэпитафию, то остается несомненным, что она строилась на опорных мотивах вeneвитиновских стихов⁵⁷.

В «Опытах» Стромилова мы встречаем образцы лирики пейзажной («Ночь», «Утро»), любовной («Романс», «Ожидание»), ориентальной («Песнь Егоко», «Песнь одалиски»), фольклорной («Русская песня»), элегические мотивы, варьирующие Жуковского и Пушкина и облеченные в жанровые формы романса и стансов, и,

конечно, анакреонтику («Застольная песня») и поэтические похвалы Италии — все, что следует ожидать от ученика Раича и что мы находим в лирике мальчика Лермонтова. Общим оказывается даже фонд лирических клише и, как мы постараемся показать далее, некоторые частные элементы поэтического языка. Все это перестает быть случайностью, когда обнаруживается в пределах одного, более или менее замкнутого, литературного кружка.

5

Точки соприкосновения ранней лермонтовской лирики и поэзии Раича и его учеников, как уже сказано, исследованы более или менее подробно и полно на уровне поэтических тем, жанров и литературных источников и заимствований. Мы резюмируем эти наблюдения, несколько пополнив их.

Прежде всего, Лермонтову достаточно хорошо известны альманахи Раича. Реминисценция из элегического послания В. Астафьева «М. А. Д<митрие>ву», напечатанного в «Северной Лире», попала в стихотворение «К другу» (1829). Еще теснее связь Лермонтова с «Цефеем»: «Мысли и афоризмы» из этого альманаха прямо послужили ему материалом для эпиграмм, притом эпиграмм типовых и совершенно в духе XVIII в. — о «злых женах», кокетках, глупцах и т. п. Нечто подобное происходит и с галантно-мадригальной поэзией: в «Заблуждении Купидона», в послании к Грузинову мальчик-поэт пытается овладеть ее техникой игры аллегорическими образами и эпиграмматическими концовками на совершенно внеиндивидуальном поэтическом материале. Так, сюжет «Заблуждения Купидона», по-видимому, был более распространен, чем это представляется нам сейчас; во всяком случае, в 1829 г. (уже после создания аллегорической «басни» Лермонтова) мы встречаем его в «Дамском журнале» в составе «Анекдотов, мыслей и замечаний» С. Н. Плинки: «В архивах древности есть предание, будто бы проказник *Купидон* так однажды расшалился, что *Венера*, при всей своей потачливости, решила его высечь. Собрался совет; жребий наказать *Амура* пал на трех *Граций*. Милые богини нарвали пук роз и нежными руками ощипали шипы. Лукавый мальчик под розгами смеялся и не уронил ни слезинки.

Не знаю, в сообразность ли этого *Аполога* Сократ говорит: „Друзья! Приносите жертвы *Грациям*“»⁵⁸.

Вряд ли можно считать простым совпадением и разработку пансионерами одинаковых поэтических тем, хотя, может быть, несколько рискованно видеть в этом заранее предусмотренное лите-

ратурное состязание. Нам известно, что «Вечерний выстрел» Т. Мура переводится и Лермонтовым, и Якубовичем и что прозаический перевод ранее появляется в «Атенее»; «Поэт» Лермонтова (1828) соприкасается тематически с «Видением Рафаэля» Колачевского и с позже появившимся и неизвестно когда написанным стихотворением Иосифа Грузинова «Поэт».

Что касается стихов самого Раича, то они были прочитаны Лермонтовым весьма внимательно, — может быть, более внимательно, чем принято считать. Н. Л. Бродский собрал в своей книге целый ряд реминисценций, частью уже известных ранее. В «Испанцах» (1830) Лермонтов вспоминает сцену из пятой песни «Освобожденного Иерусалима», причем с деталями, показывающими, что эпизод свеж в его памяти; в полном соответствии с текстом вводится вечерний (ночной) пейзаж и сохраняется характерный жест:

То взором ревности они (рыцари. — *В. В.*)
 Друг друга пожирают;
 То к деве взор, и рай в тени
 Ресниц ее сретают.⁵⁹

Может быть, «Освобожденным Иерусалимом» навеян и набросок «В старинны годы жили-были» (1830), так же как и перевод Раича чередующий четырех- и трехстопные ямбические строчки, но меняющий положение женской и мужской рифм. Строка из «Прощальной песни в кругу друзей» Раича, опубликованной в «Урании», попадает в посвящение к первой редакции «Демона» («Я буду петь, пока поется», 1829). В том же альманахе помещено второе стихотворение Раича — «Проводы Алины (подражание Метастазиевой песне «Ессо quel fiero instante»)» — типичный сентиментальный романс о прощании влюбленных с рефреном: «Ты ж, кто знает, — в новом круге Вспомнишь ли о прежнем друге?»⁶⁰, один из довольно многочисленных аналогов «Романса» Лермонтова («Ты идешь на поле битвы...», 1832). Но, вероятно, самый неожиданный, любопытный и значительный из таких аналогов более поздним лермонтовским стихам — «священная идиллия» Раича «Вифлеемские пастыри» в «Северной лире». Здесь в уста Третьего пастыря вложено пророчество о рождении Христа и гибели ветхозаветного мира, символизируемого «ливанским деревом», то есть гигантским кедром, — парафраза глав 10—11 Книги пророка Исаяи⁶¹. В первом из этих фрагментов есть описание «древа», которое, в своей гордыне, «высоко взнесло» «роскошное тенью прохладной чело»:

И веки безвредно над ним пролетали,
 И бурные ветры ветвей не измяли...

Этому величию, однако, положен краткий срок, — до тех пор, «покуда <...> день не настал роковой»:

Он близок: Всевышний подвигнет десницей,
И древа не будет с грядущей денницей...⁶²

Здесь — тема и метрика «Трех пальм» и почти та же строфика (убрав первое четверостишие, получаем идентичную строфу). Раич, конечно, ориентируется на IX «Подражание Корану» Пушкина; весь этот цикл он особо выделял у Пушкина, как замечательный «истинным поэтическим талантом» «в эстетическом отношении»⁶³. Он удерживает и словесно-образные темы:

Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладязь наполнен прохладой и мглой.

(II, 357)

Ср. у Раича: «И в полдень — с прохладой сумрак слиян...»

Когда через десять лет Лермонтов вновь обратится к этому сюжету, отправляясь, как и Раич, от IX Подражания Корану, он, конечно, уже не будет держать в памяти фрагмент «Вифлеемских пастырей». Тем не менее мы вправе утверждать, что именно этому последнему принадлежала роль посредника между соотносимыми произведениями Пушкина и Лермонтова. Он был еще одним звеном, закреплявшим за строфой, открытой в свое время Жуковским (в «Песни араба над могилою коня»), репутацию «ориентальной» строфы, но — самое главное — он содержал именно тот центральный мотив, который затем мы находим только у Лермонтова, — мотив древа, «гордящегося красой» и пораженного поэтому рукою Бога. У Раича впервые мотив этот получает автономный характер; в исходном библейском тексте он едва намечен, у Пушкина он возникает в качестве побочного. В «Трех пальмах» больше лексических совпадений с Пушкиным, нежели с Раичем, но если мы станем вскрывать в них словеснообразные темы, данные имплицитно, мы уловим близость и со стихами Раича. «Три *гордые* пальмы *высоко* росли», «*роскошные* листья», «*гордо* кивая махровой главою» — все эти опорные эпитеты, обозначающие тему «красоты и гордости», отсутствуют у Пушкина и находят соответствие у Раича: «*Высоко* <...> *взнесло Роскошное* тенью прохладной чело»; «*Гордися* <...> *красой*» и т. д. Может быть, неосознанная ассоциация связывает образный строй лермонтовского стихотворения и с тем местом в Евангелии, где содержатся парафразы как раз упомянутого фрагмента Книги Исая: «...уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мтф. 3:10; Лк. 3:9). Ср. в «Трех пальмах»: «По корням упругим топор застучал»;

«И медленно жгли их до утра огнем». Нет необходимости доказывать специально, что источник Лермонтов переосмыслил полностью, в полном противоречии не только с библейским, но и с пушкинским текстом поставив акцент на идее разрушительной жестокости кары, но, как это ни покажется парадоксальным, именно эту идею мог ему подсказать текст Раича, вне зависимости от субъективных намерений его автора.

«Три пальмы», однако, — реализация ранних художественных впечатлений уже в творчестве зрелого Лермонтова, не имеющая отношения к эстетической позиции Раича в собственном смысле слова. Иначе обстоит дело с антологической и анакреонтической лирикой, которой Лермонтов отдал дань в годы своего ученичества и которая неоднократно и справедливо ставилась в связь с литературными уроками Раича.

6

Антология (в понимании XVIII в.) и анакреонтика считались основными жанрами в небольшом по объему лирическом наследии Раича.

Еще в 1825 г. А. Писарев заявлял печатно, что Раич не пишет лирических стихов⁶⁴; в 1830 г., отвечая на нападки критики, Раич называл лишь семь своих оригинальных стихотворений: «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Перекасти-поле», «Друзьям», «Амела», «Петроний к друзьям», «Вечер в Одессе»⁶⁵. Это было неверно: за пределами списка остались стихи, напечатанные под псевдонимом, анонимно и даже подписанные; на некоторые из них мы ссылались выше. Трудно представить себе, что пансионеры не были знакомы с творчеством своего учителя в более полном объеме. Впрочем, и названные Раичем стихи достаточно обрисовывают его литературные пристрастия. Анакреонтическая лирика соединялась у него с гораическими мотивами мимолетности жизненных радостей или с элегическими темами приближающейся старости, утраты любви. Условно-античным гедонизмом тронуты и пейзажные картины Раича, — и в этом, несомненно, сказались его симпатии к итальянской возрожденческой культуре с ее культом античного вакхического праздника. Кс. Полевой считал даже основным качеством Раича-поэта стремление «буянить» в стихах, столь противоречившее его робости и застенчивости в быту. В кругу этих тем оказываются и его ученики; так, у Лермонтова в «Весне» и в «Незре» находим мотив преходящей женской красоты, свойственный анакреонтике и галантной поэзии XVIII в.; «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Друзьям» Раича тематически со-

ответствуют стихотворению Лермонтова «К друзьям» (1829), заканчивающемуся элегической нотой: «Но нередко средь веселья Дух мой страждет и грустит». Это последнее стихотворение строится из мотивов, имевших хождение в Раичевом кружке; последние его строчки взяты, правда, не у Раича, а из стихотворения Н. Ф. Павлова «К друзьям», напечатанного в 1828 г. в «Московском вестнике», однако даже по форме выражения они мало чем отличаются от аналогичных стихов Раича. Иногда близость поэтических формул в стихах участников кружка производит впечатление прямой реминисценции, но это иллюзия: все они, не исключая и учителя, пользовались уже готовыми клише. Ср. у Лермонтова:

Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;
Лиры звук дрожащий, звонкий
Мне волнует также кровь.

(I, 19)

У С. И. Строилова:

Нам не надо громкой славы;
Нам не надо алтарей!
Мы живем лишь для забавы,
Ей мы служим в жизни сей!

(«Застольная песнь»)

Все это более или менее близкие парафразы оды I Анакреона и ее русских вариаций, вплоть до державинских стихов «К лире» («Петь откажемся героев, А начнем мы петь любовь»). В поэзии 1790—1810-х гг. существовали уже прямые образцы разработки тем подобного рода, такие как «Веселый час» Карамзина и «Веселый час» Батюшкова; под непосредственным воздействием последнего стихотворения создавались и «Прощальная песнь в кругу друзей», и «Песнь на пирушке друзей» Раича. Стихотворение Лермонтова «Веселый час» (1829) самим названием указывает на эту традицию, однако оно имеет свою довольно характерную литературную историю, предопределившую некоторые особенности его поэтики, несколько отличной от поэтики исходных образцов. На этой истории следует остановиться, так как она неизвестна в лермонтоведческой литературе и самое стихотворение оценивается потому не вполне точно.

Общераспространенное и в настоящее время наиболее аргументированное мнение связывает «Веселый час» Лермонтова с лирикой Беранже, который в 1828 г. стал жертвой судебного преследования со стороны правительства Карла X и был осужден на

девятимесячное тюремное заключение. Подзаголовок лермонтовского стихотворения: «Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы» — давал полные основания усмотреть в лирическом герое «Веселого часа» стилизованный портрет знаменитого песенника, о котором Вяземский писал в «Московском телеграфе», что он и в тюрьме «живет припеваючи»⁶⁶.

Не исключено, что процесс Беранже, сведения о котором проникли и в русскую печать, был одним из импульсов к созданию этого стихотворения. Однако не стихи Беранже являются его источником. «Веселый час» — вариация стихотворения «Веселость», принадлежавшего поэту и переводчику начала века, впоследствии сенатору, Д. О. Баранову, и опубликованного им впервые в 1806 г. в журнале «Любитель словесности». Отсюда оно попало в известное «Собрание русских стихотворений», изданное в 1811 г. Жуковским; перепечатывалось оно и позднее⁶⁷. Из антологии Жуковского, очень популярной в учебных заведениях, оно, по-видимому, и стало известно Лермонтову.

Стихотворение (несомненно, переводное) имело примечание, помещенное как предисловие переводчика и превратившееся у Лермонтова в подзаголовок. Оно гласило: «После 9 термидора, разрушившего могущество Робеспьера и его сообщников, когда все парижские тюрьмы были отворены, стены оных нашлись покрытыми множеством различных стихов, в которых пленники, заключенные сим тираном, проявляли мужественную твердость в печальном своем положении. Вот перевод одной из таких надписей, где французская веселость научает нас терпеливо сносить нещастия, которых переменить не можно».

Уже это примечание дает нам отчасти возможность почувствовать общую тональность стихотворения: монолог его лирического героя носит не гедонистический, а скорее стоический характер. К сожалению, французский оригинал «Веселости» остается неустановленным, и для нас пропадают исходные акценты. Сразу после термидорианского переворота стихи, написанные в якобинских тюрьмах, стали появляться в «Альманахе муз» и других популярных изданиях; в 1795 г. вышла в четырех частях книжка Куассона «Обозрение парижских тюрем в правление Робеспьера, содержащее различные анекдоты о многочисленных узниках, с куплетами, стихами, письмами и завещаниями, ими написанными»; эта книга неоднократно переиздавалась в разных вариантах и под разными названиями⁶⁸. Целью издания было показать, что в период «тирании» Робеспьера дух его жертв не был сломлен и они сохраняли мужество и самообладание даже на пороге смерти; среди довольно многочисленных стихов, помещенных в альманахе и принадлежавших как из-

вестным поэтам, так и совершенно безвестным любителям, мы находим произведения самых разных жанров — от политической инвективы до водевильного куплета. Из всего этого разнородного репертуара Д. О. Баранов, литератор «вольтерьянских» симпатий⁶⁹, выбрал стихотворение, полное философического скептицизма, где грустная ирония одинаково распространяется и на узника, и на место его обитания, «злобный» строитель которого, «не внемля стонам слезным, Везде пожиривал приятному полезным», и на «друзей», которые своим унынием хотят заставить узника плакать вместе с собою, и на самую «веселость» его — следствие печальной необходимости и неизбежности. Весь этот довольно сложный эмоциональный рисунок почти исчез в лермонтовском переложении, над которым тяготела традиция гораццианской лирики; в соответствии с нею, его герой наделен способностью забывать долгие страдания «в один веселый час».

Несколько сопоставлений покажут нам направление переработки.

Экспозиция «Веселости» полностью опущена Лермонтовым. Мы приведем ее целиком, так как именно она определяет основную тональность исходного текста.

Как я сижу в тюрьме, тому уже два года,
За шалости мои наказан, видно я.
О ты, преемник мой! какого б ни был рода,
В сем месте пагубном пускай судьба моя
Послужит для тебя уроком справедливым!
Узнай: и в сей тюрьме ты можешь быть счастливым,
Хотя в жилище сем большой утехи нет,
И лучше б я желал, гуляя на свободе,
Рассматривать цветы, растущие в природе,
Чем стены черные, где чуть-чуть брезжит свет.
Но если заперт кто, тот в выборе не волен,
А должен тем, что есть, повсюду быть доволен.
Науки тайна сей нимало не трудна,
Сказать ли вам ее? — Веселость, вот она.
Веселость может все украсить нам предметы:
Она печальное приятным сотворит,
Лишение богатств, мирских честей расчелы,
Неволю самую забыть собой велит.
Не огорчаюсь я оковами моими,
Цепями, как дитя, бренча, смеюсь над ними.
Не теми ли же я игрушками играл
И прежде в свете сем, где, скованный страстями,
Или раскаянье, иль чувств обман встречал?
Здесь боле не смятуть мирскими суетами.

Заботу, скуку я отсель изгнал навек.
Пусть ими мучится богатый человек.

Следующие фрагменты «Веселости», собственно, и дают основное содержание лермонтовскому стихотворению. Так, заимствуется деталь — мышшь, грызущая ночной колпак узника:

В тюрьме моей ничто крушить меня не может.
Холодная стена, соломенная постель,
Убогий мой наряд, и мышшь, котора, в щель
Прокравшись к сонному, на мне колпак мой гложет,
Все то смешит меня.

У Лермонтова:

И если крыса в ночь
Колпак на мне сгрызает,
Я не гоняю прочь:
Меня увеселяет
Ее бесплодный труд...

(1, 18)

«Веселость» содержит и сцену встречи с друзьями:

...Напрасно из друзей
Собравшись несколько к окну моих дверей,
Стоят в унынии, нахмурившись совою,
И плакать заставляя хотят меня с собою.
Я утешаю их, смеюсь и говорю:
«Друзья! за вашу скорбь я вас благодарю.
Но может ли она мою смягчить судьбину?
Отворит ли мне дверь и страшный сей замок,
Которого в стене я вижу половину?
Без пользы сетовать почти всегда порок.
Отколь уйти нельзя, там лучше оставаться.

Отсюда Лермонтов берет обращение к «любезным друзьям» в начале стихотворения, но с совершенно иным смыслом. У Баранова — «утешение» друзьям, тронутое ироническими интонациями, а заключительные пародийно-моралистические сентенции — венец вынужденного стоицизма. У Лермонтова — совет «ликовать», «осушать чаши» «любви в безумном сне», вспоминая при этом отсутствующего товарища, который в свою очередь не предается унынию.

Последующий текст содержит описание узилища; он перефразирован и Лермонтовым. Сравним:

Чулан мой непригож, я должен в том признаться.
В нем бронза, ни ковры не встретятся глазам,

Богатство здесь мое не ослепит собою,
Но к жизни нужное вы все найдете там.
Вот хлеба мой кусок и кружка вот с водою;
Я с ними с голода, ни с жажды не умру.
В стене отверстие, как будто поневоле,
Едва лишь воздуху дает для входу поле,
Но задохнуться тут никак я не могу.
Вот стол мой! он не чист, червями поистравлен,
Но может быть на нем обед всегда поставлен;
А стул сей, под собой три ножки лишь храня,
Хотя шатается, но держит он меня.

Пересказ Лермонтова в этом месте улавливает саркастические акценты исходного текста, но сохраняет их в ослабленном виде:

Я также в вашу честь,
Кляня любовь былую,
Хлеб черствый стану есть
И воду пить гнилую!..
Пред мной отличный стол,
И шаткий <и> старинный,
И музыкой ослиной
Скрипит повсюду пол.
В окошко свет чуть льется...

(1, 17)

Следующие строки («Я на стене кругом Пишу стихи углем, Браню кого придется, Хвалю кого хочу, Нередко хохочу, Что так мне удастся») намечают совершенно иной лирический образ, который, быть может, не без некоторых оснований сближали с Беранже. Он строится исходя из ситуации, обрисованной в подзаголовке: стихи углем, упоминаемые здесь, — вероятно, и «Веселый час», найденный «на стенах <...> государственной темницы». Узник — беспечный поэт, сохранивший внутреннюю свободу и не скептическое, а гедонистическое мироощущение. Совершенно на тех же основаниях переосмысляются последующие строки — о тюремном стороже:

Когда тюремный страж и грубый и докучный
Приносит для меня претоший мой обед,
Которому один лишь голод вкус дает;
Когда ключей его я слышу звон прескучный,
Навстречу с радостным лицом ему спешу,
Игриво кланяюсь и в миг его смешу.
От этого обед приносит он вкуснее
И чербер для меня становится добрее.
Друзья любезные! в злой, в доброй ли судьбе
Украстье жизнь свою веселости цветами.

Лермонтов снимает автоиронию, убирая все негативные характеристики. Другими словами, он исключает тот контекст, в котором рекомендация «украшать жизнь» «веселости цветами» приобретает характер саркастической насмешки. Интонации исходного текста в его переложении едва ощущаются:

Я сторожа дверей
 Всегда увеселяю.
 Смешу — и тем сытей
 Всегда почти бываю.

(1, 18)

Сопоставление концовок обоих стихотворений довершает уже определившуюся картину. В «Веселости» ирония сгущается и становится мрачной; она обращена к следующему узнику:

Теперь, приемник мой! скажу опять тебе,
 Учись, подобно мне, смеяться над бедами.
 И если некогда ты будешь у дверей,
 Где смерть в судилище разит косою железной,
 Заставь, коль можешь, там смеяться ты судей;
 Тогда-то приговор дадут тебе полезный.
 С покоем здесь живи. Чулан оставя сей,
 Охотно променяю жилищем сим с тобою:
 Оно в жары тепло и холодно зимою.
 Но если ты когда захочешь как-нибудь
 Сыскать на улицу отсюда тайный путь,
 Поверь мне, весь твой труд останется напрасен.
 Здесь пленник может быть навеки безопасен;
 А стен незыблемых, в которых он живет,
 Алькида самого рука не потрясет.
 Строитель злобный их, не внемля стонам слезным,
 Везде пожертвовал приятному полезным.

Оптимизм концовки «Веселого часа» на этом фоне прорисовывается особенно ясно:

Тогда я припеваю

 «Тот счастлив, в ком не раз
 Веселья дух не гас.
 Хоть он всю жизнь страдает,
 Но горесть забывает
 В один веселый час!..»

(1, 18)

Конечно, оптимизм этот не безусловен, однако очевидна разница общей тональности. Она объясняется просто: заимствуя сюжетные мотивы из «Веселости», Лермонтов ориентируется в то же время и на совсем иные образцы. Стих «Веселого часа» — это стих «Моих пенатов» и дружеских посланий Батюшкова и Жуковского, примыкающих к ним. Отсюда же приходит и общий колорит стихотворения. Самые детали, воспринятые сквозь призму «Моих пенатов», меняются в своем функциональном качестве; так, обстановка тюремной камеры стилизуется под условный реквизит неприхотливого дома уединенного поэта: «В сей хижине убогой Стоит перед окном Стол ветхой и треногой С изорванным сукном... Все утвари простые, Все рухляя скудель!» Равным образом и облик беспечного поэта (а в «Веселом часе» поэтические занятия героя — значимая деталь) подсказан этой традицией.

Здесь нам вновь приходится вспомнить «батюшковские» симпатии Раича. Юный Лермонтов черпал из того же источника, который питал и его учителя, и весь кружок его питомцев-пансионеров, — и следы «итальянской», или, лучше сказать, «батюшковской», «школы» обнаруживались иной раз совершенно неожиданно и в их поэтическом мироощущении, и в их поэтическом языке.

7

То обстоятельство, что ранние стихи Лермонтова отражают воздействие Батюшкова, уже давно замечено лермонтоведами. Нам пришлось коснуться этого вопроса специально в статье о пансионской лирике Лермонтова⁷⁰. Выводы этой статьи сейчас, однако, требуют существенных уточнений: она не учитывала той роли, которую играло посредничество Раича в усвоении пансионерами батюшковской традиции. Между тем вопрос этот немаловажен. «Итальянская школа», выделенная Киреевским как особое направление в русской поэзии и представленная, по его мнению, именами Раича, Ознобишина и Туманского, конечно, не могла претендовать на какую-то автономию в русском поэтическом движении 1820-х гг., но для непосредственных учеников Раича — а среди них были Лермонтов и Тютчев — она обладала некоторой степенью авторитетности. Не будучи «школой», «итальянизм» был более или менее оформленной эстетической и, во всяком случае, стилистической позицией, которую мы могли бы определить как своеобразный «неопетраркизм». Мы говорили выше, что Раич опирался на итальянских поэтов и на Батюшкова в своем эстетическом споре с Пушкиным «байронического» периода и что он принимал Пушкина «выборочно», но столь

же выборочно он принимал и самого Батюшкова. «Петраркизм» служил ему своеобразным стилистическим индикатором; это ясно чувствовалось в его статье «Петрарка и Ломоносов», где он видел одну из заслуг русского поэта в умении перенести на национальную почву итальянские кончетты, — суждение, сразу же взятое под сомнение и Пушкиным, и Вяземским⁷¹. Раич создает для себя принципиально однородную и одноплановую, очищенную от всего «грубого», «внепоэтического», идеализирующую и украшенную стилистическую систему. Это мир прекрасного, полный эстетических запретов, построенный по жесткой эстетике «пюризма», гораздо более узкой, нежели реальная поэтическая практика не только Батюшкова, но и Дмитриева и уж тем более Державина. Пройдя такой эстетический фильтр, Батюшков освобождается от дисгармонических, трагических нот, становясь поэтом эстетизированных формул и целенаправленно выбранной «сладостной» лексики, галантных перифраз и гармонизирующей фоники.

В своей статье о Петрарке как пример его «слога» Батюшков приводил свой прозаический перевод отрывка из канцоны СХХVII («In quella parte dove Amor mi sprona»): «Если глаза мои остановятся на розах белых и пурпуровых, собранных в золотом сосуде рукою прелестной девицы, тогда мне кажется, что вижу лицо той, которая все чудеса природы собою затмевает. Я вижу белокурые локоны ее, по лилейной шее развеянные, белизною и самое молоко затмевающей; я вижу сии ланиты, сладостным и тихим румянцем горящие! Но когда легкое дыхание зефира начинает колебать по долине цветочки желтые и белые, тогда воспоминаю невольно и место и первый день, в который увидел Лауру с развеянными власами по воздуху, и воспоминаю с горестию начало моей пламенной страсти»⁷³. Из этого описания сам Батюшков брал элементы своих идеализированных женских портретов с метафорическими уподоблениями розам и лилиям, с устойчивым мотивом «зефира», развевающего волосы возлюбленной (ср. «Таврида») и т. д. Но эти элементы поглощались у него общим контекстом описания, давая ему дополнительные зрительные и эмоциональные обертоны. У Раича они становились опорными пунктами лирических портретов и пейзажей.

Батюшков специально подчеркивал, что стиль Петрарки принадлежит своему времени и не может быть полностью воспроизведен на чужом языке, — для Раича он служит вневременным эталоном. Важно заметить, что формулы, находящиеся в приведенном отрывке и отчасти усвоенные Батюшковым и его подражателями, получили широкое распространение уже у петраркистов XVI в. и даже стали впоследствии предметом критических нападок. П.-Л. Жен-

гене, автор известной «Литературной истории Италии», которой широко пользовался и Батюшков, приводил подобные примеры фразеологических и образных стереотипов у петраркистов XVI в., — впрочем, не всегда с негативной оценкой. Так, он цитировал сонет Гвидиччьони, где поэт умоляет Зефира освежить своим сладостным дыханием алые и белые цветы на щеках возлюбленной, поблекшие под солнцем; останавливался на поэзии Бернардо Тассо с теми же обращениями к утреннему ветерку и описаниями роз, упавших с груди Авроры и еще увлажненных ее слезами («*Queste purpuree rose, che all Aurora...*»), упоминал о сонете Тансилло, где уста возлюбленной сравнивались с входом из перлов и пламенеющих рубинов («*porta di perle e di rubini ardenti*»), и в заключение приводил суждения критиков Петрарки, иронически перечислявших изысканные и ставшие тривиальными поэтические формулы, — в их числе золотые волосы возлюбленной, развеваемые ветерком⁷³. Именно на формулах такого рода строится пейзажная и анакреонтическая лирика Раича и его учеников.

Одной из таких развернутых формул была почерпнутая из «Беседки муз» Батюшкова пейзажная экспозиция: «Под сению *черемухи млечной* И золотом блистающих *акаций* Спешу восстановить алтарь и муз и *граций*»⁷⁴. Она была особенно популярна в Раичевом кружке; во всяком случае, уже в 1823 г. ею пользуется Д. П. Ознобишин в письме к М. П. Погодину: «Часто переселяюсь я в маленький садик, одушевленный дружбою и шампанским, — я думаю, и вы не забыли тех веселых минут, когда...

Когда под сводами ветвей
И зеленеющих *акаций*,
В кругу пирующих друзей,
В честь Вакха, муз и юных *граций*
Мы пили светлое вино...»⁷⁵

Она повторится и у Раича:

Здесь, в кругу незримых *граций*
Под наклонами *акаций*,
Здесь чарующим вином
Грусть разлуки мы запьем!

(«Прощальная песнь...»)

Слышишь — соловей беспечный
Под *черемухою млечной*
Песнь поет весне молодой...

(«Весна»)

Эта уже превращенная в клише экспозиция появляется в «Пире» (1829) и «Цевнице» (1829) Лермонтова:

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень *черемух и акаций*,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, *муз и граций*.

(1, 16)

...Над ними свод *акаций*:
Там некогда стоял *алтарь и муз и граций*,
И куст прелестных роз, взлелеянных весной.
Там некогда, кругом *черемухи млечной*
Струя свой аромат, шума, с прибрежной ивой
Шутил подчас зефир и резвый и игривый.

(1, 11)

«Зефир и нежный и игривый», «аромат», «куст прелестных роз, взлелеянных весной» в последнем стихотворении — все это опорные образы пейзажной картины. Важно отметить, что они возникают вне всяких стилизующих функций. «Роза» и «соловей» могут быть знаками античного или ориентального стиля, равно как и «аромат». Любопытно, что Пушкин избегал слова «аромат», — по видимому, как варваризма, чужеродного в поэзии, — зато в античных и восточных стилизациях охотно пользовался существительным «ароматы» — благовонные жидкости: «Нард, алой и киннамон Благовонием богаты: Лишь повеет аквилон, И закаплют ароматы» («Вертоград моей сестры...», 1825); «Не жалеи Ни вин моих, ни ароматов» («Кто из Богов мне возвратил...», 1835). Иное дело в цитированных стихах, которые строятся на поэтизмах — своеобразных аналогах высокого стиля. Ту же картину находим и у Раича:

В ветрах дышит аромат...
Видишь — *роз душистых ветки*,
Увиваясь вокруг беседки,
Дышат радостью живой.

(«Весна»)

Это мало чем отличается от «восточных» стихов того же Раича:

Ветер мая, воздыхая
В купах *роз и лилей*,
И *крылами*, и устами
Тихоструйнее вей.

(«Песнь мирзы»)

В стихах раннего Тютчева мы встречаем совершенно такую же «сладостную лексику» без признаков стилизации:

Как полным, пламенным расцветом,
Омытые Авроры светом,
Блистают *розы* и горят,
И Зефир — радостным полетом
Их разливают аромат...

(«Весна. (Весеннее приветствие стихотворцам)», 1821)⁷⁶

Ср. у Стромиллова:

Дышат негой лес и нивы
И красой к себе манят;
Там *крылами ветер игривый*
Развеивает аромат.

(«Утро»)

Цитированный нами отрывок из «Цевницы» Лермонтова как будто набран из этих формул. Другой пейзажный образ, упомянутый уже нами в связи с поэтикой петраркистов, — роса на цветке, с почти неизбежным уподоблением перлу (перламутру). Он обычен у Раича:

Сладко чувства нежить утром:
Росы блещут перламутром.
Светит пурпуром восток,
Ароматен ветерок.

(«Песнь соловья», 1827)

Там, качаясь на лилее,
Перла млечного белее,
Ранний воздух пьет роса...
С сводов неба светлым утром
Сходят росы перламутром...
Розы блещут перламутром...

(«Весна»)

Этот образ подхвачен Стромилловым:

Окроплен зари слезами,
Ароматы льет цветок...

(«Ночь»)

Посмотрите, как украшен
В утро перлами цветок...

(«Утро»)

Здесь следует сделать одно общее замечание. Весь этот лирический мир, утверждаемый Раичем и его учениками, отличается светлым, радостным, оптимистическим колоритом. Конечно, в нем находят себе место и элегические ноты, — достаточно вспомнить «Грусть на пиру», — однако не они являются доминирующими. В известном смысле он противопоставит элегическому миру, — Раич пытается перенести на русскую почву дух гедонистической лирики итальянского Возрождения, — другой вопрос, как именно он это делает. Разница поэтических систем обнаруживается уже при простом сопоставлении хотя бы идеализированного поэтического пейзажа у Раича и элегического пейзажа с его закреплённой поэтической семантикой. В элегии доминирует пейзаж осенний и вечерний; утренний совсем или почти совсем не встречается; весенний возникает по контрасту: расцвет всеобщей жизни — увядание жизни лирического героя. В лирике «школы Раича» доминирует пейзаж утренний и весенний, причем последний не контрастирует с основным поэтическим мотивом, а соответствует ему; что касается пейзажей вечерних и ночных, то они лишены элегической и тем более романтической и предромантической «ночной» семантики. Знаток и ценитель итальянской ренессансной культуры, Раич, конечно, опирался в этом предпочтении на широкий круг ассоциаций, нами сейчас не всегда улавливаемых; если почти символическая картина канцоны XIV Петрарки, с воспоминанием о Лауре, осыпанной цветами, ассоциировалась у исследователей с «фигурой фра Анджелико, продуманной классиком, вдавленной в весенний деревенских пейзаж, не подлежащий топографическому определению»⁷⁷, то у поэта, искавшего общую модель «итальянского стиля», вероятно, были перед глазами и аллегорические фигуры «Весны» или «Рождения Венеры» Боттичелли, с развевающимися по ветру золотыми волосами Богини, — фигуры, прямо соотносящиеся с описаниями Полициано. Весенний мотив — мотив в сущности ренессансный. И здесь нам вновь естественно вспомнить Тютчева — одного из двух великих учеников Раича: если ночные темы его лирического творчества принадлежат полностью его позднему, зрелому, романтическому периоду, который Киреевский определял как «немецкую школу», то ранние его стихи — «Весна» (1822), «Весенние воды» (1830?) и «Весенняя гроза» (1828), с их гедонистическим мироощущением, отсутствием философских тем и завершающей мифологической аллегорией, — еще тесно связаны с «итальянской школой» Раича. Любопытно, что, перерабатывая последнее стихотворение в поздние годы, Тютчев ввел в него излюбленное этой школой уподобление «перлы дождевые».

Вернемся, однако, к Лермонтову. Среди его пейзажных миниатюр 1830 г. есть одна, явно отражающая поэтическую фразеологию, отмеченную нами выше. Это «Вечер после дождя»:

Один меж них приметил я цветок,
Как будто перл, покинувший восток,
На нем вода, блистаючи, дрожит,
Главу свою склонивши, он стоит...

(1, 101)

Упоминание о «востоке» — след «ориентального стиля», — такой же, какой и в ранней «Грузинской песне» (1829): «И перл между ресниц порой Не бился» (1, 55). Однако, как и в других случаях, здесь не стилизация, а поэтизм. Он естественно влечет за собою поэтический троп того же уровня:

Как девушка в печали роковой:
Душа убита, радость над душой;
Хоть слезы льет из пламенных очей,
Но помнит всё о красоте своей.

(1, 101)

Именно эротические параллели такого рода считал Батюшков принадлежностью стиля Петрарки и «восточного стиля» одновременно: «Любовь к цветам господствовала на Востоке. До сих пор арабские и персидские стихотворцы беспрестанно сравнивают красоту с цветами и цветы с красотой. Цветы играют большую роль у любовников на Востоке. Рождающаяся любовь, ревность, надежда, одним словом, вся суетная и прелестная история любви изъясняется посредством цветов. Трубадуры также любили воспевать цветы, а за ними и Петрарка»⁷⁸.

Напомним, что Д. В. Ознобишин был автором «восточной легенды» — «Селам, или язык цветов» (1830).

Вместе с тем в «Вечере после дождя» мы имеем дело с образной параллелью более сложного состава. Тема «девушка в слезах», составляющая, по терминологии К. Шимкевича, «второй план уподобления»⁷⁹ теме «цветок в каплях дождя» (или в каплях росы), есть автономный мотив любовной лирики, который стремится выдвигнуться в качестве первого и основного. Он восходит в конечном счете к греческой антологической лирике. В переводе Батюшкова из Павла Силенциария читаем:

В Лаисе нравится улыбка на устах,
Ее пленительны для сердца разговоры.
Но мне милей ее потупленные взоры
И слезы горести внезапной на очах.⁸⁰

Павел Силенциарий особенно высоко ценился авторами брошюры «О греческой антологии» Уваровым и Батюшковым; в цитированной эпиграмме Уваров находил «картину, полную жизни и движения», где искусно смешаны противоположные впечатления. Он видел в нем предшественника любовной лирики нового времени и дважды проводил параллель между ним и Петраркой⁸¹. В данном случае ассоциация могла поддерживаться и совершенно конкретными переключками: четыре сонета Петрарки, следующие один за другим и образующие своего рода циклическое единство, написаны как раз на этот мотив — «слезы Лауры». Плач возлюбленной — гармония, которой внимают небеса (сонет «*l'vidi in terra angelici costumi*»); сладостная горечь ее жалоб заставляет сомневаться, что их произносит смертная женщина, а не божество, озаряющее небеса вокруг себя. «Ее волосы (голова) — чистое золото, лицо — горячий снег («*calda neve*»); ее ресницы — из эбена, а очи — две звезды, из которых Амур не напрасно напрягает свой лук; перлы и алые розы — там, где сосредоточившаяся скорбь производит прекрасные и пылающие слова; дыхание — пламя, слезы — кристалл» (сонет «*Quel sempre acerbo ed onorato giorno*»). В ушах влюбленного звучат ее «живые слова» и «святые вздыхания» («*santi sospiri*»); никогда солнце не видело столь прекрасных слез из столь прекрасных очей (сонет «*Ove ch'i posi gli occhi lassi, ogiri*»). Эти сонеты — характерный образец того орнаментального, метафорического и аллегорического стиля, который был затем подхвачен и развит петраркистами и прециозной поэзией и наложил свой отпечаток на исконный антологический мотив. Все эти последующие исторические модификации мотива русские «петраркисты», конечно, усваивали, однако чаще всего отправлялись именно от той его разработки, которую дал Батюшков и которая уже сама по себе вызывала, как мы видели, «итальянские» ассоциации. Любопытно, что в сознании Белинского батюшковский перевод октавы Ариосто («Девушка юная подобна розе нежной...») — образец итальянской антологической поэзии, родственной «классическому гению древности»⁸².

В 1818 г. В. И. Туманский пишет «Лаурин источник» со сквозным мотивом молитвенных слез и с эпиграфом из канцоны XI (27) Петрарки («*Chiare, fresche e dolci acque...*»); через семь лет он создает стихотворение «Слеза». Слеза — «жемчужина», «горящая роса» любви, «небесный луч», «язык души», более драгоценный, нежели улыбка и слышимая речь:

Улыбка милых уст пленяет,
Звук милой речи веселит, —
Слеза всю душу проникает,
До гроба в памяти горит.⁸³

Так закрепляется художественная модель антологического стихотворения Батюшкова: описание красоты возлюбленной — затем сравнительно-противительный оборот, создающий градацию и выделяющий момент наиболее полного и высшего проявления чувства. Именно эту структуру имеет, в частности, стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг» (не позднее 1836), сразу же приходящее на память при чтении перевода Батюшкова, — и сходство, конечно, не случайно; оно довершается лексическими совпадениями: «глаза, потупленные ниц» — парафраза третьей строки батюшковских стихов. Это след юношеских литературных впечатлений.

Но у Тютчева есть аналог и более ранний, и более близкий — стихотворение «Слезы», напечатанное в «Северной лире», где, кстати, нашло себе место и другое стихотворение с тем же мотивом, принадлежавшее М. А. Максимовичу и построенное на каламбурной параллели между розой и женским именем Розалия⁸⁴. «Слезы» Тютчева развертывают обозначенную нами структурную модель, подробно разрабатывая каждый из ее элементов; выделяющее противопоставление реализуется здесь в риторическом периоде с анафорическим повтором («Люблю, друзья, ласкать очами...», «Люблю, когда лицо прекрасной...») и сильной антитезой в заключительных строфах. Это стихи именно «сладостного» стиля, с высокой концентрацией «украшающих» эпитетов, метафорических парафраз, мифологических имен, с поэтической фразеологией, которую мы встречали уже у других учеников Раича:

Люблю, когда лицо прекрасной
Зефир лобзаньем пламенит,
То кудрей шелк взвевает сладострастный,
То в ямочки впивается ланит!

Но что все прелести Пафосская царицы,
И гроздий сок, и запах роз.
Перед тобой, святой источник слез,
Роса божественной денницы!⁸⁴

Эту же общую схему подхватывает Стромиллов:

Люблю тебя, краса-девица,
Когда ты мой досуг живишь!
Люблю тебя, души царица,
Люблю тебя, когда грустишь!

Люблю, когда твои ланиты
Осеребряются слезой:
Так в ночь цветы всегда покрыты
Блестящей, влажною росой!

(«Романс»)

Если мы теперь обратимся к «Стансам» Лермонтова 1830 г. («Люблю, когда борясь с душою...»), мы обнаружим, что уже рассмотрели почти весь репертуар образных и композиционных средств, составляющих это стихотворение. Оно написано о «слезе девушки» и строится по принципу возрастающей градации с заключительным противопоставлением: «слеза» — последний, заключающий член градации, с абсолютным ценностным качеством. Каждое четверостишие описывает тот или иной признак девической любви, получающий развернутую пейзажную параллель, конечно эстетизированную: румянец стыдливости сравнивается с вечерней зарей; вздох лунной ночью (очевидно, при тайном свидании) — с тихим звуком «арфы златострунной», колеблемой ветром; наконец, слеза освящается сакральным уподоблением: «Так, зря Спасителя мученье, Невинный плакал херувим» (1, 77). Это соответствует тютчевскому: «И небо серафимских лиц Вдруг разовьется пред очами». Но еще важнее, однако, что Лермонтов воспроизводит композиционные и интонационные особенности тютчевского стихотворения. Анафорические замены первой и второй строф создают монотонию, взрываемую резкой противительной интонацией третьей строфы:

Люблю, когда борясь с душою,
Краснеет девица моя...

Люблю и вздох, что ночью лунной
В лесу из уст ее скользит...

Но слаще встретить средь моленья
Ее слезу глазам моим...

Пейзажная параллель присоединяется совершенно тем же образом, что и в цитированных стихах Стромиллова:

Так перед вихрем и грозою
Красна вечерняя заря.

(1, 77)

Все это не заимствования, а общая литературная школа.

* * *

Ранняя лирика Лермонтова развивалась в семантическом поле, заданном «школой Раича», в пределах установленного ею диапазона образных средств. Ее воздействие сказалось не только в рассмотренных нами немногочисленных образцах лирического творчества будущего великого поэта, — следы «школы Раича» мы можем отыс-

кать и в ранних ориентальных поэмах. Они обнаруживаются на разных уровнях строения текста — и в жанровой системе, и в разработке лирических тем, и в поэтическом языке. Именно на уровне поэтического языка это воздействие сказалось больше и глубже всего, — и поздняя эволюция Лермонтова-лирика заключалась, между прочим, и в освобождении от поэтизмов, усвоенных еще в годы литературного ученичества.

Без «школы Раича», очевидно, невозможно представить себе в полном объеме проблему «Батюшков и Лермонтов», равно как и проблему «Батюшков и Тютчев». Существует мнение, что воздействии Батюшкова и на того, и на другого было локальным и неглубоким. Это верно, если мы будем сравнивать между собою эстетические системы в целом, и не вполне верно, когда дело касается поэтического языка, — и здесь важно принять во внимание посредничество Раича.

Батюшков, как точно заметил И. В. Киреевский, был проводником «итальянского влияния» в русской поэзии 1820-х гг. Мы пользовались этим суждением, сознавая его условность. В том поэтическом стиле, который мы обозначили выше как «сладостный стиль», «неопетраркизм», действительно обнаруживалось воздействие Петрарки, как и ряда других образцов, вплоть до греческой антологии. Но следует иметь в виду, что он не был сам по себе достоянием лишь «школы Раича», — он захватывал в большей или меньшей мере все поколение 1830-х гг., вплоть до Подолинского и Деларю. В «школе Раича» он культивировался сознательно как стиль идеальной поэзии, противостоящей низкой «существенности»; за ее пределами он воспринимался как стиль галантно-пасторальной поэзии, отличавшейся «вялостью воображения» и «щепетильной жеманностью чувства», стиль сентиментально-прециозный, принадлежащий уже ушедшей поэтической эпохе. Именно так воспринимает его Пушкин, повторивший в «Литературной газете» сомовскую характеристику Раича-поэта.

Подобно Тютчеву, Лермонтов прошел через эту школу как через первый этап литературного обучения; подобно Тютчеву, он должен был преодолевать ее в процессе индивидуального поэтического движения. Для Тютчева орудием этого преодоления стала традиция романтической философской лирики, более всего немецкой; для Лермонтова — байроническая традиция, решительно противостоявшая «сладостному стилю». Вторжение в лирику эстетики байронической поэмы происходит у Лермонтова уже в 1829 г. — но это особый процесс и особый вопрос, который требует специального разбора.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Из переписки поэтов Московского
университетского благородного пансиона

В настоящем разделе мы публикуем несколько писем пансионских поэтов из архива Н. А. Степанова в ИРЛИ (№ 4256, 4352, 4354). Все письма относятся к 1826—1827 гг., ко времени окончания пансиона, и дают дополнительный материал для характеристики взаимоотношений в литературном кружке Раича. Об авторах и адресате см. в статье; об И. Вальтере фон Кронекке сведений не сохранилось.

1

Л. А. ЯКУБОВИЧ — Н. А. СТЕПАНОВУ

17 декабря 1826 г.

Хоть в тленном мире все умрет,
Душа бессмертная никак не изменится,
А дружба к тебе в моей душе живет,
Так следственно оно и в вечности продлится.

Вот, силлогизм, любезный друг Николай Александрович, он, может быть, и неправилен, но чувство сердечное не всегда можно вставить в тесную форму силлогизма и не всегда можно изложить то на бумагу, что чувствуешь. Итак, время нашего соединения протекло! Шесть лет! шесть лет улетели так, что время нашего вступления с выходом из пансиона как будто сливаются вместе, при всем том сколько неприятностей, сколько огорчений!.. но забудем прошедшее, будем признательны к месту нашего воспитания, где мы провели шесть лет под одною кровлею в лучшее время нашей жизни. Не стану говорить о нашей дружбе, о привязанности моей к вам, но молю Бога, чтоб через 20 лет, если угодно будет Его святому провидению сохранить наши дни, молю Бога, чтоб ты был бы тот же Степанов, а я навсегда б остался твой друг.

1826-го <года> декабря 17

Л. Якубович

2

И. ВАЛЬТЕР ФОН КРОНЕК — Н. А. СТЕПАНОВУ

17 декабря 1826 г. Москва

ДОБРЫЙ СОВЕТ Н. А. СТЕПАНОВУ

Что пожелать тебе, мой друг?
Скажи, все в мире сем непрочно;

Любовь, веселье, дружбы круг —
Все нам изменит в час урочный!

Все унесет с собой волна
Сей жизни, бурной и ненастной;
Взойдет приветная звезда
И не найдет уже прекрасной.

И охладет жар любви,
И радость от очей умчится,
И страшная печаль души
С тобой надолго породнится.

И все, как жар сей, пролетит;
В груди друзей минутный пламень!
Никто из них не поспешит
Отторгнуть нам грозящий камень.

Но друг! есть неба дар святой!
Он никогда не изменяет!
Да будет он твоей красой
И радостью всегда сияет!

То божества чистейший луч;
То добродетель пресвятая;
Для ней ничто громады туч;
Ей не ужасна тьма ночная.

Она не скована землей;
Ты ризу в прах земную —
Она туда же, за тобой,
В страну небес святую!

Иероним Вальтер фон Кронек.

1826 года
декабря 17 дня.
Москва.
Пансион.

3

Н. Н. КОЛАЧЕВСКИЙ — Н. А. СТЕПАНОВУ

27 декабря 1827 г. Москва

1827 года декабря 27. Москва.

Милостивый государь
Николай Александрович!

Как мне пред вами извинить
Мое столь долгое молчанье?

Экзамен наш не оправданье;
 Других же нет причин. Бранить
 Меня вы вправе совершенно.
 Уж больше месяца, как я
 Не отвечаю на бесценный
 Подарок ваш; а так друзья
 Не делают — винюсь, как может
 Виниться тот, кто уличен
 Уже в вине и не поможет
 Кому напрасный вопль и стон
 Смягчить карающий закон.
 Винюсь еще. Но до поэта
 Черед доходит наконец:
 Каких чудес нам ждать от света,
 Когда поэт такой же льстец —
 А, может быть, еще и боле,
 Чем лучший шаркатель двора,
 Дитя, спеленутый в неволе!
 Поэт в движение пера
 Переливает пламень чувства;
 В нем говорит одна душа,
 Без принужденья, без искусства,
 Свободной гордостью дыша.
 А вы... Что если и Климене
 Все ваши клятвы лесь одна? —
 Беда прекрасной: к их измене
 Она готовиться должна.
 Нет! Невозможно! Столько чувства,
 Огня любви, борьбы страстей
 Не может быть игрой искусства!
 Один крылатый чародей
 Умел восторгами святыми
 Поэта душу подарить
 И мог чертами огневыми
 Их на бумагу перелить.
 Любовь, поэзия и дружба —
 Три нераздельные сестры!..
 Скажите мне, что ваша служба?
 Ужель еще до сей поры
 Вы не наскучили деревней,
 Однообразной тишиной,
 Соседей пестрою толпой,
 Их жизнью, их одеждой древней,
 Их разговором, дочерьми,
 Старинной службой, лошадьми,
 Екатерининскою модой,

Борзой и гончею охотой
Et caetera, et caetera.
Я вам мой «Вечер» посылаю,
Он вам заменит вечера
Соседей ваших — и желаю
От всей души, чтоб так же он
Вам мог доставить сладкий сон.
Передо мной «Освобожденный
Иерусалим». Мне подарил
Его сам Раич и просил
Меня сказать творцу Климены
Его поклон. Я прочитал
Ему стихи: напрасно б стал
Я говорить, с каким вниманьем
Он слушал их, как расхвалил
Он ваше милое посланье,
Какое сделал предсказанье
И как меня благодарил.
Все досказал. Простите, будьте
Меня довольнее судьбой,
Пишите чаще — не забудьте
Того, кто предан вам душой.

Колачевский.

NB. Я с первой почтой от Поэта
Жду и пиэсы, и ответа
Не в низкой прозе, но в стихах.
Скажу о наших вам делах:
Экзамен кончен, ждем Совета,
Не знаю, будет ли концерт,
Но мне изо всего четыре —
Ура! На пансионском пире
Отпировали мы семь лет!

4

Н. Н. КОЛАЧЕВСКИЙ — Н. А. СТЕПАНОВУ

4 июня 1827 г. Москва

1827 года июня 4. Москва

Милостивый государь

Николай Александрович!

Много, весьма много виноват перед вами, целый месяц не отвечаю на письмо ваше; но не я, а проклятое секретарство, которым меня наградили в нашем собрании, этому причиной. В вашем бес-

ценном для меня письме вы, кажется, решились писать только обо мне, а о себе ни слова: упрекаете меня в лести и платите тою же монетою вдсятеро; радуетесь моему счастью, лишая меня наслаждения радоваться вашему. Скажу словами поэта: такая скрытность много меня огорчила; она разрывает крепкие узы дружбы, она отравляет ее или исчезает при одном появлении этого райского жителя. Половина письма моего состоит из одних упреков — чувствую! — но кто этому причиной? Пишите, ради Бога, как проводите вы время? Думаете ли схоронить вашу молодость под пулями или, что еще ужаснее, под красным сукном Сената? Нет! пошадите цветок сей, привыкший к пламенным лучам поэзии! не отрывайте его от любимой почвы, не переносите на почву, ему чуждую! будьте тем, чем были вы прежде, — будьте поэтом, добрым, беспечным, чуждым ничтожных замыслов честолюбия! Поверьте мне, тысячи благ заменят вам мундир гвардейца или ключ камергерский; но ничто не заменит поэзии, с ее светлым вдохновением, пламенным восторгом, ясною верою в прочную будущность, чистыми надеждами, райскими мечтами. Она одна набрасывает цветы на бесплодную, бесконечную степь нашей жизни; она разделяет с нами то, чего не могут разделить люди, облегчает наше сердце и взором, полным любви и блаженства, указывает нам на Небо. Простите! Старая песня; но я люблю повторять ее! Не буду скрытен, как вы, — и скажу вам о себе все, что только знаю. Стихов моих «Видение Рафаэля» на акте не читали, потому что Мерзляков нашел их противными нравственности безнравственных наших архиереев; а Павлов так хорошо их выправил, что я принужден был отказать от высокой чести видеть их напечатанными. Я перевожу теперь Шиллерова «Дон-Карлоса»; не знаю, каков будет перевод мой; но он меня чрезвычайно занимает. Если вы будете более откровенны со мною, то мы условимся пересылать друг другу наши занятия. Надеюсь, вы в этом не откажете готовому к услугам вашим

Н. Колачевскому.

НВ. Семен Егорович благодарит вас за поклон, свидетельствует вам свое почтение и спрашивает: так же ли, как прежде, занимаетесь вы поэзией? Он издает пять песней своего «Освобожденного Иерусалима». Кстати. Вы уже, думаю, читали «Цыганы» Пушкина. Ради Бога, напишите мне свое мнение об этой поэме. Думаю, что мы в нем сойдемся.

Сейчас получил письмо от Вальтера фон Кронека.

Если по каким-нибудь обстоятельствам вы будете писать ко мне позже 20 числа сего месяца, то мой адрес: е<го> б<лагородию> м<илостивому> г<осударю> Н<иколаю> Н<иколаевичу> К<олачевскому>, Смоленской губернии, Гжатского уезда, в сельце Звездонovo.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 6. С. 390. Далее цитаты из произведений Лермонтова приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома (арабской цифрой) и страницы.
- ² О поэзии Раича см.: Киселев-Сергенин В. С. С. Е. Раич // Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 5—10.
- ³ См.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 339, 370—371; Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 11—14, 18, 27, 29—30, 39, 70 и особенно с. 202—205; Эйхенбаум Б. Комментарий // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 424—425; Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1. С. 86 и след.
- ⁴ Киреевский И. Критика и эстетика. М., 1979. С. 72.
- ⁵ Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 5.
- ⁶ Русский библиофил. 1813. № 8. С. 25.
- ⁷ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 163.
- ⁸ Русский библиофил. 1913. № 8. С. 25—26.
- ⁹ Русский архив. 1868. № 4—5. С. 605 (письмо И. И. Дмитриеву от 7 апреля 1829 г.); ср. также: Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. 1816—1837. М., 1867. С. 141—143.
- ¹⁰ См.: Дмитриев И. И. Соч. Т. 2. Проза; Письма. СПб., 1895. С. 275—278, 280; Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. С. 3—22.
- ¹¹ Галатея. 1839. № 20. С. 206—207.
- ¹² Там же. № 19. С. 130—131.
- ¹³ Там же. № 27. С. 44.
- ¹⁴ См.: Сандомирская В. Б. К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 16—35.
- ¹⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. М., 1977. С. 148.
- ¹⁶ Васильев М. Из переписки литераторов 20—30 гг. XIX века: (Д. П. Ознобишин. — С. Е. Раич. — Э. П. Перцов) // Изв. Общества археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те. 1929. Т. 34, вып. 3—4. С. 175.
- ¹⁷ Галатея. 1839. № 21. С. 277; № 23. С. 413.
- ¹⁸ Там же. № 29. С. 196. См. подробнее о критической позиции Раича: Морозов В. Д. Из истории журнальной критики 20—30-х годов XIX века: (Журнал С. Е. Раича «Галатея») // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 3. С. 100—112.
- ¹⁹ Телескоп. 1831. № 13. С. 51. Ср.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 7.
- ²⁰ Галатея. 1839. № 21. С. 276.
- ²¹ Сочинения в прозе и стихах. М., 1828. С. 154 (Труды О-ва любителей росс. словесности при имп. Моск. ун-те. Ч. 7). Стихотворение «Жаворонок» см.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 26. Приводимые далее цитаты из стихов Раича даются по этому изданию (без указания страниц); из стихотворения «Весна» — по альманаху «Северная лира» (М., 1827).
- ²² Свод критически проанализированных материалов см.: Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929. С. 265—271; Николай Полевой. Материалы из истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред. и комм. Вл. Орлова. Л., 1934. С. 155, 387 и след.

- ²³ Состав авторов «Северной лиры» см. в нашей кн.: Северные цветы: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 261.
- ²⁴ См.: Яблонь и лавр. (С италиянского) / Московский вестник. 1827. № 6. С. 123—124 (подпись: «Р....»). С меньшими основаниями можно предположить его авторство для «Тоски души» (1825; подпись: «Р») (Там же. 1828. № 10. С. 117—119).
- ²⁵ Веневитинов Д. В. Стихотворения; Проза. М., 1980. С. 394 (письмо от 28 января 1827 г.).
- ²⁶ XI, 48—49; Альманахи на 1827-й год // Московский вестник. 1827. № 5. С. 87—88 (подпись: «нъ»).
- ²⁷ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 2. С. 125. Ср.: Раич С. Единоборство Арганта с Танкредом: (Из шестой песни «Освобожденного Иерусалима») // Московский вестник. 1827. № 10. С. 105—110.
- ²⁸ Дельвиг А. На критику «Галатеи» // Сын Отечества и Северный архив. 1829. № 22. С. 124—125 и след.; Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 37—38. Ср. также позднее замечание Вяземского: «Раич был человек образованный, кроткого нрава и с дарованием, но лишенный и поэтического, или метрического, и общежительного такта; доказательствами тому служат переводы его италиянских поэм размером стиха, употребленного Жуковским в балладе, и многие полемические статьи журнала его» (Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. С. 142).
- ²⁹ Московский вестник. 1830. № 21—24. С. 219.
- ³⁰ См.: Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения, 1829 года, октября 6 дня. М., 1829. С. 57; То же, 1828 г., марта 17 дня. М., 1828. С. 52; То же, 1830 года, марта 29 дня. М., 1830. С. 46; Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. С. 128 и след.; Левит Т. Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // Лит. наследство. М., 1948. Т. 45—46. С. 232—233. Мы указываем дату окончания обучения; формальная дата выпуска — следующий год, когда назначалось торжественное собрание.
- ³¹ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. С. 123.
- ³² См.: Ямпольский И. Сатирическая журналистика 1860-х годов: Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). М., 1964. С. 67 и след.
- ³³ ИРЛИ. 4347, л. 2 (дата письма — 29 декабря 1838 г.).
- ³⁴ ИРЛИ. 4374.
- ³⁵ Галатея. 1829. № 20, с. 233—235.
- ³⁶ ИРЛИ. 4353, с датой: «1827 года 24 июля. Звездуново» — и не вошедшим в печатный текст эпиграфом: «Как имя на холодном камне гробницы останавливает мимоидущего, пусть и мое так устремит на минуту задумчивый взор твой на сей одинокий листок. Байрон». Это прозаический перевод известных байроновских «Lines written in an Album, at Malta» (1809), чрезвычайно популярных в русском читательском и поэтическом обиходе 1820-х гг., в том числе, по-видимому, и в Раичевом кружке; в 1830 г. Лермонтов варьирует эти стихи в стихотворении «В альбом» («Нет, я не требую вниманья...»), а затем дает новую их переработку («Как одинокая гробница...», 1836); еще ранее Тютчев помещает в «Северной лире» свое переложение («В альбом друзьям. (Из Байрона)»).
- ³⁷ Сочинения в прозе и стихах. С. 223, 170. «Вечер» имеет дату: «1827 года июля 17. Звездуново». В том же издании (с. 163)

- опубликовано стихотворение Колачевского «К мечте» (дата: «1826 года января 17 дня»).
- ³⁸ Ср.: «Виктор Стройский как прозаик (повесть „Мечтатель“, „Кузнецкий мост“ и „Мысли, выписки и замечания“ принадлежат ему), К. и Ламвер как поэты подают самые лестные для нас надежды» (*М. Б.-в. Цефей: Альманах на 1829 год // Дамский журнал. 1829. № 16. С. 48*); *Левит Т. Литературная среда Лермонтова... С. 232, 245.*
- ³⁹ *Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. С. 128—133, 144; Левит Т. Литературная среда Лермонтова... С. 252—253. Уточненные сведения даны Л. А. Черейским (см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 228).*
- ⁴⁰ РНБ. Ф. 291 (М. Н. Загоскина), № 95 (письмо от 24 июня 1828 г.; отправлено из села Звездуново; в обратном адресе — полное имя и отчество: «Николай Николаевич Колачевский»).
- ⁴¹ Приводимые сведения взяты из формулярного списка Колачевского за 1855 г. (РГИА. Ф. 1349, оп. 3, № 1069, л. 75—78).
- ⁴² Ср. в нашей статье «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х гг.» (Русская литература. 1964. № 3. С. 53—56).
- ⁴³ *Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. С. 106 и след.; Левит Т. М. Литературная среда Лермонтова... С. 234—235; ср.: Галатея. 1829. № 45. С. 273—289; № 46. С. 333—346 (подпись: «С италийского Вл. С...»).*
- ⁴⁴ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 19.
- ⁴⁵ *Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. С. 122—125, 138.*
- ⁴⁶ Лермонтовская энциклопедия. С. 555.
- ⁴⁷ *Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1886. Т. 2. С. 431; Ведомость о воспитанниках Университетского благородного пансиона высшего класса старшего отделения, 1830 г. — ИРЛИ. Ф. 524, оп. 3, № 63, л. 11; формулярный список Стромиллова — РГИА. Ф. 1349, оп. 4, № 31, л. 133—134; ср.: *Майский Ф. Ф. Юность Лермонтова: (Новые материалы о пребывании Лермонтова в Благородном пансионе) // Труды Воронеж. гос. ун-та. 1947. Т. 14, вып. 2. С. 244.**
- ⁴⁸ Светлейший князь Дмитрий Владимирович Голицын в 1820—1843 гг. // Русская старина. 1889. № 7. С. 147—148.
- ⁴⁹ Галатея. 1839. № 27. С. 67—68.
- ⁵⁰ *Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1953. Т. 12. С. 22.*
- ⁵¹ *Стромиллов Семен. Смерть Сократа // Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона... 1830 год, марта 29 дня. М., 1830. С. 15—16. Ср.: Опыт в стихах С. С. М., 1830. С. 13—15. Приводимые далее цитаты из стихов Стромиллова даются по этому сборнику (без указания страниц).*
- ⁵² См. о нем: *Бродский Н. Л. Лермонтов-студент и его товарищи // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 40—76.*
- ⁵³ Ср.: *Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 401—422.*
- ⁵⁴ Сочинения Д. В. Веневитинова. Часть первая. Стихотворения // Галатея. 1829. № 7. С. 40—41.
- ⁵⁵ Галатея. 1829. № 18. С. 119. К стихотворению примечание: «Написано по прочтении его сочинения, в котором предсказал он свою смерть».
- ⁵⁶ *Грибушин И. И. Заметки о Дмитрие Веневитинове // Русская литература. 1968. № 1. С. 196—198.*
- ⁵⁷ См. примечания Э. Э. Найдича в кн.: *Лермонтов М. Ю. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л.,*

1964. Т. 1. С. 673—674; примечания Т. П. Головановой в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 555—556.
- ⁵⁸ *Мечтатель* <Глинка С. Н.>. Анекдоты, мысли и замечания // Дамский журнал, 1829. Март. № 14. С. 5.
- ⁵⁹ *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / Пер. С. А. Раича. М., 1828. Ч. 1. С. 234, 237. Ср.: *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 5. С. 33, 607.
- ⁶⁰ Урания. М., 1826. С. 266—268.
- ⁶¹ Ср. также в Псалтыри: «Глас Господа сокрушает кедры...» (гл. 28. ст. 5).
- ⁶² Северная лира. С. 203—204.
- ⁶³ Галатея. 1839. № 29. С. 192.
- ⁶⁴ Сын отечества. 1825. № 17. С. 86.
- ⁶⁵ Галатея. 1830. № 8. С. 35.
- ⁶⁶ См.: *Любович Н.* «Веселый час» // Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 373—377.
- ⁶⁷ *Баранов Д.* Веселость // Любитель словесности. 1806. № 5. С. 119; Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов / Изд. В. Жуковским. М., 1811. Ч. 5. С. 277; Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах и прозе, изданное Обществом любителей отечественной словесности. Ч. 1—12. СПб., 1817. Ч. 6. С. 138.
- ⁶⁸ <Coisson>. Tableau des Prisons de Paris, sous le règne de Robespierre, contenant différentes anecdotes sur plusieurs prisonniers, avec les coupletes, pièces de vers, lettres et testaments qu'ils ont faits. A Paris, et se trouve à Leipsick, 1795. Т. 1—4; ср. также: Tableau des Prisons de Paris, sous le règne de Robespierre, pour faire suite à l'Almanach des Prisons, contenant différentes anecdotes sur plusieurs prisonniers, avec les couplets, pièces de vers, lettres et testaments qu'ils ont faits. A Paris, chez Michel, rue Haute-Feuille, № 36, <с. а.>.
- ⁶⁹ О Дмитрие Осиповиче Баранове (1773—1834) см. подробно: *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1891. Т. 2. С. 110—111; Русский биографический словарь. СПб., 1900. Т. 2. С. 482; *Пушкин.* Письма. М.—Л., 1935. Т. 3. С. 586—587; как о переводчике Вольтера см.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. С. 99—100.
- ⁷⁰ *Вацуро В. Э.* Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х гг. // Русская литература. 1964. № 3. С. 46—56.
- ⁷¹ Северная лира. С. 73—74. Вяземский дал развернутую критику этого суждения: «Едва ли и подлинные soncetti не безобразная прикраска итальянских стихов, а заимствованные soncetti на русский лад и того хуже. Впрочем, вероятно, в Ломоносове этот мишуурный блеск не подражание, а просто погрешность, свойственная худому вкусу, не озаренному светом здоровой критики, и насильственной игре воображения» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 29). На «итальянские soncetti» прециозной поэзии Пушкин напал еще в 1823 г., в черновике письма к Вяземскому от 4 ноября (XIII, 381; ср.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 460—461).
- ⁷² *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 160—161.
- ⁷³ Histoire littéraire d'Italie, par P. L. Ginguené. Paris, 1819. Т. 9. P. 281, 292, 343, 428.
- ⁷⁴ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 333 (здесь и далее курсив в стихотворных цитатах мой. — В. В.).
- ⁷⁵ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 1. С. 219.
- ⁷⁶ *Тютчев Ф. И.* Лирика. М., 1965. Т. 2. С. 278 (цитируем первую редакцию).

- ⁷⁷ *Веселовский А.* Петрарка в поэтической исповеди Sanzoniere // А. Н. Веселовский. Избр. статьи. Л., 1939. С. 168.
- ⁷⁸ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 160.
- ⁷⁹ *Шимкевич К.* Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика : Сб. статей. Л., 1927. С. 44—54.
- ⁸⁰ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 346.
- ⁸¹ Цит. по: *Батюшков К. Н.* Соч. СПб., 1887. Т. 1. С. 428—429. О дальнейшей судьбе переводов Батюшкова из Павла Силенци-
ария в русской литературе см. статью: *Ботвинник Н. М.* О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1976. Л., 1979. С. 147—156.
- ⁸² *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 250.
- ⁸³ *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 59, 146—147.
- ⁸⁴ *Максимович.* Розалини // *Северная лира.* С. 337 (дата: «1826, май»).
- ⁸⁵ *Тютчев Ф. И.* Лирика. Т. 1. С. 47, 282 (цитируем первую редакцию).

Впервые: Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 49—90.

IV

ЖАНЫРЫ



Русская идиллия в эпоху романтизма

Тема, обозначенная в заглавии настоящей статьи, не является совершенно новой. К ней обращались уже так или иначе исследователи поэзии В. А. Жуковского, А. А. Дельвига и в особенности Н. И. Гнедича, — однако исторические судьбы жанра в целом во многом еще неясны. Для русской романтической эстетики идиллия не была жанром центральным и дала литературе лишь единичные ценности. Между тем если не эстетически, то исторически она оказалась явлением довольно заметным, и один только обзор идиллий до середины века потребовал бы весьма обширной статьи. В настоящем этюде мы не будем пытаться дать систематическое исследование и постараемся лишь наметить некоторые вехи эволюции жанра.

1

Идиллия выдвигается как литературная и эстетическая проблема около 1820 г., когда в свет выходит сборник «Идиллии Владимира Панаева». К творчеству этого автора издавна установилось негативное отношение, имеющее, нужно признать, свои основания: в литературной борьбе 1820-х гг. Панаев занял консервативные позиции. Однако вопрос о сущности и эстетической основе панаевских идиллий не так уж прост, как представляется на первый взгляд. Известно, что кружок юных литераторов, куда входили и Аксаков, и старший брат Панаева Александр, начал с безусловного подражания Карамзину и издания рукописного журнала «Аркадские пастушки»; затем увлечение Карамзиным сменилось резким охлаждением, и друзья, принявшие сторону Шишкова, стали «с ожесточением» изгонять «идиллическое направление» как слащавое, неестественное

и лишенное национального элемента¹. Литературное воспитание Владимира Панаева проходит под знаком этой эволюции — от «карамзинизма» к «шишковизму», от увлечения идиллией к борьбе с ней. Юный Панаев должен был определиться как «классик», тем более что в этом поддерживали его и университетские учителя типа В. М. Перевощикова. Однако самое понятие «классик» для 1810—1820-х гг. уже нуждается в дифференциации. Его эстетическое кредо включало в себя литературный опыт сентиментализма и преромантизма, и в высшей степени показательно, что геснеровская идиллия, идиллия по существу своему преромантическая, отвергнутая юными литераторами во имя классической чистоты, пускает наиболее прочные корни именно в творчестве Владимира Панаева, а несколько позднее, в 1824 г., и сам С. Т. Аксаков обращается к жанру, который он так старательно «изгонял» в юности.

«Возвращение к Геснеру» совершается у Панаева в 1810-е гг. уже на новой основе, и, может быть, в этом сказалась пережитая им реакция на карамзинизм. Геснер для него не источник, а отправная точка для свободной вариации. Он решительно отказывается от «поэтической прозы» оригинала и обращается к стихотворной форме, при этом избегая явных примет сентиментального стиля. Он меняет метроритмический рисунок, применяя разностопный басенный стих, трехстопный безрифменный ямб («Влюбленный Сильван», 1817), чередующиеся четырехстопные и трехстопные амфибрахии («Палемон», 1818). В ранних его идиллиях явственно слышны элегические мотивы и даже традиционные формулы элегии:

Но где вы, где вы, дни беспечности златой?
Куда сокрылся ты, души моей покой?..

Элегические ламентации этой первой его идиллии («Дафнис и Милон», 1810) автобиографичны²; она — элегия по самой своей ситуации. Панаев деформирует свой образец совершенно так же, как это делали отправлявшиеся от Геснера французские элегики, например Леонар. Самые поздние из его «геснеровских» идиллий, как «Осень» (1819), уже очень удалены от исходного жанра; Панаев сам обращал на это внимание, относя «Осень» «к роду идиллий г-жи Дезульер»³. Б. М. Федоров, его друг и биограф, находил, что «Осень» можно прямо относить к элегиям⁴. Напомним, что Леонару Геснер также внушил элегическую медитацию на фоне осеннего пейзажа, с типичными сожалениями по поводу ушедшей любви («Осень» («L'Automne»), 1774). Жанр идиллии под пером Панаева обрел, таким образом, ббльшую, нежели ранее, гибкость и вмес-

тимось; в нем обнаруживались возможности эволюции. Вместе с тем Панаев отнюдь не преодолел, а даже укрепил те стабильные признаки традиционной идиллии, которые стали в скором времени предметом нападков в новой романтической школе.

2

В предисловии к своему сборнику «Идиллии» Панаев сформулировал свой взгляд на существо и назначение жанра. Главное назначение пасторальной поэзии Панаев усматривает в ее дидактической цели. «Наставительность» идиллии есть в его глазах главное завоевание новейших поэтов — в первую очередь Геснера.

В рассуждениях Панаева слышатся отзвуки теоретических дискуссий, как предшествовавших появлению идиллий Геснера, так и вызванных его книгами. Едва ли не основным вопросом в этих дискуссиях был вопрос о реальности идиллического мира и идиллического характера. Для ранних теоретиков, начиная с Фонтенеля (1698), идиллия была родом аллегории, условной сценической площадкой для выражения мыслей и чувств современного поэта; отсюда — возможность появления прециозного пасторального романа и драмы⁵. Проблема аутентичности идиллического характера, таким образом, не возникала. Она появляется в середине XVIII в. с ростом преромантических тенденций; выдвигается требование хотя бы относительной временной локализации «аркадского мира», отнесения его в патриархальные, библейские или античные времена. Совершенно исключительная общеевропейская популярность Геснера отчасти объяснялась тем, что он отвечал на все эти вопросы с позиций преромантического руссоизма. За его идиллиями стояло целое мировоззрение; система Руссо как будто намеренно получала художественную реализацию. Сам Руссо и его последователи, высоко ценившие геснеровскую идиллию, находили в ней подтверждение своему учению об исконной доброте человеческой природы; в самом поэте, ведшем уединенную и патриархальную жизнь, искали некоего воплощения идеала «естественного человека». Нравственный кодекс идиллий Геснера, в котором Панаев видел их первое достоинство, был предметом особого внимания «руссоистов»: это также была мораль «естественного человека», уберегшегося от пороков городской цивилизации. В оценке Геснера русский подражатель следовал, таким образом, европейской сентименталистской и преромантической критике, и к ней же восходили его другие суждения: предпочтение Геснера «древним», резкое отталкивание от

«неестественного», прециозного пастушеского романа, наконец, похвалы Геснеру за то, что он наделил своих пастухов многообразием «склонностей, чувствований и связей, кои природа положила основанием человеческих обществ». Помимо чувства любви — единственной пружины пасторальной поэзии прошлого, — они «одушевлены» «почтением к богам, любовью родительской, детской, супружеской, чувством дружбы и сострадания, резвой веселостью и тихой горестью...»⁶. Здесь Панаев прямо уже подходил к спорному и сложному вопросу об идиллическом характере и должен был рассматривать его пределы и возможности. В предисловии к своим идиллиям Геснер писал об этом, и Панаев его перефразировал. Идиллические сцены приобретают «высшую степень истины», когда они помещены «в отдаленные времена»; они не годятся для нашего времени, «когда земледелец обременен тяжким трудом на своего господина», «угнетение и бедность лишили его добрых нравов и сделали низким и хитрым». Геснер не отрицал, что поэт, решившийся на современную идиллию, «может быть, найдет особые красоты, если он вникнет в образ мыслей и нравы земледельцев, но он должен с тонким вкусом выбрать эти черты и уметь очистить их от грубости, не искажая их подлинной природы»⁷.

Панаев сохранил не только требование «очищать» изображение, но и геснеровскую оговорку: «умный, наблюдательный писатель» может найти «и в образе жизни наших поселян новый источник красоты: нужно только уметь пользоваться оным»⁸. Эта оговорка была важна и для него самого: в предисловии он сделал намек на то, что обращение к идиллии имело у него и внутренние, биографические, причины и коренилось отчасти в условиях его «первоначального воспитания, мирной семейственной жизни и частого пребывания в деревне». Книжку идиллий он посвятил своей сестре, П. И. Рындовской. Таким образом, уже в 1820 г. он намечал некоторые предпосылки к созданию идиллии на материале современного патриархального быта, того хорошо знакомого ему быта, который отразился в аксаковской «Семейной хронике».

3

Рассуждение Панаева было теоретическим обоснованием тех принципов, которые получили практическое воплощение в его «Идиллиях», выход которых в 1820 г. стал литературным событием. Их признали «классики»: Российская Академия присудила им золотую медаль. Общество любителей словесности, наук и художеств рассматривало их почти как литературный манифест; в анонсе

«Благонамеренного» о выходе книжки отмечались «простота и естественность разговора, нежность и сила в чувствованиях, верность и живость в картинах и описаниях, легкая и исправная версификация»⁹. В этом кругу Панаев и получил прозвание «русского Геснера»; в его альбоме оно многократно варьируется — Н. Ф. Остолоповым, Б. М. Федоровым и другими. Федоров, приятель и потом биограф Панаева, публично присваивает ему этот титул в печатном посвящении¹⁰. Из всех этих стихотворных откликов, вероятно, самый значительный принадлежал М. В. Милонову. Милонов поощрял Панаева продолжать воспевать вместе с Геснером «невинны нравы человека» и золотой век человечества¹¹.

За всеми этими откликами и посвящениями просматривается некая литературно-эстетическая позиция, которая довольно трудно поддается точному определению. Речь идет о группе «нейтральных» поэтов 1800—1810-х гг. — «нейтральных» в том смысле, что они были равно удалены и от архаистических тенденций «Беседы», и от исканий формирующегося романтизма, например Жуковского. Вместе с тем их творчество содержит потенции развития и в том, и в другом направлении. Милонова противопоставляли Жуковскому, но тот же Милонов считал Жуковского одним из своих любимых поэтов. Он писал элегии, традиционнейшие оды и переводил Шиллера, любимого русскими романтиками. Литературно-эстетическая основа их творчества — рационалистическая поэтика, канонизированная поздними теоретиками французского классицизма, и вместе с тем оно уже пронизано преромантическими и даже раннеромантическими идеями и мотивами, не сложившимися еще в сколько-нибудь целостную систему¹². В этой среде были возможны парадоксы литературной эволюции: два «антиромантика», например, могли вступить в полемику, результаты которой имели значение для начавшегося романтического движения. Так произошло с идиллиями Панаева и посланием Милонова: они вызвали полемический отклик.

Послание Милонова было написано до выхода отдельного издания идиллий; оно было занесено в альбом 24 октября 1818 г.¹³ На следующем же листе мы находим написанное двумя годами позднее послание к Панаеву Авраама Сергеевича Норова, начинавшееся парафразой милоновских строк. Участник Отечественной войны, потерявший ногу при Бородине, только что вернувшийся из заграничного путешествия и полный впечатлений от социальных бурь на Западе и Востоке, Норов пренебрег формами литературной условности и непосредственно соотнес панаевскую идиллию с современной общественной жизнью. Он развернул антитезу «природа—

человек». Природа Греции — та же, что видел перед собой Феокрит; люди изменились: завоеватель-турок заменил Мильтиада, героические Афины и Спарта отошли в прошлое. Мысль о деградации человеческой природы по существу своему не противоречила концепции «естественного человека», скорее напротив; однако Норов явно настаивал на том, что такого человека следует искать в исторически удаленном «золотом веке». Послание его было читано на заседании «соревнователей» и единогласно избрано. 7 июня Орест Сомов записал в своем дневнике: «Я передал Глинке послание Норова к Панаеву, где он говорит ему, что человеческая природа портится все более и более; хорошие стихи, есть только несколько погрешностей в стиле. Глинка читал его в том же заседании, и все его одобрили»¹⁴.

Норов упрекал Панаева в том, что он «воспел мечту»¹⁵, и «соревнователи» как будто сочувствовали его точке зрения. Однако в «Благонамеренном» Панаев получил поддержку, — и голос в защиту его концепции человека донесся из той самой среды, откуда вышли и его идиллии. Ф. М. Рындовский, муж сестры Панаева, которой был посвящен и его сборник, обратил к нему послание, содержавшее прямое возражение его оппоненту. Панаев рисовал не «мечту», а человека как он есть и каким останется до тех пор, «пока природы не забудет»¹⁶.

Ф. Рындовский, полупрофессиональный поэт и постоянный сотрудник измайловского журнала, благодарил Панаева за посвящение сборника его жене, в которой он видел образец его идиллических пастушек. В этой полудомашней поэтической переписке для нас важно самое убеждение, что в идиллии может получить отражение характер современного человека. Мы увидим далее, что Панаев в сущности пришел к той же точке зрения и что его поиски «естественного человека» в окружающем быту включаются в целое течение патриархально-идеализирующей литературы.

В то время как в кругу «Благонамеренного» утверждается идиллия Геснера в ее «панаевском» варианте, в русскую литературу уже проникает идиллия Гебеля и Фосса.

В немецкой литературе идиллия Фосса была качественно новым этапом по сравнению с геснеровской. Иногда ее условно называли «реалистической идиллией»: ее материалом служил сельский быт, ее героем был крестьянин, сельский пастор, — и в этой среде искал Фосс патриархального нравственного идеала. Начав с подражания Геснеру, Фосс очень скоро приходит к мысли, что его поэтический учитель населяет свой мир обитателями Аркадии и следует итальянцам¹⁷. Это пишется в тот момент, когда на сцену выступают

критики Геснера, нападающие как раз на абстрактность его «естественного человека»: Гердер пронизательно замечает, что его пастухи — тени, а не люди, что они не имеют никаких индивидуальных примет и что самая мораль их — не добродетель, а невинность, неведение. Для Гердера, как затем для Шиллера, идиллии Геснера уже лишены правдоподобия¹⁸.

Шиллер противопоставлял Геснеру Фосса как создателя «наивной» идиллии, в своей естественности соперничающей с греческими образцами. По пути Фосса следовал и Гебель, чьи идиллии, написанные на аллемандском диалекте, встретили поддержку Гете. Вместе с Броннером эти поэты составляли демократическое крыло немецких идилликов, сумевшее преодолеть тот основной недостаток, который находил Гердер в произведениях Геснера: они конкретизировали идиллический характер, сообщив ему черты национальности и «народности» в гердеровском понимании.

В 1816 г. В. А. Жуковский знакомится с творчеством Гебеля и с восторгом пишет А. И. Тургеневу о «совершенстве простоты и непорочности», отличающей эту поэзию, создаваемую «для поселян». В том же году он переводит «Овсяный кисель» («Der Habermuss») и двумя годами позже публикует свой перевод. В позднейшем примечании он приводит выдержку из статьи Гете, где Гебель противопоставлялся «древним поэтам и новейшим их подражателям» как певец жизни не «идеальной», но реальной — «судьбы смиренного земледельца и пастуха», «его полевых трудов, его семейственных радостей и печалей». Когда Жуковский писал Тургеневу о «прелести простоты и вымысла» в идиллиях Гебеля, он смотрел на свой оригинал глазами Гете¹⁹.

Жуковский сделал несколько переводов из Гебеля («Красный карбункул», 1816; «Тленность», 1816; «Деревенский сторож в полночь», 1816 и др.), широко пользуясь гекзаметром, даже в тех случаях, когда оригинал был написан иным размером или прозой. В самом выборе размера была принципиальная позиция. Переводы из Гебеля появляются в разгар полемики о гекзаметре, возникшей в связи с работой Гнедича над «Илиадой». В спорах этих происходило размежевание литературно-эстетических лагерей: «арзамасцы» (Дашков, Уваров, Воейков и др.) решительно поддержали «гекзаметрическую» «Илиаду». Эстетический смысл полемики был шире, нежели решение вопроса о принципах перевода Гомера: новое поколение поэтов отказывалось от «французской» традиции в пользу античной и немецкой; Кюхельбекер прямо заявлял об этом в 1817 г., видя в этом симптом поворота русской литературы к новой, то есть, по существу, романтической поэзии²⁰. В полном соответствии с этими

тенденциями вставал вопрос о возвращении к национальным истокам поэзии, — и переводы Жуковского как будто прямо отвечали на эти требования, осваивая гекзаметр для «народных» сюжетов.

«Овсяный кисель» был самым ярким опытом в этом роде. Из всех выбранных Жуковским стихотворений эта идиллия была наименее локальна, то есть в наименьшей степени носила приметы специфически немецкого быта. Поэтому она легко поддавалась русификации, чем и воспользовался Жуковский. Он осторожно ввел в свой перевод русские имена и детали национального быта, и она стала восприниматься как построенная на русском материале:

Вот с серпами пришли и Иван, и Лука, и Дуняша...
Вот и Гнедко потащился на мельницу с возом тяжелым...

Но Жуковский сделал и нечто большее: он попытался воспроизвести самый способ мышления русского крестьянина. Крестьянин этот, конечно, идеализирован; он еще не вполне удалился от того типа, который был создан сентиментальной литературой, в том числе и ее демократическим крылом. Более того, дидактизм идиллии Гебеля, полностью сохраненный Жуковским, ставил создаваемому им характеру свои пределы; через наивное сознание была пропущена история развития хлебного колоса из зерна; условность заключалась в самом сюжете идиллии. При всех этих неизбежных ограничениях «Овсяный кисель» был художественным открытием, имевшим важные последствия: характер создавался не «этнографическим» путем, через бытовые детали, но через их субъективное освещение, через лексико-интонационный строй устной бытовой речи, включающей просторечие:

Дети, овсяный кисель на столе; читайте молитву;
Смирно сидеть, не марать рукавов и к горшку не соваться...
Кушайте, светы мои, на здоровье; Господь вас помилуй...

Ничего подобного до сих пор русская идиллия не знала. Именно Жуковский, а не Гнедич, как это обычно считается, сделал первый практический шаг к созданию русской народной и даже «простонародной» идиллии. Быть может, поэтому его опыт не был оценен по достоинству даже в ближайших к нему литературных кругах (Вяземский, Батюшков), — и поэтому же, несмотря на отсутствие поддержки, Жуковский упорно продолжал переводить Гебеля; его похвалы «швабскому поэту» приобретали характер почти демонстративный²¹.

Перевод «Овсяного киселя» появляется в печати в 1818 г. — и в том же году находит по крайней мере одного продолжателя или

подражателя. Это был Ф. Н. Глинка, выступивший со своей сказкой «Бедность и труд», очевидно ориентированной на «Овсяный кисель» в самой своей структуре и даже воспроизводящей интонационный строй монологов старой крестьянки:

Как же в светлице нам быть-то? Опять вы в бирюльки?
 Аль вечно
 Руки поджавши сидеть, а работу под лавку? Нет, дети!
 Боже спаси вас!..

Глинка стремился создать «простонародный русский рассказ» в гекзаметрах — по существу, идиллию типа Гебеля — Жуковского с ярко выраженным дидактическим заданием. Как обычно, он вводил социальные аллегории, олицетворяя «бедность» и «труд» как «врага» и «благодетеля» «гражданских обществ». Социальная окрашенность отличала его идиллию от «Овсяного киселя» и делала фактом литературной политики Союза Благоденствия, проводником которой он был в «ученой республике» соревнователей. Помимо этой основной цели, он преследовал и иную — чисто литературную: он хотел утвердить возможности гекзаметра как средства передачи звуковых картин; при этом он ссылался на идиллии Фосса. В одну из редакций своей сказки он ввел звукоподражательные стихи:

Утки трюшком, ковыльком, шепелявые, плещутся в лужах;
 Говорных гордых гусей долговыйна ватага гогочет...²²

Глинка не ограничился одной гекзаметрической «народной сказкой»: за ней последовали и другие²³.

Простонародный элемент в идиллиях Жуковского и Глинки сейчас предстает нам очень условным и сглаженным, сохраняющим связь с сентиментальной традицией. Однако в литературных кругах 1820-х гг. он был воспринят необыкновенно остро. Если даже «арзамасцы» не были довольны переводами Жуковского, то в кругах «классиков» началась прямая реакция, причем переводы из Гебеля рассматривались наряду с балладами как уродливые порождения романтической «моды». А. Ф. Мерзляков в своей речи в московском Обществе любителей русской словесности в 1818 г. указывает на «Адельстана», «Красный карбункул» и «Овсяный кисель» как на «злоупотребление поэзии и гекзаметра»; речь была произнесена при большом стечении народа в присутствии Жуковского и получила резонанс²⁴. В письмах И. М. Муравьева-Апостола к В. В. Капнисту мы находим уже прямую ассоциацию: Байрон — З. Вернер — «Карбункул и Овсяная каша»²⁵.

Но, вероятно, наиболее интересным для нас откликом была пародия, принадлежавшая О. Сомову и вышедшая из самых недр

Вольного общества словесности, наук и художеств, поддерживавшего панаевскую идиллию. Она была написана в декабре 1820 г., когда уже началась борьба Сомова и Цертелева против Жуковского и «романтиков», но в свое время опубликована не была. Пародия называлась «Соложеное тесто» и вся была пронизана парафразами из Жуковского и Ф. Глинки:

Дети! ко мне все бегом: на столе соложеное тесто!
 Полно дурить на дворе да гонять поросят по закутам.
 Ну-тка, усядьтесь, — да рыла, чур, не марать и ложкой не драться.
 Кушайте, светы мои, на здоровье: Христос вас помилуй.

По сомовской пародии мы можем определить, что именно у Жуковского и Глинки считалось новым и внеэстетическим. Пародируется принцип детальных, «эпических» описаний. Он был заимствован у Гомера и широко применялся, например, в «Луизе» Фосса; он служил поэтизации сельского быта. Детализация быта противоречила рационалистической эстетике: достойным изображением объектом было лишь «высокое», морально значительное. Пастухи Панаева были лишены быта, или бытовая сфера была лишь слегка обозначена — и в этом сказывался художественный принцип. Панаев обвинял Броннера в злоупотреблении «низкими предметами» и «мелочными подробностями», набросанными «без всякого приличия». Рядом с этим упреком совершенно естественно вырастает и другой: в простонародной грубости. Сомов насыщает свою пародию вульгаризмами, попутно задевая и звукоподражания Ф. Глинки:

Жаворонок, закружась, завирял, зашнырял в поднебесье,
 Гордые гуси, сипя всем горлом, свой говор гогочут...
 Матушка ваша с снохами, Хавроньей, Устиньей и Домной,
 Взявши серпы, побрели на ниву; пожали, связали
 Туго в снопы, сложили в крестцы; а дядя Ерощка
 О Покрове на гумно их сvez на сивой кобыле.

Сомов заканчивал свою пародию, стремясь обнажить простонародное «неприличие» своих образцов, так сказать, логически довершить их. Для этого он сгущает натурализм описания и в довершение всего обращается к ходячему примеру простонародности — сказке о «мужичке-ноготке», на которую ссылался Поголев в своем печально знаменитом отзыве о «Руслане и Людмиле»²⁶.

Пародия Сомова как бы намечала литературный водораздел, по одну сторону которого стоят Жуковский, Глинка и Гнедич²⁷, а по другую — сторонники Панаева.

4

В разгар всех этих полемик в русской литературе появляются переводы двух наиболее значительных идиллий Фосса.

Они принадлежали двум молодым поэтам, начавшим свою деятельность почти одновременно в Обществе любителей словесности, наук и художеств; в начале 1820-х гг. они печатаются в «Благонамеренном», но вскоре обнаруживают тяготение к «Соревнователю» и Обществу любителей российской словесности. Одним из них был Павел Андреевич Теряев. В 1820 г. он выпустил полный перевод «Луизы» Фосса, над которым работал около двух лет. В предисловии Теряев писал, что предпринимает первый на русском языке перевод «сельского стихотворения» («ländliches Gedicht» у Фосса) и испытывает трудности в выборе «приличного тона разговора» для действующих лиц: он «должен быть ни слишком нежен, подобно языку идиллии пастушеской, ни слишком возвышен, подобно важному голосу поэмы; но верным отголоском простого семейного разговора»²⁸. Позиция Теряева, конечно, не полемична, но по пути Панаева он явно не идет.

Вторым был Михаил Петрович Загорский (1804—1824), поэт с романтическими тенденциями и устойчивым интересом к фольклору²⁹. Он переводит «Семидесятый день рождения» — вторую крупную идиллию Фосса — и параллельно пишет «русскую народную идиллию» «Бабушка и внучка» и — на балладной основе — «русскую повесть» «Анюта» (1824).

Все это было ответом на обострившийся интерес к идиллии — вернее, интерес к национальной идиллии — в тех литературных кругах, в которых уже вызревают ростки гражданского романтизма.

5

Такова была литературная ситуация к моменту появления первой оригинальной русской «народной идиллии» — «Рыбаков» Гнедича.

Совершенно естественно, что эта идиллия также выходит из недр Вольного общества любителей российской словесности, в котором Гнедич с начала 1820-х гг. играет особо видную роль. «Рыбакам» предшествовал, по-видимому, перевод «Сиракузянок» Феокрита, которому Гнедич предпослал теоретическое предисловие; другое предисловие (точнее, примечание) он написал для «Рыбаков». Оба рассуждения соотносились друг с другом и имели очевидную полемическую направленность. Примечание к «Рыбакам» появилось при

первой публикации идиллии в «Сыне отечества» в 1822 г.; «Сиракузянки» же и предисловие к ним напечатаны не были и явились впервые только в собрании стихотворений Гнедича в 1832 г., когда споры об идиллии уже давно утихли.

От панаевской идиллии Гнедич отказывался решительно; его задачей было создать идиллию полностью из национальных элементов. «Дафнисы и Хлои», заявлял он в своем примечании, принадлежат «миру чужому» и неспособны возбудить «участие»; причины неуспеха современных идиллий коренятся в господствующем заблуждении, что жанр требует «мифологических вымыслов» и действия, перенесенного «во времена отдаленные». Форма в поэзии, писал Гнедич, может быть заимствована от древних, но «предметы — едва ли». В ненапечатанном предисловии к «Сиракузянкам» он высказывался менее осторожно и более определенно. Он прямо провозглашал возвращение к принципам «простонародной» идиллии Феокрита и отвергал Геснера за идеализацию «пастухов» и за «греческую мифологию» его идиллий: «нимфы, фавны, сатиры для нас умерли и не могут показаться в поэзии нашего времени, не разливая ледяного холода». Геснеру он противопоставлял современных немецких поэтов — тех самых, которые получили уже популярность в Вольном обществе любителей российской словесности: «Фосс, Броннер, Гебель произвели идиллии истинно народные»; они сумели воспроизвести тот идеал естественной жизни, от которого удалось современное общество. Источник современной национальной идиллии Гнедич усматривал в народных обрядах и поверьях, в домашнем быте и нравах русских простолюдинов³⁰.

Гнедич довольно широко воспользовался опытом немецких идилликов. Он избрал в качестве героев повествования не пастухов, а рыбаков — такая традиция была подсказана Феокритом, хорошо известной в русской литературе идиллией Клейста «Ирин» и в особенности циклом прозаических идиллий Броннера — «Fischer-gedichte»; одна из них, «Рыбак при дворе», послужила для Гнедича источником центрального эпизода³¹. Гнедич отталкивался от «пастушеской» идиллии, хотя, конечно, не отрицал ее полностью: незадолго до «Рыбаков» он начинал работать над идиллией «Пастухи»³². Элементы «гомеровского стиля» — в подробных описаниях предметов сельского быта — также уже были в идиллиях Фосса и уже у Терея получили русский эквивалент, ср.:

С видом заботливым тут приступает к наследию предков,
К крашеному сундуку, и железом, и кожей тюленьей
Хитро обшитому вдоль; на замке его изображались

Яков, с Рахилью своей обнимающийся, и пастушка
На бережку у ручья, и овечки, и резвая лама...³³

Гнедич избегает подобных описаний, но как бы «обозначает» их:

Взял чашу из древа, блестящую лаком златистым...

Самый размер, избранный им для «народного рассказа», — безрифменный пятистопный амфибрахий — был подготовлен как его собственными опытами гекзаметрического перевода Гомера, так и всеми предшествующими попытками перенесения Фосса и Гебеля на русскую почву. Очень вероятно, что Гнедич видел в избранном им размере своего рода модификацию гекзаметра³⁴, который получал, таким образом, жанровое приращение.

В обстановке обостренной литературной борьбы вокруг проблем идиллии все эти детали приобретали свое значение. Еще более существенной оказалась концепция народного характера, которая вырисовывалась из «Рыбаков».

Русский народный быт в идиллии Гнедича оказался соотнесенным с бытом гомеровским. А. М. Кукулевич очень точно показал, что «Рыбаки» были построены на основе гомеровской топики. Гнедич искал в русском народном быте и быте «Илиады» общих черт, и в этом, несомненно, сказывались следы гердеровской концепции первобытной поэзии. Совершенно справедливыми были наблюдения исследователя, что автор «Рыбаков» героизировал русский народный характер и наделил молодого рыбака чертами романтического поэта, одаренного свыше, — и здесь говорило уже не «гердеровское» восприятие безыскусственного творчества, но формирующаяся декабристская эстетика. Эта эстетика, просветительская в своей основе, определила не только удачу гнедичевского опыта «народной идиллии», но и его ограниченность.

Уже Белинский, высоко ценивший «Рыбаков», замечал, что эта идиллия «лишена истины в основании», что «русской речью» в ней «прикрыты понятия и созерцания чисто древние»³⁵. В этом замечании была очень пронизательно охарактеризована та особенность «Рыбаков», которая явилась прямым следствием принятого Гнедичем принципа генерализации: отправляться от античных «форм», наполняя их отечественными «предметами», искать в национальном быту естественных аналогий с античным. Гнедич сделал по сравнению с Панаевым огромный шаг вперед в направлении романтической концепции «национального характера»; он практически доказал возможность «народной» современной идиллии. Однако он не смог поставить вопроса о национальной специфике характера, — и в этом

отношении «Рыбаки» оказались значительно ниже «Овсяного киселя». В своей стилистической позиции Гнедич также был умереннее Жуковского: в повествовании он явно тяготел к «высокому» стилевому регистру и стремился придать речи рыбаков эпический склад, изредка и осторожно вводя просторечие. Результатом был стилиевой эклектизм, который не замедлила отметить критика из враждебного лагеря. Показательно, однако, что эти нападки даже отдаленно не напоминали ту бурю, которая обрушилась на В. Жуковского и Ф. Глинку.

6

После выхода «Рыбаков» вопрос о путях и возможностях «русской идиллии» перешел на страницы критических статей.

Первым выступил П. А. Плетнев, прочитавший свой разбор идиллии Гнедича на заседании «ученой республики» 6 марта 1822 г.³⁶ Плетнев приветствовал национальную идиллию, отмечал простоту и естественность действия и характеров, цитировал особенно удачные дескриптивные куски (в частности, приведенное потом Пушкиным в «Онегине» описание летней ночи в Петербурге) и брал под защиту от ожидаемых нападков стих «Рыбаков». Он коснулся и вопроса о просторечии, осуждая «низкие» картины, но и «высокопарность» слога; как образец очищенной «простоты» идиллия Гнедича его вполне удовлетворяла. Это был первый отзыв «левого крыла» «соревнователей»; за ним последовали короткие одобрительные отзывы Бестужева и Булгарина³⁷. Что же касается «Благонамеренного», то в нем появился обширный критический разбор за подписью «И. Истов. М...ск», — несомненно, псевдонимной³⁸.

Разбор был в целом благожелателен; по поэтическим достоинствам критик был даже готов объявить «Рыбаков» общеевропейским достижением. Он отмечал, однако, черты искусственности в речевых характеристиках и стилиевые промахи Гнедича — к последним он относил и «элегический» налет в некоторых местах, в связи с чем задевал попутно «новую школу поэтов». Далее, однако, начинались несогласия. И. Истов был убежденным адептом Панаева — «счастливого, единственного у нас питомца Геснера» — и в своих возражениях Гнедичу опирался на его теорию и практику. Он брал под защиту панаевский идиллический характер и оспаривал утверждение Гнедича, что абстрактно-мифологическая идиллия не возбуждает «участия»: «язык природы, невинности и чувства» для него есть язык «общий», равно понятный «всем векам и народам». Тем не менее он готов был согласиться, что «народная идиллия» «имеет для нас особую приятность», — и пытался наметить для нее сюжеты

и темы. «Предмет народной идиллии должен быть непременно правдоподобный и наставительный, то есть чтобы происшествие или случай, доставивший счастье действующим лицам, был последствием трудолюбия и прилежания к пристойному, свойственному им занятию». Именно этого И. Истов не находил в идиллии Гнедича. Он указывал на суеверия, обряды, предания, народную мифологию как на источник идиллических мотивов (об этом же почти одновременно писал и Гнедич) и решительно высказывался за идиллию на современную тему, где были бы раскрыты народные нравы. Здесь он вступал в спор с рассуждениями Геснера и Панаева, беря себе в союзники Панаева же и указывая на национальные потенции его собственных идиллий: стоит «переменить имена Дориды и Титира на русские», «приноровить разговор к народным обычаям нашим» и дать соответствующие атрибуты действующим лицам, — и мы получим национальную идиллию. Он призывал Панаева обратиться к национальным темам и даже подсказывал ему сюжет: любовь молодого воина, пришедшего из службы, и крестьянской девушки.

Итак, позиция «Благонамеренного» формулировалась ясно: национальная идиллия на геснеровской основе и в панаевском стилистическом ключе. В следующем году журнал еще раз подтвердит ее, напечатав обширный переводной этюд Жоффре «Опыт об идиллии»: здесь повторялись упреки древним за «грубость» и незанимательность и вновь произносилась апология швейцарскому идиллику, который сумел воссоздать «золотой век» первобытной невинности, изображая «чувствования», свойственные вневременному человеку³⁹. Призывы критика «Благонамеренного» полностью соответствовали творческой эволюции самого Панаева, который с начала 1820-х гг. решительно эволюционирует в сторону «русской народной идиллии». Как мы помним, он вслед за Геснером допускал принципиальную возможность современных идиллий; обстановка патриархальной завожской усадьбы, замкнутого семейного круга давали ему тот комплекс тем, ощущений и переживаний, на которые могла проецироваться геснеровская идиллия. По существу, об этом писал ему и Ф. Рындовский. Из этого «гнезда» выходит и известная аксаковская идиллия «Рыбачье горе», в которой мы никак не можем, вслед за А. М. Кукулевичем, усматривать «пародию» на «Рыбаков» Гнедича или литературную полемику с ними, — напротив, задача Аксакова чисто позитивная, хотя и ограниченная: изыскать возможности для идиллии в той сфере ощущений и эмоций, какую дает человеку непосредственное приобщение к природе — охота, рыбная ловля, — другими словами, создать не идиллический «характер»,

а идиллическую ситуацию⁴⁰. Панаев также ищет «идиллическую ситуацию» — в быту; в начале 1820-х гг. он проводит месяцы среди родных и друзей в Казани, под Казанью, в имении; он как будто ищет здесь убежища от текучести и изменчивости петербургского социального бытия. Б. М. Федоров, хорошо знавший Панаева, свидетельствовал о его давней приверженности к фольклору и народному быту, где Панаев видел патриархальные устои и неизменные нравственные ценности. В период роста гражданских настроений в обществе и личная, и литературная позиция Панаева, конечно, была консервативной.

Тем не менее самое обращение его к темам и сюжетам, связанным с фольклором и народной жизнью, расширяло диапазон литературы. В 1823 г. в повести «Иван Костин» он пытается создать народный характер, — и не без успеха⁴¹. Эту повесть мы можем рассматривать вместе с тем как своего рода теоретическое введение в «народную идиллию»: Панаев ссылается на опыт «английских и немецких писателей», которые извлекли «много прекрасного» «из наблюдений над нравами и обычаями простого народа», — и предлагает вниманию отечественных писателей характер русского крестьянина. Основная черта его — патриархальность и смирение; «народная жизнь», по Панаеву, проникнута преданиями, песнями, обрядами, религиозными началами и иерархическими представлениями. Средоточием этих начал является для Панаева характер русской крестьянки, и в его творчестве появляются образцы «сельских идиллий» именно с этой концепцией. Такова «Мать и дочь (опыт русской идиллии)» — стилизация в духе песенного фольклора, где девушка готова принести в жертву свое счастье, чтобы не растревожить мать; таково «Расставание» — также, по существу, идиллия о вечной верности возлюбленному. На этих произведениях лежит отпечаток обычно не свойственного Панаеву драматизма и даже трагизма, — в них, как и в «Иване Костине», появляются конфликтные ситуации, из которых герой (обычно героиня) выходит нравственным победителем — именно в силу своего самоотречения.

При всей своей консервативности эти тенденции в творчестве Панаева были литературно очень плодотворны — в них обнаруживались потенции к развертыванию характера. Нет сомнения, что Панаев учел новые веяния в эволюции идиллии: произведения, о которых мы говорим, появляются поздно — уже в середине 1820-х гг. Они не составили цикла и остались только тенденциями. Показательно, однако, что именно Панаеву теперь начинают посвящать опыты «народных идиллий», что ближайший его единомышленник Б. М. Федоров создает циклы «сельских песен» и проявляет особый

интерес к творчеству и судьбе таких поэтов, как Ф. Слепушкин и Е. Алипанов — выходцев из крестьянской среды, пытавшихся в собственном творчестве создавать дескриптивные «сельские идиллии»⁴².

7

Мы вынуждены были забежать несколько вперед, чтобы обозначить общее направление литературной эволюции. В 1823 г., когда в «Благонамеренном» печатается «Опыт об идиллии», «народных идиллий» Панаева еще не существует и «Рыбаки» Гнедича — новинка. «Измайловцы» противопоставляют Геснера тем идилликам, которые служили образцом для Гнедича, по-видимому, и самому Гнедичу, и более всего молодому поколению поэтов-«романтиков», с которыми они ведут в это время ожесточенную войну. К риторическому вопросу в статье «и кто не любит его (Геснера. — В. В.)?» редактор делает примечание: «Романтические поэты так называемой *Новой школы*. Изд.»⁴³. Речь идет о так называемом «союзе поэтов» — Дельвиге, Кюхельбекере, Баратынском и об их учителях, в числе которых считали прежде всего Жуковского. Из этих поэтов преимущественно идилликом был Дельвиг.

Дельвиг начал писать идиллии еще в Лицее («Цефиз, перевод из Клейста», 1814—1817), и эти ранние опыты были для него одним из путей освоения античности — в том преромантическом ее освещении, какое давали немецкие поэты, в частности Шиллер. Из русских поэтов он внимательно читал Востокова и Гнедича, а также Батюшкова. От Батюшкова в значительной мере идет «античный гедонизм», окрашивающий ранние стихи «союза поэтов»; быть может, Батюшкову он был обязан во многом и «антологическими» увлечениями. Античность раннего Дельвига — не архаическая гомеровская Греция, как у Гнедича, а мир александрийских поэтов, интерпретированный как царство наслаждения, радости и полноты чувственной жизни, мир пластических искусств и гармоничной завершенности поэтических форм. Именно эту античность Пушкин находил в идиллиях Шенье, о котором писал в 1824 г.: «из классиков классик»; «от него так и пышет Феокритом и Анфологиею» (XIII, 102, 380—381). Показателен здесь ход ассоциации — не тот, что у Гнедича: не Феокрит — Гомер, а Феокрит — Антология.

Дельвиг строит свою идиллию как «антологическую» («Купальницы», 1824; «Изобретение ваяния», 1829), и так ее воспринимает Пушкин. «Идиллии Дельвига для меня удивительны, — писал он в 1827 г. — Какую силу воображения должно иметь, дабы так совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век...» (XI, 58). Для

Пушкина идиллия Дельвига была творчески воссозданной античной поэзией, с ее отличительными признаками: «прелестью более отрицательной, чем положительной, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях» (XI, 58). Такое описание «антологии» было обычным; приблизительно так анализировал Плетнев и собственное пушкинское стихотворение «Муза», также соприкасавшееся с жанром идиллии⁴⁴.

Антологическая природа дельвиговских идиллий была особенностью принципиальной. Уже Батюшков и Уваров в книге «О греческой антологии» рассматривали этот жанр как точное выражение «нравственного бытия» народа — взгляд, восходящий непосредственно к Гердеру. С антологии и Шенье Пушкин начинает поэтическое освоение чужих культур, понятых как специфические, не соотнесенные с современностью, но, напротив, отделенные от нее⁴⁵. Поэтическая работа Дельвига шла в том же направлении, и, конечно, не без воздействия Пушкина.

Отзыв Пушкина об идиллии Дельвига особенно интересен в сопоставлении с другими его откликами на споры об идиллии. Его оценки панаевских идиллий безусловно отрицательны. Сложнее отношение к «Рыбакам» Гнедича: описание петербургской ночи Пушкин цитирует как «прекрасное» (VI, 191) в «Евгении Онегине» и в письме к самому Гнедичу называет идиллию «прелестной» (XIII, 37) (впрочем, требующей особого разговора), — но это не более чем комплимент. В том же 1827 г., к которому относится отзыв о Дельвиге, он в частном разговоре характеризует ее как «дрянь»⁴⁶. Это тоже крайность, но нет сомнения, что «Рыбаки» не были для Пушкина образцом «народности», совершенно так же, как для Вяземского, который еще в 1823 г. печатно усомнился в том, что она открывает путь к национальной идиллии, — самый жанр казался Вяземскому искусственным и нежизнеспособным⁴⁷. Напротив, переводы Жуковского из Гебеля Пушкин ценил высоко и упрекал критику, не увидевшую в них достоинств. Наряду с «Убийцей» Катенина «Овсяный кисель» был для него примером поэзии, «освобожденной от условных украшений стихотворства» (XI, 73).

Из этих высказываний складывается общая картина. Только идиллии Жуковского и Дельвига оказываются близкими творческим устремлениям самого Пушкина. Они создают лирический характер, обусловленный определенным типом культуры. Это отделяет их не только от «геснеровской» идиллии Панаева, но и от «гомеровской» Гнедича, где осталось непреодоленным противоречие между «антич-

ной» формой и национальным «предметом» и где принцип культурной соотнесенности обнаруживал свое родство с аллюзионными принципами декабристской поэзии.

Метод освоения «наивной поэзии» у Дельвига уже полностью принадлежал романтической эстетике, — и в этом отношении он делал по сравнению с Гнедичем значительный шаг. Однако не следует забывать, что Дельвиг выступил со своими идиллиями поздно — уже во второй половине 1820-х гг., когда за его плечами был не только опыт теоретических и практических споров вокруг жанра, но и опыт поэтического развития Пушкина. Опытom этим он воспользовался. Многие годы сохраняя тесные связи с Гнедичем, он в конце жизни обращается к «народной идиллии», замысел и тема которой были подсказаны ему самим Гнедичем. Так появляется «русская идиллия» «Отставной солдат» (1829).

«Русская идиллия» Дельвига столько же зависела от поисков Гнедича, сколько и отталкивалась от них. Прежде всего она порывала с представлением «золотого века», в той или иной степени свойственным «жанровой памяти» идиллии и оставшемся в «Рыбаках». В рассказ калеки-солдата входят картины войны, поданные почти натуралистически. Во-вторых, в «Отставном солдате» нет «естественного человека» и даже есть скрытая полемика с самим понятием в его традиционном виде. Как мы помним, Гнедич видел один из источников «народной идиллии» в обрядах и поверьях простого народа. Пастухи Дельвига не могут играть «в хороводах»: они заняты работой. «Суеверия» же, свойственные им, осмеиваются репликой солдата:

Вздor мелeшь, малый! Уши вянут! Полно!
Старухи врут вам, греясь на печи,
А вы им верите!

Нарушена и традиционная однородность персонажей: действуют пастухи, солдат — человек «города», наконец, офицер. Самое построение сближает «Отставного солдата» с драматической сценкой и лишает традиционной идиллической статичности (Гнедич напоминал в предисловии к «Сиракузянкам», что «идиллия» в первоначальном значении — «вид», «картина»). Соответственно Дельвиг отказывается и от гекзаметра и его модификаций, избирая драматический стих — безрифменный пятистопный ямб. Он стремится к индивидуализации речи и стилистической основой идиллии делает просторечие; если бы процитированные нами строки попали в поле зрения критики в начале 1820-х гг., они были бы сочтены совершенно

непозволительными, так как Дельвиг пошел дальше Жуковского. Вместе с тем идиллии свойственна известная стилевая неоднородность. Баратынский, оставивший к этой идиллии стилистические замечания, подчеркивал «обороты» слишком «просвещенные» в речи солдата, но Дельвиг, обычно чутко реагирующий на стилистическую критику Баратынского, оставил эти обороты без изменения, по-видимому считая, что его солдату не свойствен тот очищенный фольклорный стиль, какой он сам употреблял в имитациях народной песни. Вместе с тем в соответствии с замечаниями Баратынского он убирал «грецизмы» — и в этом был принцип: для него уже не был приемлем метод Гнедича⁴⁸. По существу, «Отставного солдата» с предшествующей идиллией связывало одно — народный сюжет и изображение «наивного сознания» через сказ, хотя самое это сознание уже предстает как расчлененное и дифференцированное.

8

Идиллии Дельвига были высшей точкой развития жанра в 1820-е гг., но в них уже начинал разрушаться самый жанр в его традиционных основах.

В «Конце золотого века» — идиллии, которую особо выделял Пушкин, — Дельвиг разрабатывает не идиллическую, а драматическую и даже трагическую ситуацию, на которую указывает сам, — смерть и безумие Амариллы воспроизводит сцены с Офелией в «Гамлете». Вместе с тем эта ситуация соотносена с проблематикой идиллии. В аркадский буколический мир входит растлевающий дух города — «болезнь», приводящая к его крушению. Устами старого пастуха произносится проклятие: «вечная ночь поглотит города». Но Дельвиг идет далее. Наивное мироощущение жителей Аркадии корригируется собеседником пастуха — «путешественником», долгие годы скитающимся в поисках подлинного идиллического мира. Его нет нигде; в Аркадии он лишь напал на след только что исчезнувшего «последнего счастья». Золотой век обречен силой исторического фатума.

Так происходит соединение современной и условно идиллической темы. Не случайно историческое время дельвиговской идиллии — не древность, а современность, хотя и не локализованная и не определенная хронологически. Понятие «конец золотого века» приобретает обобщенный смысл наступления «железного века» — характернейший мотив русской романтической литературы, нашедший свое выражение в «Последней смерти» и «Последнем поэте» Баратынского.

Эта идиллия вызвала отклик необыкновенно интересный и симптоматичный. 22 сентября 1829 г., через месяц после выхода книжки «Стихотворения» Дельвига, где впервые появляется эта идиллия, В. К. Бриммер, прежний знакомый Дельвига по «ученой республике», обращает к нему стихотворение «Видение». Автор статьи «Об истинном и ложном романтизме», переводчик и пропагандист «веймарских классиков» — Шиллера и Гете, Бриммер подхватывает идею «конца золотого века», интерпретируя ее по «богам Греции» Шиллера: «Все эти цветы осыпались под страшным дуновением северного ветра», этот мир богов «должен был погибнуть, чтобы обогатить одного среди многих». Закон времени диктует полное исчезновение поэзии и самого мира. Он провозглашается устами Горация:

Вечного нет под луной! Весну преследует лето,
Осень сменяет его, вам предлагая дары, —
Несколько дней — и зима со снегом, дождем или бурей
Смерть ниспослет древам, нежным цветам и плодам.
Все, и самый мир, сновиденью подобно, исчезнет:
Вечным уставам судьбы должен покорствоваться он⁴⁹.

Русская идиллия становилась фактом романтического движения, но это происходило ценой ее саморазрушения. Дельвиг переносился в золотой век, чтобы написать «Конец золотого века». Отныне идиллия затухает в русской литературе, но не исчезает вовсе. Не жанр, но заключенная в нем концепция продолжает жить, модифицируясь в прозе, в эпических формах, в «Старосветских помещиках» Гоголя, в замысле «Одиссеи» Жуковского, даже всплывая в полемике вокруг «Мертвых душ», — но это уже новый период русской литературы и новая проблематика.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аксаков С. Т. 1) Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 121; 2) Семейная хроника и воспоминания. М., 1856. Ч. 2. С. 401 и след.; Машинский С. И. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. 2-е изд., доп. М., 1973. С. 21—22.

² Вестник Европы. 1867. № 9. С. 227.

³ Идиллии Владимира Панаева. СПб., 1820. С. 97.

⁴ «Б. Федоров». Воспоминания о Владимире Ивановиче Панаеве с обозрением его идиллий. СПб., 1860. С. 45.

⁵ Обширный материал об этих дискуссиях собран в статьях: *Baldensperger F. Gessner en France // Revue d'histoire littéraire de la France. Paris, 1903. T. X. P. 437—456; Tieghem P. van. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme euro-*

- réen // *Revue de littérature comparée*. 1924. Janvier. P. 41—72; Avril-Juin. P. 222—269. На материал этих статей мы будем опираться в дальнейшем.
- ⁶ Идиллии Владимира Панаева. С. XII—XIII.
- ⁷ *Gevers Werke*. Auswahl. Hsbg. v. Prof. Dr. Ad. Frey. Berlin u. Stuttgart. (Deutsche National—Litteratur, 41. Bd). S. 63—64.
- ⁸ Идиллии Владимира Панаева. С. XIV.
- ⁹ Благонамеренный. 1820. № 9. С. 223.
- ¹⁰ Альбом В. И. Панаева // ИРЛИ. Р. I, оп. 42, № 21, л. 3 об., 41, 37, 51 об.; ср.: Федоров Б. В альбом П. И. Панаевой // Памятник отечественных муз. СПб., 1827. С. 59 (Стихотворения).
- ¹¹ Сочинения Милонова. СПб., 1849. С. 171.
- ¹² Об этой литературной культуре см.: Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 5—62.
- ¹³ ИРЛИ. Р. I, оп. 42, № 21, л. 4 об. — 6 об.
- ¹⁴ Архив АН. Ф. 738, № 55, л. 20 об.; ср.: Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 400.
- ¹⁵ ИРЛИ. Р. I, оп. 42, № 21, л. 7. Опубликовано в «Соревнователе» (1821. Ч. XVI, кн. 1. С. 64); ср.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 63, 724.
- ¹⁶ Ф. Р-ындовский. В. И. Панаеву // Благонамеренный. 1823. № 23/24. С. 338 (датируется: Казань, 1821).
- ¹⁷ См.: *Andreen G. A. Studies in the Idyl in German Literature*. Augustana Library Publications. № 3. Rock Island, JU., 1902. P. 61.
- ¹⁸ См.: *Tieghem P. van. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral...* P. 263 et suiv.
- ¹⁹ Жуковский В. А. Стихотворения. 3-е изд. СПб., 1824. Т. 2. С. 376—377. В 1818 г. «Овсяный кисель» был перепечатан (из 2-й книжки «Для немногих») в «Сыне отечества» (№ 11. С. 190—194) и получил, таким образом, читательскую известность.
- ²⁰ Об этом подробно см.: Езунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 174—188.
- ²¹ См. в комм. Ц. Вольпе (Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 506—507).
- ²² Сын отечества. 1818. № 3. С. 115.
- ²³ Ср.: Три брата искали счастья (Сказка) // Соревнователь. 1818. № 2. С. 259; Суд Божий. (Народный рассказ) // Там же. 1820. № 7. С. 85.
- ²⁴ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. 2-е изд. М., 1869. С. 168—169.
- ²⁵ См.: Громова Т. Н. Литературные взаимоотношения И. М. Муравьева-Апостола и В. В. Капниста // Русская литература. 1974. № 1. С. 113.
- ²⁶ ИРЛИ. Ф. 265, оп. 2, № 2626, л. 3—3 об. Опубликовано: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 216—217. Отзыв А. Лаголева о «Руслане и Людмиле» появился в «Вестнике Европы» (1820. № 11. Июнь. С. 213—220).
- ²⁷ В неизданных письмах П. П. Татаринова к Н. И. Бахтину содержится, между прочим, упоминание, что Гнедич «весьма хорошо отзывался» о «сказочке» Глинки «Труд и бедность» (письмо от 28 января 1818 г., РНБ, ф. 682 (Н. Н. Селифонтова), к IV—VI Ж, л. нenum.).
- ²⁸ Луиза. Сельское стихотворение, в трех идиллиях, Ивана Генриха Фосса. Перевод с немецкого Павла Теряева. СПб., 1820.
- ²⁹ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 452—476, 757—758.
- ³⁰ Сын отечества. 1822. Ч. 126, № 8. С. 22 и отд.: Гнедич Н. И. Рыбаки. СПб., 1822; ср.: Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 183—184, 816 (комм. И. Н. Медведевой).

- ³¹ Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. Ленинградского ун-та. Сер. филолог. Вып. 3. Л., 1939. С. 292, 296—297.
- ³² Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 816.
- ³³ Луиза. Сельское стихотворение... С. 217.
- ³⁴ Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича. С. 304.
- ³⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 256.
- ³⁶ Базанов В. Г. Ученая республика. С. 413.
- ³⁷ Соревнователь. 1822. Т. 18. № 4. С. 54—85; Полярная звезда на 1823 год... СПб., 1823. С. 26; Литературные листки. 1823. № 1. С. 12; Северный архив. 1823. № 5. С. 421.
- ³⁸ Благонамеренный. 1822. № 17. С. 134—151; № 21. С. 307—317; № 22. С. 323—332; № 29. С. 86—100; № 30. С. 121—132.
- ³⁹ Жоффре. Опыт об идиллии / Пер. с французского А. Небольсина // Благонамеренный. 1823. № 10. С. 254—285.
- ⁴⁰ Не исключена возможность, что в «Рыбачьем горе» действительно были элементы полемики, но это полемика не литературная, а, условно говоря, «профессиональная». В отличие от Гнедича Аксаков был сельским жителем и рыболовом, и ему отлично были знакомы напряжение и азарт знатока-любителя в момент «клева», ощущения, вероятно, Гнедичу неизвестные. Идиллия его во многом рассчитана на «понимающих дело», как написал ему А. Н. Майков, посвятивший ему свое стихотворение «Рыбная ловля» (1857).
- ⁴¹ См.: Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 208—209.
- ⁴² См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 195—198.
- ⁴³ Благонамеренный. 1823. № 10. С. 264.
- ⁴⁴ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1883. Т. 1. С. 57—58.
- ⁴⁵ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 284 и след.
- ⁴⁶ Русский вестник. 1875. № 8. С. 597.
- ⁴⁷ Новости литературы. 1823. № 19. С. 90—91; ср.: Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 108.
- ⁴⁸ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 329—331.
- ⁴⁹ Бабочка. 1829. № 85, 23 окт. С. 339.

Впервые: Русский романтизм. Л., 1978. С. 118—138.

Французская элегия XVIII—XIX веков и русская лирика пушкинской поры

1

К началу XIX в. элегия была для русской литературы не новым, а скорее старым жанром: она замкнула в XVIII в. цикл своего развития. Новая, преромантическая элегия началась «Сельским кладбищем» Жуковского (1802), ориентированным не на французскую, а на английскую сентиментальную традицию. Однако самая элегия была жанром общеевропейским и довольно традиционным, и в наследии русского XVIII века было многое, что оставалось живым и в пушкинскую эпоху. Именно восемнадцатый век и начинает осваивать творчество «кавалера де Парни», Эвариста Парни, которое открывает собой интересующий нас литературный ряд французских элгигов. В 1796 г. П. Ю. Львов, а затем и П. А. Пельский переводят «Мадагаскарские песни» — этот манифест руссоистского экзотизма, воспринимающийся как подлинное выражение чувств «естественного человека»¹.

Элегии Парни приходят в русскую литературу несколькими годами позднее. Первые известные нам переводы были сделаны К. Н. Батюшковым и И. И. Дмитриевым в 1804-м или 1805 г., — это была «Элегия XI» книги IV и дмитриевское переложение «Элегии VIII». Через год А. Ф. Мерзляков и В. А. Жуковский одновременно обращаются к «Элегии VI» той же книги (1806); за ними следуют В. В. Измайлов (1808), юный Н. Д. Иванчин-Писарев (1809) и В. Л. Пушкин (1810). Парни осваивала поэзия русского сентиментализма.

Почти все эти ранние переводчики были органически связаны с классической традицией XVIII столетия, включавшей в себя и гедонистическую «легкую поэзию», и анакреонтическую лирику, получившую мощный импульс с выходом «Анакреонтических песен» Г. Р. Державина (1804). Эта традиция имела значение и для поэти-

ческого творчества учителей — Дмитриева и Карамзина. Сентиментализм Карамзина нельзя представить вне его рационалистической, просветительской основы; приверженец Руссо и Бонне остается тем не менее и ценителем Вольтера.

В 1790-е гг. он сам пишет послания-элегии «К неверной» и «К верной», обозначив их как переводы с французского. Страстность любовного переживания и откровенность признаний в этих стихах смутили даже Державина, и считается, видимо, не без оснований, что указания на переводной характер стихов — попытка скрыть их автобиографический характер. Но при всех обстоятельствах помета «с французского» — любопытный ориентир: он указывает на тип элегического, интроспективного послания, анализирующего чувство. При полном отсутствии каких-либо конкретных реминисценций из Парни, они были очень близки к самому типу его элегий, которые тоже могут при желании быть рассмотрены именно как послания — с прямыми обращениями, признаниями, жалобами, прихотливым и парадоксальным движением лирической эмоции. Это, конечно, «чувствительность», — но не медитативного склада; над ней не тяготеют запреты, которые наложат романтики на галантное «остроумие» поэзии предшествующего века. «Чувство» здесь еще не противопоставлено рациональному началу и не исключает чувственности — скорее напротив. Здесь звучит голос либертина, прошедшего школу вольтеровского скептицизма и не чуждого свободы нравов эпохи «fin du siècle». «Неверность» — беда, несчастье, но не порок; «измена» — не преступление, а порыв чувственной страсти — скорее добродетель, чем грех, ибо он есть торжество духовного влечения, естественности и свободы. Лирический герой такой элегии — «руссоист» только в определенном смысле: в «естественности» своего чувства, — но при этом он остается человеком цивилизованного мира; он живет в сфере культурных ассоциаций и интересов и не собирается от них отказываться. Именно такой или подобный тип лирического героя, обрисованный в элегиях Парни, и появляется в посланиях Карамзина, а вслед за ним и в стихах его последователей, переводивших Парни или писавших по его мотивам. «Скромность» (1810) В. Л. Пушкина или «Любить и не любить» (1808) В. В. Измайлова вполне органичны для их собственной поэзии, где унаследованные от XVIII в. «кончетти», антитезы, ирония не вступают в противоречие с новыми, руссоистскими, преромантическими настроениями, а как бы прорастают ими изнутри.

Исключение составляет Жуковский. Либертинаж, «вольтерьянство», иронический скептицизм ему органически чужды и даже

враждебны, и лирический герой его элегий — прямая противоположность героям Парни. Он обращается к французскому элегику в том году, когда в его поэтическом сознании теснится целый ряд сменяющих друг друга элегических замыслов, и выбирает из книг Парни ту элегию, в которой более всего сказались преромантические и руссоистские симпатии и эстетика мрачной и величественной природы, внушающей «сладкий ужас» и меланхолию. Но и этот перевод («В разлуке я искал смягченья тяжких бед...») он не оканчивает, уступив славу «русского Парни» одному из своих ближайших соратников и антиподов — К. Н. Батюшкову.

2

В декабрьском письме 1810 г. к Н. И. Гнедичу Батюшков вспоминал, как в возрасте семнадцати лет написал к нему послание, взяв эпиграфом «стихи из Парни, всем известные»: «Le ciel qui volait mon bonheur, / Avait mis au fond de mon coeur / La paresse et insouciance» и проч.: «небо, которое желало моего счастья, вложило мне в сердце лень и беззаботность», — и как Николай Назарьевич Муравьев счел это самопризнанием, объясняющим, почему юнец не хочет трудиться в канцелярии². Эпиграф (из стихотворного письма Парни к брату от сентября 1785 г.) свидетельствовал о довольно основательном знакомстве с собранием сочинений Парни. Перевод «Элегии XI» появляется, по-видимому, несколько позднее; устойчивые же и осознанные формы тяготение к Парни принимает у Батюшкова к 1810—1811 гг.: в это время он переводит стихами «Мадагаскарские песни», отрывки из «Иснеля и Аслеги», «персидскую идиллию», «Источник» (также стихами) и две элегии (I, 10 и IV, 9), озаглавленные им «Привидение» и «Мщение». Есть основания думать, что и знаменитая «Вакханка» (из «Превращений Венеры») написана тогда же или немногим позднее.

К этому времени Батюшков окончательно определяет свою позицию в борьбе литературных групп. Это позиция будущего «арзамасца», сторонника литературной реформы Карамзина и решительного противника архаистов из «Беседы любителей русского слова». Батюшков разделяет основное требование эстетики «новаторов»: преобразование литературного (в том числе поэтического) языка на основе законов «вкуса» и приближение его к разговорной речи «хорошего общества», то есть образованной элиты. Теперь работа над языком малых форм лирической поэзии, к которой тяготел Батюшков по свойству своего дарования, приобретает значение эстетического принципа; Парни же был признанным образцом «легкого

рода» поэзии, искусства не менее «трудного», нежели поэзия «высокая». Батюшков готов признать эстетическую равноценность той и другой, что являлось безусловной крамоллой в глазах не только архаистов «Беседы любителей русского слова», но и Гнедича, архаика более умеренных позиций, к тому же давнего друга и постоянного поэтического конфидента Батюшкова. «Однажды положив на суде, что я родился для отличных дел, для стихотворений эпических, важных, для исправления государственных должностей, для бессмертия, наконец, ты, любезный друг, решил и подписал, что я враль, ибо перевожу Парни» — так резюмировал Батюшков в письме к Гнедичу существо их расхождений и свое твердое намерение остаться на прежних позициях³. Он отвечает своим оппонентам речью «О влиянии легкой поэзии на язык» (опубл. 1816).

Переводы из Парни включаются в круг его оригинального творчества, становясь частью создаваемого им поэтического мира, в центре которого стоит человек, освобожденный духовно от официальных пут общества, наслаждающийся поэтической праздностью, любовью, дружбой и созданиями искусства. Чувственность, эротика — это форма эстетизации мира, культурный знак, отсылающий читателя к галантной поэтике искусства рококо, к живописи Буше и Фрагонара. Эротические детали Батюшков обычно опускает; ему нужны детали обобщенно-символические. И он охотно пользуется перифрастическим и условно-метафорическим языком французской элегии, потому что создает русский вариант такого языка, организованного по законам «вкуса». Отсюда, между прочим, постоянный у Батюшкова мотив «соревнования» с Парни: воссозданная заново на русском языке модель должна быть совершеннее своего оригинала; она должна добавлять к Парни то, что французский поэт добавил к Тибуллу и Проперцию.

Художественный мир раннего Батюшкова подчинен закону гармонии, проникающему все его элементы и уровни: лирический сюжет, эмоциональный рисунок, мелодику стиха, образную сферу, язык. Даже экстатическое буйство вакхического праздника в «Вакханке», бешеная стихия освобождающейся плоти у него «красивы» — эстетически упорядочены. И Парни для Батюшкова — не психолог, не автор первого «романа в элегиях», а воплощение легкости, артистизма, духовной свободы, противостоящей тяжелым и натужным имитациям таланта. Когда — после 1812 г. — мир этот разрушится, уступив место душевной дисгармонии и психологической углубленности, — Батюшков уже не будет переводить Парни. Правда, он сохранит интерес к личности самого поэта и станет сожалеть, что не сумел увидеть его в Париже в 1814 г.

Но для следующих поколений — прежде всего для лицейского Пушкина — он останется «Батюшковым-Парни»; самый литературный облик его будет стилизован.

Психолога же Парни едва ли не первым оценит Денис Давыдов, перебросивший мост от Батюшкова к Пушкину. Давыдова и Батюшкова — на первый взгляд столь различных — сближало многое, — и вряд ли случайно, что Давыдов буквально по следам Батюшкова переводит романс из «Иснеля и Аслеги» («Сижу на берегу потока...») и «Элегию IX» книги IV. Здесь уже нет и следа изящной и смягченной гармоничности любовного чувства — здесь полным голосом говорят страсть и ревность: здесь эмоция лирического героя движется от болезненного воспоминания о прежних радостях к негодованию на измену, к мгновенно вскипающему гневному порыву, разрешающемуся упреком и бессильной угрозой. Именно эта эмоциональная энергия привлекла в давыдовских элегиях юного Пушкина, который, нужно думать, заметил в них и эту противоречиво развивающуюся эмоцию. Сам Давыдов позже невысоко ценил свои ранние элегии, находя в них зависимость от традиции XVIII в., — но как раз эта традиция оказалась жизнеспособной в период господства «унылой элегии». Давыдов, действительно, многое взял от нее; его любовные жалобы, выражающиеся то в негодующей инвективе, то в элегическом пассаже, опираются и на Парни, и на друга и ученика его Бертена.

Судьба элегий Бертена на русской почве совершенно не исследована, — между тем опыт Д. Давыдова, положившего модель «Элегии VI» из книги I «*Les Amours*» в основу своей «Элегии II» («Пусть Бога-мстителя могучая рука...») есть факт не просто знакомства, но активного восприятия. В Бертене находили «движение, теплоту, силу, голос страсти, поэзии». В 1820 г. П. А. Вяземский просит А. И. Тургенева купить ему где-нибудь «*Les Élégies de Bertin*»⁴; без сомнения, элегии Бертена знал и Пушкин еще в лицейские годы⁵. В сознании Д. Давыдова — и, конечно, не только его — элегии Парни и Бертена были явлениями одного порядка; весьма любопытно, однако, что в эту литературную амальгаму у Давыдова включаются и уже известные нам русские образцы: в его элегиях есть прямые реминисценции из посланий «К верной» и «К неверной» Карамзина.

Вслед за Парни и Бертенем Давыдов циклизует свои элегии (в том числе и обращенные к разным адресатам), добиваясь ощущения единого противоречиво протекающего романа. Элегический цикл он создает одновременно с Батюшковым, но строже выдерживает психологическое единство книги. И почти одновременно с ним

то же делает лицеист Пушкин, выстраивая единый сюжет из элегий 1816—1817 гг.

Воздействие Парни на раннего Пушкина несомненно, хотя до-революционными исследователями и было несколько преувеличено. Оно сказалось не только в самом принципе циклизации, но и в довольно многочисленных реминисценциях — заимствованных образах, поэтических фразеологизмах, ситуациях. Пушкин в ранние годы почти не переводил Парни; как и Батюшков, он пользовался его художественным арсеналом для создания своего элегического языка. Парни для него — своего рода модель новейшей любовной элегии, и точки соприкосновения возникают там, где определяются «общие места», «*loci communes*» элегического жанра; таковы сцены с любовником, тщетно взывающим в разлуке к своей возлюбленной, имя которой повторяет эхо; таковы вариации мотивов Парни в элегии «К друзьям» («Опять я ваш, веселые друзья...») или в концовке стихотворения «К живописцу». В 1817—1818 гг. Пушкина особенно привлекает напряженность любовного чувства и эротическая откровенность Парни: он отталкивается в эти годы от элегического «мечтательства», которое не без основания связывает с наследием сентиментальной литературы. Тогда-то и появляется у него прямой перевод — уже не элегии, а откровенно-чувственного фрагмента из «*Coup d'oeil sur Cythère*» (1819). Совершенно закономерно поэтому, что книга прямых и нередко очень удачных переводов из Парни выходит из-под пера поэта, который шел буквально по следам лицейских поисков Пушкина; мы имеем в виду Н. А. Маркевича, приятеля Левушки Пушкина и однокашника его по Благородному пансиону, попавшего в орбиту пушкинского воздействия еще в 1817 г. и тогда же пережившего острый интерес к французскому поэту.

3

Между тем в русской поэзии вначале скрыто, а затем более явно начинается переоценка наследия Парни. Она была связана с нараставшей борьбой против мировоззренческого сенсуализма, «вольтерьянства», религиозного скептицизма, вместе с которыми изгонялась из поэзии и гедонистическая чувственность. Парни не имел «истинной чувствительности»; ему следовало бы направить свой дар, подобно Петрарке, на прославление «предметов и чувствований, более возвышенных»; он оскорбляет стыдливость⁶. С этой оценкой, последовательно сентименталистской (или ранне-романтической), неожиданно солидаризировались литераторы, требовавшие «высоких» и граждански значительных тем.

Парни не удовлетворял ни ранних романтиков, ни «архаистов», ни сторонников гражданской поэзии. Кюхельбекер в 1824 г. будет сожалеть, что Батюшков взял себе в образцы «двух пигмеев французской словесности: Парни и Мильвуа»⁷.

Исторически нельзя было ставить рядом Парни и Мильвуа — потому что именно к Мильвуа обратились как к своего рода «противоядию».

«Падение листьев» этого ученика и последователя Парни потонуло-то и получило такую популярность — как на родине, так и в России, — что оно давало почти совершенную модель новой элегии, освобожденной от сенсуализма и гедонизма XVIII столетия. В «Падении листьев» словно сконцентрировалось все то, что будет характерно для «унылого» ответвления элегического жанра: «осенняя» экспозиция, метафора угасания жизни, прощальный монолог умирающего героя-юноши — «*novissima verba*» древних элегиков, но без малейших следов «земной» античной чувственности, идеальная, спиритуалистическая любовь и драматизирующий мотив: посмертная измена возлюбленной. Концовка элегии — описание забытой могилы — вскоре в русской литературе станет элегическим штампом.

«Падение листьев» переводилось «унылыми элегиками», к которым примкнули и молодой Баратынский, и зрелый Батюшков, прощающийся со своей ранней привязанностью к Парни. Но это была лишь одна сторона рецепции Мильвуа.

Мильвуа сознательно стремился расширить пределы элегии — и эта идея была подхвачена русскими поэтами. Пушкинская эпоха редко удерживалась в пределах лирической субъективности; она охотнее оперировала объективированными образами с расширительным, символическим смыслом, — тем более что такие образы уже имелись в художественном репертуаре.

Одним из них был образ Гомера — нищего гения, символ независимой поэзии, отвергнутой властями и обществом. Уже демократическая поэзия начала века знала целую галерею подобных же символов. Фигура «бедного поэта» появляется даже ранее — например, у Карамзина; теперь же, в эпоху роста гражданских настроений, она приобретает ярко выраженный общественный смысл.

Батюшков, будущий автор «Умирающего Тасса», переводит из Мильвуа «элегическую песнь» о состязании Гомера и Гесиода, подчеркивая в ней идею непризнанности гения. Дм. Глебов, испытавший сильное влияние Батюшкова, выбирает сюжет о странствующем Гомере.

Тот же Глебов, а за ним и Александр Крылов, элегик, близкий к либеральным кругам Вольного общества любителей российской

словесности, приятель Плетнева, Дельвига, Баратынского, Кюхельбекера, переводят «Могилу персидского поэта» — биографическую легенду о Фирдоуси, чей шедевр «Шахнаме» не был оценен по достоинству шахом, после чего поэт удалился от двора, и шахские посланные нашли только его труп.

История социальной мифологемы «бедного поэта» ясно показывает, что вызов тем и сюжетов в чужую литературную среду идет изнутри самой этой среды, из недр ее социального и художественного сознания. Русской поэзии был нужен этот образ — она «вызвала» Гомера, Тассо, Фирдоуси и, наконец, Н. Жильбера.

Еще в 1809 г., когда умирал поэт и критик А. Бенитцкий, Батюшков сожалел о раннем конце и неосуществившихся надеждах: «Жильберт в нем воскрес и умер!»⁸ Жильбер венчал в новой литературе исторический ряд «поэтов-несчастливцев», задуренных обществом. Биографическая легенда — как мы знаем сейчас, во многом неосновательная — предопределила популярность не только его имени, но и творчества, — в той мере, конечно, в какой оно высветляло эту легенду. М. В. Милонов, элегик и сатирик, рано опустившийся и умерший, имел некоторые субъективные основания проецировать «легенду о Жильбере» на собственную судьбу; он перевел «Бедного поэта» (1816); перевел очень свободно, усилив элегические мотивы и введя в текст свои этические и гражданские идеи; этот перевод считался позднее, уже после смерти Милонова, одним из значительных его произведений, дававшим ему известное право на титул «русского Жильбера». В эпоху формирования гражданской лирики декабризма творчество Жильбера предстало русским поэтам своей элегической ипостасью с социальной окраской; Н. И. Гнедич, Ф. Н. Глинка обращаются к его «Оде, выбранной из многих псалмов», рассматривая ее как раз в этом ключе; вплоть до Лермонтова и даже позднее образ «ненужного гостя на людском пиру» держится как сквозной и устойчивый элегический мотив, варьируясь у Пушкина, Вяземского, А. А. Шишкова, Лермонтова, Э. Губера; как приметку поэзии 1830-х гг. его цитирует Достоевский.

Вернемся, однако, к Мильвуа, который обогатил русскую поэзию не только образами «бедных» и непризнанных поэтов. Антикрепостнические тенденции в лирике 1820-х гг. находили себе опору в «Бедном негре»; антииранические — в «Манциле». «Манцил» переводят поэты декабристской периферии — А. Ф. Раевский, В. И. Туманский, который обращается заново и к аболиционистским сюжетам в «Мадагаскарских песнях» Парни. Наконец, Мильвуа дает импульс античным и в особенности ориентальным темам.

Как и во многих других случаях, первооткрывателем здесь выступает Жуковский. Вклад Жуковского в освоение французской

элегии был незначителен и несоизмерим с его ролью в пересоздании английских поэтов или Шиллера, но в одном случае он породил традицию. «Песнь араба над могилою коня» Мильвуа в его интерпретации легла в основание целого пласта русской ориентальной лирики: найденный им стилистический ключ к изображению «восточной психологии», эквиваленты метафорической восточной образности, наконец, изобретенная им строфа четырехстопного амфибрахия с расположением рифм ааВВссDD стали образцом для русских «стихов о Востоке», вплоть до IX «Подражания Корану» Пушкина и «Трех пальм» Лермонтова⁹.

4

Популярность Мильвуа идет на убыль в начале 1820-х гг.; его сменяют новые имена. В 1819 г. до русского читателя доходит имя А. Шенье. Первый перевод из него появляется еще до издания Латуша: Н. Д. Иванчин-Писарев, эрудит и коллекционер, внимательный читатель французской литературы, переводит из «Гения христианства» Шатобриана фрагмент элегии «O nécessité dure! ô pesant esclavage» — тот самый, который позднее ляжет в основу блистательного пересоздания Баратынского. За четыре-пять лет творчество Шенье и его трагическая судьба прочно входят в сознание русского читающего общества. В. Туманский с 1820 г. не расстается с томиком Шенье; И. И. Козлов сообщает Пушкину детали его биографии, которых нет у Латуша. Но — и в этом заключался один из парадоксальных для потомства фактов литературного развития — в двадцатые годы его почти не переводят. Творческий интерес к Шенье обнаруживают лишь поэты, специально культивирующие античные темы, — как Гнедич, превосходно переведший «*Élégie XX (Dans le goût ancien)*», и Авраам Норов, рассматривавший античность сквозь призму анакреонтической традиции. Интерпретация творчества и биографии Шенье в начале десятилетия связана с именем лишь одного русского поэта, — но этим поэтом был Пушкин.

Тема «Пушкин и Шенье» настолько обширна и многообразна, что здесь можно только обозначить ее общие контуры¹⁰. Следы знакомства Пушкина с лирикой Шенье обнаруживаются еще в петербургских антологических стихах 1820 г. — и они показывают, что самые «подражания древним» уже в это время Пушкин ориентирует на буколки Шенье. «Истинный грек», «из классиков классик», от которого «так и пышет Феокритом и Анфологиєю», — так определял его Пушкин, — давал образцы современной интерпретации античности: гармоническое равновесие всех элементов стихотворения,

«ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях» (XIII, 380—381; XI, 58). Эти принципы Пушкин сознательно применяет в южных антологических стихах, — и на юге он заново переживает волну острого интереса к Шенье, которого изучает в близком общении с Н. Н. Раевским.

В 1823 г. он начинает переводить «Слепца», используя уже не александрийский стих, как у Шенье, а гекзаметр и погружая перевод в архаическую языковую стихию гомеровского эпоса. Архаизмами он будет пользоваться и при переводе другого стихотворения Шенье на античную тему — буколики «Oeta, mont ennobli» («Покров, упитанный язвительною кровью...», 1825). В переводах элегий они будут исчезать; в стихотворении «Ты вянешь и молчишь: печаль тебя снедает...» (1824) — переводе элегии «Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire...» останутся только те элементы строения текста, которые уже определились в его собственных «подражаниях древним». Но быть может, еще важнее, чем переводы, оказывалась для Пушкина интерпретация фигуры самого Шенье, которая включила в себя и концепцию его элегического творчества.

Дело в том, что в южный период Пушкин начинает переоценивать французскую элегию с позиций формирующегося романтизма. Он критически пересматривает Батюшкова и решительно восстает против «унылой элегии» в целом. Но он не отбрасывает ее, как вообще ничего не отбрасывает: он ее переосмысляет.

Более того: он словно стремится удержать в своем творчестве то, что сохраняет цену во французской элегической традиции: изображение парадоксальной противоречивости любовного чувства, «диалектики души». И его оценки поэтов в это время отмечены печатью диалектики. «Millevoüe ни то ни сё, но хорош только в мелочах элегиче<ских>» (XIII, 381). Одну из таких «элегических мелочей» — «L'Inquiétude» — он кладет в основу собственной элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823) — о верной и разделенной любви, создающей себе фантомы неверности и измены.

Он обращается заново к «Les Déguisements de Vénus» Парни и обрабатывает сюжет о Прозерпине, предающейся любовным утехам из ревности, скуки и желания вкусить запретный плод измены богу-супругу.

И наконец, он делает решительно отвергнутую им «унылую элегию» средством характерологическим.

Так происходит в «элегии Ленского» в VI главе «Онегина», — но еще раньше в элегии «Андрей Шенье».

В «Андрее Шенье», законченном в 1825 г., за несколько месяцев до восстания 14 декабря, современники искали актуального

смысла, вплоть до прямых аллюзий. В 1826 г. фрагмент стихотворения, исключенный цензурой из сборника «Стихотворения Александра Пушкина», начал распространяться с надписью «На 14 декабря»; возникло политическое дело, и Пушкину пришлось давать объяснения. Но если стихотворение и не содержало прямой аллегии, то самое изображение поэта, принявшего ближайшее участие в революционных событиях и ставшего жертвой тирании (а именно так рассматривал Пушкин якобинский террор), делало «Андрея Шенье» очень ярким явлением гражданской поэзии декабристской эпохи. Стихи, без сомнения, имели и автобиографическую подоснову, на которую ссыльный Пушкин достаточно прозрачно намекал в письмах к друзьям.

При всем том «Андрей Шенье» был очень важным для Пушкина — как и для всей русской поэзии — опытом исторической элегии, содержащим как художественную концепцию творчества французского поэта, так в известном смысле и концепцию жанра.

Переводя или варьируя Шенье, Пушкин интересовался почти исключительно его стихами в античном духе. В характерологических целях он выбирает его элегии и ямбы, — субъективную лирику, раскрывающую душевное состояние ее творца. Реминисценции, отсылки к стихам, образы Шенье становятся здесь материалом художественного исследования, основанного на принципе историзма.

Пушкин пользуется не только материалом лирики Шенье. Композиционная структура «Андрея Шенье» — элегия об «умирающем поэте»: экспозиция, элегический монолог, развязка, в которой есть даже характерная деталь: угасающая лампада (ср. в «Poète mourant» Мильвуа и Ламартина). Таких элегий у Шенье нет: это наследие «унылой элегии», но переосмысленное.

Переосмыслен и сам Шенье. Тюремная лирика его совершенно иная. Пушкин не сохранил ноток горечи и неверия в человеческие (в том числе дружеские) связи, звучащих, например, в потрясающем по своей силе ямбе «Quand au mouton bêlant...». В предсмертном монологе его Андрея Шенье соединены разные жанровые формы и ведущие эмоции, — но дружба, любовь, поэзия проходят по нему как непоколебленные этические ценности. Построив первую часть на мотивах и идеях гимна «Le Jeu de raume» с его апологией начального периода Революции и, может быть, воспользовавшись ямбом «Sur les suisses...», Пушкин предлагает далее резко контрастный по тональности элегический фрагмент, опирающийся на ранние дружеские послания. Нам важно отметить здесь, что, сохраняя их общий тон и идеи, Пушкин заставляет своего Шенье подчерк-

нуть в них литературную условность элегического мотива «умирания» в реальной ситуации ожидания казни: «место наших урн заранее назначали» — это прямая парафраза элегического описания своей воображаемой смерти в послании братьям де Панж («Aujourd'hui qu'à tombeau je suis prêt à descendre...»). Вторая часть элегии, организованная мотивом «сожаления» и построенная на контрасте между идиллическим прошлым и трагическим настоящим, обозначает кризис, душевный спад (может быть, здесь в подтексте и присутствуют тюремные стихи), преодолеваемый в заключительной части монолога резкой инвективой, полной гражданского воодушевления¹¹.

Такая концепция характера принципиально противостояла той, которая сложилась и в «унылой», и в «гражданской» элегии типа рылеевских «Дум». Прежде всего, Пушкин снимает противопоставление любви и гражданской поэзии. Это две ипостаси единого поэтического облика, взаимно обуславливающие друг друга. Подлинный поэт не может остаться равнодушным к страданиям человечества, быть «не гражданином». Концовка стихотворения производит впечатление почти полемической переклички. IV предсмертный ямб Шенье оканчивается словами: «Toi, Vertu, pleure si je meurs» («Ты, Добродетель, плачь, коль я умру»). У Пушкина — «Плачь, Муза, плачь!» — не Добродетель, а именно Поэзия, которая, перефразируя Жуковского, сама «есть добродетель». В отличие от героя «унылой элегии» — умирающий поэт у Пушкина «дышит любовью и всеми страстями», как сказал он сам, критикуя батюшковского «Умирающего Тасса», а вместе с ним и всю традицию «унылой элегии», — в предыстории поэта — и чувственная любовь, и измены, и вакхические пиры, и неосуществленное стремление к славе, а не только сожаление об утраченной молодости и любви или спиритуализм «умирающего христианина», как это будет у Ламартина и отчасти было уже у Мильвуа.

Но Пушкин делает и следующий шаг по пути переоценки «унылой элегии». Он вкладывает в уста своему Ленскому характерный ее образец, пастиш, с вариациями формул из «Падения листьев» и «Бедного поэта» в переводах Милонова и «Идеалов» Шиллера в переводе Жуковского, — как пример «темного и вялого» псевдоромантизма, обнаруживающего свою несостоятельность при столкновении с реальностью. Однако и здесь «унылая элегия» становится средством характеристики душевного мира — на этот раз элегического мечтателя. Абсолютная ценность этой литературы невелика, относительная — гораздо выше, ибо она может стать условной формой выражения истинного чувства. И Пушкин с поразительной ху-

дожественной смелостью берет для описания реальной могилы Ленского переосмысленный элегический штамп «забытой могилы»¹².

Что же касается Андре Шенье, то созданный Пушкиным образ глубоко вошел в поэтическое сознание современников. Предсмертный монолог поэта перед казнью, в героическом и трагическом ореоле, многократно отразится в юношеской лирике Лермонтова. Интерес же к подлинной лирике Шенье явно растет с середины 1820-х гг., и, конечно, не без воздействия Пушкина. В. И. Туманский, И. И. Козлов и менее значительные поэты начинают переводить именно его интимную элегическую лирику — более всего «Молодую узницу», а затем и стихи, ярче всего отмеченные автобиографическим началом. Только с начала 1840-х гг. наступит полоса интереса к антологической поэзии в целом — а вместе с ней и к буколичкам Андре Шенье, — тогда появляются во множестве переводы Н. П. Грекова, И. П. Крешева, А. И. Пальма и, может быть, переводы В. Г. Бенедиктова, не имеющие точной датировки. Эти последние включены в настоящий сборник как превосходные образцы поэзии, зародившейся еще в пушкинскую эпоху¹³.

В середине же двадцатых годов приходит звездный час нового кумира русской публики — Альфонса Ламартина.

5

Выход в свет «*Les Méditations poétiques*» в 1820 г. вызвал в России вспышку острого интереса. Уже летом книга становится известной в Петербурге; в конце июня Вяземский требует ее у А. И. Тургенева, а в сентябре—октябре К. С. Сербинович усиленно читает ее с друзьями и беседует о ней с А. И. Одоевским¹⁴. В следующем же году издание перепечатывается в Петербурге. К этому времени уже существуют русские переводы, первым из которых было «Воспоминание» П. А. Вяземского.

15 января 1821 г. А. И. Тургенев пишет брату Сергею: «О Батюшкове слышали мы, что он подружился с Lamartin'ом, своим товарищем по поэзии, но не по таланту, ибо наш перещеголяет француза»¹⁵. В пушкинском окружении интерес к новому поэту был не лишен доли критицизма. Между тем в литературных кругах он нарастает; если по числу переводов в 1820 г. в русской поэзии безраздельно царит Мильвуа, то уже в 1822 г. Ламартин начинает вытеснять его, а на протяжении 1824—1826 гг. утверждает свое абсолютное господство на страницах русских журналов. Ламартином зачитываются в петербургских салонах. Пушкин в «Графе Нулине» приведет его в пример «модного писателя». Свидетельства его чи-

тательской популярности оставляют Вяземский, Полевой, Киреевский, писавший о «безусловном обожании» Ламартина, Погодин, сетовавший, что русские дамы ничего не хотят знать, кроме известий о модах и элегий Ламартина¹⁶. П. А. Плетнев пишет свой обзор современной русской поэзии для «Северных цветов на 1825 год» как ответ светской даме (С. И. Соллогуб), сказавшей ему, что ни один русский поэт не заменяет ей удовольствия от чтения Ламартина.

Медитации Ламартина являлись в Россию как последнее слово новой французской поэзии, причем поэзии романтической.

Парадокс восприятия заключался в том, что в России Ламартин сразу же стал достоянием «классиков», пронизательно почувствовавших в нем доромантическую литературную основу.

В 1822 г. в Вольное общество любителей российской словесности С. И. Висковатов представляет переводы «Одиночества» и «Осени», граф Д. И. Хвостов — «Восторга» («L'Enthousiasme»), А. П. Бунина — «Долины»¹⁷. В собрание своих сочинений Хвостов включил «Восторг» и медитацию «О бессмертии». Глубокие архаики, «беседисты», с литературным воспитанием XVIII века, приветствовали возрождение элементов описательной поэзии и философско-дидактической медитации деистического толка, а «Восторг» Хвостов понял как утверждение одического лиризма и даже перевел его одической строфой.

Систематически переводит Ламартина московский поэт А. А. Волков, который даже для Д. И. Хвостова и И. И. Дмитриева был «классиком», о чем заявлял совершенно демонстративно.

В 1828 г. Н. И. Надеждин, последовательный противник «сатанинского» романтизма байроновского извода, сделает одной из своих деклараций перевод медитации «Промысл человеку» с ее идеей подчинения личной воли всеобщим законам Провидения, — а в дальнейшем будет противопоставлять его «христианскую» поэзию «макабрской пляске» «Байронов», «Сутеев» (Саути) и Юго¹⁸, — и с этим отзывом почти буквально совпадет отзыв клерикала А. С. Стурдзы, который в 1835 г. станет искать в Ламартине противоядия против неистового романтизма «беснующейся Франции»¹⁹. Ламартин давал повод к такому толкованию и знаменитой медитацией «Человек. К Байрону», интерпретацией Байрона как мощного таланта, поставленного на службу силам зла.

Все это появляется в русских переводах. Интерпретация предопределяла отбор. Медитации, где звучали ноты религиозного сомнения или даже бунта, где демонстрировались симпатии к новейшей поэзии, не переводились или почти не переводились.

Зато пышным цветом расцветает пересаженная на русскую почву любовная и религиозная медитация Ламартина. «Одиночество» насчитывает около десятка переводов, немногим менее — «Вечер» и «Воззвание». Эти стихи переводят эпигоны-элегрики, воспитанные на Оссиане, немецких преромантиках, — такие, как П. А. Межаков, Д. П. Глебов, Пл. Г. Волков, И. П. Бороздна, В. Н. Олин, А. Н. Глебов, В. Н. Григорьев, И. Е. Тюрин. Им был близок меланхолический лирический герой Ламартина — он предстал как модифицированный герой привычной «унылой элегии».

Поэтому на Ламартина ополчаются все те литературные силы, которые — по разным причинам и с разных позиций — вели борьбу против «унылых элегиков»: Греч и Булгарин в «Сыне отечества» и «Литературных листках» в 1824—1825 гг., Кюхельбекер и позже издатели «Московского вестника»²⁰.

И. А. Крылов, со своей обычной уклончивостью в оценках, пролистав «Медитации» у А. А. Дельвига, сказал только: «Да, стихи довольно густы»²¹.

Популярность Ламартина была последней, но яркой вспышкой «элегической школы».

Именно так рассматривает ее Пушкин. Первое впечатление его скорее положительно: «Первые думы Ламарт<ина> в св<оём> роде едва ли не лучше „Дум“ Рыл<еева>, последние прочел я недавно и еще не опомнился — так он вдруг вырос» (письмо к П. А. Вяземскому, 4 ноября 1823 г. — XIII, 381). «Ламартин хорош в „Наполеоне“, в „Умиравшем поэте“ — вообще хорош какой-то новой гармонией» (П. А. Вяземскому, 5 июля 1824 г. — XIII, 102). Отталкивание увеличивается с ростом числа безусловно восторженных отзывов; в июне 1827 г. он говорит у Карамзиных, что Ламартин «*p'a ras beaucoup d'esprit*» (не очень умен) и хотел отличиться противоположностью Байрону, — и вновь подтверждает свое предпочтение второй книге медитаций²². Причисление Ламартина к романтикам вызывает у него резкое раздражение; вся элегическая школа для Пушкина несовместима с романтизмом. Эта мысль составляет пафос его письма к Плетневу по поводу статьи о русских поэтах²³.

В начале тридцатых годов он говорит о «сладкозвучии, но однообразии» и «утомительности» Ламартиновых элегий и об отсутствии искренности в его вдохновении и религиозном чувстве (XV, 175, 201, 417).

Почти все эти мысли были развиты Вяземским в статье «О Ламартине и современной французской поэзии» в «Литературной газете» 1830 г. Эта статья была своего рода итогом в истории отношений к Ламартину пушкинского круга писателей.

Не отказывая Ламартину в звании истинного поэта, критик искал причины его успеха в нравственном состоянии общества, уставшего от политических бурь и готового погрузиться в дремоту и самосозерцание. Он пронизательно уловил близость Ламартина к Шатобриану; подобно тому как второй был «благовестником религии», первый — певец «любви, полной мистицизма, любви религиозной, равно чуждый волокитства и утонченной порочности Франции Регентства» и «чистой, непорочной чувственности древнего классицизма», возродившейся в «блестящих и свежих формах» в поэзии Шенье. Вслед за Пушкиным первый русский переводчик Ламартина в 1830 г. адресовал ему упрек в однообразии; как и Пушкин, он отдавал предпочтение второй книге медитаций²⁴. Наконец, подобно Пушкину, он ставил под сомнение искренность ламартиновской религиозности. Скептик и «вольтерьянец», он давал в своих письмах волю насмешкам над христианским спиритуализмом автора «Медитаций», не находя в них «истинной религии», «души», «истины».

«Я давно характеризовал поэзию Ламартина бесконечным „Господи, помилуй!“», которое само по себе прекрасно и лучшее выражение немощи нашей; но не менее того наводит тоску на душу, когда повторяется сорок раз сряду однозвучным и сонным напевом приходского дьячка»²⁵. Но как раз эта раздражавшая Вяземского особенность неожиданно продлила жизнь «русского Ламартина» в московских литературно-философских кругах 1830-х гг.

6

Позднеромантическая эпоха, не в пример предшествующей, выдвинула на передний план те действительно романтические черты, которые обеспечили Ламартину популярность на родине.

Это был романтизм философский, враждебный сенсуализму XVIII столетия, господству чувственного начала и телесности, романтизм спиритуалистический, проникнутый идеями платонизма и христианской религии, вполне созвучный настроениям поэзии послепушкинского времени.

Медитативная, рефлексивная, философическая поэзия вызрела в среде, близкой Московскому университету.

Мы уже говорили о Надеждине, который был чужд не всякому романтизму и искания которого шли параллельно работе московских шеллингианцев. Еще в 1834 г. Надеждин читает Ламартина со своей ученицей Е. В. Сухово-Кобылиной, вкладывая в чтение особый, интимный смысл, — и тогда же печатает в «Телескопе» трактат

Ламартина «Судьбы поэзии» с требованием «философического, религиозного, общественного» искусства²⁶.

Николай Полевой, будущий непримиримый противник Надеждина и пропагандист романтизма Гюго, в 1825 г. переводит «Одиночество» и предоставляет страницы «Московского телеграфа» новому поколению переводчиков, например И. Е. Тюрину или Н. П. Грекову, пансионским или университетским питомцам.

В университете читает профессор И. И. Давыдов, страстный поклонник Ламартина²⁷.

Из пансионской среды выходит перевод «Одиночества», сделанный юным Ф. И. Тютчевым, которому предстоит поддержать здание русской философской поэзии, — и в его последующем творчестве останется след этого раннего увлечения²⁸.

Пансионер, а затем и студент Московского университета, шестнадцатилетний М. Лермонтов декламирует Ламартина своим приятельницам — Е. А. Сушковой и А. М. Верещагиной — и, подобно Ф. Тютчеву, воспринимает некоторые элементы его поэтики²⁹.

Эти беглые справки объясняют, почему в университетской среде появился поэт новой, послепушкинской эпохи, систематически переводивший Ламартина и, подобно Лермонтову, соединявший его со столь, казалось бы, чуждой французскому лирику «демонической» и байронической традицией. Этим поэтом был А. И. Полежаев, яркое и талантливое порождение эпохи поэтического брожения тридцатых годов, объединивший в своей поэзии гедонизм со спиритуализмом, религиозные идеи со скепсисом и отрицанием, философию с натуралистическим бытом. Под его пером Ламартин иной раз менялся до неузнаваемости, — но это было наиболее значительное в художественном смысле поэтическое перевоплощение французского романтика на языке романтической поэзии последнего пушкинского десятилетия.

К концу 1830-х гг. Белинский будет удивляться, почему Полежаев избрал для перевода столь малоинтересный и не созвучный себе образец.

В это время Ламартин уходит с авансцены русской поэзии. Белинский, свидетель его успеха в кругу, с которым он тесно общался сам, отказывает ему даже в творческом даре, объявляя, подобно Вяземскому, его «мечтания» «водяными и надутыми» образцами «фразерского направления»³⁰. Ему придется еще выслушать резкую отповедь Н. М. Сатина, обвинявшего его в отсутствии вкуса, неосновательности и опрометчивости³¹, — но уже ничто не сможет вернуть Ламартину былой его славы, — ни даже пылкое, но кратковременное увлечение им молодых Фета и Аполлона Григорьева³².

Время его кончилось — и с ним вместе окончилась активная история французской элегии XVIII—XIX вв. на русской литературной почве. Далее могло происходить только воскрешение.

Но это уже другая эпоха и другая история.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Муза. 1976. Ч. 2, апрель. С. 14—27; *Пельский П. А.* Мое кое-что. М., 1808. Ср.: *Парни Э.* Война богов. Л., 1970. С. 195.
- ² *Батюшков К. Н.* Соч. СПб., 1886. Т. 3. С. 64. Соображения о возможном времени этого эпизода см.: *Кошелев В. А.* К биографии К. Н. Батюшкова // *Русская литература.* 1987. № 1. С. 178—179.
- ³ *Батюшков К. Н.* Соч. Т. 3. С. 116—117 (письмо от первой половины апреля 1811 г.).
- ⁴ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 39.
- ⁵ На это указывал, в частности, Б. В. Томашевский (*Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 95, 147).
- ⁶ Новости литературы. 1823. № 43. С. 58. См. также отзыв Д. П. Глебова в примеч. к его переводу «К Делии» А. Бертена (Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 625).
- ⁷ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 455.
- ⁸ *Батюшков К. Н.* Соч. Т. 3. С. 43.
- ⁹ См.: *Заборов П. Р.* Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // *Взаимосвязи русской и зарубежных литератур.* Л., 1983. С. 100—128.
- ¹⁰ См.: *Веселовский Ю.* Пушкин и Шенье // *Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова.* СПб., 1909. Т. 3. С. 581—584; *Гроссман Л.* Пушкин и Андрэ Шенье // *Л. Гроссман.* От Пушкина до Блока. Л., 1926. С. 15—51; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, по указ.; *Сандомирская В. Б.* 1) Первый перевод Пушкина из Андре Шенье // *Пушкин: Исследования и материалы.* Л., 1974. Т. 7. С. 167—184; 2) Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье // *Там же.* Л., 1978. Т. 8. С. 90—106; 3) «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // *Там же.* Л., 1979. Т. 9. С. 69—82; *Слонимский А. Л.* О каком «возвышенном галле» говорится в оде Пушкина «Вольность»? // *Там же.* М.; Л., 1962. Т. 4. С. 327—335.
- ¹¹ См.: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье» // *Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов.* Л., 1974. С. 8—34.
- ¹² *Савченко С. В.* Элегия Ленского и французская элегия // *Пушкин в мировой литературе:* Сб. статей. Л., 1926. С. 64—98.
- ¹³ См.: *Stremoukhoff D.* André Chénier en Russie // *Revue de littérature comparée.* 1957. № 4 (oct.-déc.). P. 529—549.
- ¹⁴ *Литературное наследство.* М., 1952. Т. 58. С. 249; Остафьевский архив. Т. 2. С. 39. Значительный материал по этой теме собран в статье Н. Суриной «Русский Ламартин» (*Русская поэзия XIX века.* Л., 1929); см. также: *Корбе Ш.* Ламартин в России // *Русско-европейские литературные связи.* М.; Л., 1966. С. 276—283.
- ¹⁵ ИРЛИ, ф. 309, № 2379, л. 89.
- ¹⁶ *Киреевский И. В.* Обзорение русской словесности 1829 года // *И. В. Киреевский.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 69; *Московский вестник.* 1827. № 2. С. 148.

- ¹⁷ *Базанов В. Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 410—411, 427.
- ¹⁸ *Надеждин Н. И.* Письма в Киев (1834) // Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 390.
- ¹⁹ Русская старина. 1903. № 5. С. 398 и след.
- ²⁰ См., например: Сын отечества. 1825. № 2. С. 200—202 («Д. Р. К.»); Литературные листки. 1824. Август, № 16. С. 97 (Ф. В. Булгарин); *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. С. 495; Московский вестник. 1828. № 14 (С. П. Шевырев).
- ²¹ *Плетнев П. А.* Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 2. С. 87.
- ²² Лит. наследство. Т. 58. С. 255.
- ²³ *Вацуро В.* Опыт прямодушия // Литературное обозрение. 1987. № 2. С. 4—7.
- ²⁴ *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 120—121.
- ²⁵ Письмо к А. И. Тургеневу от 7 марта 1836 г. // Остафьевский архив. Т. 3. С. 309—310.
- ²⁶ *Козмин Н. К. Н. И. Надеждин.* СПб., 1912. С. 459, 461, 478; Телескоп. 1834. Т. 20; ср.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и Тютчев // Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 170—171.
- ²⁷ Вестник Европы. 1899. № 3. С. 153—198.
- ²⁸ См.: *Сурина Н.* Тютчев и Ламартин // Поэтика: Сб. статей. Л., 1927. С. 148—167.
- ²⁹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 84; *Гаспаров М. Л.* Лермонтов и Ламартин. Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» // Историко-филологические исследования: Сб. статей. Памяти акад. Н. И. Конрада. М., 1974. С. 113—120.
- ³⁰ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 465; т. 3. С. 30, 33, 301, 398—399, 432; т. 4. С. 421.
- ³¹ Белинский и его корреспонденты. М., 1948. С. 265.
- ³² *Григорьев А.* Воспоминания. Л., 1980. С. 317.

Впервые: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 27—48.

Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов

1

Тридцатые годы XIX в. в истории русской драматургии представляют совершенно особый и весьма своеобразный период, который отмечен не столько находками, сколько поисками. При беглом взгляде он предстает наблюдателю как период полного упадка: на сцене господствуют официальная драматургия Кукольника, позднего Полевого, переводная драма или водевиль; значительных эстетических ценностей нет вовсе, если не считать пушкинских «маленьких трагедий» и лермонтовского «Маскарада», не имевших сценической жизни и во многом обособленных от общего развития драматургии этого десятилетия. Все это так, и вместе с тем не совсем так. Сценический репертуар в 1830-е гг. не дает реальной картины развития драматургии: очень немногое проходит сквозь фильтр театральной цензуры, значительно более жесткой, нежели цензура Министерства народного просвещения; многое пишется не для сцены — как раз в эти годы получают распространение лирико-философское «действие», «драма-мистерия» и «драматические сцены»; даже историческая трагедия, изменившая свою форму, становится все более трудной для сценического воплощения. Эти участвовавшие случаи обособления драматурга от театра, крайне необычные и для предшествующих и для последующих эпох, есть показатель эстетического брожения, которое знаменовало кризис старой «классической» (классицистической) драматургии.

«Борис Годунов» Пушкина был самым ярким симптомом кризиса старой драматургии и в то же время знаком нового направления интересов. Выход в свет X и XI томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина во многом способствовал тому, что центр исторических интересов в русской литературе переместился

к эпохе позднего средневековья — к эпохе, которая в наибольшей мере была отмечена национальными элементами и документирована, то есть позволяла воссоздать исторические характеры. Пушкин писал Плетневу в декабре 1825 г. о романе Б. М. Федорова «Князь Курбский», печатавшемся отрывками, и сравнивал юродивого в «Борисе Годунове» с юродивым у «Борьки» (XIII, 249). В 1827 г. тот же Федоров печатает в «Памятнике отечественных муз» сцену из своей трагедии «Годунов»¹. Тема возникла безотносительно к Пушкину и, вероятно, под воздействием Карамзина, к которому Федоров был довольно близок в последние годы. Любопытно, что Федоров, как и Пушкин, употребляет в «Годунове» белый стих — пятистопный безрифменный ямб. Почти одновременно (в 1825 г.) начинает работать над трагедией «Борис Годунов» и М. Е. Лобанов². Еще ранее трагедию под этим же названием задумывал В. А. Жуковский; в бумагах его сохранился план, помеченный 14 апреля 1824 г.³ В перечне пушкинских драматических замыслов 1826—1828 гг. значатся «Дмитрий и Марина» и «Курбский».

Когда в октябре 1826 г. Пушкин, приехав в Москву, читал своего «Годунова» «любомудрам» — С. П. Шевыреву, М. П. Погодину, Д. В. Веневитинову, И. В. Киреевскому и другим — и рассказывал им о «плане для Дмитрия Самозванца», семена падали на уже подготовленную почву. Любомудры были живо заинтересованы не только историей, но и театром, причем именно народной исторической драмой, преимущественно в ее немецком варианте. Веневитинов готовил перевод «Эгмонта» Гете, Погодин — «Геца фон Берлихингена», Шевырев — «Валленштейнова лагеря» Шиллера⁴. «Борис Годунов» был воспринят ими как прямой ответ на их эстетические запросы, и, возможно, именно этим обстоятельством объясняется тот восторг, с каким они его приняли, — восторг, несколько остывший с течением времени.

«Борис Годунов», однако, попал в поле их зрения не один, а вместе с другой исторической драмой почти из той же эпохи — с «Ермаком» молодого А. С. Хомякова, по своим эстетическим симпатиям принадлежавшего их же кругу. В июне 1826 г. «Ермак» был в руках Веневитинова, а 3—4 июля Погодин записывает в дневнике: «Многие места истинно пиитические. Хомяков напитан духом Шиллера; но стихосложение большею частию дурно»⁵.

Погодин вспоминал, что «Ермак» совершенно померк на фоне «Годунова», что Хомякову не хотелось читать свою трагедию и он уступил только настояниям Пушкина. Любомудры, единомышленники Хомякова, почти не слушали его трагедии, «и только некоторые лирические места вызвали хвалу»⁶. Между тем дело обстояло

сложнее, и своеобразное, совершенно неравное «соревнование» получило принципиальный смысл. В нем столкнулись не авторские индивидуальности, но две драматургические системы, и Пушкин едва ли не намеренно спровоцировал это столкновение. Дело в том, что Хомяков, совершенно вне зависимости от Пушкина (его трагедия была окончена в 1825 г.), избрал почти ту же историческую эпоху и по-своему подошел к проблематике «народной трагедии». В «Ермаке» есть народные сцены, где слово предоставляется безымянным казакам и слышатся голоса то в защиту вождя, то против него. Далее, самый конфликт трагедии сложен и имеет два плана — как бы два регистра: более общий и более частный. Ермак — преступник, разбойник, осужденный на казнь за убийство опричника. Приговор необратим — именно потому, что вынесен тиранической властью Ивана Грозного; даже завоевав Сибирь, Ермак, как он убежден, должен сложить голову на плахе. С другой стороны, побежденные «остяки» предлагают ему корону древних сибирских царей, видя в нем избранника судьбы, способного обеспечить благоденствие и свободу Сибири. Перед Ермаком выбор: позорная гибель по прихоти тирана или царская власть над благоденствующим народом. Ермак выбирает смерть: покорение Сибири для него есть миссия, высший долг перед отечеством. Сибирское царство он может купить только ценой измены. Этот конфликт принадлежит эстетической системе классицистической трагедии, им измеряется моральная правомочность героя. Мы встретим его позднее в «Скопине-Шуйском» Кукольника и — в осложненном виде — в «Басманове» Розена.

Второй план драматического конфликта — личная судьба Ермака, преступившего моральный закон, пролившего кровь невинных и за то проклятого отцом. С этой проблематикой связаны лирические сцены трагедии, которые, собственно, определяют весь ее колорит. Здесь Хомяков во многом следовал за «Разбойниками» Шиллера — в построении характера и самых ситуациях; сходство было сразу же отмечено современниками. Но в отличие от шиллеровского героя Ермак Хомякова предстает перед читателем и зрителем как герой элегический; его монологи по общей тональности и по фразеологии представляют собою традиционные элегии — о близости смерти, об утрате любви. Ермак — герой обреченный, и обреченность эта мотивируется тремя различными и трудно совместимыми конфликтами: трагедийной антиномией общей ситуации, внутренней борьбой (конфликт личный), наконец причиной чисто внешней — происками злодеев, действующих из личной ненависти и мести (Заруцкий, Мещеряк). В конечном счете эта третья

причина (измена) и приводит его к гибели; две же первые оказываются снятыми, так как он прощен и монархом, и отцом. Идею трагической необходимости гибели героя Хомяков выдержать не сумел. Мало этого, он отказался и от исторической достоверности ситуаций и характеров; те и другие были полностью модернизированы и в психологическом, и в языковом отношении, что сразу же отметила критика, в эти годы особенно чувствительная к неточностям исторического колорита.

На фоне «Ермака» новаторство пушкинской трагедии выступало особенно ясно. Первое, что поразило уже ранних слушателей, — язык и исторические характеры. Погодин вспоминал восторг, с которым была встречена сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», — именно она появилась затем в «Московском вестнике». Запомнились и рассказы Пушкина «о плане для Дмитрия Самозванца, о палаче, который шутит с чернью, стоя у плахи, на Красной площади, в ожидании Шуйского», и некоторые другие; как мы увидим далее, они отразились впоследствии в собственных сочинениях участников этих чтений. Между тем открытия «Бориса Годунова» касались и гораздо более глубоких сфер театральной эстетики, и как раз они оказывались для Пушкина принципиальными.

Прежде всего, Пушкин создал новый в русской литературе тип трагического конфликта и трагического характера и построил свою трагедию в соответствии с этим новым пониманием. И. В. Киреевский, которому принадлежит самый глубокий в критике 1830-х годов анализ «Бориса Годунова», недаром упрекал современников в непонимании содержания трагедии и оснований, на которых зиждется ее единство. Киреевский усматривал его в том, что «все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям царевубийства». «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца», связывая лица и группы, управляя событиями, и «преступление Бориса является не как *действие*, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении несправедно царствовавшего дома»⁷. Киреевский очень точно связывал эту трагическую идею с наследием античной трагедии. В самом деле, «мнение народное», слух, убеждение, крепнувшее от сцены к сцене, в драматургическом отношении здесь эквивалентно античному «року», лицом к лицу с которым поставлен царь Борис. Именно это делает конфликт трагическим; подобно античным трагическим героям, Борис как личность, индиви-

дуальность вступает в борьбу с судьбой, с необходимостью и должен погибнуть, каков бы ни был смысл его личной деятельности.

Но Пушкин не писал трагедию по античным образцам, а в общих категориях осмысливал историческую конкретность. «Борис Годунов» — трагедия романтического периода, с его обостренным интересом к истории. Ближайшим и непосредственным образом связанная с «Историей государства Российского» Карамзина, пушкинская трагедия резко отличалась от хомяковского «Ермака» и по историческому колориту, и по историческому мышлению. Дело было не в том, что Пушкин не допускал анахронизмов (в «Борисе Годунове» они есть и были замечены критикой), — дело было в том, что Пушкин открывал историческую обусловленность стимулов, движущих человеческим мышлением и поведением. В письме к Н. Н. Раевскому 1829 г. он обратил внимание на личность Шуйского — «странную смесь смелости, изворотливости и силы характера». Изменив Годунову, затем Лжедмитрию, Шуйский был помилован уже на лобном месте и вновь вернулся к заговорам и интригам; кратковременный царь, подготовивший свое собственное избрание, он падает «и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в продолжение всей своей жизни» (XIV, 47, 396, подлинник по-франц.). Об этом-то историческом лице, взятом в кульминационный момент его биографии, Пушкин и рассказывал любомудрам; в трагедии же он появляется за несколько лет до событий, в которых ему только еще предстоит принять участие. Его характер и поведение как бы предвосхищают последующую его деятельность и мотивируют ее; при этом типовые черты «лукавого царедворца» в нем преобладают над индивидуальными. И уже полностью на родовых признаках строится характер Воротынского. Это персонаж вымышленный; в царствование Годунова Воротынские были высланы из Москвы, и пушкинский Воротынский не имеет исторического прототипа. В его характере нет лукавства и своекорыстия придворного; это воевода, прямодушный и наивный в своих понятиях о чести. Моделью его характера в известной мере послужил князь М. И. Воротынский, казненный Грозным (слова «Что нас не жгут на площади» и т. д. отсылают читателя к его истории).

Эти-то черты — родовые, типовые — оказываются для Пушкина истинными стимулами поведения действующих лиц и определяют их расстановку на исторической сцене. Не случайные, индивидуальные мотивы, как любовь, личная трагедия, честолюбие и т. д., но внеличные, родовые «интересы» выдвигаются на передний план: борьба за власть боярских группировок, «корысть», политические виды. Общее «мнение» возникает как фатально сложившаяся рав-

нодействующая «интересов». Призрак Дмитрия воскрешается боярами, желающими свергнуть Годунова и возратить себе утраченную власть; королем и магнатами — как «предлог раздоров и войны»; народной толпой — потому что она осуждает Годунова и испытывает тяготы в его правление; Басмановым — потому что он вынужден считаться с реальной расстановкой политических сил. Из действующих лиц трагедии в реальность Дмитрия, кажется, не верит никто, — готов поверить один Борис, мучимый фантомами большой совести. При такой концепции менялась традиционная шкала ценностей: любовь, страсть героя или ненависть и мстительность его антагонистов переставали быть движущим началом конфликта, как мотивы личные, случайные, внесоциальные и, стало быть, занимающие подчиненное место в иерархии. «Борис Годунов» задумывается как трагедия без любовной интриги, и сцена у фонтана, где любовь демонстративно приносится в жертву политике и является для одной стороны сделкой, а для другой — поэтическим, но мимолетным увлечением, имеет в этом смысле значение принципиальное. Напротив, классицистическая трагедия XVIII в. уравнивала в правах «долг» и «страсть», потому что последняя считалась категорией социальной. Этика вводилась в систему политических понятий; добродетельность властителя, умение обуздывать страсти отнюдь не были его личным делом. Эти представления для Пушкина уже значительно поблекли, и он готов в 1820-е—начале 1830-х гг. почти исключить их из рассмотрения, перенося центр тяжести на некий объективно-исторический смысл деятельности исторических лиц.

Все это отчасти объясняет позицию Пушкина в отношении исторической драматургии, которая во многом складывалась под его воздействием.

2

Вопрос о русской исторической драме возник в разговорах Пушкина и Любомиров еще в период первых чтений «Годунова». В конце сентября М. П. Погодин записывает в дневнике, что «осмелился говорить» с Пушкиным «о трех предметах из российской истории для трагедии, хотя и жаль было сказать их»⁸. Итак, Погодин уже в 1826 г. вынашивал замыслы оригинальной исторической трагедии, к которой не рещался приступить. Прослушав «Годунова» и «Ермака», он утвердился в этом намерении. «В антракте мне представился образ Марфы Посадницы, о которой я давно думал, искав языка. Жуковского „Орлеанская дева“ дала мне некоторое понятие об искомом языке, а „Борис Годунов“ решил его окончательно»⁹.

К написанию «Марфы Посадницы» он приступил, однако, только в ноябре 1829 г.

Погодин собирался построить трагедию на новых основах: «Соединить устройство французское с частями немецкими, ужас без любви к смерти, всю историю Новгорода и уделов и необходимость самодержавия»¹⁰. Он следовал Карамзину в скептической оценке «утлой вольности новгородской»¹¹ как правления, раздираемого противоречиями, и утверждал своей трагедией государственную идею Карамзина. Вместе с тем он отнюдь не облегчал конфликта: Марфа оставалась героиней трагедии в самом поражении и несмотря на историческую обреченность ее республиканских идеалов.

В середине мая 1830 г. Погодин читает Пушкину написанные действия. «Пушкин заплакал в третьем действии, — записывает он 14 мая. — „Я не плакал с тех пор, как сам сочиняю. Мои сцены народные ничто перед вашими“»¹². Общая восторженная оценка «Марфы» была повторена Пушкиным в ноябрьском письме Погодину (XIV, 128—129).

По этому письму и неоконченной статье Пушкина о «Марфе Посаднице» (1830) — одной из важнейших его литературно-эстетических деклараций — мы можем представить себе, что именно более всего ценил Пушкин в погодинской трагедии. Нет сомнения, что он рассматривал ее как прямое продолжение драматургических принципов «Бориса Годунова», появившееся как раз в тот момент, когда он считал неуспех своей трагедии предрешенным и когда на сцене под шумные рукоплескания шел антипод «Годунова» «Ермак» с Каратыгиным в главной роли. В статье о «Марфе Посаднице» Пушкин дипломатично, но решительно отвергает хомяковскую трагедию, как произведение лирическое, а не драматическое, в котором «все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии» (XI, 180). Достоин замечания, что взгляд Погодина на «Ермака» также претерпел изменения — отзывы о нем в погодинском дневнике становятся все резче и резче: по его словам, это произведение «мозаическое», «неудачное» и даже «нелепица»¹³.

Прежде всего Пушкин отметил историческую объективность трагедии Погодина. Это замечание несет в себе внутреннюю полемику: Пушкин резко возражает против аллюзионной драматургии. Народная трагедия для него — род исторического исследования; она должна не только следовать источникам (на эту особенность «Марфы» Погодин обращал внимание в предисловии), но и содержать некую историческую концепцию. Это место статьи Пушкина особенно важно: многое сказано здесь намеком и требует раскрытия.

«Марфа Посадница» была монархическим произведением, и Погодин, подчеркнувший эту направленность цитатой из Карамзина в предисловии, писал Шевыреву: «Если правительство хорошо вникнет в дух моей трагедии, то скажет мне спасибо»¹⁴. Однако Пушкин не до конца верил этим официальным заявлениям и имел на то основания: записи дневника Погодина показывают, что в 1826 г. разговоры в московских кружках о только что подавленном восстании 14 декабря были далеки от официоза. Погодин боялся политических преследований и держался очень осторожно; несмотря на это, Пушкин, как можно думать, не считал его вполне искренним и безусловным сторонником правительства. В письме к нему он писал по поводу трагедии: «Сердце ваше не лежит к Иоанну» (XIV, 129), а в набросках статьи как бы ответил на свои собственные мысли: драматический поэт должен быть беспристрастен, не должен «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою». «Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, [их] умы, их предрассудки» (XI, 181)¹⁵. Пушкин несомненно видел, что политическая проблематика «Марфы Посадницы» складывалась отчасти под влиянием событий 14 декабря и что это сказалось и в изображении новгородской вольности, и в пафосе гражданственности, одушевляющем Марфу. Сочувствие декабристам и высокая нравственная оценка их подвига не поколебались у Пушкина в 1830 г., но поражение восстания он рассматривает теперь как историческую неизбежность, как следствие социальных закономерностей, которые и подлежат в первую очередь художественному исследованию. Очень вероятно, впрочем, что Пушкин, читая погодинскую драму, привнес в нее нечто от своих политических размышлений, обострив и углубив ее проблематику: после 1826 г. он встречался с Погодиным sporadически и не мог следить, как эволюционировали вправо политические симпатии последнего. Любопытно, что сам Погодин иной раз переоценивал уже им написанное под влиянием разговоров с Пушкиным и признавал, что поэт, «как алхимик», вкладывал «свое золото» в сцены, казавшиеся самому Погодину «общими местами»¹⁶.

Как бы то ни было, Пушкин принял основную идею «Марфы Посадницы» — «отпор погибающей вольности» был «глубоко обдуманым ударом», изменившим все течение русской истории, — и считал ее истинно трагическим конфликтом. Этот конфликт определяет масштаб изображения действующих лиц, прежде всего Иоанна, фигуры, исполненной «грозного и хладного величия». Очень характерно, что основными действующими лицами трагедии Пушкин считал не Иоанна и Марфу, а Иоанна и Новгород.

Именно поэтому в поле зрения Пушкина попадают прежде всего народные сцены. В первой сцене организующим началом является «народная молва» об Иоанне, уже стоящем под стенами города. Это — принцип развития действия, прямо восходящий к «Борису Годунову», и Пушкин говорит о нем почти в тех же словах, в каких И. В. Киреевский будет определять драматическую технику «Бориса Годунова» (напомним, что Пушкин высоко ценил эту статью, которая, может быть, возникла не без влияния разговоров с самим Пушкиным). «Иоанн наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины. <...> Он еще не появлялся, но уже тут, — как Марфа, мы уже чувствуем его присутствие». В следующей, второй сцене действует уже сам Иоанн, принимая новгородских послов. Его монолог, согласно Пушкину, дает о нем точное понятие: «холодная твердая решимость, обвинения сильные, притворное великодушие, хитрое изложение обид» (XI, 181—182). Пушкин словно намеренно подчеркивает не личные, а типовые черты и почти объективистски устраняется от моральных оценок. «Притворное великодушие», «хитрое изложение обид» принадлежат политике XV в. Еще большее одобрение Пушкина заслуживают речи послов — «угаданная» с «исторической верностью» «дипломатика русского вольного города». Надев личину смирения и покорности, новгородцы пытаются выговорить самоуправление под эгидой самодержавной власти. Но цель политики Иоанна — безусловное владычество, и ему нужен не договор, а спровоцированная и непременно победоносная война. Проводником его политики в Новгороде оказывается вымышленное лицо — сын Марфы Борецкой, изменивший Новгороду во имя высшей государственной идеи.

Линия Борецкого для Погодина чрезвычайно важна — это одна из пружин драматического конфликта. Борецкий хочет поражения Новгорода, потому что республика, раздираемая внутренними противоречиями, уже лишена и устойчивости, и благоденствия. Он — политический антипод своей матери, которую готов выдать Иоанну при условии сохранения ей жизни. Измена Борецкого — сложный политический и психологический акт, к которому неприменимы абстрактные моральные оценки. Почти нет сомнений, что прототип его Погодин нашел в событиях недавнего времени: в 1826 г. он довольно близко сходится с Я. И. Ростовцевым и слушает подробные рассказы о его взаимоотношениях с декабристами накануне выступления и о его доносе правительству, в который сам Ростовцев вкладывал смысл государственной акции¹⁷. Борецкому не чужды корыстные виды, но его деятельность направляется не ими, а общей политической идеей, и поэтому он разговаривает с Иоанном почти как равный. Эту сцену очень одобрял Хомяков¹⁸.

Пушкину, напротив, она казалась «недраматической»; он упрекал Погодина в желании «возвысить» Борецкого и в нарушении законов психологического правдоподобия: изменник (в понимании XV в.) «не смел забыться» перед государем и «не говорил бы уже вольным языком новгородца» (XI, 182).

Зато следующие сцены — в III действии — приводили Пушкина в восторг; слушая их впервые, он плакал и готов был предпочесть их своим собственным народным сценам в «Борисе Годунове». Погодин изображал в них столкновение социальных интересов в новгородской республике: народ для него не однородная масса, но социально дифференцированное понятие¹⁹. Бояре, «житые люди», купцы располагаются на одном полюсе; это сторонники мира и сильной власти, защищающей их положение и имущество; они готовы на мир с Иоанном, потому что боятся его меньше, нежели «младших граждан» и престоляродья. Последние — сторонники вольности, в которой видят осуществление своих прав, и готовы отстаивать ее в войне под водительством Марфы. Подобный «социальный разрез» свидетельствовал уже о новом понимании истории и действительно был шагом вперед по сравнению с изображением народа в «Борисе Годунове»; шаг этот, однако, делался в «пушкинском» направлении, и автор «Годунова» его приветствовал. Пожалуй, в наименьшей степени заинтересовал Пушкина образ самой Марфы, который у Погодина не имеет социально-психологического обоснования. Судя по наброскам плана статьи, Пушкин предполагал провести аналогию между Марфой у Погодина и Марфой в одноименной повести Карамзина (ср.: «Посадница, как понял ее Карамзин в своей —» — XI, 419). В самом деле, здесь много общего; повесть Карамзина предопределила концепцию образа в последующей литературе (ср., например, «Марфу Посадницу, или Покорение Новгорода» Ф. Ф. Иванова, 1809), и Погодин не сумел или не захотел порвать с ней. Марфа — воплощение республиканских добродетелей, но вместе с тем и фанатизма; личный подвиг ее имеет следствием общественное бедствие и потому превращается в трагическую вину. То, что ее родной сын предает ее дело, конечно, не дискредитирует ее как героиню (как иногда считали), но лишний раз показывает ее историческую обреченность.

Погодин заканчивает свою трагедию последним поединком Марфы и Иоанна: он заставляет Марфу повторить перед победителем «пророчество Зосимы». Этот сюжет (отшельник за трапезой предсказывает гибель всем присутствующим) разрабатывался декабристской литературой (А. И. Одоевский), для которой гибель новгородской вольности была глубоко драматическим эпизодом, непо-

средственно проецированным в современность. Погодин несколько меняет смысл пророчества. Оно обращено к Иоанну и рисует перед ним картину грядущей гибели его рода и прихода на трон новой династии (Романовых). В заключительном ответном монологе Иоанна вновь звучит государственная идея: род его может погибнуть, но Русь, ради которой он предпринял свой «подвиг», «восстанет над землей»; самодержавная власть, им установленная, несет стране избавление от «бед и напастей». Трагический конфликт, таким образом, разрешается нотой исторического оптимизма.

Несмотря на «благонамеренный» в целом дух трагедии, печатание ее встретило довольно значительные трудности: самые картины народных движений в эпоху волнений на Западе и холерных бунтов в России приобретали объективно аллюзионный смысл. «Марфа Посадница» выходит в свет несколько позже пушкинского «Бориса Годунова», который послужил непосредственным толчком к ее созданию, а с начала 1830-х гг. вызвал к жизни целую серию новых замыслов исторической трагедии. Такие замыслы вызревают прежде всего у самого Погодина — трагедии о Борисе Годунове, о Димитрии Самозванце, о Василии Шуйском, наконец, о Петре I (трагедия, действительно написанная им в 1831 г., но запрещенная к печати)²⁰. Все они были так или иначе связаны с историческими занятиями Погодина и, по-видимому, рассматривались им как замыслы историко-биографических исследований. Научная мысль у Погодина явно опережала художественную; даже вопрос о форме трагедии — поэтической или прозаической — являлся для него предметом постоянных колебаний. Нет сомнения, что Пушкина в трагедиях Погодина интересовала прежде всего историческая концепция, и потому он прощал автору «Марфы Посадницы» «неправильность» языка, беспомощность стиха и тактично советовал избрать прозаическую форму²¹.

3

Все эти теоретические споры и размышления происходят в то время, когда польское восстание 1830 г. резко меняет и политическую ситуацию, и умонастроения русского общества и вызывает к жизни целый комплекс социальных, политических и исторических идей, предопределяя и проблематику, и — во многом — угол освещения исторической темы в драматургии. Пушкинский «Борис Годунов» выходит в свет в 1831 г.; не исключено, что самое разрешение к печати столь долго задерживаемой трагедии было следствием той неожиданной актуальности, которую дали ей события. После 1830 г. тема Смуты и исторических взаимоотношений Польши и

России становится доминирующей именно в исторической драматургии. Самозванец, Басманов, Ляпунов, Скопин-Шуйский — изблюбленные исторические герои 1830-х гг.; эти образы проходят в творчестве А. С. Хомякова, М. П. Погодина, Н. В. Кукольника, Е. Ф. Розена — всех основных исторических драматургов 1830-х гг.; к эпохе Самозванца обращаются М. Е. Лобанов, А. А. Шаховской, Я. И. Ростовцев и др.

Первым произведением, созданным на эту тему под непосредственным впечатлением событий, была трагедия А. С. Хомякова «Димитрий Самозванец». Художественные принципы этой трагедии складывались в орбите воздействия пушкинского «Годунова» и не без влияния теоретических споров о «Марфе Посаднице», которые Погодин и Хомяков вели в мае 1831 г. «Мы смотрим с ним с двух сторон, — записывает Погодин в дневнике, — он непременно хочет опозживать как бы с хором, а я буду брать истиной. *Ляпунов* для него славное лицо. Он будет писать еще *Самозванца*. Сколько нас примется за это лицо»²². Итак, Хомяков не отказался от принципов лирической драмы, испробованных им в «Ермаке», и в новой своей трагедии «Димитрий Самозванец» (1832), которую прочел в апреле того же года Пушкину, Вяземскому и Карамзиным. Отзыв Вяземского был благожелателен: он находил, что трагедия — «продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического. Вообще произведение очень замечательное и показывающее зреющий талант автора»²³.

Вяземский совершенно точно почувствовал зависимость «Димитрия Самозванца» от пушкинского «Бориса Годунова». Позднее, уже в исследовательской литературе, были отмечены прямые парафразы Хомякова из Пушкина и даже соотносящиеся сцены; таковы, например, сцены с Мариной, где упоминаются ночь и «фонтан», у которого состоялось первое объяснение с Самозванцем²⁴. К Пушкину в конечном счете восходит и сюжетно-композиционная функция народных сцен, закреплённая «Марфой Посадницей» Погодина: «Димитрий Самозванец» начинается слухами, толками, из которых вырисовывается образ нового царя.

Вместе с тем — и здесь начинается отличие установки Хомякова-драматурга от пушкинской и погодинской — центр тяжести в трагедии лежит не на конфликте, а на характерах. В «Димитрии» два основных антагониста — Самозванец и Шуйский. Первый задуман как романтическая натура, благородный авантюрист, с задатками просвещенного и гуманного правителя. Этот глава иностранной интервенции — русский по крови и духу; ему претит национальное чванство шляхтичей, равно как политический цинизм учителей его — иезуитов. Он смел, но «незлобен», и ему чужда жестокость,

даже вызванная политической необходимостью. Все эти качества проявляются не только прямо — в поступках и монологах, но и косвенно — через отношение к Дмитрию действующих лиц, носителей положительного начала. Ему принадлежит любовь и преданность Басманова; царица Марфа, мать погибшего в Угличе царевича Дмитрия, вынужденная ложно признать в Самозванце своего покойного сына и несущая бремя клятвопреступления, вдруг неожиданно для себя приходит к убеждению, что этот человек добр, «любит Русь и полон дум высоких»; почти те же слова повторяет и прямой враг Дмитрия Прокофий Ляпунов.

Такое понимание характера дает возможность Хомякову развернуть трагический конфликт, общая идея которого подчеркнута эпиграфом трагедии: Дмитрий погиб потому, что оскорбил народные нравы, привычки и даже предрассудки. Он не мог противостоять стихийным политическим силам и сплетаемой вокруг него политической интриге и вопреки своей воле оказался их игрушкой. Среди стихийных сил первой оказывается оскорбленное национальное самосознание, в понимании Хомякова все более приобретающее славянофильский оттенок.

Образ Дмитрия у Хомякова достаточно сложен и исполнен внутренних противоречий. Столь же сложен и образ Василия Шуйского. Шуйский подсказан Хомякову Пушкиным в еще большей мере, чем Самозванец. О его несостоявшейся казни рассказывал Пушкин Любомудрам еще в 1826 г.; вероятно, тогда же в разговорах обрисовалась и концепция личности, закрепленная в письме Пушкина Раевскому 1829 г.: «смесь смелости, изворотливости и силы характера». Старый политический интриган предстает в трагедии как мученик совести и чести, бесстрашный обличитель Самозванца, перенесший тяжелую пытку и смертный приговор. На лобном месте он предстает народу в ореоле святого. Судьба Шуйского — важный элемент драматического конфликта; напряжение возрастает по мере того, как в решение его участи втягиваются все более значительные политические и моральные силы: бояре, магнаты (Бучинский, Вишневецкий) — из соображений сословных, наконец, царица Марфа, направляемая Прокофием Ляпуновым. Дмитрий колеблется между личным сочувствием и соображениями необходимости; и он, и Басманов понимают или предчувствуют, что жизнь Шуйского — это гибель Дмитрия и его государственных начинаний. Уступив просьбам и внутреннему чувству, Самозванец подписывает себе смертный приговор.

Избавленный от казни и прощенный, Шуйский вновь принимается за интриги. Он готов был принять смерть как искупление, но, оставшись в живых, он делает свое мученичество козырем

в политической игре. На его стороне народ и выразители народного нравственного чувства — Скопин-Шуйский, Ляпунов; очень характерно, впрочем, что ни тот ни другой не верят до конца в чистоту замыслов Шуйского. Торжественным отказом от венца Шуйский покупает себе голоса бояр. Замысел осуществляется блестяще: вспыхивает подготовленный им бунт, Лжедмитрий гибнет под ударами сторонников Шуйского и возмущенного народа, и в это время спровоцированный самим же Шуйским голос народа объявляет его царем. Хомяков заканчивает свою трагедию варьированной «годуновской» концовкой: Скопин и Ляпунов понимают, что стали жертвой обмана; их устами произносится похвала Димитрию и моральное осуждение преступления, с которого началось новое царствование: «Вы правый суд в злодейство обратили!». Прямая парафраза заключительной ремарки «Годунова» есть и в другом месте: «И их увидя трупы, От ужаса безмолвствовал народ»²⁵.

Эти реминисценции — сознательные или нет — связывают «Димитрия Самозванца» с этической проблематикой «Бориса Годунова» и с заключенной в нем концепцией народа. Как и у Пушкина, народ у Хомякова — носитель непосредственного, «естественного» нравственного начала; поэтому он легко может стать игрушкой в руках политиканов; но именно поэтому же ему принадлежит конечное слово в историческом процессе, причем слово «справедливое». Однако Пушкин после «Бориса Годунова» двигался к социологическому расчленению самого понятия «народ» (как мы помним, попытку такого расчленения он находил у Погодина); Хомяков же, напротив, шел к концепции синтезирующего «народного духа», выраженного в нравах, традициях, привычках и т. п. Исторические занятия Пушкина вели его к признанию социальной обусловленности этики и примата социальных интересов в общественных движениях. Хомяков был не чужд такого понимания; так, в разговоре Шуйского и Ляпунова возникает мотив отмены местничества (он есть и в «Борисе Годунове», и Пушкин придавал ему важное значение); Шуйский во многом направляем и словесными соображениями. Однако не эти мотивы доминируют в «Димитрии Самозванце»: вневременный моральный критерий продолжает действовать в трагедии, и на передний план выдвигается проблема моральной правомочности исторических лиц. Это сразу же переводит конфликт в личный план и усиливает элемент случайности, подчеркнутый, между прочим, эпиграфом: если бы Самозванец повел себя иначе, он смог бы сохранить престол. Такая альтернатива невозможна для пушкинского Бориса: его усилия не могут преодолеть «народного мнения», надличной исторической закономерности, в которой

И. В. Киреевский склонен был усматривать аналог античного «рока». Поэтому «Борис Годунов» и тяготел к художественной структуре античной трагедии; тенденции же «Димитрия Самозванца» вели от трагедии к романтической драме.

«Димитрий Самозванец» был значительным явлением в русской исторической драматургии и встретил благосклонный прием Полевого²⁶ и молодого Белинского, впрочем, упрекнувшего автора в отсутствии «драматизма»²⁷.

Тот же самый упрек высказывает и Погодин. Он внимательно следит за работой Хомякова с первых ее этапов. В декабре 1831 г. он сообщает Шевыреву, что Хомяков пишет четвертое действие. В январе 1832 г. Погодин уже читает всю трагедию в целом. Отзывы его двойственны: он восхищен стихом и «блестящими» сценами, однако отмечает «несообразности» и отсутствие драматического искусства («Какая это трагедия!»)²⁸. Он противопоставляет ей свою драматическую разработку, появившуюся в 1835 г., озаглавленную «История в лицах о Димитрии Самозванце» и снабженную посвящением Пушкину.

Погодин отказался от соперничества с Хомяковым в области чисто литературной, прямо подчеркнув заглавием, что пишет историческую хронику, и избрав не стихотворную, а прозаическую форму, как и советовал ему Пушкин. Нет сомнения, однако, что намерение противопоставить литературным замыслам историческую достоверность («брать истиной») у него осталось. Он сделал, кроме того, попытку развить те идеи, которые были ему подсказаны Пушкиным, — не столько, может быть, текстом «Бориса Годунова», сколько последующим общением и разговорами о «Марфе Посаднице». Так, он прямо подхватывает высказанную еще в 1826 г. мысль Пушкина изобразить палача, «который шутит с чернью, стоя у плахи на Красной площади, в ожидании Шуйского» (сцена «Площадь»). «По Пушкину» строится и композиция: в виде отдельных сцен с большим географическим и хронологическим диапазоном; заглавия являются в то же время и экспозицией. Впрочем, Погодин не решается полностью порвать с драматической традицией и делит свою «Историю в лицах...» на пять частей, соответствующих пяти актам. Еще важнее, однако, та особая роль, которую Погодин вслед за Пушкиным отводит народным сценам, — как мы помним, именно на них обращал Пушкин внимание в «Марфе Посаднице». Однако если в «Марфе» проблема социальной дифференцированности народа и противоборства интересов разных социальных групп выдвигалась как одна из центральных, то теперь она отходит на задний план, и это несомненно связано с общественными условиями,

в которых создается пьеса. Погодин писал «Самозванца» уже после событий 1830—1831 гг., будучи автором статьи «Исторические размышления об отношениях Польши к России» (1831), где изложил свою концепцию исторических взаимоотношений двух народов. Соответственно акцент перенесен в национальную плоскость.

Такое перемещение было характерно и для драмы Хомякова, но в «сценах» Погодина политическая установка произведения сказывается в гораздо большей мере и по существу подчиняет себе художественную проблематику. Это ощущается особенно ясно, когда Погодин касается характеров и ситуаций, уже разработанных и Пушкиным, и Хомяковым. Его Самозванец ориентирован на пушкинского, но рисунок образа упрощен почти до карикатурности²⁹. Самозванец Погодина неумен, беспечен, эгоистичен, хвастлив и занят единственно развлечениями; первое, что он собирается сделать, заняв трон («Вот мой престол! мой венец! мои палаты! мое царство», — декламирует он при первом же своем появлении), — это увидеть Ксению Годунову. Погодин считает особенно важным подчеркнуть поверхностное усвоение им иноземной культуры, и сцена бала в Кремлевских палатах (ч. IV) превращается под его пером в почти пародийное истолкование последовательно проведенной в «Борисе Годунове» идеи культурно-исторической определенности нравов и обычаев. Для Пушкина культуры (западная и восточная) равноценны; Погодину важно показать преимущество патриархального национального быта и бесчинства завоевателей. Это как бы два полюса его «Истории в лицах...»; на одном стоят Лжедмитрий и польская шляхта, на другом — народ.

«Народные сцены» в «Димитрии» занимают больше места, чем в «Марфе Посаднице», но в самой концепции народа Погодин отступил от принципов социальной дифференциации; хотя он показывает разницу «интересов», например купцов и простонародья, сейчас ему важнее подчеркнуть единство нации перед лицом общей угрозы. Народ устами своих безымянных представителей осуждает оскорбление нравов, религии, традиционных обычаев, произвольные отступления Лжедмитрия от вековых ритуалов, его «дерзость», слишком большую доступность (ср. у Пушкина совет Годунова сыну являться народу лишь в торжественных случаях), несоблюдение христианских обрядов и проч. Недовольство народа — реальная сила, и, подчеркивая эту мысль, Погодин прямо перефразирует сцену с боярами и народом, заключающую пушкинскую трагедию. Любопытно, однако, что он опирается на допечатную редакцию «Бориса Годунова»; в ответ на требование: «Кричите: мно-

гие лета царю Дмитрию Ивановичу и царице Марине Юрьевне» — народ послушно повторяет продиктованное приветствие³⁰. Дело в том, что для Погодина потенциальная активность народа сочетается с его глубокой преданностью самой идее монарха: Шуйский может вызвать его на бунт, только убедив, что Лжедмитрий не есть законный царь, и взяв на себя «грех»; равным образом стрельцы защищают уже поверженного Самозванца до тех пор, пока царица Марфа не удостоверяет, что он — не ее сын. Эта общая мысль потом пройдет через всю официальную драматургию.

Благонамеренному монархизму погодинской драмы отнюдь не противоречила ее антиаристократическая направленность. Нет сомнения, что, изобразив бояр «глупыми», как советовал ему Гоголь, и, более того, сделав их источником интриг и мятежей, Погодин выражал не только свои исторические идеи, но и социальные антипатии. Бояре робки, но коварны и своекорыстны, и воплощением двух последних качеств оказывается Шуйский. У Хомякова Шуйский — сложный и цельный характер; герой, мученик и интриган слились у него в одном лице. У Погодина же Шуйский-страдалец исчез и образ «выпрямлен» и упрощен, как это произошло и с другими персонажами. «Сцены» Погодина вышли с посвящением Пушкину, он явно рассматривал их как развитие пушкинских принципов исторической трагедии. Однако ни в дневниках и воспоминаниях Погодина, ни в пушкинском критическом и эпистолярном наследии нет никаких свидетельств об отношении Пушкина к этой драме. Самое умолчание здесь показательное. Погодин попытался воспроизвести лишь внешние признаки «Бориса Годунова»; он ученически реализовал отдельные замечания в разговорах Пушкина и попытался имитировать некоторые концептуально важные сцены, но отошел от намечившихся в «Марфе Посаднице» принципов идейной структуры, которыми дорожил Пушкин. Так, он умудрился почти исключить из своих «сцен» драматический конфликт и драматический характер, которые цементировали и пушкинские сцены, и собственную его «Марфу Посадницу». Слабые попытки создать такой характер намечаются только в наброске Басманова — адепта Самозванца, но умного, дипломатичного, осторожного и патристически настроенного.

«Сцены» Погодина не сыграли сколько-нибудь заметной роли в истории драматургии, да, скорее всего, Погодин и не предназначал их для сцены, а писал «драму для чтения», по типу распространенных тогда (в частности, во Франции) «драматических хроник». Иначе подошел к проблеме исторической драмы Е. Ф. Розен.

4

Имя Егора Федоровича Розена (1800—1860) в 1830-е гг. не пользовалось еще той печальной известностью, которую оно получило позднее, в особенности после выхода записок М. И. Глинки, во многом определивших его последующую репутацию. Пушкин возлагал надежды на исторические драмы Розена, ставил его выше Кукольника и Хомякова и предполагал адресовать ему теоретическое письмо — предисловие ко второму (несостоявшемуся) изданию «Бориса Годунова».

Первая драма Розена, «Россия и Баторий», появилась в свет в 1833 г. Таким образом, это была одна из сравнительно ранних драм из истории русско-польских отношений; она выходит в то время, когда устойчивый репертуар драматических характеров и коллизий не успел еще до конца определиться и наложить свои ограничения на творческую волю драматурга. Тем не менее потенциально такой репертуар уже существовал, и заслуга Розена состояла по крайней мере в том, что он избрал непредусмотренные ситуацию и конфликт. Он положил в основу драмы события 1581—1582 гг.: последние годы царствования Ивана IV и героический эпизод неудачной Ливонской войны — оборону Пскова от войск победоносного Стефана Батория.

Основной конфликт «России и Батория» подсказан Карамзиным. В центре драмы два правителя, по существу, два антипода — Иоанн (Иван IV Грозный) и Стефан Баторий. Первый обрисован Розеном как трагический характер. «Муж крайностей, величественный грешник», говорит о нем Годунов, «герой и трус, и ангел, и крошечник», «и свет и тьма, и благ и зол избранник»³¹. Перед концом своего царствования и самой жизни он сломлен духом, боится Батория как орудия мщения, посланного провидением, тянется в мыслях к светлым воспоминаниям о начале царствования — об Анастасии, об Адашеве; преисполнен презрения к новым любимцам (Грязному), но не в силах отделаться от навязчивой идеи всеобщей измены и венчает длинную цепь своих грехов и преступлений убийством сына. Второй — талантливый, мужественный и просвещенный воин и правитель, презирающий «тирана» и «мучителя», гуманист, желающий общего блага.

Проблематика драмы заключена между этими двумя полюсами, и историческая неизбежность победы России доказывается как бы «от противного». Псков должен пасть — по всему стечению обстоятельств, и вместе с тем он не может пасть, потому что даже в самых аномальных своих проявлениях («тирания», «деспотизм») само-

державие оказывается той объединяющей силой, которая сплачивает защитников Пскова. Возникает новая антитеза: вечно бунтующее войско Батория, готовое ежеминутно расколоться из-за личных раздоров, выгод «конфедератов» или измен, и монолитное русское воинство, изначально и безусловно отвергающее всякую мысль об измене любому государю, каким бы он ни был, сильное убежденностью, верой и патриархальностью нравов. В этой триаде, давшей начало уваровской формуле «самодержавие, православие, народность», Розен едва ли не основное место отводит первому члену — идее самодержавия. Небезынтересно, что социально-философская идея драмы формулируется устами Батория: «дивная любовь к царю» русских объявляется им едва ли не чертой национального характера, которая вместе с «патриархальной честностью» и единодушной твердостью их перед лицом врага должна в конце концов свести на нет все его усилия. При всем том в «России и Батории» Розен сумел избежать примитивно-агитационной обрисовки противников: не только сам Баторий, но и канцлер Замойский — дипломат, государственный деятель, писатель гуманистической ориентации и кругозора — поданы в сочувственных тонах; существенное значение для концепции драмы имела и сцена смерти Ивана Гаронны, смелого и мужественного руководителя наемного отряда в войске Батория: русские женщины облегчают ему предсмертные страдания и воздают воинские почести, накрывая боевым знаменем.

Драму Розена ждала своеобразная и чрезвычайно показательная судьба. Она была представлена Николаю I и одобрена им с приказанием переделать для сцены. В своем первоначальном виде она не могла получить сценическое воплощение, хотя бы уже потому, что в ней действовал русский царь, появление которого на театральных подмостках считалось решительно неуместным. Переделка, совершившаяся при консультации и с помощью В. А. Жуковского, несомненно по прямым указаниям императора, повлекла за собою кардинальную переработку драмы. Вся линия, связанная с образом Ивана Грозного, была исключена; убраны были и сцены чествования побежденного врага (упомянутая сцена с Гаронной). Зато были усилены и развиты мотивы, характеризующие низкий социально-моральный облик шляхтичей; таковы сцены с Остроумецким, вначале прибегающим к низкой воинской хитрости, а затем готовым обманым путем предать в руки неприятелям своего короля. В этой сцене Розен еще раз подчеркнул неизбежность для русских монархического принципа: князь Прозоровский с ужасом смотрит на изменника, «Иуду», предающего своего царя, хотя бы это был царь враждебного государства.

Новая, сценическая, редакция драмы, сократившейся в результате переделок почти на треть, получила название «Осада Пскова» (1834). В ней остались народные сцены, характеризующие доблесть и патриотизм русских воинов, защищающих Псков, и сюжетная линия «Прозоровский—Курбский», бывшая в первом варианте основной, но теперь ставшая единственной.

Уже в декабристской литературе, начиная с «Дум» Рыльева, Курбский — жертва тирании Грозного, беглец, ставший военачальником Батория, — рассматривался как драматический характер. Виной Курбского считался не самый факт политической эмиграции, а выступление с оружием в руках против соотечественников. Розен смещает акцент: патриотизм для него неразрывно связан с монархической идеей. Поэтому меч, извлеченный Курбским «на грозного мучителя людей», с фатальной неизбежностью оказывается направленным против отечества в целом, а его бегство из России столь же фатально влечет за собой ностальгию и полную изоляцию в среде русских, с презрением отвергающих всякое общение с «изменником». Розен подчеркивает трагическую двойственность Курбского: как личность, он — воплощение этических добродетелей и русский патриот, как исторический деятель — «светлый муж с темною судьбой» (здесь следует прямая параллель с Кориоланом — д. IV, явл. 6); его «срамное бегство», по его собственному покаянному признанию, было началом его конца — мук совести, унижений, сожаления о том, что он не разделил плаху с друзьями Адашева. Этот внутренний конфликт дополняется внешним: князь Прозоровский, глава защитников Пскова, является сыном Курбского и знает об этом. Эквивалентом античного рока в «России и Батории» и «Осаде Пскова» является нависшая над героями возможность отцеубийства (сыноубийства). Розен хорошо знал античную драматургическую традицию, но следовать ей не стал: движущей пружиной конфликта оказалась для него идея долга. Она проясняется в сцене разговора между Прозоровским и женой его в 5-м явлении III действия: Прозоровский видит свой долг в беспрекословном повиновении государю и потому обязан отказаться от всяких сношений с нежно любимым отцом и поднять меч над его головой; он может лишь молиться о том, чтобы его миновала эта жестокая необходимость. Основная этическая формула произносится его устами: «Чем выше долг людской, тем холодней, — Но тем и чище он, и ближе к Богу». Именно эта идея предопределяет и логику его поведения: в последней сцене драмы происходит единоборство между ним и отцом, прерванное известием о заключении мира. Противники опускают мечи, и происходит узнавание. Теперь Прозоровский должен отпра-

вить отца как пленника к Иоанну на лютую казнь, и вновь возникает альтернатива: отцеубийство или отступление от долга. Конфликт разрешается только «самоуничтожением» трагических героев: и отец, и сын принимают решение постричься и уйти из мира. К этой драме Розен вернулся и много позже, в 1857 г.; в новой редакции («Князя Курбские») он сохранил без изменения сюжет и лишь архаизировал язык.

На том же, классицистическом в существе своем, конфликте чувств и долга построены и следующие драмы Розена — «Петр Басманов» (1835) и «Дочь Иоанна III» (1836).

При всей консервативности общей позиции Розена проблематика его драм была далека от официоза. Драма «Россия и Баторий» оказывалась решительно непригодной для воспитания публики в ортодоксально-монархическом духе, скорее напротив, но и в переработанном виде она мало соответствовала такой задаче. Эталон официальной исторической драмы создал не Розен, а его соперник на драматическом поприще — молодой Нестор Васильевич Кукольник (1809—1868), стяжавший шумный успех своим «Торквато Тассо» (1831) и уже в октябре 1832 г. окончивший новую драму — «Рука Всевышнего отечество спасла», поставленную в Александринском театре в 1834 г.

5

Уже первые рецензенты «Руки Всевышнего» отметили совершенно точно, что она не имеет драматического конфликта. Кукольник писал своего рода мистерию, в которой наряду с историческими лицами действуют провиденциальные силы, причем усилия и людей и внеличных начал направлены к одной цели. Результатом было произведение, находящееся в обратном отношении к античной трагедии или романтической трагедии рока, — с серией псевдоконфликтов, мгновенно разрешаемых. В первом же действии происходит чудо воскрешения умирающего князя Пожарского; в третьем и четвертом актах коварство Марины наказано безумием, а измена Заруцкого — гибелью. Любопытно, что Кукольник совершенно меренно и последовательно усиливает роль случая, долженствующего обозначать «волю провидения». В первом издании драмы Заруцкого убивали казаки, возмущенные его изменой; при переработке автор заставил изменника погибнуть в критический момент от случайного выстрела. Ни тот, ни другой вариант гибели Заруцкого не соответствовал исторической истине (как и сумасшествие Марины) и был элементом чисто художественного замысла. Мистический смысл происходящего неоднократно подчеркнут и в монологах

героев. Все это необходимо для того, чтобы сюжетно подготовить заключительное «чудо»: единодушное избрание (тайным голосованием) Михаила Романова, даже не объявленного кандидатом на престол.

В художественной концепции «Руки Всевышнего» изменилось традиционное соотношение статических и динамических элементов драматического повествования. Основой драмы становится не действие, движение, а «историческая картина»; именно поэтому Кукольник имеет возможность избрать общеизвестный сюжет: основным средством воздействия на патриотически настроенного зрителя являются ситуация, призванная резонировать его умонастроению, и лирическая патетика монологов, произносимых в момент высшего напряжения духовных сил. Эта ориентация на зрителя, уже изначально predisposed к принятию патриотического пафоса драмы, была очень существенна для сценической судьбы не только «Руки Всевышнего», но и любого образца официально-патриотической драматургии, где зрительское сочувствие и сопереживание обеспечивалось не индивидуальным поведением героя, а степенью соответствия его высказываний некоему идеальному эталону любви к отечеству, преданности вере и монарху. Поведение его есть лишь иллюстрация высказывания.

Именно поэтому герои «Руки Всевышнего», и следующей исторической драмы Кукольника — «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», поставленной в январе 1835 г., — необыкновенно «искренни» в своих монологах и прямым текстом выдают свои тайные намерения. Поэтому же большая или меньшая моральная правомочность героя определяется в диалоге, а не в логике поведения. Апелляция к Руси, Богу, царю здесь оказывается *ultima ratio* — последним аргументом, способным даже переубедить политического противника. Так, в первом акте «Скопина» Прокоп Ляпунов, осознавший себя как «изменника», отправляется с повинной к Скопину-Шуйскому и патетической речью даже увлекает за собой Болотникова, только что прокламировавшего свой политический цинизм. Простое сравнение хотя бы с «изменником» Борецким из погодинской «Марфы Посадницы», не говоря уже о Курбском Розена, тем более о действующих лицах «Бориса Годунова», показывает, что концепция характеров у Кукольника доходит почти до примитивизма. Социальный анализ здесь оказался низведенным до уровня простой иллюстрации официальной идеологической схемы, очень элементарной в «Руке Всевышнего», более сложной — в «Скопине», где Кукольник все же попытался развить драматический конфликт и создать градацию напряжения, несколько преодолев тем самым стати-

ку «исторических картин». Центральный герой драмы, как замечала уже современная критика (Шевырев), совершенно пассивен, это идеальный герой-резонер. Здесь была, однако, определенная концепция характера: герой-полководец не любит войны, ему свойственны кротость и смирение.

«Смирение» и «гордыня» — очень важная оппозиция в идейной структуре и «Руки Всевышнего», и «Скопина»; «гордыня» побуждает положительного героя — Ляпунова возмутиться против царя (Василия Шуйского) и предложить Скопину царский венец; она же толкает Екатерину Шуйскую на убийство Скопина во имя власти. За этим противопоставлением стоит более глубокое противопоставление «русских» и «чужеземцев», которое организует всю драму. Христианские добродетели — доброта, смирение, богобоязненность, любовь к царю и отечеству — черты патриархального национального типа в его идеальном варианте; индивидуализм, аморальность, корыстолюбие — черты «чужеземцев». «Запад» и «Русь» несовместимы; эта тема постоянно проходит в репликах действующих лиц и в монологе Ляпунова о «нравах» (2-й акт) — одном из центральных в драме; она же реализуется в столкновении Ляпунова с Делгарди — храбрым и благородным воином, но «чужеземцем» («жаль, что швед; зачем ему быть шведом?» — говорит о нем Головин во втором акте). Преступление — отравление Скопина также совершенно руками иностранца Фидлера и отступницы от «суетного закона» нравов Екатерины Шуйской; но если Фидлер лишен всякой морали, озабочен только собственной выгодой, то с Екатериной дело сложнее: она доведена почти до безумия муками совести и принимает казнь как искупление. Все это — последовательно проведенная концепция, имеющая и прямо политическую проекцию: русский не может претендовать самозванно на царский венец, самый помысел о нем — преступление, и Скопин, выслушав подобное предложение Ляпунова, приказывает его повесить как изменника (конечно, вслед за этим приказом следует новое прощение). Вообще мотив отказа от предлагаемого венца оказывается довольно устойчивым: он есть и в «Руке Всевышнего», и в «Петре Басманове» Розена.

Легко заметить, что в проблематике «Скопина» есть точки соприкосновения с «Димитрием Самозванцем» Хомякова, но столь же очевидны и разительные отличия драм: Кукольник предельно упрощает конфликт, строит характеры как рупоры политических идей и почти снимает собственно социальную проблематику, столь важную в системе славянофильских взглядов. Официально-патриотическая драматургия не развивала славянофильские концепции, а вульгаризировала их³².

6

Уже в исторической драматургии 1830-х гг. мы могли заметить то нарастание лирического начала, которым отмечена вся литература десятилетия, создавшего «лирическую прозу» и поэзию повышенной экспрессивности. Хомяков, начавший свой путь драматурга с «лирической трагедии», в «Димитрии Самозванце» не поступился общим принципом, а лишь видоизменил его. «Рука Всевышнего» Кукольника, как очень точно заметил Сенковский, была не трагедией, а «драматической фантазией» на исторической основе, — той особой жанровой формой, которую Кукольник культивировал с самого начала своей деятельности и которая была довольно характерным следствием общего процесса экспансии лирики в драматургию. Именно Кукольнику принадлежали наиболее заметные образцы этого лиро-драматического жанра.

Первым крупным его произведением, принесшим ему известность, была «драматическая фантазия» «Торквато Тассо», начатая еще в нежинский период и написанная в 1830—1831 гг. Печатному изданию «Торквато Тассо» Кукольник предпослал «примечание» — род автокомментария, где очертил «полный план» своей «фантазии», как он сложился еще в 1828 г. «Тасс, увенчанный Альфонсом, умирает с небесной улыбкой на устах; Леонора падает к подножию возвышения; все прочие лица, из важнейших, окружают Тасса, образуя полную картинную группу, закрывая глаза или отирая слезы; народ, по призыву Альфонса и увлеченный собственным чувством горести, преклоняет колена; занавес падает»³³. Это описание очень характерно: «полный план», по существу, является статической сценой апофеоза поэта — живописной или пространственной, но не временной, как можно было бы ожидать от драматурга. Сцена эта прямо тяготеет к аллегории, и это общая тенденция, укрепляющаяся на протяжении десятилетия.

Связь «Торквато Тассо» с лирической поэзией обнаруживается и в теме, и во внутренней концепции, и в самой структуре произведения. Фигура Тассо, привлекавшая к себе внимание в России еще в XVIII в., становится особенно популярной после элегии Батюшкова «Умирающий Тасс», и в последней сцене «фантазии» есть из нее прямые сюжетные и словесные реминисценции. В романтической поэзии 1820—1830-х гг. Тассо становится своего рода эстетическим символом; драматические повороты его личной и социальной судьбы как нельзя лучше укладывались в созданные романтизмом нормы «поэтической» биографии и поведения. Для эпигонского романтизма эти нормы стали типовыми. Задачей «Торква-

то Тассо» было создать апофеоз поэта, — точнее, именно этих, становящихся типовыми, норм «поэтического». Все произведение строилось как обоснование этих норм; каждая сцена получала расширительно-символический или, скорее, аллегорический смысл, нередко торжествовавший над бытовым и психологическим правдоподобием и производивший непредусмотренный комический эффект. Действие движется монологами поэта; их повышенная экспрессивность должна резко контрастировать с обыденным сознанием «толпы». Так, в сцене первого действия наивность служанки Бьянки оттеняет отрешенную от земного мира высоту Тассо; следующий этап развития идеи — непонимание Тассо его сестрой Корнелией. В этих диалогах Тассо, отвечающий метафорами на бытовые вопросы («ты устал?», «ты голоден?» — «от жизни я устал...», «сыт прошедшим горем и настоящим счастьем свиданья...»), выглядит напыщенным и даже глупым, но это условность героя, не имеющего быта и органически его не приемлющего. Тассо живет только в духе, и потому для всех он «сумасшедший»; для Тассо же безумен мир, не приемлющий духовных ценностей. Антитеза завершается историей любовных отношений Тассо: он отвергает земную страсть Лукреции и вполне предается чистой, «божественной», духовной любви к Леоноре. Так реализуется тезис об одиночестве истинного поэта, враждебного «толпе». «Толпа» включает в себя и «суетный» двор, свет; Кукольник даже склонен иногда противопоставлять ей «народ» как носителя неразвитого, но интуитивно верного чувства поэзии; так, первый апофеоз подлинной поэзии совершается в стане разбойников, преклонившихся перед величием прославленного поэта; единое слово Тассо оказывается способным спасти Рим от их буйства и ярости³⁴. Эта сцена подготавливает окончательный апофеоз — последнюю импровизацию Тассо в Риме. Торжественный язык высокой поэзии вначале странен и чужд для «толпы», но вспыхивающая в ней ярость сменяется приступом бурного восторга и требованием «венчать» поэта, уже отходящего в вечность.

Уже в «Торквато Тассо» Кукольник стремится драматизировать центральный характер. Согласно его концепции, безумие Тассо — не только обывательская легенда, но и своего рода рок, тяготеющий над великим поэтом. «Неотлучное присутствие гения»³⁵ есть его несчастье, причем неизбежное. Таким образом, жизнь подлинного поэта всегда трагична. Эта идея становится одним из лейтмотивов целого цикла «драматических фантазий» о судьбе художника, задуманных Кукольником в начале 1830-х гг. и связанных между собою не только общим кругом проблем, но и героями, переходящими из драмы в драму. В «Торквато Тассо» появлялась фигура восторженного

ученика Тасса — художника и поэта Джулио Мости; он становится героем второй «фантазии» — «Джулио Мости» (1832—1833); в свою очередь выведенный здесь как мальчик-ученик Доменико Зампиери выдвигается в центр следующей фантазии — «Доменикино».

В «Джулио Мости» возникает проблема «ложного гения». Подобно Чарткову гоголевского «Портрета», Джулио позволил соблазнить себя богатством и славой, не соответствовавшими его ограниченному таланту; он подчинился прихотям невежественного мецената (одна из излюбленных Кукольников персонификаций «светской черни») и стал врагом подлинного искусства. Кукольник своеобразно преломляет пушкинскую формулу несовместимости гения и злодейства: «Кто гением дерзает притворяться, Тому все прочие притворства — шутка»³⁶. Вся дальнейшая биография Мости оказывается фатально predetermined цепью преступлений. Как антитеза ложному гению возникают фигуры подлинного гения, наивного и простодушного (Зампиери), и «поэта в душе», чуждающегося, как суеты, славы и денег (Веррино). В «Доменикино» та же тема варьируется как бы с обратным знаком: Доменико Зампиери — великий художник, гонимый профессиональной завистью и оскорбляемый всеобщим непониманием; общее убеждение в его бесталанности разделяет и его собственная семья, и это становится для него источником мучительных сомнений. Таким образом, и здесь Кукольник стремится выявить не только внешний, но и внутренний конфликт, органически вытекающий из психологии истинного творца — скромного труженика, помышляющего не о славе, но об осуществлении своей жизненной задачи. Как и в «Торквато Тассо», подлинным ценителем искусства оказывается народ, отдающий гению решительное предпочтение перед соперниками. Однако окончательный апофеоз художника совершается (конечно, перед смертью) в аллегорической сцене сна, где приветствовать его сходятся гении прошлого — от античности до Микельанджело — и двойник Зампиери, символизирующий голос потомства, убеждает его самого в непреходящей ценности его творений.

В «драматических фантазиях» Кукольника определилась модель жанра, получившего в 1830-е гг. довольно широкое распространение. «Фантазии» тяготели к своеобразному мистериальному аллегорическому действию и находили свой аналог как в лирической поэзии, так и в романтической поэме 1830-х гг. с мифологическим или аллегорическим сюжетом: в «Азраиле» Лермонтова, в поэмах А. И. Подолнического, В. И. Соколовского и др.

Специально культивировал аллегорические драмы А. В. Тимофеев (1812—1883), довольно заметный представитель «бenedиктов-

ской школы» в поэзии, постоянный сотрудник «Библиотеки для чтения», расточавшей ему преувеличенные похвалы. В его драмах «Елизавета Кульман» (1835) и «Поэт» (1834) аллегоризм доведен почти до пародии: здесь действуют стихийные силы, духи и более всего «гений» поэта. Центральный образ вбирает в себя весь комплекс атрибутов поэта, как он понимался вульгаризованной «поэзией мысли» 1830-х гг.: так, Елизавета Кульман — полуробенек, живущий в мире мечты и природы, ее ранняя кончина — возвращение души в свою небесную обитель (идея философского платонизма, ставшая расхожим местом в массовой поэзии десятилетия). Поэт у Тимофеева всегда отделен от «толпы» и от бытовой сферы, и концептуальный характер такого понимания особенно ясен в «Елизавете Кульман», где героиней мистерии является реальное лицо. В. Г. Белинский совершенно справедливо указывал на претенциозное безвкусие самого замысла, который считал сомнительным даже в этическом отношении (2, 80—82). В «Поэте» Тимофеев пытался прямо проиллюстрировать общую религиозно-философскую идею. Этот аллегоризм достиг своей кульминации в его мистерии «Последний день» (1834), где в драматических сценах воплощена популярная в 1830-е гг. эсхатологическая тема; апокалиптические видения разрешаются в концовке «звуками страшной трубы». За этими пределами начиналось уже самоуничтожение жанра, совершенно оторвавшегося от сцены; драматическое действие растворялось в лирических монологах, характеры — в аллегориях, конфликты — в рационалистической псевдофилософской схеме, тяготевшей к самопародированию.

7

Драматургия 1830-х гг. отразила ряд кардинальных процессов, проходивших в это время в эстетике и в литературе. Едва ли не основным из них был процесс «коррозии» классицистической трагедии. Драматургам становится все труднее удерживаться на высотах трагедийного конфликта, и это было симптомом времени. Трагедия требовала определенной модели человеческого характера, где индивидуальные свойства героя и его частная жизнь представляли в обобщенном и сублимированном виде. «Страсть» в философии и эстетике трагедии — понятие категориальное, и, как таковое, оно соотносится с понятиями «долг» и «историческая необходимость». Они могут поэтому стать основой конфликта. Уже для Пушкина в «Борисе Годунове» любовь героя не есть «страсть» в традиционном понимании; она предстает в некоей бытовой конкретности, и Пушкин спешит исключить из ее числа действующих в трагедии стимулов

поведения героя. То же вслед за Пушкиным делает и Погодин в «Марфе Посаднице». Очень характерна в этом смысле судьба трагедий Розена: от «России и Батория» до «Князей Курбских» происходит постепенное сужение конфликта; трагедия перерождается в драму. Его «Петр Басманов», воспроизводящий схему трагического конфликта (любовь героя к Ксении Годуновой вынуждена уступить идее долга), — в еще большей степени романтическая драма. Трагедия переживает органический кризис — совершенно так же, как это происходит в романтической драматургии на Западе.

Это последнее обстоятельство существенно. Воздействие западного репертуара на русскую сцену в 1830-е гг. продолжает оставаться очень сильным. Недостаток оригинальных драм ощущается и театром, и театральной критикой, и отчасти этой потребностью объясняется обращение драматургов к национально-историческим сюжетам, открывавшим пути к созданию именно национального театра. С другой стороны, возможности такого театра резко ограничивались репертуарной политикой. Театральная цензура николаевского времени была гораздо строже общей цензуры Министерства народного просвещения: на сцене, как уже говорилось, не могли появляться коронованные особы (поэтому не только «Борис Годунов», но и «Россия и Баторий» Розена не могли быть поставлены, хотя и допускались к печати) и духовные лица; запретными оказывались сколько-нибудь острые социальные темы. В 1830-е гг. цензура систематически ограничивает проникновение на русскую сцену новейшей романтической драмы — Гюго, А. Дюма, а также немецкой «трагедии рока», как не соответствующих нравственным критериям, которые был обязан воспитывать драматический театр. Воспитательные функции театра правительству были совершенно ясны; сцена рассматривалась как один из важных проводников официальной идеологии, и это обстоятельство необходимо учитывать при анализе репертуара и сценической судьбы отдельных произведений. В литературной жизни этого времени редки случаи прямого заказа, каким было требование Николая I Розену создать сценический вариант «России и Батория»; теми же идеологическими соображениями диктовалась и прямо противоположная рекомендация императора Пушкину — переделать «Бориса Годунова» в более «нейтральную» литературную форму, в «исторический роман наподобие Вальтера Скотта»³⁷. Именно этими причинами объяснялся совершенно исключительный в цензурной практике эпизод: закрытие «Московского телеграфа» за отрицательную рецензию на «Руку Всевышнего» Кукольника. Полевой в этой рецензии касался социальных вопросов очень осторожно и подверг критике художествен-

ные слабости драмы, однако драма рассматривалась как проводник идеологической политики правительства и потому не подлежала критике ни в каком своем качестве. Этот особый цензурный режим в 1836 г. сказался и на сценической судьбе «Маскарада» Лермонтова. Он приводил и к своеобразной стерильности репертуара; практические же потребности театра требовали его постоянного обновления. Отсюда широкое проникновение на сцену массовой продукции, прежде всего переводной — нейтральных в социальном отношении и не противоречащих принятым нормам нравственности мелодрам (романтическая драма 1830-х гг. обычно запрещалась) и в особенности водевиля.

Водевиль и мелодрама становятся в 1830-е гг. ведущими жанрами массовой драматической сцены. В театральной критике они составляют своего рода двуединую формулу оценочного характера, символ деградации репертуара, рассчитанного на низкопробные вкусы. Н. Полевой еще в 1831 г. писал о «переводном, водевильном и мелодраматическом умничанье»³⁸, заполнившем русскую сцену, а в 1838 г. перевел статью А. Фреми «Критический вопрос о новейшей современной драме», где сделана попытка объяснить парадоксальный успех мелодрамы и водевиля — низших жанров драматического искусства³⁹. Подобного рода оценки повторяются критиками иной раз диаметрально противоположных ориентаций: от В. М. Строева и П. И. Юркевича — рецензентов «Северной пчелы» до Гоголя, писавшего в 1836 г. об этих «заезжих гостях», лишенных всякой связи с национальными началами, «лгущих» «самым бессовестным образом» или тешащих «народ средней руки, благо смешлив»⁴⁰.

Этот единодушный протест имел, конечно, серьезные основания, однако экспансия водевиля и мелодрамы также не была случайностью. Помимо причин социального и даже политического характера, о чем речь шла выше, она имела и свои исторические и эстетические причины. Уже в цитированной статье Фреми была сделана попытка объяснить моду на мелодраму требованиями сцены. Новейшая романтическая драма во Франции была тесно связана с традицией мелодрамы; и когда русская критика пренебрежительно третировала «ужасы» и убийства на сцене, она адресовала свои обвинения не только Дюканжу или Пиксерекуру, но и Гюго и А. Дюма. Именно такую позицию занимает «Московский телеграф»: адепт и проповедник романтической школы, Полевой вооружается против крайностей «неистового» романтизма. Сложность ситуации заключалась в том, что в своей драматургической практике сам Полевой не сумел их избежать, и это было очень симптоматично.

Наряду с романтической драмой мелодрама воздействовала на оригинальное творчество русских драматургов. Впечатления от популярнейшей мелодрамы Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» сказываются в драмах юного Лермонтова, и даже «Маскарад», одна из вершин русской драматургии 1830-х гг., близок по своим структурным особенностям и к романтической драме, и к мелодраме с «ужасами», что, как известно, послужило причиной его окончательного запрещения.

Романтические умонастроения предопределяли и тот угол зрения, под которым пересматривался классический репертуар. Если в конце 1820-х гг. шеллингианцы «Московского вестника» оказывали явное предпочтение философско-исторической трагедии, выбирая, например, из Шиллера «Пикколомини», «Валленштейна», то в четырех томах «Избранного немецкого театра», выпущенного А. А. Шишковым в 1831 г., мы находим наряду с Шиллером и Гете драмы Э. Раупаха, З. Вернера и др. Перемещаются акценты: в Шиллере ищут «романтического» драматурга; «Коварство и любовь» переживает новое рождение на русской сцене. Очевиден интерес к социальной драме: Шишков переводит «Эгмонта» Гете (этот перевод был запрещен). Другой литератор, друг Шишкова и Полевого, непосредственно связанный с московскими, а затем петербургскими театрами, А. Г. Ротчев (1806—1873), почти одновременно предпринимает целую серию переводов из Шиллера («Мессинская невеста», 1829; «Вильгельм Телль», 1829; «Орлеанская дева», 1831). Ротчев явно ориентируется на романтическую драму. Наряду с Шиллером он перевел «Эрнани» Гюго (1831) и работал над переводом «Кромвеля». Как театральные переводчики выступают и оригинальные драматурги и даже актеры; достаточно указать на П. А. и В. А. Каратыгиных. Очень характерна в этом отношении деятельность П. Г. Ободовского (1803—1864): один из популярнейших драматургов русской сцены 1830-х гг., он получил известность главным образом своими переводами. Его оригинальные драмы и трагедии были почти исключительно построены на историческом материале («Великий князь Александр Михайлович Тверской», 1828, поставлено в 1837 г.; «Князь Шуйские», 1836; «Русская боярыня XVII века», 1834) и на общем фоне исторической драматургии 1830-х гг. не выделялись как сколько-нибудь индивидуально яркие явления. Зато его переводы «Велизария» Э. Шенка (1839), «Заколдованного дома» И. Ауфенберга (1839) (переделка повести Бальзака «Maître Comelius»), «Прародительницы» Ф. Грильпарцера (1829), пользовавшиеся большим, а иногда и очень большим успехом, открывали пути освоения драматургических принципов новой немецкой трагедии, в том числе

и «трагедии рока» (так воспринималась в 1830-е гг., в частности, трагедия Грильпарцера)⁴¹.

Переводы Ободовского были знаменем времени. Они отражали повышенный интерес к немецкому романтическому театру, но интерес, введенный в русло официальной театральной политики, во всяком случае прямо ей не противоречивший. Ободовский был признанным драматургом столицы, а В. А. Каратыгин в роли Велизария и Людовика XI в «Заколдованном доме» воспринимался как своего рода эмблема петербургской сцены. Белинский, вообще не любивший Каратыгина, считал обе эти роли торжеством его актерского таланта и в этой оценке сходилась со многими современниками и позднейшими мемуаристами. Здесь, однако, уже обозначалась та же демаркационная линия, которая в 1830-е гг. делила на два обособленных и в чем-то антагонистических лагеря московскую и петербургскую сцену и создавала очень характерные оппозиции: Мочалов и Каратыгин, актер «стихийного вдохновения» и «изощенный» профессионал, наконец, — в пределах общеромантического движения — «классическое» и «собственно романтическое» крыло. К первому крылу относили петербургский театр, ко второму — московский, и при всей приблизительности и условности такого деления оно имело некоторые основания.

Дело в том, что с начала 1830-х гг. именно московская театральная эстетика и критика с особенной настойчивостью начинает искать путей к оригинальной романтической драме. Своего рода застрельщиком здесь выступает «Московский телеграф» Н. А. и К. А. Полевых, с обычным своим полемическим темпераментом отвергающий классицистическую традицию. В статье о «Борисе Годунове» Н. Полевой провозглашает пушкинскую трагедию «шагом к настоящей романтической драме»⁴². Полевой не формулирует законов этой новой драмы; его не удовлетворяют до конца ни Гюго, ни Альфред де Виньи, и он отвергает театральные эффекты, к которым прибегает «неистовая школа». Вместе с тем некоторые принципы романтической драмы у Полевого обозначаются. Его привлекают прежде всего действие (он хотел бы видеть в пушкинском «Борисе Годунове» драматическую технику «Мессинской невесты» Шиллера или «Очищения» Мюльнера, то есть драмы рока и возмездия) и интуитивное постижение истории, какое он находил у Шекспира и в «Вильгельме Телле» Шиллера⁴³. Это сочетание двух имен, ранее нередко противопоставлявшихся друг другу как антагонистические имена субъективно-лирического и объективного художников, характерно именно для 1830-х гг. Шекспир читается в шиллеровской интерпретации, он «поправляется» Шиллером, «дополняется»

шиллеровскими монологами, соизмеряется с эталонами штурмерской драматургии. Именно к 1830-м гг. относятся архаичные, но очень симптоматичные попытки перевести «Макбета» не с подлинника, а с шиллеровского перевода; такая попытка, осуществленная А. Г. Ротчевым (1830), вызвала всеобщие насмешки, но годом раньше юный Лермонтов переводит сцену с ведьмами именно из Шиллера, и самое совпадение здесь довольно знаменательно. Лермонтов, как раз в 1830 г. начавший свои драматические опыты, в письмах 1829—1830 гг. обозначает вершинные точки своих театральных интересов: «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа, «Разбойники» Шиллера, «Гамлет» Шекспира. Студенты Московского университета, возвращаясь домой со спектакля, декламируют целые сцены, «особенно из „Разбойников“ Шиллера или из „Отелло“».

«Шиллер и Шекспир» — своеобразный лейтмотив, проходящий в театральной критике и позднейших мемуарах о 1830-х гг., и в устах оппозиционно настроенной молодежи (прежде всего связанной с Московским университетом) он наполнялся непосредственным социальным смыслом. Статьи Полевого о новой романтической драме также имели этот социальный подтекст. Нет ничего удивительного, что немногочисленные опыты современной социальной драмы 1830-х гг. выходят как раз из московской университетской среды и возникают на «шиллеровском» субстрате, как бы адсорбирующем и непосредственные социальные впечатления, и социальные мотивы, почерпнутые из предшествующей традиции. Так произошло с ранними драмами Лермонтова — «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831), одновременно с которыми пишется и «Дмитрий Калинин» В. Г. Белинского (1830—1831).

8

Сходство юношеских драм Лермонтова и Белинского неоднократно отмечалось в литературе; в самом деле, оно таково, что как будто выходит за пределы обычной типологической близости. Между тем это сходство — результат общей эстетической и социальной ориентации. И у Лермонтова, и у Белинского центральный герой — человек, отвергнутый обществом и контрастно ему противопоставленный. Герой и среда здесь две автономные сферы; герой лишен быта в собственном смысле слова; жизнь его полностью определена духовными ценностями, прежде всего любовью. Напротив, среда полностью замкнута в кругу бытовых интересов, мелких и крупных интриг, денежных расчетов. Именно в этой сфере у Лермонтова появляется тема крепостного права, проходящая в нескольких сце-

нах большой психологической и социальной достоверности. Ненависть и отвращение, которое вызывают у героя эти эпизоды крепостнического быта, — одна из форм его социального протеста. Вместе с тем если у Лермонтова организующим началом драмы оказывается семейная и любовная коллизия, то в «Дмитрии Калинине» конфликт получает прямую социальную мотивировку. Дмитрий Калинин — «отпущенник» помещика Лесинского и его незаконный сын, воспитанный вместе с другими его детьми; скоропостижная смерть Лесинского низводит его до положения крепостного интеллигента. В письме к родным Белинский определил свой основной замысел: представить «тиранства людей, присвоивших себе гибельное и несправедливое право мучить себе подобных» (11, 49). Дмитрий Калинин становится жертвой этого «права», с которым он не может примириться: он убивает оскорбителя — своего сводного брата и, не ожидая наказания, закалывается сам. Самоубийство для него — освобождение; перед тем как покончить с собой, он закалывает свою возлюбленную (и сестру) Софью, также освобождая ее от тирании общества.

Образ Дмитрия, которого сам Белинский определял как «человека пылкого, с страстями дикими и необузданными», чьи мысли «вольны, поступки бешены» (11, 49—50), генетически связан и с мелодрамой, и шиллеровскими образцами; самая тема произвольного инцеста в функции трагической вины подсказана традицией мелодрамы и отчасти трагедии рока⁴⁴. К Шиллеру ведут и обширные монологи, полные лирической экспрессии, насыщенные исповедальными излияниями и обличительным пафосом, с эмфазой, прерывистым синтаксисом и т. д., — со всем тем, что мы находим и в монологах лермонтовских драм. При всей своей художественной слабости эта ранняя драма сыграла свою роль в формировании театральной эстетики Белинского. Нет сомнения, что в своих более поздних характеристиках драмы «шиллеровского» типа Белинский отчасти опирался и на свой художественный опыт. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) он определял этот тип как «лирическую поэму в форме драмы». Предмет его есть «жизнь действительная», но как бы пересозданная односторонней субъективностью художника, для которого тесны собственно «формы лиризма». «Здесь говорит не персонаж, а автор <...>, в целом <...> создании нет истины жизни, но есть истина чувства», как бы компенсирующего «ложные положения» и «неестественные ситуации» (1, 269—270). Эта характеристика, по-видимому, отчасти является и самооценкой, высказанной в то время, когда Белинский уже оставил позади свой юношеский «шиллеризм»⁴⁵.

Подобно драматическим опытам юного Лермонтова «Дмитрий Калинин» не стал фактом театральной жизни 1830-х гг. (как известно, драма была запрещена цензурой, что впоследствии сыграло свою роль при исключении Белинского из университета); однако он очень выразительно обозначил одну из существенных тенденций в эволюции романтической драмы в России.

Те же тенденции, хотя и в значительно ослабленном виде, сказались и в первых драмах Н. А. Полевого, выступившего с ними уже после того, как в «Московском телеграфе» появилась его рецензия на «Руку Всевышнего» Кукольника. Как известно, следствием этой рецензии было закрытие журнала и в конечном счете творческая катастрофа Полевого. Сближение Полевого с консервативным крылом литературы началось, однако, не сразу. В 1835 г. он оканчивает задуманный ранее перевод «Гамлета» — первую попытку практического воплощения теоретически заявленных им принципов драматического искусства. Полевой стремился приблизить шекспировскую трагедию к условиям современной сцены и к требованиям публики; он сильно сократил ее текст и интерпретировал самую фигуру датского принца в свете современных умонастроений. Основную идею «Гамлета» он видел в борьбе слабой воли с неумолимым долгом (вариант этой проблематики он усматривал и в «Борисе Годунове»). Он усилил социальное звучание образа и внес в монологи Гамлета созданные им самим формулы, ориентированные на афоризмы шиллеровских героев; некоторые из них («За человека страшно!») стали поговорочным речением. «Гамлет» Полевого был аллюзионен и в какой-то мере даже автобиографичен; отчасти это обстоятельство обеспечило спектаклю огромный успех⁴⁶. 30 ноября 1837 г. состоялась премьера с Мочаловым в главной роли, она вызвала к жизни знаменитую статью Белинского. С этого времени Полевой начинает систематически писать для театра; в 1838—1842 гг. появляется около 40 его драм, комедий, водевилей, драматических сцен⁴⁷.

То, что намечалось в его «Гамлете», получает теперь продолжение в его оригинальном творчестве. В «Уголино» (1838) он берет трагический конфликт, обозначенный в XXXII—XXXIII песнях «Ада» Данте («идея судьбы», оживленная «религиозным духом», как определял сам Полевой), и пытается поставить его в своего рода историческую перспективу, создавая образы двух противоборствующих честолюбцев — «свирепого, жадного, хитрого и смелого», стремящегося к самовластию Уголино и «скрытного и жестокого», полного бесчеловечности и коварства архиепископа Руджиеро. Печатный текст своего «драматического представления» Полевой предварил историческим введением, но самое повествование оставалось для

него опытом интуитивного постижения истории. В борьбе политических страстей жертвами оказываются невинные — племянник Уголино Нино и племянница Руджиеро Вероника, история которых, как замечала критика, несколько напоминает историю Ромео и Джульетты. Шекспировские образы и ситуации преследовали Полевого: в «Елене Глинской» (1842) современники не без известных оснований усматривали русифицированный вариант «Макбета» (таково, в частности, было мнение Белинского). С другой стороны, действие и основной конфликт «Уголино» принадлежат, конечно, не трагедии, а драме: конфликт этот локален и лишь отчасти детерминирован общей исторической ситуацией, которая к тому же предстает не в своем категориальном качестве исторического закона, необходимости и т. д., а как цепь чисто личных интриг и преступлений во имя локальных целей. Тем не менее, — а может быть, отчасти и поэтому, — успех «Уголино» на сцене (с Мочаловым в Москве и Каратыгиным в Петербурге в роли Нино) едва ли не превзошел успех «Гамлета»; в течение ряда лет «драматическое представление» Полевого было одним из наиболее популярных.

В драме Полевого несомненно присутствовало и социальное начало. Неизжитые буржуазно-демократические симпатии бывшего издателя «Телеграфа» сказывались в самом характере изображения враждующих феодалов. В еще большей мере они проявились в драме «Смерть или честь» (1839), которую А. Григорьев считал «бесспорно лучшей» пьесой Полевого, отличающейся «благородством воззрения и грустной горечью намеков»; «немного фразистые восклицания, обычные для драм Полевого, как писал критик, здесь «вырвались из души страдавшей, облитой желчью негодования»⁴⁸. Если «Гамлет» и «Уголино» были стихотворными драмами с попыткой введения «тонического стиха» (то есть, по Полевому, «такого, где не рассчитываются стопы, но в целой строке считаются ударения только по произношению»)⁴⁹, то «Смерть или честь» — драма прозаическая. Это был также эксперимент: Полевой хотел испытать «возможность в наше время *драмы собственно*, в роде драм Лессинга, Иффланда, Дидерота», заимствовав сюжет из «*новости или романа*» (источник его — повесть М. Массона «Крупница песка», 1833)⁵⁰. Однако Полевой не случайно назвал среди своих образцов именно социальную драму: история бедного ремесленника Юга Бидермана, во имя чести сестры вступившего в единоборство со всей машиной феодального государства, получала ярко выраженный социальный смысл, который уловил и передал в прозрачных намеках А. Григорьев. То обстоятельство, что антагонист Юга, первый министр герцогства граф Оттон фон Вальдгейм — человек благородный и

гуманный, лишь обостряло конфликт, поднимая его с уровня межличностных отношений на высоту отношений социальных. В этой сфере судьба Берты, сестры слесаря, и судьба герцогини Оливии оказывались равноценными; «честь» переставала быть понятием сословным. Силою социального закона граф Оттон вынужден все время нарушать закон общечеловеческой «честь», а Юг — выступать в качестве его защитника и хранителя, пока, наконец, не заставляет своих противников признать его в ущерб сословным представлениям. Но и победа Юга неполна: честь сестры он выкупил «дорогой ценою» — ценою жизни возлюбленной графа герцогини Оливии.

«Смерть или честь» — высшее достижение социальной драмы Полевого; в последующих его произведениях, даже в «Параше Сибирячке» (1840), где иногда (и, может быть, не без оснований) усматривают идею милости к сибирским узникам (эта идея прямо проецировалась на судьбу ссыльных декабристов), социальная оппозиционность Полевого ослабляется или исчезает вовсе. На первый план все более выходит консервативная политическая идея, свойственная органически противоречивому мировоззрению Полевого еще в годы «Московского телеграфа», а в конце 1830-х—1840-х гг. определившая его общественное и литературное поведение.

9

Драмы Полевого имели локальное и исторически ограниченное значение, однако они отражали общие тенденции развития русской драматургии. Несколько неожиданно они сыграли свою роль и в истории русской театральной эстетики, хотя преимущественно своей негативной стороной. Дело в том, что именно с их постановкой были связаны центральные статьи Белинского 1838 г., специально посвященные вопросам театра и драматургии: «Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», «Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва, 1837», «Уголино. Драматическое представление. Сочинение Николая Полевого. 1838», «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета». В этих статьях обозначилась концепция драматического и театрального искусства, основанная на эстетике Гегеля и очень характерная для первого (и отчасти для второго) периода творческого развития критика. Многие ее элементы в несколько деформированном виде сохранились и в дальнейшем, когда Белинский стал теоретиком и вдохно-

вителем «натуральной школы» (таково, например, понятие «действительности» и отношения к ней художника).

Отправляясь от Гегеля, Белинский рассматривает искусство, в том числе и драматическое, как этап саморазвития и самопознания абсолютной идеи; наибольшей полноты оно достигает, когда в творениях искусства обнаруживаются законы самой действительности. Согласно тогдашней концепции Белинского, художник не подражает природе (идея, лежавшая в основе классицистической и просветительской эстетики), но вновь воспроизводит ее «свободною самодеятельностию сознающего себя духа» (2, 288). Таким творцом был Шекспир, в драмах которого выразился исторический момент развития человечества в целом. С этой точки зрения Белинский анализирует «Гамлета» как создание «объективного» художника. Самая трактовка образа отличается у него от той, которую предлагал Полевой, и основана на гегелевской триаде: он видит в Гамлете человека не слабого, а сильного по природе, слабость которого есть результат распада его первоначального состояния бессознательной гармонии. Через дисгармонию и борьбу он приходит уже к гармонии сознательной, которая для Белинского вовсе не противоречит трагическому финалу: она вызывает в зрителе сознание необходимости происходящего и приобщает его к гармонии мироздания. В конце 1830-х гг. Шекспир становится для Белинского эталоном художника-творца и своеобразной мерой, с которой он соизмеряет произведения драматического искусства. Поэтому он решительно не может принять распространяющийся «шиллеризм». Шиллер для него в этот период — тип художника субъективного, то есть одностороннего, лишённого полноты и гармонии. В нем есть «поэтичность», то есть рационально познаваемая идея, вылившаяся как свободное самовыражение души поэта, но нет «художественности», «конкретности», которая заключается в органическом единстве идеи с формой. Форма доминирует в подлинном произведении искусства; более того, она поглощает идею, создавая ту непосредственность, которая является его необходимым атрибутом.

Отправляясь от этих общих положений, Белинский оценивает отдельные явления театрального и драматического искусства. Признавая заслугу Полевого в популяризации трагедии Шекспира, критик все же считает его перевод лишь «поэтическим», но не «художественным». Еще строже он отнесся к «Уголино», в котором не видит даже и поэзии, а лишь риторическую фальшь. Претензии Белинского к этой драме были во многом справедливы, но нужно помнить, что за ними стояла общая теоретическая посылка, в силу которой

Белинский в 1838—1841 гг. отвергал не только классицистическое искусство XVIII в., но и Шиллера и в особенности новую романтическую драму Гюго и Дюма, как искусство риторичное и декламационное, опирающееся на эффекты. Принципу объективности искусства, «художественности», с точки зрения Белинского, противоречат не только дидактизм, но и прямая социальная ориентированность искусства. Несколько позднее, пересматривая свою «художественную» точку зрения, Белинский вернется к «колоссальной» фигуре Шиллера, подчеркнув в его творчестве именно социальное начало — «гуманность», проповедь «царства Божия на земле» (12, 38).

Совершенно естественно поэтому, что основным объектом внимания Белинского в 1838—1841 гг. становится теория трагедии, общий очерк которой намечен в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). С точки зрения Белинского, драматическая поэзия есть высшая форма поэзии (а стало быть, и искусства вообще), ибо объединяет в себе и эпический, и лирический роды; действие драмы предстает как «становление». Сущность драматического действия — коллизия, столкновение между «естественным влечением сердца» героя и его понятием о долге; то и другое существуют объективно, вне самого героя, но разрешение конфликта осуществляется путем свободного волеизъявления. Это описание, как предупреждает сам Белинский, более всего относится к трагедии — высшему роду драмы, где царит «рок», составляющий «ее основу и сущность» (5, 53). «Рок» для Белинского по существу тождествен идее необходимости. Гибель героя в борьбе с этой необходимостью есть трагическая катастрофа, в которой осуществляется катарсис (Белинский не употребляет этого слова, но постоянно говорит о нравственной очищающей силе катастрофы). Как и ранее, он склонен трактовать это явление как осознание зрителем торжества «общего и вечного над преходящим и частным», осуществление героем «вечных субстанциальных сил, мировых и непреходящих законов бытия» (5, 54), и только это дает протагонисту ореол трагического величия. Образцом подлинной трагедии для него продолжает оставаться Шекспир, однако он опирается и на античную трагедию. Русским трагическим поэтом он считает Пушкина, с которым родилась и умерла русская трагедия; «Борис Годунов», по его словам, есть «творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм» (5, 59), но уже «Маленькие трагедии», «Русалка», «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем» обозначили в творчестве Пушкина «особый род драмы», построенной на трагическом конфликте.

Статья Белинского носила не критический, а эстетический характер, и потому он избегал в ней полемических суждений. Правда, неприязнь к французскому классицизму сказалась в ней открыто, зато отзыв о Гюго более сдержан («блестки замечательного дарования, но не более» — 5, 59), а немецкой драме — «лирической, или рефлектирующей», представленной именами Шиллера и Гете, — отведено второе место после шекспировской. К анализу этой драмы Белинский предполагал вернуться специально, и в этом мы можем усматривать симптом ее известной переоценки. Во всяком случае, «Орлеанской девице» и «Мессинской невесте» в статье посвящено несколько строк почти апологетических, а «Фауст» и «Манфред» Байрона определены как «великие произведения», в которых дан апофеоз «распавшейся природы внутреннего человека, чрез рефлексию стремящейся к утраченной полноте жизни» (5, 31). Не отказываясь от прежних общефилософских обоснований, Белинский, по-видимому, уже начинал расширять границы стеснявшей его жесткой оценочной схемы. Дальнейшее ее расширение уже не было связано с анализом трагедии и драмы, а опиралось прежде всего на осмысление комедии, в первую очередь «Ревизора» и «Горя от ума».

С общетеоретическими установками Белинского были прямо связаны и его статьи, посвященные актерскому искусству, такие как «И мое мнение об игре г-на Каратыгина» (1835), «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» (1838), и общая характеристика Мочалова в упоминавшейся уже работе о Мочалове в роли Гамлета. Противопоставление друг другу двух этих художников наметилось в критике и публике еще до статей Белинского, но только они сделали это противопоставление образующей в общей эстетической концепции. Оценивая игру Мочалова, Белинский исходит из того же представления об объективном художнике, с каким он подходил к Шекспиру. Но если драматический поэт вдохновением постигает общие законы действительности, «пересоздавая» ее, то для актера-художника такой действительностью является воплощаемое им драматическое создание. Торжество сценического гения — в полной гармонии актера и поэта; отсюда принципиальная возможность уловить подлинную сущность образа созерцанием игры гениального артиста. Таким и является, по Белинскому, Мочалов в высшие моменты своего сценического творчества; это художник подлинного вдохновения и интуитивного постижения образа. Напротив, Каратыгин — не творец, а прекрасный профессионал, добившийся успеха навыком, умением и любовью к искусству; в отличие от Мочалова он не знает гениальных взлетов и позорных провалов; высшие

его достижения следует искать не в шекспировских или шиллеровских ролях, а в драме Полевого и переделках Ободовского — в роли Велизария, Людовика XI. Это художник, тяготеющий к классической, то есть, по Белинскому, чисто внешней, рациональной манере; он может даже глубоко проникнуть в свою роль, но интуитивное постижение общих законов бытия, открывающихся за этой ролью, ему недоступно. Эта «бинарная оппозиция» определила затем репутацию Каратыгина как официального художника императорского Петербурга, что, впрочем, было не совсем точно; между тем легко заметить, что в ней сказывались более общие противопоставления «ложного» и «истинного» искусства, с характерной недооценкой традиции классицизма. В своих философских и гносеологических основах эстетика раннего Белинского принадлежала, конечно, романтическому направлению, хотя абсолютное большинство его частных оценок оказалось справедливо и для последующих этапов критической и эстетической мысли, в том числе и для теории реализма, к которой вела его органическая философская эволюция⁵¹.

10

Теория 1830-х гг. оперировала понятием «трагедии» и отчасти «драмы»; повседневная театральная практика знала и целый ряд промежуточных форм. Если мелодрама стояла на подступах к романтической драме, а новая немецкая «трагедия рока» типа «24 февраля» З. Вернера занимала некое среднее положение между мелодрамой и трагедией, то в русском репертуаре конца 1830-х гг. начал обозначаться и средний между драмой и комедией тип драматического повествования, иногда по самому характеру конфликта и сюжета тяготеющий к последней, иногда перераставший в бытовую драму, но обычно со счастливым концом. Эти «драматические анекдоты» нередко строились на историческом материале. Появление их было совершенно закономерным: они являлись в ответ на требования национального репертуара.

В соответствии с требованиями романтической эстетики национальная тема предполагала изображение «духа народа» через быт и нравы, а как раз трагедия, основное средоточие национально-исторических тем, оказывалась неспособной решить эту проблему. В 1841 г. Полевой попытался сделать это в «русской были в 2-х действиях» «Костромские леса», взяв за основу историю Ивана Сусанина, и едва ли не в противовес хорошо памятной ему «Руке Всевышнего» Кукольника разработал тему героической гибели Сусанина в бытовом регистре. Белинский, уже начавший к этому времени си-

стематическую борьбу с Полевым, очень иронически отозвался об этом опыте, как и о другой драме на бытовой основе — «Русская боярыня XVII столетия» П. Ободовского (1842). Значительно более сочувственно он отнесся к драме Полевого «Дедушка русского флота» (1838), где историческая ситуация петровского времени пропущена сквозь призму совершенно бытового сознания голландских ремесленников. Как ни парадоксально, но художественное задание здесь во многом определялось цензурным статусом: категорический запрет на сценическое воплощение царствующей особы (в особенности принадлежавшей новому времени) продолжал существовать и заставлял драматургов в пьесах из Петровской эпохи обходиться без Петра⁵².

«Историческая быль» Полевого имела успех на сцене и положила начало разработке целой темы. То обстоятельство, что Полевой одним из первых обратился к Петровской эпохе как к объекту драматического изображения, несколько переместив, таким образом, центр исторических интересов русских драматургов, было не случайным: как раз в эти годы Полевой усиленно занимается историей Петра. Самая тема оказывалась также животрепещущей: эпоха Петра считалась началом новой русской государственности. Однако именно поэтому она могла быть трактована только в строго каноническом и официальном духе. Трагедия Погодина «Петр I», написанная еще в 1831 г. и субъективно задуманная как вполне благонамеренная, была запрещена и вышла в свет только в 1873 г., так как касалась политически сомнительных для 1830-х гг. эпизодов петровского царствования. «Драматические анекдоты» из эпохи Петра естественно оказывались квинтэссенцией монархической ортодоксии и благонамеренного патриотизма, а часто для того и писались. С другой стороны, они открывали дорогу историческому бытописанию.

За «Дедушкой русского флота» последовал «Иголкин, купец новгородский» — «историческая быль в одном действии» Полевого (1838). Не расставшийся со своими социальными симпатиями драматург совершенно сознательно делает купца воплощением патриотизма, любви к монарху и патриархальных добродетелей. Старик Иголкин, много лет томящийся в шведском плену, убивает двоих солдат, порочащих царскую честь, и смотрит на свой поступок как на выполненный долг, отказываясь и от побега, и от помилования. Шведы и сам Карл XII восхищены его мужеством и сознанием долга. Иголкина освобождают из плена и отсылают на родину, где сам Петр I заботится о его триумфальной встрече. В следующем же году появляется «драматический анекдот» Кукольника «Иван Рябов,

рыбак архангелогородский» (1839) — о другом герое из народа, посадившем на мель шведские корабли. В 1841 г. к этому списку добавляется и «Шкуна Ньюкарлеби» Ф. В. Булгарина, основанная на хорошо известном эпизоде освобождения Я. Ф. Долгорукого из шведского плена. Здесь сюжет опущен в почти комедийный регистр. Не будучи по существу драматургом, Булгарин воспользовался для своего «анекдота» тривиальной интригой, введя в него любовную линию с соперничеством двух врагов (шведского лейтенанта и русского пленного Алеши), характерные мотивы потерянного и неожиданно найденного ребенка и т. д.⁵³ «Комедией в двух действиях» прямо называет своего «Сардамского корабельного мастера, или Нет имени ему!» (1841) Р. М. Зотов⁵⁴, написавший свое сочинение под прямым влиянием «Дедушки русского флота»; здесь действуют те же голландские ремесленники, обучающие «Петра Михайлова» корабельному искусству и испытывающие на себе его великодушие и благодарность.

При всей консервативности, а иной раз и откровенной реакционности всех этих пьес, в большинстве своем отличавшихся и низкими художественными достоинствами, в истории русской драматургии они сыграли некоторую роль. Поощряемые официальными властями, они держались довольно долго на сцене императорских театров и, хотя и в ограниченном и искаженном виде, представляли здесь некое национальное начало. Именно так рассматривал их Ф. А. Кони, отлично понимавший, что речь идет в конечном счете о суррогате национального театра⁵⁵. В этом своем качестве они воздействовали не только на зрителя, но и на последующую профессиональную драматургию. Их положение «младшего жанра», не тождественного ни одному из существовавших ранее, способствовало и накоплению некоторого художественного опыта, преимущественно в сфере бытописания и разработки бытового языка персонажей. Это отмечал Белинский в рецензии на «Ивана Рябова» Кукольника, «превосходное в своем роде произведение», в котором «особенное достоинство» «составляет народный язык, доведенный до крайнего совершенства». «И что особенно-то и важно, — продолжал критик, — под русскою простонародною речью таится русский простонародный ум, русская душа» (3, 126). Именно языковой опыт усваивался из этих пьес последующей русской литературой, которая, конечно, не могла воспользоваться их ослабленной и редуцированной драматической техникой («из анекдота никак нельзя сделать драму», — замечал в 1843 г. тот же Белинский (8, 66). Однако вопрос о формах и характере этого усвоения совершенно не разработан и еще подлежит внимательному исследованию.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Памятник отечественных муз. Изданный на 1827 год Борисом Федоровым. СПб., 1827. С. 123—128. Другая сцена опубликована в «Санкт-Петербургском вестнике» (1831. № 25. С. 237—240).
- ² Лобанов М. Е. Борис Годунов. СПб., 1835. С. 3. О трагедии Лобанова см.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 65—68.
- ³ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978. С. 125, 301 и след.
- ⁴ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 27, 29. Переводы эти позднее появились в свет, см.: *Гете И. В.* Гец фон Берлихинген, железная рука. Трагедия в 5-ти д. / Пер. М. Погодина. М., 1828; *Веневитинов Д. В.* Соч. М., 1831. Ч. 2. С. 95—120 (сцены из «Эгмонта»). Отрывки из «Валленштейнова лагеря» в переводе Шевырева были опубликованы в «Московском вестнике» (1828. № 2, № 12); полный перевод был запрещен цензурой и появился только в 1858 г.
- ⁵ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 30—31, 410.
- ⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 29.
- ⁷ Обзорение русской литературы за 1831 год // *Европеец*. 1832. № 1. Ср.: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 103—108. Анализ этого отзыва см. в комментарии Г. О. Винокура (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 7. Драматические произведения. С. 456—457).
- ⁸ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 12.
- ⁹ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 2. С. 45.
- ¹⁰ Там же. С. 392.
- ¹¹ Марфа, Посадница новгородская. Трагедия в пяти действиях в стихах. М., 1830. С. IV.
- ¹² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 20.
- ¹³ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 2. С. 45, 187, 315.
- ¹⁴ Там же. СПб., 1890. Кн. 3. С. 31.
- ¹⁵ Эта сложность политической проблематики «Марфы» является предметом дискуссий в исследовательской литературе. См.: *Тойбин И. М.* 1) Пушкин и Погодин // Учен. зап. Курского пед. ин-та. 1956. Вып. 5. С. 100—115; 2) Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980. С. 44—68; *Мейлах Б. С.* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. С. 124—132.
- ¹⁶ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 3. С. 30.
- ¹⁷ Там же. СПб., 1888. Кн. 1. С. 328.
- ¹⁸ Там же. Кн. 3. С. 29.
- ¹⁹ См.: *Серман И. З.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 126—128.
- ²⁰ Русский архив. 1882. Кн. 3, № 6. С. 168.
- ²¹ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 3. С. 253—254.
- ²² Там же. С. 371.
- ²³ Русский архив. 1868. № 4—5. Стб. 617 (письмо П. А. Вяземского к И. И. Дмитриеву от 13 апреля 1832 г.). См. подробнее в примеч. Б. Ф. Егорова в кн.: *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1960. С. 578—579 (Б-ка поэта. Большая сер.).

- ²⁴ *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 68—70.
- ²⁵ *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. С. 460, 402.
- ²⁶ Московский телеграф. 1834. Ч. 56, № 5. С. 137—144.
- ²⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 100. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ²⁸ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1891. Кн. 4. С. 28—29.
- ²⁹ См.: *Серман И. Э.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. С. 132—135.
- ³⁰ *Погодин М. П.* История в лицах о Димитрии Самозванце. М., 1835. С. 110.
- ³¹ *Розен Е. Ф.* Россия и Баторий, историческая драма в пяти действиях. СПб., 1833. С. 176.
- ³² О Кукольнике см.: История русской литературы. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 629—637 (глава «Драматургия тридцатых—сороковых годов», написанная Л. М. Лотман); *Архипова А. В.* Историческая трагедия эпохи романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 177—179.
- ³³ *Кукольник Н. В.* Полн. собр. соч. СПб., 1851. Т. 1. С. 2.
- ³⁴ Там же. С. 114—116.
- ³⁵ Там же. С. 1.
- ³⁶ Там же. С. 468.
- ³⁷ Подробно см.: *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох, 1825—1881. [СПб.], 1916.
- ³⁸ Московский телеграф. 1831. Ч. 39, № 12. С. 482.
- ³⁹ *Фреми А.* Критический вопрос о новейшей современной драме. (Письмо к Дидероту) / С франц. И. Бенигна [Н. А. Полевой] // Сын отечества. 1838. Т. 6, ноябрь—декабрь, отд. 4 (Критика). С. 81—104.
- ⁴⁰ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1952. Т. 8. С. 181—182 и след. См. также главу Г. А. Лапкиной «Развитие профессиональной театральной критики» в кн.: Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII—первая половина XIX века. Л., 1975. С. 150, 158—159, 199, 208 и др.
- ⁴¹ См.: *Кубасов И.* Платон Григорьевич Ободовский // Русская старина. 1903. № 11. С. 353—366; *Городецкий Б. М.* Платон Григорьевич Ободовский // Исторический вестник. 1903. № 12. С. 987—997.
- ⁴² Московский телеграф. 1831. Ч. 37, № 2. С. 245.
- ⁴³ См. об этом: *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 74—81. О теории драмы у Полевого см. также: *Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903. С. 181—262.
- ⁴⁴ Ср.: *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 302—305.
- ⁴⁵ См.: *Нечаева В. С.* 1) В. Г. Белинский. Начало жизненного пути и литературной деятельности. 1811—1830. [М.], 1949. С. 307—380; 2) В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836. [М.], 1954. С. 116—139.
- ⁴⁶ См.: Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 268—281 (глава «Русский романтизм», написанная Ю. Д. Левиным).
- ⁴⁷ Подробно о драматическом творчестве Полевого см.: *Боцяновский Вл. Н. А.* Полевой как драматург. СПб., 1896.
- ⁴⁸ *Григорьев А.* Александринский театр // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 16, ноябрь. Театральная летопись. С. 98.

- ⁴⁹ Сын отечества. 1839. Т. 8, отд. 4 (Критика и библиография). С. 116.
- ⁵⁰ *Полевой Н. А.* Драматические сочинения и переводы. СПб., 1843. Ч. 4. С. 3.
- ⁵¹ Подробно о взглядах Белинского на театр и драматургию см.: *Тальников Д. Л.* Театральная эстетика Белинского. М., 1962; *Поляков М. Я.* Поэзия критической мысли. М., 1968. С. 113—232 (глава «Белинский в театральных креслах»); *Лаврецкий А.* Эстетика Белинского. М., 1959. С. 225—253; Очерки истории русской театральной критики. С. 273—311. В той или иной мере эти же вопросы затрагиваются во всех общих работах, посвященных Белинскому.
- ⁵² См. материалы, приведенные Н. В. Дризенном (*Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. С. 20—23, 79 и след.). Возражения цензуры встречало и изображение на сцене исторических лиц нового времени; так, запрещению едва не подверглась откровенно монархическая «Шкуна Ньюкарлеби» Булгарина.
- ⁵³ Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким, на 1841 г. Т. 2, кн. 10. С. 1—21.
- ⁵⁴ Там же. Т. 1, кн. 1. С. 1—22.
- ⁵⁵ *Королева Н. В.* Ф. А. Кони // Очерки истории русской театральной критики. С. 334—335.

Впервые: История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 327—367.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (М.) (бывш. ЦГАОР)

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) (Л.—СПб)

НБУВ — Институт рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (М.) (бывш. ЦГАЛИ)

РГБ — Российская государственная библиотека (М.) (бывш. ГБЛ)

РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив (М.) (бывш. ЦГВИА)

РГИА — Российский государственный исторический архив (СПб) (бывш. ЦГИА)

РНБ — Российская национальная библиотека (СПб) (бывш. ГПБ)

СПбГТБ — Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека (бывш. ЛГТБ)

СПбГУ — Санкт-Петербургский государственный университет (бывш. ЛГУ)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамович С. Л. 157, 163
Адашев А. Ф. 576
Азадковский М. К. 219, 232, 385
Акопян Э. А. 306
Аксаков И. С. 430, 431, 439
Аксаков К. С. 416
Аксаков С. Т. 82, 159, 176, 446, 517—518, 520, 531, 537, 539
Аладьин Е. В. 328, 367
Александр I, имп. 15, 66, 90, 91, 100, 245, 265—267, 272, 299, 300, 361, 369, 370
Александровский, штаб-лекарь 417
Алексеев М. П. 57, 81, 130, 133, 134, 215, 216, 220, 221, 233, 252, 273, 305, 437, 465
Алипанов Е. И. 533
Альбани Ф. 192
Альтшуллер А. Я. 464
Альтшуллер М. Г. 51, 52
Альфieri В. 197, 204, 251, 278, 305, 470
Алябьева А. В. 210
Анакреон 13, 115
Анастасия Романовна, царица 86, 576
Анджелико, фра 498
Аникст А. А. 441, 463, 602
Анна Иоановна, имп. 373
Анна Павловна, вел. княжна 337
Анненков П. В. 85—88, 107, 178, 183
Антоний 211
Анциферов Н. П. 214
Араго Д. Ф. 261
Аракчеев А. А. 266
Арбенева Н. П. 438
Арендт Н. Ф. 377
Аретино П. 252
Ариосто Л. 236, 241, 242, 358, 359, 470, 500
Аристарх 45
Аристофан 38, 43—44
Арно А.-В. 119
Аронсон М. 253, 509
Арсеньев И. В. 213
Арто (Artaud) де Монтор А.-Ф. 244, 252, 253
Архипова А. В. 602
Асоян А. А. 235, 252
Астафьев В. 483
Ауфенберг И. 588
Афеней 206
Ахматова А. А. 217, 220, 221, 223, 224, 227, 232—234
Бабкин Д. С. 83
Базанов В. Г. 83, 84, 371, 272, 384, 538—539, 558
Байрон Дж.-Г.-Н. 74—76, 80, 129, 165, 167, 341, 249, 251, 291, 292, 334, 335, 337, 338, 347, 359, 360, 364, 373, 382, 510, 525, 553, 554
Бальзак О. де 588
Бараг Л. Г. 234
Баранов В. В. 137, 161
Баранов Д. О. 488—490, 512
Баратынская Н. Л. 151
Баратынские 135
Баратынский Е. А. 69, 80, 113—115, 117, 118, 123, 125, 135, 136, 140, 141, 147, 151—156, 162, 163, 174, 178, 179, 202, 203, 216, 333—338, 340—354, 391, 408, 415, 472, 533, 536, 546—548
Барсуков Н. П. 162, 163, 439, 509, 510, 512, 601, 602
Бартелеми (Barthelemi) С. 207, 253
Бартенев П. И. 98, 190, 430
Басманов П. 561, 564, 570, 571, 575, 579, 580, 586
Бастидон М. 24

- Баторий С. 576, 577, 586
 Батюшков К. Н. 89, 113—115, 119, 179, 206, 236, 238, 240, 252, 259, 260, 281, 359, 366, 467, 469, 470, 481, 487, 493—495, 499, 501—503, 512, 513, 582, 524, 533—534, 540, 542—547, 549, 552, 557
 Бахтин Н. И. 237, 279, 305, 311, 312, 327, 538
 Бахтурин К. А. 132, 134
 Башилов А. А. 132
 Бегичев С. Н. 275, 277, 297, 303, 311, 319, 324, 331
 Беер А. А. 414
 Бейсов П. С. 272
 Бекедин П. В. 108
 Бекетов П. П. 12, 17
 Беклешов А. А. 21
 Белецкий А. К. 439
 Белинский В. Г. 183, 184, 213, 214, 248, 253, 387, 392, 425, 435, 439, 441, 453, 454, 463, 465, 481, 500, 513, 529, 539, 556, 558, 573, 585, 589—594, 596—598, 600, 602
 Белкин Л. 233
 Белле Жоанен дю 246
 Белосельская-Белозерская А. Г. 158
 Белосельские-Белозерские 148, 149, 152
 Беляев А. П. 299
 Беляев П. П. 299
 Бенедиктов В. Г. 552
 Беницкий А. П. 547
 Бенкендорф А. Х. 165, 168, 172, 175, 178, 376—378, 480
 Беранже (Béranger) П. Ж. 258, 261—268, 272, 273, 487
 Березина В. Г. 463
 Березкина С. В. 234
 Березовский И. П. 234
 Берков П. Н. 252
 Бертен (Bertin) А. де 544, 557
 Бессонов С. 214
 Бестужев (Марлинский) А. А. 60, 64, 75, 79, 82, 84, 120, 123, 181, 187, 241, 242, 258, 269, 291, 298, 339, 361, 530
 Бестужев М. А. 302
 Бестужев Н. А. 300, 376
 Бестужев-Рюмин М. А. 333
 Бестужев-Рюмин М. П. 62, 78, 296, 334—342, 345—354
 Бетман, актриса Берлинской труппы 442, 447
 Беттаминелли Северио 236, 242
 Бешенковский Е. Б. 48
 Бируков А. С. 232
 Бицилли П. 252
 Благово Д. 213
 Благодой Д. Д. 133, 146, 159, 163, 216, 249, 251—153
 Бланк Б. К. 28, 46, 53
 Блер Х. 390
 Блок А. А. 557
 Блудов Д. Н. 29, 35, 36, 44, 53, 98
 Бобров Е. А. 330
 Бобров С. С. 16
 Богданович И. Ф. 69, 202, 340
 Бойко К. А. 220, 221, 233
 Бокаччо Дж. 236
 Боккалини Т. 24
 Болховская А. 50
 Бомарше П.-О.-К. де 180, 193, 195, 198, 199, 205, 208, 209, 212, 247
 Бональд Л.-Г.-А. 263
 Бонапарт см. Наполеон
 Бонди С. М. 217, 225, 232
 Бонифаций III Кастилланский 362, 364
 Бонне Ш. 541
 Бориневич-Бабайцева З. А. 437
 Борисов П. И. (2-й) 296
 Боровков А. Д. 300
 Боровой С. М. 271
 Бороздна И. П. 554
 Ботвинник Н. М. 513
 Боткин В. П. 220, 233
 Боттичелли Сандро 498
 Боцяновский Вл. 602
 Бочкарев В. А. 307
 Браиловский С. Н. 84, 127, 271, 272
 Бригген А. Ф. 73, 300
 Бриммер В. К. 537
 Бродский Н. Л. 439, 466, 474, 479, 480, 484, 510, 511
 Броннер Ф.-К. 523, 526, 528

- Брут Марк Юний 103, 104
 Брюсов В. Я. 152
 Буало (Буало-Депрео) Н. 46, 133, 200, 202, 203, 212, 215, 276, 337
 Булавина П. 214
 Булгаков А. 190
 Булгари А. Ю. 299
 Булгари Н. Я. 299
 Булгари С. Н. 299
 Булгарин Ф. В. 52, 114, 165—167, 174—178, 180, 182, 187, 189, 197, 213, 214, 246, 279, 286, 287, 291, 292, 306, 311, 312, 317, 318, 322, 324, 325, 326, 328, 329, 332, 339, 345, 346, 418, 443—446, 448, 450, 452—454, 457, 458, 463, 464, 530, 558, 600, 603
 Бунин А. П. 553
 Бурачек С. О. 313
 Бурнашев В. П. 180, 213, 337
 Бурцов И. Г. 143
 Буттур А. 243, 253
 Бутурлин М. Д. 147, 152
 Бухмейер К. К. 438
 Буше Г. 50
 Буше Ф. 543
 Бычков Ф. А. 361, 370, 383—385
 Бюффон Ж.-Л.-Л. 68, 195, 197
- Вагаршак (Вагаршан), царь 305, 306
 Ваде Ж.-Ж. 272
 Васильев Н. 509
 Ватье П. 221
 Вега Лопе де 241
 Вейденбаум Г. 306
 Великопольский И. Е. 131, 134
 Венгеро С. А. 441, 465, 512, 557
 Вeneвитинов А. В. 159
 Вeneвитинов Д. В. 45, 145, 146, 150, 159, 160, 162, 391, 472, 481, 482, 510, 511, 560, 601
 Венелин Ю. И. 159
 Верещагина А. М. 556
 Вергилий (Виргилий) 59, 82, 233, 235
 Верженн, граф 198
 Вернер З. 442, 456, 525, 588, 598
- Верстовский А. Н. 159
 Веселовский А. Н. 513
 Веселовский Ю. А. 305, 306, 557
 Вигель Ф. Ф. 73, 83, 295
 Вико Джамбаттиста 208
 Виланд К. М. 435, 442
 Вилламов И. Г. 260
 Вильгельм см. Фридрих-Вильгельм III
 Вильегорский М. Ю. 313
 Винников И. Н. 233
 Виноградов, медик 369
 Виноградов А. 214
 Виноградов В. В. 177, 213, 252, 355, 383
 Виноградов Л. 214
 Винокур Г. О. 601
 Виньи А. де 244, 589
 Висковатов П. А. 466
 Висковатов С. И. 275, 276, 289, 553
 Вистоны (Whistoni G. et G.), братья 306
 Витгенштейн Л. П. 181
 Витт И. О., граф 111
 Власова З. И. 307
 Воейков А. Ф. 29, 42, 179, 180, 192, 200, 213, 214, 257, 444, 445, 468, 523
 Волков А. А. 553
 Волков Пл. Г. 554
 Волков Р. М. 234
 Волконская З.А., княгиня 135, 146—150, 152, 154, 156, 158—163
 Волконские 146, 147
 Волконский П. М., князь 480
 Вологез, царь Парфии 288
 Вольпе Ц. С. 538
 Вольтер (Voltaire) Аруэ М.-Ф. 51, 65, 66, 83, 179, 180, 182, 193, 194, 196, 197, 200—202, 208, 215, 216, 236, 237, 243, 246, 252, 263, 276, 281, 289, 304, 321, 449, 512, 541
 Вордсворт (Wordsworth) У. 246, 247
 Воротынские 563
 Воротынский М. И. 563
 Воскресенский М. И. 392
 Востоков А. Х. 533
 Всеволожские 61
 Вульфийус А. Г. 83

- Вяземский П. А. 12, 29, 44, 47, 48, 51—53, 62, 65, 69, 72, 83, 84, 86, 87, 89—93, 96—102, 106—108, 113, 119, 145—148, 151, 160, 166, 169, 174, 175, 178, 179, 181, 182, 185, 188, 190, 193, 194, 201—203, 212—216, 222, 236, 262, 266, 267, 272, 273, 347, 356, 387, 391, 403, 414, 415, 438, 488, 494, 512, 524, 534, 539, 544, 547, 552—556, 558, 570
- Гагарин В. Ф. 279
- Гаевский В. П. 347
- Галенковский (Галинковский) Я. А. 22—24, 27, 47, 50
- Галлер А. 65
- Галин Г. 176
- Гаммер-Пургшталь Йозеф фон 287
- Ган Е. А. (Зенеида Р—ва) 425, 426
- Гангблов А. С. 301
- Ганнибал А. П. 172
- Гаспаров Б. М. 252
- Гаспаров М. Л. 558
- Гафиз 222
- Гвидичьони Дж. 495
- Гебель (Хеббель) И.-П. 522—525, 528, 529, 534
- Гегель Г.-В.-Ф. 594, 595
- Гедил 207
- Гейне Г. 172
- Геллерт (Gellert) К.-Ф. 442
- Геништа И. И. 146
- Генрих VI, король 305
- Гербель Н. В. 95
- Гердер И.-Г. 523, 534
- Герхардт М. 222, 226, 233, 234
- Герцен А. И. 183, 184, 214, 392, 415
- Гершензон М. О. 83
- Гесиод 546
- Геснер (Gessner, Geßner) С. 337, 518—523, 528, 530, 531, 533, 537, 538
- Гете И.-В. 129—131, 209, 276, 305, 337, 339, 442, 523, 537, 560, 588, 597, 601
- Гиббон Э. 194
- Гиллельсон М. И. 50, 52, 108, 109
- Гиппиус В. В. 177, 214
- Гиппиус Ф. 17, 27
- Гиро А. 461
- Глаголев А. 526, 538
- Глазуновы, книгопродавцы 410
- Глебов А. Н. 554
- Глебов Дм. П. 546, 554, 557
- Глинка М. И. 435, 576
- Глинка С. И. 30
- Глинка С. Н. 180, 213, 389, 391, 483, 512
- Глинка Ф. Н. 72—74, 76, 83, 132, 134, 257, 271, 416, 522, 525, 526, 530, 538, 547
- Глухарев И. 394
- Гнедич Н. И. 61, 119, 215, 260, 277, 279, 517, 523, 524, 526—531, 533—536, 538, 539, 542, 543, 547, 548
- Гоголь М. И. 59, 82
- Гоголь Н. В. 161, 163, 402, 430, 431, 433, 434, 437, 465, 537, 575, 587, 591, 602
- Годунов Борис Федорович, царь 98, 211, 218, 231, 241, 242, 294, 304, 559, 560, 564, 565, 567—570, 572—576, 585, 589, 592, 596, 601
- Годунова Ксения Борисовна, царевна 574, 586
- Гозенпуд А. А. 50, 435
- Голенищев-Кутузов П. В. 373, 376—378, 385
- Голенищев-Кутузов П. И. 10—12, 14, 17, 18, 20, 21—27, 29, 30, 35, 37—43, 46, 47, 52
- Голенищев-Кутузов П. Я. 131, 134
- Голицын А. Н., князь 67, 71, 72, 76
- Голицын Д. В., князь 180
- Голубцов В. В. 511
- Гольбах П.-А. 197
- Гомер 25, 235, 243, 523, 526, 529, 533, 538, 546, 547
- Гонзаго П. 192
- Гончаров И. А. 447
- Гончарова Н. Н. см. Пушкина Н. Н.
- Гораций 13, 30, 37, 52, 61, 200, 202, 205, 212, 347, 537
- Горбачевский И. И. 78, 84, 307
- Горголи И. С. 331
- Гордин Я. А. 307
- Городецкий Б. П. 100, 133, 177, 213, 216, 602

- Горсткин И. Н. 62
 Горчаков А. М. 90, 92
 Горчаков В. П. 156—158, 160, 161
 Горчаков Д. П. 10, 13, 22, 35, 49
 Гостомысл 15
 Готшед (Gottsched) И.-К. 442
 Гофман М. Л. 152, 348, 354
 Гоцинский С. 443
 Гранжье (Grangier) Б. 244, 245, 253
 Греков Н. П. 552, 556
 Греч Н. И. 60, 83, 128, 157, 160, 166, 167, 295, 296, 306, 312—314, 324, 387, 435, 444, 445
 Грибов А. 331
 Грибовский М. К. 73, 295
 Грибоедов А. С. 83, 86, 87, 141, 142, 162, 177, 181, 274—287, 290—332, 441, 442, 445, 447, 450, 459, 463, 464
 Грибоедов С. И. 319
 Грибоедова Н. Ф. 319, 331
 Григорий Богослов 426, 431
 Григорьев Ап. А. 446, 453, 464, 465, 556, 558, 593, 602
 Григорьев В. Н. 554
 Грильпарцер (Grillparzer) Ф. 282, 284—287, 291, 305, 461, 588, 589
 Громова Т. Н. 538
 Гроссман Л. П. 557
 Грот К. Я. 108
 Грот Я. К. 82, 108, 195, 215, 371, 385
 Грибушин И. И. 511
 Грузинов И. Р. 484
 Губер Э. 133, 134, 547
 Гуковский Г. А. 204, 216, 253, 539, 601, 602
 Гуллакян С. 133
 Гулыга А. В. 108
 Гуффе (Gouffe) А. 261, 272
 Гюго В. 244, 553, 556, 586—589, 596, 597

 Давыдов Д. В. 124, 303, 307, 341, 359, 544
 Давыдов И. И. 556
 Даламбер Ж. 200
 Данилов В. В. 435, 544
 Данилов И. 313—314, 317, 330—332
 Данте Алигиери (Dante Alighieri) 129, 153, 235—253, 337, 470, 592

 Дашков Д. В. 43, 523
 Дезожье М.-А. 261, 272
 Дезульер А. 518
 Делавинь К. 175
 Деларю М.-Д. 503
 Делиль Ж. 468
 Дельвиг А. А., барон 73, 113, 114, 117, 120, 147, 154, 155, 159, 165, 166, 168, 169, 174—176, 179, 203, 247, 277, 328, 346—348, 352, 353, 355, 356, 360, 383, 391, 435, 464, 473, 510, 517, 533—537, 539, 547, 554
 Дементьев М. А. 162
 Депрео см. Буало-Депрео Н.
 Державин Г. Р. 13—20, 22, 24—26, 29, 30, 33—36, 40, 42, 49—52, 59, 60, 69, 82, 91, 183, 185, 309, 310, 330, 494, 540, 541
 Державин К. Н. 221, 233
 Дешан А. 244, 245
 Джрпет (Черпет, Сирбье, Джрпетян) А. Ш. 306
 Дивлеткильдеева С. И. 314
 Дивов В. А. 299
 Дидро (Дидерот) Д. 70, 72, 197, 207, 593, 602
 Динокур 468
 Дмитриев И. И. 9—53, 89, 106, 107, 109, 117, 147, 159, 166, 175, 206, 281, 391, 468, 494, 509, 510, 540, 541, 553, 601
 Дмитриев М. А. 12, 36, 40, 43, 51—53, 59, 82, 181, 194, 215, 472, 483, 538
 Дмитрий, царевич 571
 Дмитрий Донской, князь 104
 Дмитрий (Димитрий, Лжедмитрий) Самозванец 560, 562—564, 569—575, 581, 582
 Дозоров, пристав 379, 381
 Долгорукий С. Н. 49
 Долгорукий Я. Ф. 600
 Долгоруков Д. И. 131, 134
 Долгоруков И. А. 62
 Долгоруков И. М. 308—309
 Донауров П. 213
 Достоевский Ф. М. 463, 547
 Дризен Н. В. 602, 603

- Дружинин А. В. 391
 Дунаевский Ф. О. 361
 Дурнов Д. Д. 466
 Дюканж 587, 588, 590
 Дюлор И.-А. 191
 Дюма А. 586, 587, 596
 Дюмулен Э. 262
 Дюпен А., старший 265
- Евгеньев-Максимов В. Е. 134
 Еврипид (Эврипид) 44, 281
 Егоров Б. Ф. 464, 601
 Егунов А. Н. 538
 Екатерина II, имп. 63, 68, 69, 187—189, 193—196, 201, 202, 205, 212, 215, 314
 Елагин А. А. 350
 Елагин Н. В. 98
 Елизавета, имп. 69
 Елизавета Александровна, вел. княжна 309
 Ениколопов И. К. 306
 Ермак 560—565
 Ермолов А. П. 297, 303
 Есипов 379
- Жадовская Ю. В. 425, 430
 Жандр А. А. 279—281, 288, 298, 299, 303, 309—314, 317, 319—321, 324, 327, 330, 445
 Жандр П. П. см Порецкая П. П.
 Жанен Ж. 455
 Жанлис С.-Ф. 21, 455
 Жанна д'Арк (Орлеанская) 305
 Же А. 262
 Женгенэ (Ginuené) П. Л. 239—241, 246, 250, 252, 494, 495
 Жерве К. 260
 Жильбер Н. 118, 547
 Жирмунский В. М. 133
 Жихарев С. П. 17, 21, 49, 50
 Жоффре 531, 539
 Жоффруа Ж.-Л. 279
 Жуи В.-Ж.-Э. де 262
 Жукова М. С. 425
 Жуковский В. А. 25, 26, 28, 29, 32, 42, 44, 45, 53, 60, 61, 80, 89, 90, 97, 98, 107, 113, 114, 117, 118, 139, 145, 227, 234, 240, 250, 259, 275—277, 281, 289, 290, 304, 306, 312, 317, 337, 339—342, 351, 359, 366, 401, 416, 424, 438, 482, 485, 488, 493, 517, 521, 523—526, 530, 533, 534, 536—538, 540, 541, 547, 551, 560, 564, 577, 601
 Жюльен М.-А. 262
- Заборов П. Р. 512, 557
 Забонова Р. Б. 388, 435, 436
 Завалишин Д. И. 299, 300, 319
 Загорский М. П. 527
 Загоскин М. Н. 61, 177, 441, 455, 456, 465, 479, 511
 Зайцевский Е. П. 356
 Закревская А. Ф. 348
 Закревский А. Д. 481
 Замков Н. 164, 176
 Замойский Я. 577
 Зампиери Д. 584
 Занд К. 57, 71, 75, 78
 Западон А. В. 49
 Засецкая, издательница 407, 408, 437
 Зеленецкий К. П. 110, 126
 Зенгер Т. Г. см Цявловская Т. Г.
 Зенобия 274—276, 278, 280, 281, 285, 287—294, 296, 298, 299, 301—303, 305—307
 Зилов А. 132, 134
 Зильберштейн И. С. 354
 Зоил 38
 Зотов Р. М. 600
 Зубов В. А. 13, 49
 Зуева Т. В. 234
- Иванов Ф. Ф. 568
 Иванчин-Писарев Н. Д. 540, 548
 Игорь, князь 86, 88
 Измайлов А. Е. 83, 95, 114, 118, 261, 272, 339, 367
 Измайлов В. В. 13, 18, 540, 541
 Измайлов Н. В. 233
- Илличевский А. Д. 90, 92
 Ильин Н. 13

- Ильин-Томич А. А. 307
 Иоанн III, царь 103—105, 107, 566—569, 579
 Иоанн IV Васильевич Грозный, царь 15, 86, 88, 231, 561, 563, 576, 577, 579
 Иоаннесов Иосиф 306
 Иосиф Австрийский 197
 Ирвинг (Irving) В. 217, 220, 221, 223, 226, 229, 230, 233
 Иффланд А.-В. 593
- Кабашников К. И. 234
 Каверин П. П. 359—361, 365, 368—370, 384
 Казанова (Casanova) Дж. Дж. 455, 465
 Казанский П. С. 139
 Кайсаров А. С. 12, 21, 26
 Кайданов И. К. 89
 Калайдович П. Ф. 390, 478
 Калиостро А., граф 456
 Каллаш В. В. 51, 80, 465
 Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca) П. 241, 242
 Камознс (Camões) Л. ди 235, 236, 238, 241, 247
 Канова (Canova) А. 192, 193
 Кантемир А. Д. 13
 Капнист В. В. 10, 35, 68, 82, 83, 525, 538
 Капнист И. В. 65, 68
 Капнист И. П. 58
 Капнист П. В. 58, 59
 Капнист С. В. 58, 59, 60, 62, 81, 82
 Капнист-Скалон С. В. 81, 83
 Капнисты 58, 59, 62, 81
 Каподистрия И. А., граф 265
 Каразин В. Н. 73
 Карамзин Н. М. 9—15, 18, 20, 23, 26, 30, 33—36, 39, 40, 45, 47, 49, 50, 51, 85—109, 147, 153, 163, 191, 206—208, 214, 216, 231, 234, 240, 306, 487, 517, 541, 542, 544, 546, 559, 560, 563, 565, 566, 568, 570, 576
 Карамзина Е. А. 98
 Карамзина Е. Н. см. Мещерская Е. Н.
 Карамзины 554
- Каратыгин В. А. 277, 565, 588, 589, 594, 597, 598
 Каратыгин П. А. 322, 588
 Каратыгин П. П. 332
 Карл Анжуйский 362, 364
 Карл XII, шведский король 599
 Карташевская М. Г. 416
 Касперий, центурион 288, 296, 297, 307
 Касти Дж. 195, 205
 Катенин П. А. 87, 106, 176, 237, 238, 240, 245, 247, 252, 278—282, 287, 305, 311, 322, 325, 327, 468, 534
 Катков М. Н. 434
 Каховский Н. А. 325
 Каховский П. Г. 299—301
 Каченовский М. Т. 18, 23, 35, 36, 44, 45, 47, 446
 Кашкин С. Н. 300
 Квируга А. 70, 73
 Кеневич В. Ф. 33, 51, 52
 Кеппен П. И. 264
 Керн А. П. 57, 80
 Кетчер Н. Х. 393
 Киреевский И. В. 387, 350, 390, 391, 413—415, 426, 430, 435—438, 467, 469, 473, 498, 503, 509, 553, 557, 560, 562, 567, 573, 601
 Киреевский П. В. 402, 403
 Кирилук З.В. 271
 Киселев-Сергенин В. С. 162, 509
 Клейкер (Kleuker) И. Ф. 306
 Клейст Э.-Г. фон 442, 528, 533
 Клеман М. К. 465
 Клеопатра 211
 Клингер Ф. М. 220, 233
 Клопшток Ф.-Г. 141
 Княжевич А. М. 118, 371
 Княжевич Д. М. 261, 271, 371
 Княжнин Я. Б. 292
 Коджак (Kodjak) А. 218, 227, 232, 234, 252
 Кожинов В. В. 332
 Козегартен (Kosegarten) Л. 442
 Козлов В. П. 108
 Козлов И. И. 338, 443, 548, 552
 Козмин Н. К. 213, 558, 602

- Колачевский Н. Н. 474, 477, 478—480, 484,
 505—508, 511
 Комовский В. Д. 415
 Кони Ф. А. 393, 600, 603
 Коновницын П. П. 62
 Конрад Н. И. 133, 558
 Констан Б. 262, 263
 Константин Багрянородный, имп. 149
 Константин Павлович, вел. кн. 153, 266
 Коншин Н. М. 334, 336, 342—346, 348, 349,
 353
 Кораблинский А. 215
 Корбе Ш. 557
 Корнелий Непот 278
 Корнель П. 276
 Королева Н. В. 304, 603
 Корреджио Аллегри А. 192, 193
 Корсаков П. А. 313
 Костров Е. И. 186
 Кохановский Я. 443
 Кошелев В. А. 557
 Крабб Д. 186
 Краевский А. А. 416, 454
 Краснов С. П. 162
 Краснопевков Л. В. (отец Леонид,
 архиепископ Ярославский и Ростовский)
 138, 139
 Краснов П. С. 332
 Красов В. И. 414
 Красовский А. И. 232
 Крачковский И. Ю. 221
 Кребийон (Кребильон) (Crébillon) П.-Ж. де
 275, 276, 288—291, 304, 306
 Крешев И. П. 552
 Кржевский Б. А. 221
 Критские, братья 361
 Кромвель О. 66, 588
 Кронек И. В. фон 474, 504, 505, 508
 Крылов А. А. 114, 115, 117, 120—126, 546
 Крылов И. А. 31—35, 51, 52, 219, 225, 281,
 360, 554
 Крюденер (Крюднер) В.-Ю. (Криднерша)
 66
 Ксенофан Колофонский 207
 Куассон (Coisson) 488, 512
 Кубасов И. 602
 Кузен В. 261
 Кукольник Н. В. 559, 561, 570, 576, 579—
 584, 586, 592, 598—600, 602
 Кукулевич А. М. 529, 531, 539
 Кулиш П. А. 163
 Кулябко Е. С. 48
 Куницын А. П. 73
 Курбские 586
 Курбский В., князь 560, 578—580
 Курилов П. 361, 365
 Курляндцев Н. Д. 410, 437, 438
 Курманалеев 410
 Куртейль Н. 191, 214
 Кюхельбекер В. К. 64, 73, 79, 83, 113, 114,
 117, 207, 241, 258—264, 266, 269, 271,
 272, 277, 278, 280, 281, 294, 297, 298, 304,
 305, 311, 325, 340, 341, 368, 444, 453,
 465, 523, 533, 546, 547, 554, 557, 558
 Лавали 163
 Лаваль А. Г. (рожд. Козицкая) 158
 Лаврецкий А. 603
 Лагарп Ж.-Ф. 235—237, 276, 278, 279, 347
 Лакретель Ж.-Ш.-Д. 262
 Ламартин (Lamartin) А. 118, 119, 550—558
 Ланда С. С. 109, 296, 307
 Лапкина Г. А. 464, 602
 Лаплас П.-С. 68, 70
 Лаппа М. Д. 301
 Латуш Анри де 548
 Лафонтен Ж. де 18, 21, 22, 23, 32, 45, 281
 Лацис А. А. 108
 Лебедев Е. Н. 354
 Левашов В. В. 310, 330
 Левин Ю. Д. 252, 284, 305, 602
 Левит Т. М. 466, 476—479, 510, 511
 Левкович Я. Л. 100—102, 109, 354
 Левшин А. И. 178
 Лейбниц Г.-В. 68, 337
 Лемке М. 178
 Ленотр А. 191
 Леонар Н.-Ж. 518
 Леонид, архиепископ см.
 Краснопевков Л. В.

- Лермонтов М. Ю. 131, 133, 134, 137, 161, 291, 292, 332, 357, 358, 363, 392, 395, 400, 466, 474, 475, 478, 481—493, 496, 497, 499, 502, 503, 509—512, 547, 548, 552, 556, 558, 584, 587—592
- Лесаж А. Р. 311
- Лесков Н. С. 137, 139
- Лессинг Г. Э. 442, 593
- Ливий Тит 92, 103
- Лирондель А. 284
- Лисицын А. В. 390
- Лисицына М. А. 389—394, 404, 422, 437
- Лихонин М. Н. 410, 438
- Лобанов М. Е. 31, 51, 560, 570, 601
- Ломоносов М. В. 12, 19, 30, 48, 185, 186, 188, 204, 494
- Ломоносов С. Г. 91
- Лонгинов М. Н. 312, 328, 329, 331, 334, 386—388, 402, 430
- Лорер Н. И. 62
- Лотман Л. М. 602
- Лотман Ю. М. 50, 232, 239, 252, 538
- Лувель П.-Л. 57, 71, 75, 77, 261
- Лузянина Л. Н. 94, 95, 108
- Лунин М. С. 62, 68, 298
- Лупанова И. П. 234
- Лутковский Ф. С. 299
- Лыкошин В. И. 441, 442
- Львов Н. А. 14, 15, 19
- Львов П. Ю. 14—17, 20, 49
- Львов Ф. П. 14
- Льюис М. Г. 422
- Люблинский В. С. 304
- Любович Н. 512
- Людвик XI 589, 598
- Людвик XVI 195, 201
- Ляпунов П. 570—572, 580, 581
- Магницкий М. Л. 33, 34, 674
- Майков А. Н. 539
- Майков В. И. 10, 193, 194
- Майский Ф. Ф. 466, 511
- Макаров М. Н. 13, 29
- Макаров Н. 443, 463
- Макаров П. И. 18, 20
- Макогоненко Г. П. 111, 125, 218, 232
- Максимович М. А. 169, 174, 175, 177, 178, 182, 191, 388, 390—392, 394, 395, 402—421, 430—439, 467, 472, 501, 513
- Малевский Ф. И. 149
- Малиновский И. В. 90
- Мандрыкина Л. А. 384
- Манн Ю. В. 602
- Мариво П. 311
- Мария-Антуанетта, королева 195, 199
- Мария Федоровна, имп. 153
- Марин С. Н. 86, 92, 108
- Маркграфский А. 463
- Маркевич Н. А. 79, 84, 258, 259, 265—267, 271, 272, 545
- Мартынов И. И. 11, 23
- Мартьянов П. К. 332
- Марфа, царица 571, 575
- Марфа Посадница (Борецкая) 564—566, 568—570, 573—575, 601
- Масальский К. П. 259, 260
- Массон М. 593
- Мати Матье 208
- Машинский С. И. 537
- Мгер Младший 233
- Медведева И. Н. 125, 133, 538
- Межаков П. А. 554
- Мейлах Б. С. 84, 100, 216, 601
- Мелетинский Е. М. 233
- Мережковский Д. С. 332
- Мерзляков А. Ф. 26, 35, 36, 45, 59, 60, 61, 468, 474, 478, 508, 525, 540
- Местр Ж. де 263
- Метастазио П. (наст. фам. Трапасси) 197
- Метьюрин Ч. Р. 465
- Мещерская Е. Н. (рожд. Карамзина) 96, 98
- Мещеряков В. П. 305, 464
- Микеланджело Буонарроти 129, 584
- Миклашевич А. О. 308—310
- Миклашевич В. С. 308—332
- Миллер Ф. Б. 432—434
- Милло (Millot) К.-Ф.-К. 362, 364, 384
- Милонов М. В. 108, 117, 118, 521, 538, 547, 551
- Милорадович М. А., граф 72, 77

- Милославский Ю. 167, 177
 Мильвуа (Millevoeye) Ш.-Ю. 118—122, 124, 127, 546—552, 557
 Мильтиад 522
 Мильтон Д. 129, 141, 235—238, 241—243, 246
 Мильчина В. А. 465
 Минин (Захарьев-Сухорукий) К. М. 15, 16, 62
 Миних Б.-Х. 62
 Митридат, царь 275, 287—289, 291
 Михаил, царь 580
 Михайловский-Данилевский А. И. 61, 72, 77, 80
 Мицкевич А. 149, 152, 159, 222, 247, 266, 271, 305, 443, 445, 463
 Мнишек Марина 560, 570, 575, 579
 Могиланский А. П. 51
 Модзалевский Б. Л. 57, 61, 81, 82, 119—120, 127, 134, 157, 163, 184, 214, 252, 385
 Мольер Ж.-Б. 125, 237
 Мономах Владимир, князь 103, 104
 Монтескье Ш. 83
 Мордвинов Н. С. 59, 82, 181
 Мордовцев Д. Л. 332
 Мордовченко Н. И. 48, 50, 464
 Морепа Ж.-Ф.-Ф. де, граф 70
 Морозов В. Д. 509
 Морозов П. О. 110, 112
 Мости Дж. 584
 Моцарт В.-А. 212
 Мочалов П. С. 589, 592, 593, 597
 Мсерианц Л. З. 306
 Мур Т. 222, 484
 Муравьев А. Н. 135—163, 467, 472, 509
 Муравьев М. Н. 12
 Муравьев Н. М. 99, 104, 105, 296, 298, 300
 Муравьев Н. Наз. 542
 Муравьев Н. Н. 140, 143
 Муравьев-Апостол И. М. 179, 525, 538
 Муравьев-Апостол М. И. 78, 82
 Муравьев-Апостол С. И. 78
 Муравьев-Карский Н. Н. 143, 162
 Муравьева О. С. 305
 Муравьевы-Апостолы 62, 68, 78
 Мурьянов М. Ф. 133
 Мусин-Пушкин А. А. 25
 Муханов В. А. 151, 152, 162
 Мухамновы 143
 Мюльнер А. Г.-А. 589
 Мюссе А. де 244
 Надеждин Н. И. 181, 197, 349, 350, 408, 446, 553, 555, 556, 558
 Назарова Л. Н. 82
 Назимов М. А. 300, 301
 Найдич Э. Э. 511
 Наполеон I Бонапарт, имп. 62, 63, 70, 73, 76, 83, 194, 197, 199, 210, 263, 266, 294, 295, 457, 461, 554
 Нарышкин М. М. 300
 Насонкина Л. Н. 436
 Науменко В. 178
 Нащокина В. А. 156
 Небольсин А. 539
 Неверов Я. М. 414
 Нейман Б. В. 466
 Некрасов Н. А. 132, 134, 481
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 10, 153, 163, 467, 473
 Непомнящий В. С. 218, 219, 223, 225, 232
 Нечаев С. Д. 139
 Нечаева В. С. 602
 Нечкина М. В. 83, 84, 274, 275, 297, 298, 304, 307, 331, 332
 Никитенко А. В. 178, 232, 312, 313, 331
 Никитин А. А. 264
 Николай I, имп. 139, 217, 302, 312, 315, 371, 372, 391, 407, 577, 586
 Николев Н. П. 10, 13, 35
 Никольский Б. В. 215
 Никольский М. Э. 332
 Новиков Н. В. 234
 Новиков Н. И. 187
 Новосильцев Н. Н. 266
 Нодье Ш. 244
 Нольман М. Л. 134
 Норов Авраам С. 57, 58, 64, 75, 81, 83, 84, 472, 521, 522, 548
 Норов Ал. С. 472

- Норов В. С. 62
 Ньютон И. 68
- Ободовская И. М. 162
 Ободовский П. Г. 482, 588, 589, 596, 599, 602
 Оболенский В. И. 472
 Оболенский Е. П. 298, 300
 Ованесян Овсеп 305, 306
 Овидий 41, 356, 357
 Огарев Н. П. 95, 108, 392
 Одоевский А. И. 278—281, 299, 300, 305, 310, 311, 316, 317, 321, 552
 Одоевский В. Ф. 128, 147, 368, 416, 444, 445, 454, 464, 472, 568
 Озеров В. А. 43, 44
 Ознобишин Д. П. 467, 469, 470, 472, 493, 495, 499
 Окен Лоренц 444
 Оксман Ю. Г. 81, 216
 Олин В. Н. 554
 Ольга, княгиня 88, 149
 Оранский И. М. 233
 Орбели И. 233
 Ордерюнь, нем. актриса 283
 Оржицкий Н. Н. 299
 Орлов А. С. 436
 Орлов В. Н. 213, 463, 509
 Орлов М. В. 199
 Орлов М. Ф. 77, 99, 294, 267, 303, 441
 Орлов П. А. 49
 Орлова А. А. 272
 Орловская Н. К. 304, 306
 Оссиан 554
 Оссинский Л. 443
 Остолопов Н. Ф. 118, 521
- Павел I, имп. 309, 314
 Павлицева О. С. (рожд. Пушкина) 87, 89
 Павлов М. Г. 478
 Павлов Н. Ф. 487, 508
 Павлов-Сильванский Н. 306
 Палиссо Ш. 44
 Пальм А. И. 552
 Панаев А. И. 517
- Панаев В. И. 83, 114, 118, 517—522, 526, 527, 529—534, 537, 538
 Панаев И. И. 446, 464
 Панаева П. И. см. Рындовская П. И.
 Панж де, братья 551
 Панин, калужский помещик 361
 Панчулидзе С. А. 385
 Папон (Рапон) Ж.-П. 362, 364, 384
 Парни Э. 113, 115, 118, 119, 540—547, 549, 557
 Пассек В. В. 415
 Пассек Т. П. 438
 Пелига Юлий, прокуратор 288
 Пеликан В. В. 266
 Пельская С. С. (рожд. Теплова) 387, 388, 391—395, 402, 403, 408, 415, 418, 420—422, 426—435, 437
 Пельский Д. Ф. 394, 403, 409, 410, 418, 437, 438
 Пельский П. А. 540, 557
 Перевощиков В. М. 518
 Песков А. М. 50, 353, 354
 Песоцкий И. 603
 Пестель П. И. 65, 68, 295, 296, 306, 361
 Петр I 63, 178, 294, 372, 569, 599
 Петрарка Ф. 236, 246, 252, 494, 495, 500, 545
 Петров В. П. 10
 Петроний 28, 212
 Пещуров А. Н. 90
 Пигарев К. В. 509
 Пиккьо Р. 278, 281, 305
 Пиксанов Н. К. 275, 277, 304, 312, 327, 330, 447, 463, 465
 Пиксерекур Р.-Ш.-Ж. 587
 Пиндар 14, 17, 18, 20, 21, 25, 30, 37—42, 46, 310
 Пиндемонте И. 206
 Пирон А. 116, 117
 Писарев А. А. 18, 20, 49, 486
 Писарев Д. И. 184
 Писарев Н. Э. 213
 Платон 131, 134
 Плетнев П. А. 29, 32, 33, 51, 118, 120, 123, 127, 166, 169, 174, 185, 195, 215, 271,

- 347, 371, 381, 385, 473, 530, 534, 539,
547, 553, 554, 558, 560
- Плутарх 278
- Погодин М. П. 87, 88, 93, 96—99, 108, 109,
144, 145, 149, 155, 156, 158—163, 178,
197, 351, 391, 402—404, 408, 415, 429,
430, 434, 437, 439 473, 495, 510, 512, 553,
560, 562, 564—566, 568—570, 572—575,
586, 599, 601, 602
- Поджо 62
- Подолинский А. И. 154, 503, 584
- Пожарский Д. М., князь 15—16, 62, 579
- Полевой Кс. А. 176, 179, 183, 442—446,
448, 452, 458, 471, 472, 486, 589
- Полевой Н. А. 44, 53, 166, 170, 173, 174,
176, 180—183, 187, 188, 197, 213, 214,
416, 419, 445, 463, 464, 471, 472, 509,
553, 556, 559, 573, 587—590, 592—595,
598, 599, 602, 603
- Полевые 245, 388
- Полежаев А. И. 392, 393, 556
- Полетика И. Г. 157
- Полиньяк (Pognac) О.-Ж.-А.-М. 461
- Полициано А. 498
- Поллион Целий 288
- Полторацкий С. Д. 181, 213
- Поляков М. Я. 603
- Пономарев С. И. 435
- Попкова Н. А. 464
- Попов Г. С. 371
- Попова О. И.
- Порецкая П. П. (в замужестве Жандр) 312,
314
- Порошин С. А. 234
- Потапов А. Н. 385
- Прадон Н. 281
- Прахов А. В. 184, 214—216
- Проперций 543
- Пропп В. Я. 226, 233, 234
- Протасов Н. А. 139
- Пугачев В. В. 82
- Пухов В. В. 41
- Пушкин А. М. 190
- Пушкин В. Л. 12, 27, 37, 48, 49, 51, 89, 90,
190, 191, 200, 201, 214, 540, 541
- Пушкин Л. С. 87, 113, 266, 545
- Пушкин С. Л. 89, 90
- Пушкина Н. Н. (рожд. Гончарова) 148, 167
- Пушкина О. С. см. Павлицева О. С.
- Пуцин И. И. 87, 300, 301
- Радамист (Родамист) 274—276, 278, 280,
281, 285, 287—299, 301—303, 305—307
- Радищев А. Н. 63, 83, 188, 212, 463
- Радклиф А. 74, 76
- Раевский А. Н. 128
- Раевский А. Ф. 547
- Раевский В. Ф. 268, 365, 384
- Раевский Н. Н., младший 549, 563, 571
- Разумовский А. К. 11, 39, 47
- Раич С. Е. 141, 145, 392, 466—513
- Рамлер К.-В. 442
- Рапопорт В. Л. 214
- Расин Ж.-Б. 46, 204, 235, 276, 279, 281
- Раупах Э. 588
- Рафаэль Санти 141, 272
- Рейсер С. А. 465, 509
- Ржевский Г. П. 181
- Ризнич А. 110, 111, 125
- Ричард III, король 285, 305
- Риччи М. 146, 147
- Робер Г. 192
- Робеспьер М.-М.-И. 488
- Родамист см. Радамист
- Родзянка (Родзянко) А. Г. 57—84, 201, 216,
295, 306
- Родзянка (Родзянко) М. М. (Родзянкина)
81
- Родзянка (Родзянко) Н. А. (рожд.
Клевцова) 58
- Родзянки 58, 59
- Роеро Д.-С. 479, 480
- Розанов И. Н. 436
- Розанов М. Н. 249, 251—253
- Розанов Н. П. 438
- Розберг М. П. 356
- Розен Е. Ф. 154, 348, 561, 570, 575—580,
586, 602
- Розенблюм Н. Г. 272
- Рожалин Н. М. 151

- Роккас (Рохас) Ф. де 280
 Романовы 569
 Ронсар П. 246
 Ростовцев Я. И. 567, 570
 Ростопчина Е. П. (рожд. Сушкова) 86, 400, 425, 430, 438
 Ротру Жан де 279—281, 288
 Ротчев А. Г. 393, 588, 590
 Рубенс П.-П. 248
 Руденко М. Б. 233
 Руммель В. В. 511
 Румянцев П. А., граф 62
 Руссо Ж.-Б. 59, 62
 Руссо Ж.-Ж. 30, 65, 83, 195, 197, 337, 519, 541
 Рылеев К. Ф. 60, 82, 119, 258, 269, 294—296, 298, 300, 301, 303, 311, 315, 316, 331, 361, 391, 392, 435, 436, 551, 554, 578
 Рылеева Н. М. 392
 Рындовская П. И. (рожд. Панаева) 520, 538
 Рындовский Ф. М. 522, 531, 538
- Саади 222
 Сабуров Я. И. 87
 Савари Ж. 272
 Савченко С. В. 125, 557
 Сакулин П. Н. 444, 464
 Салиас Турнемир де Е. В. 434
 Салтыков Г. С. 11, 27
 Сальери А. 212, 250
 Санд Жорж (Аврора Дюпен) 425
 Сандомирская В. Б. 126, 216, 509, 557
 Сандунов Н. Н. 26, 27, 337
 Саси Сильвестр де 287
 Сатин Н. М. 415, 556
 Саути Р. 249, 553
 Свербеев Д. Н. 82
 Свешников А. К. 261
 Свиньин П. П. 446
 Сегре Ж.-Р. де 289
 Сегюр Л.-Ф. 196
 Селиванов И. В. 391, 392, 393
 Селивановский Н. С. 393, 403, 406, 407, 409
 Селифонтов Н. Н. 328, 330, 538
 Семевский В. И. 83
- Семенова Е. С. 260
 Сен-Жермен, граф 455, 458, 465
 Сен-Жюльен Ш. де 180
 Сенковский О. И. 419, 454, 582
 Сен-Ламбер К. Ф. 200
 Сен-Олер Л.-К. де Бопуаль 130
 Сен-Пьер Ш.-И.-К. 267
 Сент-Беф Ш.-О. 244, 246
 Серафим, митрополит 374
 Сербинович К. С. 97, 178, 552
 Сервантес де Сааведра М. 237, 241, 243
 Серков Д. И. 393
 Сермен И. З. 601, 602
 Сиверс А. А. 81
 Сленциарий П. 499, 500, 513
 Сиповский В. В. 214
 Сисмонди Ж.-Ш.-Л. Симон де (Sismondi J.-C.-L. Simonde de) 240—242, 245, 247, 252, 253, 362, 364, 384
 Скопин-Шуйский М. В. 561, 570, 572, 580, 581
 Скотт В. 323, 422, 586
 Слепушкин Ф. Н. 533
 Слонимский А. Л. 217, 232, 557
 Смиренский Б. В. 481
 Смирнов Д. А. 274, 303, 312, 319—321, 331
 Смирнов-Сокольский Н. П. 353
 Снегирев И. М. 390, 435, 436
 Собаньская К. А. 111, 130
 Соболевский А. И. 252
 Соболевский С. А. 136, 150—154, 156, 159, 160, 181, 190, 214
 Соколовский В. И. 584
 Сократ 38, 44, 131, 483
 Соллогуб С. И. 553
 Соловьев Ф. Н. 393, 394
 Соловьева О. С. 163
 Сомов О. М. 114, 118, 165—169, 173, 175—178, 258, 261, 271, 272, 339, 340, 348, 355, 356, 383, 391, 392, 408, 415, 437, 446, 464, 465, 473, 522, 525, 526
 Сонцов М. М. 190, 194
 Сосницкий И. И. 441
 Софокл 44
 Спенсер Э. 242, 246

- Спиридова И. М. 49
 Сталь (Staal) А.-Л.-Ж. де 61, 75, 76, 129—
 131, 133, 194, 215, 442, 470
 Стампа Г. 479
 Станкевич Н. В. 414, 426
 Стапфер А. 130
 Старицына З. А. 273
 Стенник Ю. В. 82
 Степанов В. П. 49, 51, 234
 Степанов Н. А. 474, 477—479, 508
 Степанов Н. Л. 50
 Степанов П. И. 477
 Стогова Е. М. 417
 Страхов Н. Н. 248, 253
 Строев В. М. 474, 477, 478—480, 511, 587
 Стройский см. Строев В. М.
 Стромиллов С. И. 474, 478, 480—482, 487,
 497, 501, 502
 Струйский Н. Е. 47
 Струков 260
 Стурдза А. С. 553
 Суворов А. В. 19, 28
 Сукин А. Я. 385
 Сумароков П. И. 21, 204
 Сумцов Н. Ф. 84
 Сурат И. З. 50
 Сурина Н. 557, 558
 Сухово-Кобылина Е. В. 555
 Сухомлинов М. И. 49
 Сушков Н. В. 59, 82
 Сушкова Е. А. 556
 Сушкова Додо см. Ростолчина Е. П.
 Тальников Д. Л. 603
 Тансилло Л. 495
 Тарасов Е. И. 83
 Тарквиний (Луций Тарквиний Гордый) 103,
 104
 Тарковский А. А. 230, 234
 Тассо Бернардо 495
 Тассо Торквато 153, 235—237, 246, 252,
 327, 546, 547, 551, 579, 582—584
 Татаринов П. П. 311, 312, 327, 328, 538
 Тацит Публий Корнелий 275, 281, 287, 288,
 290—292, 295, 306
 Тверской Александр Михайлович, вел. кн.
 588
 Телль Вильгельм 588, 589
 Теплова М. А. 433
 Теплова (Терюхина) Н. С. 386—439
 Теплова С. С. см. Пельская С. С.
 Тепловы 387—389, 391, 392, 415
 Тепляков Аггей Г. 361, 370, 372—374, 382
 Тепляков Алексей Г. 355, 373
 Тепляков В. Г. 132, 134, 355—385
 Тепляков Г. А. 379
 Терebeneина Р. Е. 146, 162, 163
 Терюхин Н. С. 416, 417
 Терюхина Н. см. Теплова Н. С.
 Теряев П. А. 527, 528, 538
 Тибулл Альбий 543
 Тимолеон 297, 307
 Тимофан 294
 Тимофеев А. В. 132, 584, 585
 Тиридат 288, 289
 Тиссо П.-Ф. 262
 Титов В. П. 472, 473
 Тойбин И. М. 601
 Толстая М. Н., графиня 96
 Толстой А. К. 430—431
 Томашевский Б. В. 62, 82, 83, 87, 88, 93—
 96, 99, 108, 125, 133, 215, 216, 272, 512,
 557
 Торсон К. П. 300
 Трескин А. И. 410, 438
 Трощинские 59
 Трощинский Д. П. 59, 62, 82
 Трубецкие 145, 146, 148, 155
 Трубецкой С. П. 61, 296, 298, 300, 301
 Трубицын Н. Н. 214
 Трюбле Н.-Ш.-Ж. 24, 50
 Туманская А. И. (рожд. Вишневская) 271
 Туманская О. И. (в замужестве Сатина) 271
 Туманская С. Г. 79, 259, 271
 Туманская У. Г. 79, 271
 Туманский Вас. И. 57, 69, 75, 77, 83, 84, 95,
 108, 114, 118, 123, 127, 257—262, 264,
 266—269, 271, 272, 467, 469, 472, 473,
 493, 500, 513, 547, 548, 552
 Туманский Вл. И. 271

- Туманский В. О. 271
 Туманский И. Г. 271
 Туманский М. И. 271
 Тургенев А. И. 12, 21, 26, 29, 44, 45, 48, 52, 69, 71—74, 76, 90, 92, 93, 96—98, 102, 106, 107, 146, 181, 182, 203, 236, 272, 306, 391, 523, 544, 552, 558
 Тургенев И. П. 11
 Тургенев И. С. 439
 Тургенев Н. И. 69, 73, 74, 76, 83, 84, 94, 103—106, 108, 109, 262, 263, 272, 298, 359—361
 Тургенев С. И. 83, 103, 104, 108, 272, 552
 Тургеневы 12, 48, 50, 73, 77, 78, 83, 84, 104, 109, 162, 272
 Турумова К. 436
 Тхоржевский С. С. 385
 Тынянов Ю. Н. 207, 216, 258, 271, 272, 278, 304, 467, 509
 Тьеполо Дж. Б. 192
 Тюрин И. Е. 554, 556
 Тютчев Ф. И. 467, 468, 472, 473, 482, 493, 497, 498, 501, 503, 510, 512, 513, 556, 558
 Уваров С. С. 416, 500, 523, 534
 Удодов Б. Т. 134
 Унанянц Н. 214
 Уолпол Г. 65
 Усакина Т. И. 463
 Ухтомский, князь 105
 Ушаков В. А. 164, 166, 167, 173, 176, 177, 187, 440—454, 456—458, 462—465
 Ушакова Е. Г. 441, 465
 Ушаковы 314
 Фарасман (Фарсман), царь 275, 287—292
 Федоров Б. М. 114, 339, 518, 521, 532, 537, 538, 560, 601
 Федоров Н. Е. 214
 Фейнберг И. Л. 99, 100, 101, 109
 Феокрит 35, 42, 119, 522, 527, 528, 533, 548
 Ферран А.-Ф.-К. 263
 Фесенко Ю. П. 89, 107, 108, 307
 Фет А. А. 556
 Фетисов М. И. 176
 Филарет (Дроздов В. М.), митрополит 72
 Филиппович П. П. 152, 162, 354
 Фирдоуси 547
 Флек, актриса берлинской труппы 442
 Флориан Ж.-П.-К. 367
 Флоридов А. А. 48
 Фомичев С. А. 162, 233, 307, 332
 Фонвизин Д. И. 65, 89, 177, 187, 188, 190, 214, 193—195, 445, 447, 450, 451, 463
 Фонвизин М. А. 300
 Фонтенель Б. де 519
 Фосс И.-Г. 522, 523, 525—529, 538, 539
 Фотий (Спаский), архимандрит Новгородско-Юрьевского монастыря 139
 Фрагонар Ж.-О. 543
 Франц I, имп. австрийский 272
 Фрезер Дж. 224
 Фрейман О. Р. 463
 Фрейдель Е. В. 383
 Фреми А. 587, 602
 Фридман Н. В. 252
 Фридрих II 197
 Фридрих-Вильгельм III, король прусский 272
 Фризман Л. Г. 49, 162, 354
 Фусс П. Н. 90
 Хачатрян Р. 306
 Хвостов Д. И. 11, 13, 17—19, 21, 22, 24—30, 33, 35—40, 42—50, 52, 358, 365—367, 369, 371, 372, 381, 384, 553
 Хемницер И. И. 65
 Херасков М. М. 11, 19, 23, 35, 52
 Хетсо Г. 354
 Хилкова Н. Д. (рожд. Трощинская), княгиня 82
 Хилкова П. И. 82
 Хитрово Е. М. 157—158
 Хомутов, дворянин 105
 Хомяков А. С. 145, 159, 219, 391, 408, 415, 560—562, 567, 570—576, 581, 601, 602
 Хоренский Моисей (Мовсес Хоренаци) (Mosis Chorenensis) 305, 306
 Хохлова Н. А. 162
 Худобашев А. 306

- Цезарь Гай Юлий 81, 103, 212, 296
 Цертелев Н. А. 114, 271, 272, 526
 Цимбаев Н. И. 439
 Цыганов Н. Г. 393
 Цявловская Т. Г. (рожд. Зенгер) 126, 133, 163, 253, 384
 Цявловский М. А. 84, 86, 88, 107, 108, 126, 127, 163, 214
 Чаадаев П. Я. 72, 73, 83, 359, 360, 403, 405, 441
 Чаадаевы, братья 442
 Черейский Л. А. 163, 465
 Чернопяттов В. И. 439
 Чернышевский Н. Г. 184
 Чехов А. П. 463
 Чулицкий В. И. 48
 Шабельский И. П. 373
 Шаликов П. И. 24, 26, 28, 30—32, 36, 39—43, 45, 47, 51, 52, 53, 159, 365, 388—390, 473
 Шатобриан Ф.-Р. 148, 548, 555
 Шатров Н. М. 10
 Шахова Е. 425, 428
 Шаховской А. А., князь 18, 20, 43—44, 50, 53, 88, 311, 322, 327, 390, 570
 Шаховской Ф. П. 298
 Шebuнин А. Н. 272
 Шевырев С. П. 45, 144, 147, 148, 160, 176, 178, 245, 248, 250, 251, 253, 352, 391, 434, 472, 473, 558, 560, 566, 573, 581, 601
 Шейман Л. А. 178
 Шекспир В. 235—237, 241—243, 246, 247, 250, 251, 277, 280, 284, 285, 305, 589, 590, 594—596, 602
 Шеллинг Ф.-В.-Й. 444
 Шенк Э. 588
 Шенье (Chenier) А. 119, 126, 198, 210, 216, 533, 534, 548—552, 555, 557
 Шенье М.-Ж. 278
 Шереметев Н. П. 16
 Шереметев П. С. 157
 Шереметевский П. В. 393, 436
 Шидловский А. Р. 271
 Шиллер Ф. 35, 437, 442, 446, 447, 452, 456, 463, 508, 521, 523, 533, 537, 548, 551, 560, 561, 588—591, 595—597
 Шинкевич К. А. 248, 250, 253, 499, 513
 Шипов И. 298
 Ширинский-Шихматов С. А., князь 16, 88
 Ширяев А. С. 411, 413
 Шихматов см. Ширинский-Шихматов С. А.
 Шишков А. А. 363, 547, 588
 Шишков А. С. 9—15, 17, 18, 20, 23, 39, 48, 49, 88, 327, 468, 517
 Шляпкин И. А. 312, 317, 320, 330, 331
 Шолье Г.-А. 179
 Шпаковский Е. 477
 Шпревиц, пианист 388
 Шторм Г. П. 463
 Штрайх С. Я. 84
 Штукенберг А. И. 302, 307
 Шуйские 588
 Шуйский В. 562, 563, 569—573, 575, 581
 Шульц Р. 234
 Щеголов Н. П. 164, 175
 Щеголев П. Е. 82, 84, 111, 125
 Щепкин М. С. 159
 Щербакoв В. Ф. 86, 88, 96
 Щербатов И. Д. 442
 Щербатов П. П. 261
 Щербачев Ю. Н. 384
 Щербинин М. А. 361, 384
 Щукин П. И. 384
 Эврипид см. Еврипид
 Эзоп 21, 42
 Эйдельман Н. Я. 106, 107, 109
 Эйхенбаум Б. М. 466, 509
 Энгельгардт Е. А. 91, 277
 д'Эрбело Бартеlemi 287
 Эсхил 44
 Эткинд Е. Г. 161
 Этьенн Ш.-Г. 262
 Эфрос А. М. 253
 Ювенал 28
 Юркевич П. И. 587

- Юсупов Н. Б. 179—185, 187—199, 202—
206, 208—210, 215, 216
- Юсупов (Youssoupoff F.) Ф. Ф. 190, 195, 197,
214, 215
- Языков А. М. 415
- Языков Д. И. 10, 11, 13, 15, 17, 18, 20, 21,
23, 27, 28, 30, 38, 40—42, 49
- Языков Н. М. 161, 201, 391, 402, 403, 408,
415, 436—438
- Якобсон Р. О. 224, 233
- Яковлев М. А. 95, 108
- Яковлев М. Л. 87
- Яковлев П. Л. 331
- Якубович А. И. 299—302
- Якубович Л. А. 474, 477, 480, 484, 504
- Якушкин И. Д. 84, 298, 442
- Ямпольский И. 510
- Янушкевич А. С. 304
- Яшин М. И. 111, 125
- Andreen G. 538
- Artaud M. le Chevalier A. F.
см. Арто де Монтор
- Baldensperger F. 133, 537
- Barthelemi S. de см. Бартелеми
- Beaumarchais см. Бомарше
- Béranger de см. Беранже
- Bertin см. Бертен А. де
- Chenier A. см. Шенье А.
- Counson A. 252, 253
- Crébillon de см. Кребийон П.-Ж. де
- Dante Alighieri см. Данте
- Deschamps Antoni M. 253
- Dunham T. S. 305
- Gaiffé F. 215
- Gessner, Gener см. Геснер С.
- Ginguene P. L. см. Женгенз П. Л.
- Gouffe A. 272
- Grillparzers см. Грильпарцер Ф.
- Irving Pierre M. 233
- Irving Washington см. Ирвинг В.
- Kindermann H. 305
- Kodjak A. см. Коджак А.
- Lamartin см. Ламартин А.
- Lirondelle A. 305
- Lortholary A. 215
- Millevoeye см. Мильвуа Ш.-Ю.
- Millot см. Милло
- Milner M. 133
- Mioni A. Biolato 252
- Papou см. Папон
- Picchio R. 252
- Seidler H. 305
- Sismondi J.-C.-L. Simonde de
см. Сисмонди Ж.-Ш.-Л.
- Staël см. Сталь
- Stremoukhoff D. 557
- Taranovsky K. 252
- Thompson S. 234
- Tieghem P. van 537, 538
- Voltaire см. Вольтер
- Williams S. T. 233
- Youssoupoff F. см. Юсупов Ф. Ф.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
-----------------	---

I. В ПРЕДДВЕРИИ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века	9
--	---

II. ПУШКИН

Пушкин и Аркадий Родзянка (Из истории гражданской поэзии 1820-х годов)	57
Эпиграммы Пушкина на Карамзина	85
К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...»	110
К генезису пушкинского «Демона»	128
Пушкин в московских литературных кружках середины 1820-х годов (Эпиграмма на А. Н. Муравьева)	135
К изучению «Литературной газеты» Дельвига—Сомова	164
«К вельможе»	179
«Сказка о Золотом петушке» (Опыт анализа сюжетной семантики)	217
Пушкин и Данте	235

III. СОВРЕМЕННОИКИ

«Священный союз народов»	257
Грибоедовский замысел трагедии «Родамист и Зенобия»	274
Грибоедов в романе В. С. Миклашевич «Село Михайловское»	308
Из литературных отношений Баратынского	333
Юность «Мельмота»	355

Жизнь и поэзия Надежды Тепловой	386
Василий Ушаков и его «Пиковая дама»	440
Литературная школа Лермонтова	466

IV. ЖАНРЫ

Русская идиллия в эпоху романтизма	517
Французская элегия XVIII—XIX веков и русская лирика пушкинской поры	540
Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов	559
Список сокращений	604
Указатель имен	605

В. Э. Вацуро

Пушкинская пора: Сб. статей. — СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. — 624 с.

ISBN 5-7331-0215-2

Сборник статей выдающегося российского филолога В. Э. Вацуро (1935—2000) подводит итог его многолетних занятий Золотым веком русской культуры. Статьи, посвященные предшественникам Пушкина (И. И. Дмитриев и др.), Пушкину, его современникам (А. С. Грибоедов, Е. А. Баратынский и др.), особенностям жанровой системы эпохи романтизма, существенно углубляют наше понимание своеобразия культуры первой трети XIX века, содержат тонкие наблюдения, демонстрируют уникальное сочетание блестящего знания мельчайших подробностей жизни и творчества как известнейших деятелей, так и персонажей «третьего» ряда с глубиной теоретических подходов.

ISBN 5-7331-0215-2



9 785733 102153

В. Э. ВАЦУРО
ПУШКИНСКАЯ ПОРА

Дизайнеры *Плаксин Д. М., Плаксин С. Д.*
Художественный редактор *Лошкарева В. Г.*
Компьютерная верстка *Киселева Л. Н.*
Корректоры *Багрий В. В., Сазонова А. А.,*
Чеканова В. В.

ЛР №066191 от 27.11.98. Подписано в печать 11.03.2000. Формат 60×88/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура NewtonС. Усл. п. л. 38,1. Уч.-изд. л. 34. Тираж 2000 экз. Заказ № 3219

Гуманитарное агентство «Академический проект». 191002, Санкт-Петербург, а/я 35

Отпечатано с готовых диапозитивов в Академической типографии «Наука» РАН. 199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12