

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР И ЯЗЫКОВ ЗАПАДА И ВОСТОКА
ПРИ ЛЕНИНГРАДСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ.

ПУШКИН

В МИРОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1926

Напечатано по постановлению Коллегии Научно - Исследовательского
Института сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока
при Ленинградском Государственном Университете (И. Л. Я. З. В.).

Директор Н. Державин.

Январь 1926 г.

Ленинград.

История возникновения настоящей книги вкратце такова.

При составлении «Пушкинского сборника памяти проф. С. А. Венгерова» (М.-П. 1923 г.) выявилось большое количество работ, посвященных различным вопросам литературного «влияния» или «традиции» в творчестве Пушкина. Возникла мысль издать специальный тематический сборник, объединивший первоначально лиц, связанных в прошлом с Пушкинским семинарием проф. С. А. Венгерова и руководимым им Пушкинским Обществом при Петербургском Университете.

Сборник был представлен в 1924 г. в Научно-Исследовательский Институт сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока при Ленинградском Государственном Университете (И. Л. Я. З. В.) и здесь пополнен работами других русских словесников, а также классиков, романо-германистов, востоковедов. Образовалась книга, выдержанная по методу — сравнительно-историческому, и широкая по захваченному материалу в отношении хронологическом и географическом — от египетских папирусов до Некрасова и от Англии до Кавказа. Пушкин является здесь нам в связи с мировым литературно-поэтическим развитием.

Древне-египетские религиозные представления че-

рез апокрифические евангелия, через «армянское преданье» доходят до Пушкина и оживают в его знаменитой поэме «Гавриилиада». (До сего времени «Гавриилиаду» принято было относить за счет «порнографической фантазии» Пушкина.)

Сухая запись в книге второстепенного римского писателя, Аврелия Виктора, вдохновляет Пушкина на создание «Египетских Ночей».

Французский классицизм XVII века находит в России Пушкинской поры самую благодарную почву. Литературной теории Буало, трагедии Корнеля и Расина, комедии Мольера, басне Лафонтена Пушкин оказывается гораздо более близок и обязан, чем легкой эротической поэзии XVIII века,—Парни, Грессе, Вержье, Грекуру.

Французская элегия конца XVIII—начала XIX веков и связанная с нею русская элегия у предшественников и современников Пушкина служат для объяснения возникновения элегии Ленского.

Французское влияние в творчестве Пушкина с начала 20-х гг. сменяется английским. У французов Пушкин учился основным литературным понятиям. Интерес его к англичанам более идеологический. Большое художественное воздействие, полученное им от Байрона, основано на еще более мощном воздействии политическом.

С отходом от свободолюбивых мечтаний юности, начиная со второй половины 20-х гг., Пушкин отходит и от Байрона, обращается к так называемой «озерной школе» английской поэзии. На место демонизма и сатиры Байрона становятся идеализация природы и, «сельской неги», Вордсворта, средневековая фантастика Кольриджа, историческая экзотика Соути.

С конца 20-х—начала 30-х гг. Пушкин поддается общеевропейскому увлечению «шотландским чародеем», Вальтер Скоттом.

Впитав в себя поэтическую культуру древности и Запада, Пушкин - «евразиец» передает ее затем литераторам нового Востока,—новогреческой, грузинской.

«Министр иностранных дел на русском Парнассе», Пушкин еще более связан, конечно, с родной русской литературой. Его эпоха богата литературными партиями и группировками, ведущими между собою ожесточенную борьбу. Две основных партии, «архаисты» и «карамзинисты», сами делятся внутри себя на группы «старших» и «младших». Пушкин между всеми ними — в положении эклектика, берущего отовсюду свое художественное добро.

Пчелиное трудолюбие Пушкина в поэтической работе хорошо иллюстрируется на маленьком примере заимствования картины бурана у С. Аксакова ¹⁾.

Сопоставление Пушкина с В. Одоевским выясняет полное несходство их, как художников-повествователей, что исключает возможность влияний одного на другого.

Сильный протест вызывает в юноше Лермонтове стихотворение Пушкина «Друзьям» 1828 г. («Нет, я не льстец»...), воспринятое современниками, вслед за нашумевшими «Стансами» 1826 г. («В надежде славы и добра»...), как сдача революционных позиций русской литературы николаевскому самодержавию ²⁾.

¹⁾ Это наблюдение покойного ныне А. С. Полякова сформулировано в тезисах редакцией. Оно входило в задуманную автором литературно-краеведческую работу «Пушкин в Симбирске».

²⁾ Эта давняя работа покойного Г. В. Маслова продолжает, насколько нам известно, сохранять интерес новизны.

Наконец, прямая преемственность устанавливается между Некрасовым и Пушкиным - «фламандцем» (термин взят из истории живописи). Выступая против Пушкина—канонизатора «высокой поэзии», новатор Некрасов оказывается в зависимости от Пушкина второй манеры, Пушкина—изобразителя будничной правды жизни.

Так, сравнительно-исторический метод приближает нас к научному познанию творчества Пушкина, его места в мировой литературе. Из автономной, себе довлеющей творческой личности поэт становится мощным центром скрещения литературных причинно-следственных рядов. Через него проходят, в нем преломляются и широкие вековые литературные течения и слабые ручейки какого-нибудь индивидуального поэтического «заимствования».

Дело науки—найти за этими ближайшими литературными связями более глубокие зависимости, обуславливающие в конечном счете восприятие поэтом именно тех, а не иных идеологических и художественных «влияний» или «традиций».

Почему, в самом деле, поэт притягивается к одному, отталкивается от другого, а к третьему остается совсем нечувствительным?

Все прежние идеалистические ответы на этот вопрос сводились в конце концов к доброй старой теории боговдохновенности поэта. Современная общественная наука окончательно становится на почву материализма. Выход за пределы литературного ряда возможен только в общественное бытие поэта, определяющее его сознание. Единственное подлинное обоснование литературная диалектика может получить только в диалектике

классов. Чистый сравнительно-исторический метод при его углублении неизбежно приводит к методу исторического (диалектического) материализма.

Выше отмечено, что исходной точкой для широкого художественного воздействия поэзии Байрона на европейскую литературу и в частности — Пушкина явился ее могучий общественный пафос. Но ту же социальную подоснову можно нащупать и в отношении Пушкина к французской литературе. Пушкин — представитель русского дворянства в пору высшего расцвета его культуры естественно должен был чувствовать себя гораздо ближе к блистательному веку «короля солнца», с его литературным классицизмом, чем к эпохе окончательного разложения «старого порядка», усыпавшего во внешне-радужных грезах эротической поэзии темные предчувствия надвигающейся великой революции.

По поручению Коллегии сборник печатался под наблюдением Ученого Секретаря Института Н. В. Яковлева.

Февраль 1926 г.
Ленинград.

«Гавриилиада» Пушкина и апокрифические евангелия *)).

(К вопросу об источниках «Гавриилиады»).

Беседу их нам церковь утаила,
Евангелист немного оплошал...
Но говорит армянское преданье...

В своем интересном и обстоятельном издании «Гавриилиады» Б. В. Томашевский трактует вопрос об источниках «Гавриилиады» несколько поверхностно. Придя ко вполне правильному и неопровержимому выводу, что источником «Гавриилиады» были не западно-европейские пародические поэмы, а только евангельские апокрифы, он тут же аподектически заявляет (стр. 57): «Основным источником этих сведений являются Протоевангелие Якова и Псевдоевангелие Матфея». Доказательство этого заявления он видит в том, что «сюжетные мотивы» «Гавриилиады» полностью (!) содержатся в (этих, следовательно) апокрифах». Между тем, в то время как действительно все мотивы «Гавриилиады» можно найти распыленными в апокрифической, ранне-христианской церковной и так или иначе связанной с ней литературе, в указанных Томашевским апокрифах имеются только две черты Пушкинской фабулы, и те — в рудиментарном виде.

Любопытно, что — как указывает сам же Томашевский — в книге апокрифов, находившейся в библиотеке Пушкина, этих указанных Томашевским апокрифов не было, и, следовательно, «Пушкин читал не подлинные тексты апокрифов, а какие-то (нам неизвестные!) изложения их» (стр. 58). Итак, уже Томашевский вплотную подошел к вопросу о существовании какого-то неиспользованного наукой источника нашей поэмы.

И в самом деле, если бы мы допустили, что источником Пушкина была известная нам апокрифическая и церковная

*) П. В. Ернштедту, сообщившему мне весь коптский и интересный греческий материал и разрешившему мне опубликовать здесь его прекрасную кониектуру к стихам Сивиллы, выражаю глубокую благодарность.

литература, то, в виду того, что заимствованные Пушкиным черты разбросаны по различным сочинениям, пришлось бы сделать невозможное предположение, что он, прежде чем сесть за «Гавриилиаду», произвел огромную филологическую работу. Поэтому допущение, что в руках Пушкина был какой-то чрезвычайно любопытный и научно-ценный апокриф, неизвестный нынешним западно-европейским историкам христианства, становится почти-что единственно возможным ¹⁾).

Египетские религиозные догматы уже рано стали оказывать влияние на христианство; вместе с тем и христианская мифология все более напитывалась элементами египетской религии эллинистической эпохи ²⁾). Как известно, если в одном и том же месте получают распространение два сходных мифа разного происхождения, они «взаимно притягивают» (Эд. Мейер) и нивелируют друг друга. Вспомним теперь миф об Осирисе, Исиде и Горе, в который впоследствии, в качестве третьего лица (мужеской) Троицы, был введен Тот-Гермес, и увидим, что этот миф поразительно близок к основному мифу христианской религии. В центре этого мифа мы видим умирающего и воскресающего бога Осириса, который, по характерному египетскому представлению, вполне тождествен со своим сыном Гором. В христианстве догмат триединства — логический абсурд; причина этого в том, что он вырван из египетской веры без своей мотивировки. В египетской религии этот догмат, существовавший уже с незапамятных времен, мотивирован вполне логично: бог не может, конечно, родиться плотски, но он может войти в чрево женщины и пройти через нее, будучи, таким образом, одновременно и самим собой и своим собственным сыном ³⁾. При желании бог может и раздвоиться: в женщину он вводит (конечно, через ухо) свое творческое слово, Logos (Reitz. Fragen, 33), которое и рождается в виде «Сына Человеческого», а по своей смерти снова воссоединяется с отцом. Вот почему Осирис называется «ex se natus» — «рожденный сам собою», точь-в-точь как христианский бог в древнейших текстах назван «αὐτοπάτωρ, υἱὸς σαυτοῦ»: «сам себе сын и отец» ⁴⁾). Так же характеризуется и вошедший в Осирисову религию, как третья ипостась, как «Святой Дух», бог Тот: «Тот, ты выбросил Шу из своего рта» ⁴⁾). Этот Шу обычно тождественен с Тотом; вот почему, пародируя этот миф, римский поэт справедливо назвал Гермеса-Тота «suppositicius sibi ipse» — «свой собственный подкидыш»: Тот подкинул свой Logos в чрево женщины, но так как этот Logos тождественен с ним самим, то он и есть «свой собственный подкидыш». Гор, Осирис и Тот — только три ипостаси одного и того же бога; как говорит Марциал в той же эпиграмме: «Hermes omnia solus et ter unus», он — триединый. Пройдя через чрево смертной женщины, бог становится на время богочеловеком,

«Сыном Человеческим» (таковы все фараоны). О девственности богородицы древнейший египетский миф ничего не говорит, но и эта анатомическая подробность стала в Египте догмой в эллинистическую эпоху, когда на празднике бога Солнца в Александрии восклицали: «Дева родила; Свет возрастает!»⁵). Впрочем, уже в более древнюю эпоху самый способ оплодотворения не всегда изображается грубо-плотски: как мы видели выше, весьма распространено было представление о чисто духовном способе оплодотворения через уста бога и ухо женщины, не нарушающем девственности. Как бог Осирис нашел спасение и блаженство в загробном мире, так и всякий может достичь этого блаженства, если он полюбит бога всей душой и причастится. Это причастие состоит во вкушении претворенной в вино крови и ядении плоти Осириса (Reitz. Hell., 5). Мы еще можем конкретно осязать влияние этого египетского мифа на христианскую религию в заговоре ранне-христианской эпохи, где мы читаем: «Ты, вино, не вино, а плоть, Осириса и плоть (от плоти) Иагве» (там же. 204)⁶). Религия Исиды несла, таким образом, своим приверженцам спасение и жизнь вечную, и недаром нынешняя наука говорит о «Евангелии Исиды» (Reitz. Hell., 9).

Характерно, что сами египетские христиане отождествляли своего Христа с египетским «Богом-Сыном» Гором. До наших дней сохранилась гемма, на одной стороне которой изображен добрый пастырь, а у его ног якорь и две рыбы и надпись «Иисус»; на другой стороне мы видим характерное египетское изображение Гора, сидящего на цветке лотоса, с надписью: «Христос»⁷).

Враг Осириса и всех богов⁸) — Сет — почти тождествен с Дьяволом, с Сатаной, врагом Христовым. Достаточно взглянуть на его характерную мефистофельскую физиономию с рогами и бородкой на памятнике одного каменотеса в Фивах⁹). Впрочем, как и христианский дьявол, он охотно принимает образ змея (Ed. Meyer, Set, 40; Röder, 761, 780 — 81). Его сопровождают его «спутники» — легионы бесов (Ed. Meyer, 16; Röder, 742). Он — причина всякого зла и колдовства на земле, он — развратитель и разрушитель (Röder, 772). На ряду с этим благой бог возложил на него и полезную работу — истязание грешников в аду во главе легиона демонов (Ed. Meyer, 42). В будущем ожидается окончательная победа бога над дьяволом Сетом (Röder, 767)¹⁰).

Влияние египетской религии и, в частности, интересующего нас мифа на развитие христианской религии, таким образом, вполне законно и понятно. Изучая евангельскую историю, наука¹¹) пришла поэтому к выводу о существовании доканонического «Египетского евангелия», еще сильно пропитанного египетскими религиозными элементами. В интересующей нас

части канонические евангелия от Матфея и Луки представляют собою уже сознательную реакцию малокультурных масс против утонченных и уже непонятных для них религиозных представлений. Конечно, несмотря на это, «в отдельных кругах в Египте это неканоническое евангелие», тем не менее, «сохранилось в употреблении общины вплоть до IV века и даже еще позже»¹²⁾.

Если мы ознакомимся с рассказом о непорочном зачатии в «Египетском евангелии», то найдем точнейшее совпадение с рассказом «Гавриилиады»; рассказ апокрифических евангелий Иакова и Матфея сохранил только жалкие рудименты этой версии, и если мы захотим, вместе с Томашевским, считать их источником Пушкина, то должны будем видеть в нашем поэте тончайшего историка религии, с гениальной интуицией восстановившего лежавший в основе этих апокрифов текст.

С точки зрения «Египетского евангелия», благовещение и есть зачатие. Ангел, т.-е. бог, принявший осязательный образ¹³⁾, чтобы быть воспринятым людьми, явился к Марии; в полном согласии с только-что разобранными египетскими представлениями его слово проникло в ухо Марии¹⁴⁾, прошло в телесном образе через ее чрево и вышло в образе сына божия. Мария была не богородицей (θεοτόκος), а только богоприемницей (θεοδέχος¹⁵⁾, Христос родился не от нее (ἐκ), а только через нее (διὰ)¹⁶⁾.

Именно так трактуется благовещение в древнейшем в мире тексте «Ave Maria» (Reitz. Fragen, 112), в выцарапанной на египетском черепке молитве VI века. Молитва эта, как обычно, состоит из (сокращенного) евангельского текста и заключительного литургического славословия; мы имеем, таким образом, отрывок из «Египетского евангелия». Место это в очень немногом отступает от евангелия Луки, но отступления эти очень характерны: — «Радуйся, приявшая χάρις (благодать). Господь с тобою! Ты избрана, как сосуд пренепорочный, богоприемный и вечнотимый! Ты нашла χάρις от бога, и вот ты родишь сына и наречешь имя ему Иисус и т. д. — С чего же это (т.-е. рождение ребенка) случится со мною (πόθεν μοι τοῦτο γένησεται), ежели я не была в связи с мужчиной?» Здесь все логично: ангел говорит Марии не о грядущем зачатии, а только о грядущих родах; естественно, она решает, что она уже беременна, и недоумевает, как это могло произойти, раз она никогда не была в половом общении: ей, конечно, и в голову не приходит, что самый разговор с ней ангела есть уже своего рода половое общение, происходящее через ухо.

Ту же концепцию мы имеем в коптской беседе Иосифа с Марией (Catal. of the Copt. Mss. in the Brit. Mus., № 301; стр. 133). «Мой язык», говорит Мария, «поспешил (бы) сообщить тебе, но моя утроба препятствует мне. Я сказала бы

тебе, что некий архангел явился ко мне и благовествовал мне, но я не в силах утверждать это, когда...^{16а}) моя утроба-обвинительница обличает меня». Мария сама, повидимому, поражена тем, что простой разговор явился причиной беременности; о втором визите — святого духа — здесь нет и речи.

Понятно, что такое высокое представление о непорочном зачатии в среде верующих масс не могло долго продержаться во всей чистоте. Земной образ бога — ἄγγελος, maleak в старом библейском смысле — превратился в адъютанта божия, архангела Гавриила. В связи с этим, и дальнейшие подробности мифа должны были быть переработаны в одном из двух направлений: либо зачатие должен был быть придан более или менее плотский характер, соответственно умственному уровню новых приверженцев христианской религии; либо акт благовещения должен был стать каким-то излишним, нисколько не подвигающим хода действия привеском, а зачатие превратиться в особый от благовещения акт, совершаемый третьим эмансипировавшимся божеством троицы — святым духом, как известно, изображенным в том же евангелии от Луки в виде голубя.

В первой из этих двух редакций миф о благовещении дошел до нас в молитве, сохранившейся на относящемся к IV веку папирусе из Гизе¹⁷). Здесь Христос имеет такой эпитет: «проникший в чрево девы Марии через Гавриила». Это место еще может быть понято в старом, высоком смысле; в отрывке из оракулов, вложенных христианами в уста старинной языческой пророчицы Сивиллы (Sibyll. VIII. 457. Rzach.), мы имеем уже дальнейшую стадию развития этой легенды в первом из указанных направлений. Выше я умышленно оставил евангельское слово χάρις без перевода; я поступил так потому, что слово это означает по-гречески не только «благодать», но и «очарование», «удовольствие» в самом светском смысле. Даю, в интересах точности, прозаический перевод отрывка:

«А в самое последнее время он (бог) выбрал себе уделом землю и, выйдя младенцем из чрева девы Марии, вознес новый свет; низойдя с небес, он облекся в человеческий образ. Сперва явился ей священный могучий стан Гавриила, а затем с ней сама¹⁸) заговорила его речью: «Прими, о дева, бога на свое непорочное лоно». В таких словах обетовал бог¹⁹) деве с благим чревом. Она восприняла эти (слова), и ее охватили трепет и робость. Она стоит и дрожит, ум ее смущен, сердце бьется от неведомых (вещей), слышимых (ею). Но затем она ощутила восторг, сердце ее расцвело от (этой) речи, она женственно²⁰) засмеялась, румянец покрыл ее ланиты от упоения услдой (χαρίати, если угодно, благодатью) и от душевного очарования речью. И вернулась к ней смелость, а слово проникло ей в чрево, облеклось с течением времени плотью, стало в чреве живым существом, и родился мальчик от девственной роженицы»²¹).

Если мы отбросим несколько врывающихся диссонансом учено-теологических указаний на оплодотворение через ухо

(«речь», «услышала»), то мы получим чрезвычайно реалистически и чувственно выполненное («sinnlich ausgeführt», Reitzenstein) описание полового общения и зарождения ребенка. Появился «могучий стан» юного архангела. От испытываемых впервые неведомых ощущений дева сначала дрожит, сердце ее бьется, она вся в страхе. Но вот страх сменяется восторгом со всеми его атрибутами — чувственным смехом, «румянцем нестыдливым», упоением и т. д. Затем акт кончается, и семя проникает в чрево женщины; в полном согласии с евангелием, семенем, спермой, бога и здесь является его слово, ἔπος²²). Далее идет такое же физиологически точное описание развития плода.

Каноническая традиция пожертвовала утонченностью египетского понимания непорочного зачатия, но зато спасла себя от того скользкого пути, на котором оказалась египетская церковная литература. Благовещение и зачатие — теперь два отдельных акта. Этот взгляд становится обязательным для всех позднейших церковных писателей, но, поскольку в Египте продолжала жить своею обособленною жизнью неканоническая традиция, мы находим следы ее — в виде рудиментов и полемики — и в канонических евангелиях, и в апокрифах и у отцов церкви.

В евангелии от Луки Гавриил уже не говорит Марии: «и ты родишь сына», а заявляет: «и вот — ты забеременеешь (следовательно, в будущем!) и родишь сына». Если в «Египетском евангелии» девушке-невесте говорят: «ты должна родить!», и она отвечает: «этого не может быть: я не имела дела с мужчинами», то это понятно. Так же понятно было бы, если бы у Луки мы читали только вопрос: «Как же это будет?» и ответ Гавриила: «Дух святой снизойдет на тебя», но, в действительности, мы читаем у Луки: «Как же это будет, ежели я не имела дела с женщиной?» Этот ответ — нелепый, — ведь Гавриил сказал ей только, что она зачнет в будущем: здесь, таким образом, явный рудимент первоначальной редакции. Такой же рудимент и замечание Юстина (Dial. с. Тгурф., с. 100): «Мария, восприявшая χάρις (уладу? благодать?) в то время, как ей благовествовал архангел Гавриил». Псевдоафанасий (11.338 A. ed. Bened.) уже прямо полемизирует с этим (египетским) воззрением («Кошунствуют те, которые говорят, что самая речь архангела была ипостасью божественного Логоса») и защищает точку зрения канонического евангелия: способ проникновения святого духа в Марию есть мистерия, непонятная ей самой.

Теперь нам станет понятно происхождение одной из черт Пушкинского сюжета. По каноническому евангелию архангел Гавриил, скромный божий адъютант, был простым посланцем, а оплодотворителем Марии был святой дух — голубь; по «армян-

скому преданию», восходившему к египетской традиции, оплодотворителем был Гавриил. Примирить обе эти версии можно было только одним путем—заставить Гавриила превысить свои посольские полномочия,—что Пушкин и сделал. Отметим здесь же, как много черт сходства (даже в подробностях!) между пересказом евангельского благовещения у Сивиллы и «Гавриилиадой».

Сивилла:

Она стоит и дрожит ²³⁾

Могучий стан Гавриила

Сердце бьется от неведомых
(вещей), слышимых (ею).

Она ощутила восторг, она женственно засмеялась, румянец покрыл ей ланиты от упоения услугой. И вернулась к ней смелость.

Гавриилиада:

Ст. 64. Дрожит, как лист...

Ст. 82. Высокий стан...

Ст. 318—319. Час от часу неясное начало

Опасных дум казалось ей ясней... (и предыд. стихи)

Ст. 331. Все кажется ей ново, мудро.

Ст. 332—335. А между тем румянец нестыдливый

На девственных ланитах заиграл,

И томный жар, и вздох не терпеливый

Младую грудь Марии подымал.

Мы объяснили, таким образом, самостоятельную роль Гавриила в нашей поэме. Остается еще дьявол, от которого почти не осталось следов в христианской традиции. Но мы уже видели, какое огромное влияние оказала религия Осириса на развитие христианской легенды; поэтому, если мы в этом мифе найдем характерные совпадения с рассказом Пушкина, то мы в праве будем предположить, что эти черты были позаимствованы уже одной из филиаций «Египетского евангелия», и отсюда только попали к Пушкину. Это предположение станет еще более правдоподобным, если мы найдем соответствующие рудименты в христианской традиции. Нам предстоит разобрать два мотива: связь богородицы с дьяволом и единоборство дьявола с Гавриилом. Понятно, что в церковной литературе первый мотив мог быть налицо только в форме искушения Марии дьяволом, но это искушение могло быть изображено с подробностями, подсказывающими воображению возможность падения деви.

Почти несомненно, что первообраз богородицы — Исида — первоначально изменила своему мужу с дьяволом. По сообщениям древних ²⁴⁾, она помогала дьяволу — Сету — в его борьбе с Гором; захватив ее в плен, Сет выпустил ее на волю, но Гор поймал Исиду и обезглавил. После этого Сет привлек Гора к суду, как незаконнорожденного сына Осириса; повидимому, он утверждал, что Гор — его сын. Дело

в том, что злокозненному Сету удалось, очевидно, устроить так, что в темноте и по неведению Осирис возлег в брачную ночь с его женой Нефтис, а он — с женой Осириса Исидой (Plut. de Is., 14. 38). Впрочем, уже на египетской почве эта измена превратилась в простой рудимент или в «искушение»: Осирис действительно сошелся с Нефтис, но Сету (принявшему, повидимому, образ Осириса) не удалось сойтись с Исидой; дело ограничилось, повидимому, «искушением». Незаконнорожденный, поэтому, не Гор, а Анубис, сын Сета. Исида не справедливо обвинялась в помощи Сету, сын не обезглавил ее, а только снял с нее корону, суд признал Гора законнорожденным и т. д. Сет, таким образом, только «искушал» Исиду, как искушал он Гора, как дьявол искушал Христа, будучи вообще «проклятым врагом небесной красоты». При этом искушение дьяволом уже египтянами часто понималось почти так же, как Пушкиным, — в смысле склонения к половым извращениям: «Его величество Сет», читаем мы в одном египетском папирусе ²⁵), «сказал его величеству Гору: «О, как прекрасна твоя задница!» Его величество Гор ответил: «Берегись!» Его величество Гор сказал своей матери Исиде: «Сет хотел познать меня и требовал, чтобы я ему это позволил!» и т. д.

В христианской традиции единственным следом возведенного на Христа подозрения в незаконном рождении, суда над ним и признания его, наконец, законным сыном духа является таинственная формула в первом послании к Тимофею, 3, 16: «Ἐδικαιώθη ἐν πνεύματι» — «был оправдан в духе» ²⁶). Очевидно, и христианская богородица, по древнейшей версии мифа, должна была защищаться от обвинения в связи с дьяволом.

Но и кроме этого места, в христианской традиции осталось немало следов мифа о близости Марии с дьяволом. Согласно уже упомянутому папирусу из Гизе, когда архангел посетил Марию, «возрадовались небеса и возникла земля, ибо отошел от них Враг». Еще более явственный рудимент — уже цитированные Томашевским слова Иосифа из Протоевангелия Иакова, гл. 13: «Кто тот, кто сотворил это злое дело в доме моем, и кто обольстил эту девушку? История Адама не повторилась ли со мной? Ибо в час славы его вошел змей и нашел Еву одну и обманул ее...» Намек на искушение девы дьяволом мы имеем, может быть, также во втором послании к коринфянам, гл. 11: «Я обручил вас единому мужу, чтобы представить Христу девственными чистей, но боюсь, чтобы, как змей хитростью своею прельстил Еву, так и ваши умы» и т. д. — характерно, во всяком случае, что на это место делается ссылка в коптской пародии на непорочное зачатие девы, о котором мы сейчас будем говорить, и притом в кульминационном пункте рассказа.

Каким путем пытался дьявол евангельской традиции обольстить благочестивую Марию? Конечно, упредив Гавриила и приняв его вид: настоящий Гавриил приходил как-раз во-время, чтобы не дать Марии пасть жертвой лукавого. Мотив этот в виде рудимента имеется в псевдо-Матфеевом евангелии (гл. 10): «Ведь, может-быть, кто-нибудь прикинулся ангелом господним и обманул ее». Развит он в уже упомянутой коптской пародии²⁷⁾. Подобно «Гавриилиаде» («Но, братие, с небес во время оно»), и эта новелла облечена в форму поучительной проповеди. Проповедник рассказывает, как дьявол искушает и обманывает людей. Вкратце коснувшись известных из библии случаев, он, в качестве наиболее интересного примера, переходит к тому, что является настоящим содержанием новеллы. Почти дословные совпадения части этого рассказа²⁸⁾ с гл. 13 Протоевангелия Иакова, с гл. 10 апокрифического «евангелия о рождении Марии» и с упомянутой выше (стр. 5) коптской беседой Иосифа с Марией не оставляют сомнения в том, что мы здесь имеем благочестивую пародию на евангельский рассказ. Сюжет новеллы таков: византийский царь Василиск случайно узнает от жены, что его дочь беременна. Он подвергает жесточайшей пытке ее евнухов и слуг, требуя, чтобы они указали, кого они вводят в спальню его дочери. Пытка эта ни к чему не приводит, и осмотр, повидимому, убеждает мать, что дочь, несмотря на ее беременность, невинна; место это повреждено, но то, что его надо именно так дополнить, видно из дальнейшего текста, где постоянно подчеркивается невинность царевны. Царь убивается точь-в-точь как Иосиф апокрифических евангелий, и, точь-в-точь как этот последний, решает предстать перед церковным судом²⁹⁾. Епископы-подхалимы (глава которых—Гелиодор, «тот, имя которого недостойно упоминания», быть может, принявший образ епископа дьявол), согласно с предположением царя, настаивают на том, что царевна зачала от святого духа, тогда как благочестивый египетский монах Пафнутий считает самое это предположение кощунством. На любопытном богословском споре, с характерной ссылкой на змия и Еву, фрагмент обрывается, но, в виду уже изложенного вступления к новелле, не может быть сомнения в том, что соблазнителем был лукавый, принявший образ духа святого. Очевидно, ему так же, как святому духу, был известен секрет, как сойтись с женщиной, не нарушив ее невинности, если только не прав Жирон в предположении, что дьявол научил царевну «une oré-gation» — фокусу, известному нам из ст. 452—457 «Гавриилиады».

Остается еще единоборство дьявола с Гавриилом. Это, казалось бы, несомненно плод порнографической фантазии Пушкина, особенно же некрасивый способ победы: первоначально

успех — на стороне дьявола, он корректно бьет архангела в лицо (в зубы, тянет за волосы и так далее); в ответ на это Гавриил (ст. 421) «впился ему в то место роковое», и этот прием решил исход битвы. Но и это не так, и здесь Пушкин не выдумал сюжета; ход битвы между прототипом дьявола — Сетом — и прототипом Гавриила и Христа — Гором — был точь-в-точь такой же, как у Пушкина: сперва Сет ударил Гора в лицо и выбил ему глаз, но Гор изловчился и оторвал Сету его половой орган, благодаря чему и одержал победу³⁰). Плутарх (указанное в выноске место) видел даже статую, изображавшую Гора с победным трофеем — членом Сета — в руке.

Таким образом, и этот эпизод, повидимому, заключался в одной из поздних версий «Египетского евангелия». Это не удивительно, так как евангелия этой группы и примыкающие к ним сказания как-раз в интересующей нас части были очень пространными и изобиловали эпизодами. «Было бы, пожалуй, очень долгим и скучным для многих делом, — говорит «Евангелие о рождении Марии» (гл. 9), — если бы мы захотели включить в наш труд все то, что предшествовало рождению господя». Здесь — сознательная борьба со старой традицией, видевшей центр интереса в генеалогии Иисуса, — борьба, которая велась во имя максимального сокращения генеалогической части на счет изречений Иисусовых. Эта борьба привела к каноническим евангелиям, беспощадно уничтожив старую традицию. Пушкину, повидимому, удалось натолкнуться на любопытный памятник, примыкающий к этой старой традиции, и было бы праздником для нынешней исторической науки, если бы попытки отыскать бывший в распоряжении Пушкина источник «Гавриилиады» увенчались успехом³¹).

В заключение позволю себе указать еще на одно разительное совпадение. В «Гавриилиаде» мы читаем:

Но говорит армянское преданье,
 Что царь небес, не пожалев похвал,
 В Меркурии архангела избрал,
 Заметив в нем и ум, и дарованье,
 И вечером к Марии подослал.

В коптской гомилии в честь Гавриила (Cat. of Copt. Mss. in the Brit. Mus., № 290, p. 127) архангел чествуетсся так: «и с к у с н ы й о р а т о р» (ῥήτωρ), которого творец послал ко всевладычице нашей..., чтобы он сладко побеседовал с нею». Очевидно, «армянское преданье» далеко не простая фикция!³²)

С. Лурье.

Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит.

Чем более мы читаем и перечитываем Пушкина, тем более приходится удивляться, как много и упорно он работал при создании своих произведений в области истории, проявляя в то же время истинно гениальную прозорливость в характеристике выводимых им деятелей. Так, «уже Анненков (Материалы 2, 159) отметил, что вошедшее в состав «Египетских ночей» стихотворение «Чертог сиял» было написано в 1825 г. с пометкой. в черновой тетради сбюку: «Aurelius Victor» ¹⁾.

Современник Юлиана Отступника, Аврелий Виктор — литературная величина далеко не из первостепенных. Правда, в своем сборнике биографий императоров («Caesares») он старался выдвинуть на первый план не личность их, а деятельность, через что его труд принимает общеисторический характер. Приятно поражает также проглядывающее у Виктора глубокое уважение к литературе. Он говорит, что жестокость тирана не может повредить славе писателя. Если император пожелает уничтожить чьи-либо творения, то этим воздаст хвалу их автору, а себя обречет на проклятие. Вообще, в «Цезарях» заметна возвышенная моральная тенденция, но в духе древнего стоицизма, а отнюдь не христианства, воззрения которого совершенно чужды автору.

Но все же Аврелий Виктор был всегда известен только записным филологам, и знакомство с ним Пушкина делает ему большую честь. Результаты чтения Виктора наш поэт запечатлел в известной цитате из него о Клеопатре в черновых набросках к «Египетским ночам»: «Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit, tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emerint». Слова эти взяты не из «Цезарей», а из сочинения «De viris illustribus», принадлежность которого Виктору в настоящее время основательно отвергается. Но Пушкину вполне простиительно не знать этого, так как еще в 1888 г. проф. В. И. Модестов в своих «Лекциях по истории римской литературы» (стр. 755) считал «De viris illustribus» за произведение Виктора. Зато отзыв Пушкина об историке, что он иногда «силою выражения равняется Тациту», очень меток. Доказательством этого служит то, что почти в таких же выражениях оценивает Вик-

тора известный знаток античной литературы Friedrich Leo ²⁾ в своей монографии: «Die griechisch-römische Biographie»: «Salustisch-taciteisches Gepräge und Ethos den Eindruck des grossen historischen Stils hervorrufen wollen» (Лейпциг, 1901, стр. 307).

Таким образом, Лео сближает Виктора не только с Тацитом, но и с Саллюстием. Но и это сходство не ускользнуло от Пушкина. После цитаты из «De viris illustribus» другой собеседник восклицает: «Прекрасно!.. Это напоминает мне фразу Саллюстия: «*tantae contumeliae*». Замечу кстати, что слов «*tantae contumeliae*» у Саллюстия нет; у него есть только: «*tantam illam contumeliam*» (Катилина, гл. 48, § 9); «*tantae contumeliae*» встречается у Цицерона в III Веррине (§ 139).

Проф. Покровский справедливо указывает, что Пушкин читал Аврелия Виктора в связи с Тацитом. И в этом великом историке поэт умел найти нечто такое, что недавно только вошло в обиход исторической науки. Так, еще в 1825 г., в письме к Дельвигу от 23 июля, Пушкин делает следующее замечание: «Чем более читаю Тацита, тем более мирюсь с Тиберием. Он был один из величайших государственных умов древности». Совершенно так же отзываются о Тиберии и новейшие ученые историки. Возьму для примера авторов двух наиболее ходких руководств для высшей школы. Один немецкий ученый, Низе ³⁾, говорит: «Только в последнее время оценены были по достоинству его (Тиберия) выдающиеся качества, как правителя»; другой, наш профессор И. В. Нетушил ⁴⁾, пишет: «Но в то же время он (Тиберий) был отличным администратором: государство и, в частности, провинции находились при нем в цветущем состоянии».

Заслуга Пушкина тем выше, что Тацит умышленно старался возможно больше очернить Тиберия ⁵⁾, и это суждение историка, в силу его огромного авторитета и всем известного девиза при писательстве: «*Sine ira et studio*», долгое время считалось непреложной истиной. Низе говорит, что «Сиверс первый подверг критике осуждение Тиберия Тацитом». Но книга Сиверса («*Studien zur römischen Kaisergeschichte*») вышла только в 1870 г. Теперь мы видим, что можем с гордостью поставить на место названного немецкого ученого нашего Пушкина ⁶⁾.

А. Малеев.

Пушкин и Буало.

I

При всяком историко-литературном сопоставлении двух имен: возникает вопрос о влиянии. Вопрос этот в обычной его постановке представляет собой некоторое упрощение задачи. Предлагается отвечать, влиял ли А на Б, да или нет. Только ответив прямолинейно, переходят к анализу характера этого влияния. Конкретные факты этого влияния принимаются как аргументы за или против и имеют целью дать право говорить — такой-то в такие-то годы писал под таким-то влиянием.

Недостаточность такой постановки вопроса сразу бросается в глаза. Ведь характер влияния может быть различен. Если Пушкин любил читать Вольтера, Шатобриана, мадам де Сталь и Мюссе,—следует ли заключить, что он испытывал их влияние? Если Пушкин переводил стихи Вольтера, Руссо, Парни, Арно,—следует ли из этого, что все эти поэты одинаково влияли на Пушкина.

Ясно, что возникает вопрос о типах влияния. В сущности—каждое знаменство оставляет свой след. Поэтому заранее на вопрос, влиял ли такой-то писатель на позднейшего, можно ответить: да, влиял, — но весь вопрос в том, как влиял. Вопрос о влиянии заменится вопросом о формах литературной преемственности, обычная «количественная» постановка вопроса заменится качественной.

Классифицировать сейчас формы влияния невозможно, так как мы обладаем слишком малым фактическим и систематизированным материалом в этой области. Таково, в частности, положение вопроса о французском влиянии на Пушкина.

Поэтому-то собрание и систематизация материала в этой области имеет большое значение, как подготовительная работа к труду более общего характера.

Сопоставление имен Пушкина и Буало совершается здесь не впервые. В статье А. Mansuy ¹⁾ роль Буало в поэзии Пушкина охарактеризована очень верно. Но, к сожалению, статья Мансю неудовлетворительна по двум причинам: журнал, в котором она помещена, заставил автора держаться в рамках, которые не удовлетворяют русского читателя; для России она.

немного элементарна. Во-вторых, автор не обнаружил большого знакомства с текстами Пушкина и допустил, как уже отмечалось в Пушкинский литературе, ряд фактических промахов. Статья эта не произвела особого впечатления в среде исследователей Пушкина, где попрежнему придерживаются взглядов Л. Н. Майкова, ограничившего поле зрения французской литературой XVIII века. Последнее издание сочинений Пушкина Брокгауза-Ефрона всецело зависит от примечаний Майкова к академическому изданию, при чем комментаторы часто даже не проверяют ссылок Майкова на оригиналы, довольствуясь приведенным им текстом. Благодаря этому редактор издания приложил все усилия, чтобы выявить влияние поэтов XVIII в. на Пушкина и совершенно оставил в тени классиков. Даны портреты и биографии Грекура, Вержье, Шолье, Грессе, Гамильтона; из поэтов же XVII в. взят случайный представитель его, по духу имеющий сходство с поэтами XVIII в. — Шапель, и оставлены без портретов и биографий Расин, Корнель, Буало. Возможно, что редактор руководствовался здесь тем, что эти имена более знакомы читателю и не нуждаются в пояснениях. Но в результате оказалось, что громкие имена остались в тени, имена же второстепенные, случайные, получили сразу видное место в истории мотивов Пушкинской поэзии. Меж тем влияние классиков XVII в. на Пушкина несомненно.

Буало является хронологически первым французским поэтом, с которым приходится считаться при изучении Пушкина. Если Пушкиным sporadически и упоминались более старые поэты: Виллон, Ронсар, Дюбарта, Малерб, то обыкновенно в словах Пушкина не чувствуется своего самостоятельного подхода к ним, выработанного непосредственным знакомством с этими поэтами, — а просто отражаются ходячие взгляды на них, в частности, как увидим ниже, взгляды Буало. Первый Буало (если не считать трагика Корнеля) упоминается Пушкиным, как хорошо ему знакомый, хорошо усвоенный поэт. Позволю обзору Пушкинских соприкосновений с именем Буало предпослать несколько слов о самом Буало и его роли во французской поэзии, тем более, что поныне далеко нельзя считать установленным взгляд исторической критики на этого поэта. Особенно у нас в России имя это являлось в самой различной окраске. Я постараюсь затронуть только те факты, которые имеют самостоятельное значение для освещения вопроса о взгляде Пушкина на законодателя французского Парнаса.

II.

Начиная со второй половины шестнадцатого века Франция была охвачена огромной творческой работой. Редкая эпоха

может похвалиться таким кипением, такой плодотворностью творческих усилий в искусстве. Созидалась французская поэзия. Ронсар, Дюбелле — вся «Плеяда» — впервые принесли во Францию «высокую лирику». Все поэты Плеяды были охвачены жадной созидания новых поэтических форм. Франция обогащалась одами, элегиями; получила эпическую поэму; молодой Жодель создал первую трагедию, за ним пошли другие — Гарнье, Арди (Hardy), преобразовавшие французский театр и изгнавшие своими комедиями и трагедиями фарсы, *moralités*, *soties* и мистерии средневековья. Дюбарта дал образец описательной поэзии. Создавались идиллия и элегия. Позже пришедший Матюрен Ренье создал французскую сатиру. Этот великий творческий подъем, увенчавший высокими достижениями французскую поэзию, продолжался около столетия. Но в XVII веке уже замечалась утомленность. На-ряду с новаторами, созидателями новых форм, является поэзия консервативного направления, — хранители чистоты, озабоченные не созданием нового, а охранением и очищением уже достигнутого. Это — творцы традиций, такого великого фактора во французской поэзии, являющейся доньше по преимуществу поэзией традиций. Первым вестником новой эпохи был Малерб, поэт хотя и рассудочный, но сильный, энергичный, а потому авторитетный. Окончательным воплощением этого консервативного направления был Voileau-Despréaux.

Меж тем старые, по форме новаторские течения, хотя и явно понижались в художественном уровне, создали себе крепость и оплот в аристократическом салоне «Hôtel Rambouillet». Поэты, объединявшиеся там, были поэтами аристократов по преимуществу. Большинство из них находилось в личной зависимости от того или иного вельможи. Это наложило особый отпечаток на поэзию того времени. Обращаясь не к широкому кругу слушателей, а к отдельным лицам, содержащим их, — в лучшем случае к узкому кружку посетителей салона Рамбулье, — поэты культивировали интимно-личную, изощренную и усложненную поэзию. Тонкая восприимчивость их слушателей требовала особой остроты, особых прикрас, условных и причудливых. Запутанный рисунок, прихотливость лирического задания, пряность формы характерны для поэзии этого времени.

Но условия, в которых процветала французская поэзия, стали резко меняться в XVII веке. Наступал деятельный век Людовика XIV. Просыпалась французская государственность, начиналась эпоха войн и законодательства, централизации и сильной власти. Ришелье дал первый образец новой политики. Эта эпоха кипучей деятельности требовала сложного административного аппарата. Государство привлекало свежие силы отовсюду. На-ряду с двором стал приобщаться к государственности, к культуре «город», «la ville» — масса разночинцев, призванных к новой твор-

ческой работе, масса осмеянных Мольером «bourgeois-gentilshommes», на которых строилась новая государственность. Появляется новый класс читателей, новые люди тянутся к книге, желают быть приобщенными ко всем достижениям аристократической поэзии. Как пишет Буало:

Il n'est valet d'auteur, ni copiste à Paris,
Qui, la balance en main, ne pèse les écrits.
Dès que l'impression fait éclore un poète,
Il est esclave né de quiconque l'achète;
Il se soumet lui-même aux caprices d'autrui,
Et ses écrits tout seuls doivent parler de lui.

Появляется отмеченная здесь зависимость писателя от широкого круга читателей. Изменению социального состава аудитории соответствует и изменение в материальных условиях поэтов. Прежде поэтов кормили вельможи. Ришелье создал академию, стал раздавать пенсии. Поэты стали зависеть от административной власти, от государства. Создались условия, при которых поэты начинают все чаще обращать голос к людям, составляющим административную машину новой государственности.

А что нужно было новому читателю? Он приходил в совершенно незнакомую область, ему чуждую и непонятную. Он тоже хотел «судить». И ему необходим был руководитель, какой-нибудь путеводитель по поэзии. Отсюда интерес к риторикам и пиитикам. В среде того же «Hôtel Rambouillet» нашелся человек ученый, немного педант — Шапелен — правая рука Ришелье, который стал создавать поэтическую теорию.

Новому читателю было трудно даже с путеводителем проникнуть в дебри аристократической поэзии. И его досадовала, его раздражала эта поэзия, для него чуждая и непонятная. Ему нужно было иное. Простота, ясность, здравый разум, легкая усвояемость, однообразие формы, а главное — какие-нибудь отчетливые и осязательные признаки поэтических достоинств, чтобы последний писарь мог с очевидностью отличить хорошее произведение от дурного. В ногу с социальной перегруппировкой шла перегруппировка поэтических школ.

Выразителем этого нового поэтического течения явился Nicolas Voileau, писавший под именем Despréaux (1636 — 1711). Сперва он появился в «Hôtel Rambouillet» и там пытался читать свои сатиры, но к произведениям молодого поэта там отнеслись неодобрительно, и Буало порвал всякую связь с этим салоном и направил нажесточайшие насмешки против поэтов Hôtel'я.

Чрезвычайно выработанные, поражавшие своей правильностью, общедоступной здравостью суждений, сатиры его приобрели успех. Буало стал чтимым поэтом; вокруг него образовалась группа, перешедшая в товарищеский кружок — Буало, Расин, Мольер, а также Лафонтен и Шапель. Трое первых начали кампанию

жесточайшего характера против салона Рамбулье, против Падона, Коттена и Шапелена, против «grécieux» и «grécieuses», против Скюдери и женщин-писательниц.

Для нас сатиры Буало потеряли всякую полемическую остроту. Слишком наивны нападки, слишком очевидны передержки. Но это было во вкусе времени. Изложенные гладкими стихами нападки достигали цели. В глазах широкой публики вырастал новый авторитет. Выступления Буало были необычайно шумны. Шумливее всего он воевал с Перро, сторонником «современных» (modernes) писателей. Буало, сторонник классиков (anciens), греков и римлян, обрушился на Перро. Спор был долг и бесплоден. Читатели радовались уничтожению всей современной литературы: это значительно облегчало ее усвоение. Правда, Буало отрицал Пляду во имя принципа, выдвинутого именно Плядой, — во имя подражания грекам и римлянам. Возможно даже, что он просто заимствовал у Дюбелле этот принцип. Правда, Буало защищал древних так, как они сами себя не защищали бы. Он восхвалял Горация, забывая его слова:

Quod si tam Graiis novitas invisa fuisset
Quam nobis, quid nunc esset vetus? aut quid haberet
Quod legeret tereretque viritum publicus usus? ¹

Epist. lib. II ep. I (de litteris).

Но Буало не смущался такими мелочами. Ему важно было унижить современность, и ради этого он превозносил древних.

Он составил также упрощенный путеводитель по поэзии — «Art poétique» (1669 — 1674). Там слишком много исторических ошибок. Обзор поэзии в первой песне просто абсурден (Буало вообще не силен был в науках, чем заслужил немало насмешек со стороны просвещенных «grécieux»). В своей теоретической части Буало является просто компилятором, присвоившим теорию Шапелена и предшественников. В общем, пиитика Буало фиксировала уже установившиеся взгляды и отразила их подчас неполно. Тем не менее, эти взгляды потомство приписало Буало и часто разумело под пиитикой Буало и то, что им не записано. Так, много говорят о версификации Буало. На самом деле он лишь неполно отразил взгляды Шапелена и при этом упомянул только о трех явлениях: он запретил «enjambement», запретил несовпадение цезуры с логической остановкой и запретил «hiatus». Меж тем под именем пиитики Буало сплошь и рядом разумеются и иные традиции французского стихо-

¹ Что, если б новое было так же и грекам противно
Как и нам, что было бы древне теперь, и что стали б
Друг за другом читать и трепать в обращении общем.

Пер. Фета.

сложения: рифма для глаза, обязательное чередование мужских и женских рифм, правило цезуры в 10-сложном стихе (после 4-го слога), запрещение многосложных нечетных метров и т. д.

Но кроме таких общепринятых правил Буало был верен своему принципу здравого разума:

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime.

Tout doit tendre au bon sens: mais pour y parvenir,
Le chemin est glissant et pénible à tenir.

(Art poétique.)

Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;
Il doit régner partout et même dans la fable.

(Épître IX.)

Сам Буало с большим трудом осуществлял свои правила. Он написал комическую поэму «Lutrin», близкую по стилю к жанру «burlesque», осмеянную и в сатирах и в «Art poétique». Этот «Lutrin» до сих пор улаживает школьников младших классов. Написал он оду на взятие Намюра, которую никто ровню не счел возможным похвалить.

Весь литературный ценз Буало целиком определяется несколькими сатирами, посланиями и «Art poétique». Остальное, так же, как и проза, не читалось и не читается. Особенно слабы произведения Буало последних лет его жизни.

Умирая, он благословил на парнасский престол Ж.-Б. Руссо.

Буало был поэтом государственным. Его заметил Людовик XIV около 1665 года, ознакомившись с его V сатирой, в которой жестоко осмеивалась аристократия. Король провел Буало в Академию, несмотря на ее оппозицию, назначил его историографом, одним словом, сразу сделал из пиитики и поэзии Буало одно из официальных установлений своей монархии. Буало с рвением стал служить государству. И однажды он обмолвился меткой характеристикой своего творчества:

Le zèle à mon esprit tiendra lieu de génie.

(Ep. VIII au Roi.)

Понятно, у Буало было не только рвение, был и «génie» — талант. Но талант этот неотъемлем от рвения. Талант этот — «faire difficilement les vers faciles» — вылушивать стишки, наводить на них глянец внешней отделки. Он не обладал способностью краткости и выразительности. Ясности он достигал путем растянутости, длиннот, многословия. Ниже, когда мне придется сопоставлять слова Пушкина со словами Буало, это многословие последнего будет особенно разительно. То, что Пушкин выражал в двух-трех стихах, — у Буало размазано на десять. Но это был недостаток века. Тогда писались колоссальные поэмы:

Шапелен, Бребеф, Сент-Аман словно старались превзойти друг друга длиннотами описаний. Но для них описание было самоцелью. Для них поэзия заключалась не в описываемом факте, не в излагаемой мысли, а в деталях передачи этого факта и этой мысли, в их обработке. Для Буало, напротив, целью была мысль, а поэтическое выражение должно было только облегчить усвоение. Отсюда его расхождение с авторами длинных поэм и требование краткости:

Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile.

(Art poétique.)

Но быть кратким ему самому не удалось, хотя, быть-может, он и был не так многословен, как его предшественники.

Но все эти особенности стиля почитались его последователями за достоинства. А в числе его последователей было государство, официальные программы школ, французские Смирновские.

В глазах широкой публики Буало объединялся с абстрактной идеей великого века Людовика XIV. Расин, Мольер, Лафонтен, по мнению этих читателей, были велики лишь потому, что слушались Буало. Он оказался законодателем. Весь сдвиг литературных вкусов Франции объяснялся исключительно его влиянием. Это было неверно. Я уже отметил, что под пиитикой Буало разумелся комплекс сложившихся тогда литературных убеждений, иногда даже не выраженных «законодателем». Можно также утверждать, что сдвиг в оценке поэтов, писавших во второй половине XVII века, произошел бы и без всякого вмешательства Буало. Случайно Буало не всех поэтов изругал и обесценил. Он оставил имена Ракана, Сегре и особенно расхвалил Вуатюра, поставив его наравне с Вергилием. Если бы у читателей не было расположения к забвению поэзии до Буало, то эти три поэта должны были бы с особым рвением читаться и почитаться. На самом деле случилось иное — этих поэтов забыли не менее, чем аббата Котэна, Сент-Амана и Шапелена. Установление новой «пиитики», переоценка старых поэтов — была процессом стихийным, не зависевшим от личной воли Буало. Но дальнейшие поколения не могли, понятно, различить роль Буало от независевших от него изменений в психологии общества. Этот стихийный процесс в сознании XVIII века слился с личностью Буало, получившего, таким образом, какое-то титаническое значение. Буало был основателем классических традиций, хранителем вкуса, справедливым критиком, пророком золотого века.

Но далеко не так единодушно было мнение поэтов. Можно даже определенно сказать — после своей смерти Буало почти не встречал защитников своих теорий до начала XIX века.

У французов много уважения к официальному. Но, кроме официального уважения, почти никто не проявил никакого восхищения перед творчеством Буало. Его классицизм был отвергнут. Ни Сент-Эвремон, ни Фонтенель — властители умов — не признавали правил Буало. Их наследник Вольтер дал о нем весьма двусмысленные отзывы. Внешне он был почитителен к памяти Буало, но на деле он постоянно пытался опорочить его оценки и его теорию. Понятно, Вольтера нельзя было причислить к ученикам Буало. Но он, со свойственным ему лукавством, поддерживал внешний культ имени Буало.

Энциклопедисты довольно резко отошли от Буало. У него они не находили чувства. Его сухость была им непонятна. Мармонтель писал:

Que ne peut point une étude constante?
 Sans feu, sans verve et sans fécondité
 Boileau copie, on dirait qu'il invente:
 Comme un miroir il a tout répété.
 Mais l'art jamais n'a su peindre la flamme;
 Le sentiment est le seul don de l'âme
 Que le travail n'a jamais imité.
 J'entends Boileau monter sa voix flexible
 A tous les tons, ingénieux flatteur,
 Peintre correct, bon plaisant, fin moqueur,
 Même léger dans sa gaîté pénible:
 Mais je ne vois jamais Boileau sensible,
 Jamais un vers n'a parti de son coeur.

(Эпître aux poètes.)

Лагарп передает в «Lycée» следующий отзыв Вольтера по этому поводу: «Voilà, me dit Voltaire, un bien mauvais tic qu'a notre ami Marmontel. Mon enfant, rien ne porte malheur comme de dire de mal de Boileau» («Lycée», III partie, liv. I chap. VII sect. IV).

Лагарп вдохновился этими словами учителя. Его несчастья, во всяком случае, не имеют источником злословия имени Буало. Но зато курс его и стал официальным во Франции: «Lycée», это апология Буало и его вкусов. Это — последовательное оправдание его исторических воззрений и приложение его эстетического кодекса к дальнейшей литературе. Лагарп показал себя ярким поклонником Буало. В теории взгляды Буало развивал Баттё.

Лагарп отчасти потому так ярко защищал Буало, что смутно чувствовал романтическую опасность. По мере того, как эта опасность вырисовывалась все ярче, представители старых школ всё с большей доверчивостью стали обращаться к старым заветам Буало. Мало-по-малу Буало стал девизом старой партии классиков. «Art poétique» стал их евангелием. Романтики, на-

оборот, избрали Буало мишенью. Он испытывал среди всех классиков наиболее резкие упреки со стороны молодежи. Его они старались выставить в роли обскуранта. Его авторитет еще сильнее поколебался, когда в 20-х годах, обратившись непосредственно к тем авторам, которые были до тех пор известны лишь по нелестным эпитетам, которыми наградил их Буало, романтики открыли богатейшие источники поэзии. Открытие Плеяды решило участь авторитета Буало. Спор между классиками и романтиками свелся к спору — за и против Буало.

Итак, до Пушкина дошел образ Буало в многообразных формах. Непосредственное чтение давало ему знакомство с критиком и сатириком. Школьные программы воспитывали в нем уважение к Буало, как к богу вкуса, как к пророку века Людовика XIV.

Можно сказать, что в первые годы творческой жизни Пушкина он взирал на Буало почтительно, ученически. Еще сомнение в его авторитете не могло проникнуть в его мысль. Для этого надо было подождать развития романтических течений. Тогда же Пушкин видел только непогрешимого учителя.

В России Буало стал известен очень рано: ему подражал Кантемир, Тредьяковский первый перевел «Art poétique». Затем переводили из Буало Бунина, гр. Хвостов. Они также переводили «Art poétique». Дмитриев, тогда еще не рассорившийся с Хвостовым, назвал его перевод «превосходным» (письмо А. И. Тургеневу 20 июля 1818 г.). Кроме того, гр. Хвостов перевел послание Расину (VII), а также IX сатиру. Недавно вышел новый перевод «Art poétique» С. С. Нестроевой, приспособленный к учебным требованиям и не отличающийся литературностью ²).

Читали у нас в свое время и прозу Буало — его перевод «Traité de Sublime» («Трактат о возвышенном» Лонгина). Оттуда почерпали сведения о классических поэтах, в частности, о Сафо. Перевод из Сафо, сделанный Буало, переводился не раз на русский язык (Державин, Хвостов, Жуковский и др). Известно было стихотворение Сафо именно во французском переводе. Так, Катенин писал Пушкину 1 июня 1835 г.: «Нет ли у тебя знакомого греколога, кто бы мог en vile prose рабски переложить крошечные два стихотворения Сафо: «Венере» и «Heureux qui etc». Последние слова — начало стихов Буало:

Heureux qui, près de toi, pour toi seule soupire
Qui jouit du plaisir de t'entendre parler etc.

Подражания Буало были многочисленны. Считалось почти невозможным писать сатиру, не подражая Буало. Так, Баратынский писал «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» (1823):

Но ты ли мне велишь, оставя мирный слог
И едкой желчию напитывая строки,
Сатирую восстать на глупость и пороки?
Не тою, верк я, в какой иной певец,
Француза Буало приняв за образец,
Поклонник набожный его бессмертной славы,
По-русски Гальские осмеивает нравы.

Возможно, что Баратынский имеет здесь в виду какого-нибудь конкретного сатирика, который, подобно Нахимову, стилем Буало осмеивал галломанию, но характеристику эту можно обобщить. По поводу всякой русской сатиры, написанной александрийским стихом, законен вопрос, не заимствована ли она из Буало. Из наиболее известных подражаний назову Батюшковское подражание I сатире, подражание II сатире князя Вяземского («К Жуковскому»), переводы С. Т. Аксакова VIII и X сатир (ср. также переводы сатир Буало в Новиковских журналах).

III.

Пушкин связал свое имя с именем Буало при первом же выступлении в печати. Я говорю об его послании «К другу стихотворцу» («Вестник Европы», 1814 г.). Оно написано в духе Буало, и часто в нем Пушкин пользуется приемами французского сатирика.

Арист! ³⁾ и ты в толпе служителей Парнаса!
Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса... и т. д.

Буало часто облачал свои сатиры в форму послания или диалога. Таковы сатиры его II, IV, V, VIII, X и XI.

Пушкин, чтобы указать на опасности, ожидающие поэта, обращается к Аристу, собирающемуся вступить на тернистый путь стихотворца. Также Буало в своей сатире на женщин обращается к человеку, собирающемуся сочетать свою судьбу с судьбою женщины:

Enfin, bornant le cours de tes galanteries,
Alcippe, il est donc vrai, dans peu tu te maries...

В IX сатире Буало также обращается к своему уму, удерживая его от поэзии:

Mais répondez un peu. Quelle verve indiscrete
Sans l'aveu des neuf soeurs vous a rendu poëte?
Sentez-vous, dites-moi, ces violents transports
Qui d'un esprit divin font mouvoir les ressorts?
Qui vous a pu souffler une si folle audace?
Phébus a-t-il pour vous aplani le Parnasse?

Настоящее послание Пушкина напоминает по общему ходу именно эту сатиру Буало, где он уговаривает свой ум перестать

писать и, вместе с тем, не забывает попутно высмеять своих литературных противников. Пушкин отговаривает Ариста от лирики:

Забудь ручьи, леса, унылые могилы,
В холодных песенках любовью не пылай...

Но здесь он лишь повторяет слова Буало:

Je hais ces vains auteurs dont la muse forcée
M'entretient de ses feux, toujours froide et
glacée,
Qui s'affligent par art, et, fous de sens rassis,
S'érigent, pour rimer, en amoureux transis.

(Art poétique.)

Или в IX сатире:

Viendrai-je, en une églogue, entouré de troupeaux,
Au milieu de Paris enfler mes chalumeaux,
Et, dans mon cabinet assis au pied des hêtres,
Faire dire aux échos des sottises champêtres?
Faudra-t-il de sens froid ³⁾, et sans être amoureux,
Pour quelque Iris en l'air faire le langoureux...

Затем Пушкин страшит Ариста забвением — так же, как и Буало:

\ Vous vous flattez peut-être, en votre vanité,
D'aller comme un Horace à l'immortalité:
Et déjà vous croyez dans vos rimes obscures
Aux Saumaises futurs préparer des tortures ⁴⁾.
Mais combien d'écrivains, d'abord si bien reçus,
Sont de ce fol espoir honteusement déçus!

Затем Пушкин не забывает попутно сказать два слова о военных успехах наших армий:

Хорошие стихи не так легко писать,
Как Витгенштейну французов побеждать.

Но в той же IX сатире Буало пишет:

Tout chanter ne peut pas, sur le ton d'un Orphée,
Entonner en grands vers la Discorde étouffée;
Peindre Bellone en feu tonnant de toutes parts,
Et le Belge effrayé fuyant sur ses remparts.

Или в IV послании (королю) Буало говорит о Голландии, намекая на трудность транскрипции голландских названий:

Ce pays, où cent murs n'ont pu te résister
Grand roi, n'est pas en vers si facile à dompter.

Затем Пушкин дает картину гниющих у Глазунова творений поэтов-неудачников. Но то же пишет Буало в той же сатире:

Un Jonas inconnu sèche dans la poussière:
Le David imprimé n'a point vu la lumière:
Le Moïse commence à moisir par les bords.

В той же сатире упоминается книгопродавец Bilaine — и вообще изображение книгопродавца и залежавшихся у него ненавистных Буало творений было излюбленным сатирическим приемом Буало:

...Ribou le libraire, au fond de sa boutique,
Sous vingt fidèles clefs garde et tient en dépôt
L'amas toujours entier des écrits de Haynaut.

(«Le Lutrin» ch. III.)

Далее Пушкин пугает Ариста ожидающей его бедностью. Но этому посвящена вся первая сатира Буало. Там изображается именно такой поэт Дамон, который желал достичь почестей поэзии, но в результате:

Sans habits, sans argent, ne sachant plus que faire,
Vient de s'enfuir, chargé de sa seule misère.

В этой сатире также изображением нищих поэтов Буало устрашает молодых стихотворцев. «Где найти помощь?» — восклицает он:

Et puis, comment percer cette foule effroyable
De rimeurs affamés dont le nombre l'accable...

Самый выбор примера нищего поэта характерен для данного стихотворения. В XVIII веке всем были известны два бедствовавших поэта: это, во-первых, Мальфилатр, о котором Жильбер сказал:

La faim mit au tombeau Malfilâtre ignoré...

Во-вторых — сам Жильбер. Эти два имени естественнее всего было упомянуть здесь. Но Пушкин их не упоминает, и не потому, что хочет быть оригинальным, не потому, что не хочет повторять затасканные имена, а вернее потому, что он не знает их, что он еще недостаточно освоился с XVIII веком и его литературной жизнью. Возможно также, что он не считает эти имена достаточно громкими. Вместо Жильбера ⁵⁾ и Мальфилатра Пушкин называет Руссо. Соседство этого имени с именам Камюэнса и Кострова свидетельствует о том, что речь идет не о философе, а о лирике Руссо, о Jean-Baptiste Rousseau, ученике Буало, которого сам учитель называл своим наследником. Как-раз образец этот неудачен. Правда, Руссо был сыном небогатого сапожника, но этого мало, чтобы назвать его нагим при рождении. Правда, он умер в изгнании, после того как знаменитая система Джон Лоу поглотила его довольно

крупные сбережения. Но отсюда рано заключать, что он умер нищим. Характеристика Пушкина приложима к Руссо лишь с натяжкой. Но интересно, что примеры свои Пушкин ищет среди поэтов, связанных со школой Буало.

Далее Пушкин предоставляет слово Аристу:

Ты, кажется, теперь задумался немного
«Да что же» говоришь, «судя о всех так строго,
Перебирая все, как новый Ювенал,
Ты о поэзии со мною толковал»...

Точно так же Альсип перебивает проповеди Буало против женщин:

Mais quoi! je vois déjà que ce discours t'aigrít.
Charmé de Juvénal, et plein de son esprit,
Venez-vous, diras-tu, dans une pièce outrée,
Comme lui nous chanter...

В той же IX сатире Буало сравнивает себя с Ювеналом:

Avant lui Juvénal avait dit en latin
Qu'on est assis à l'aise aux sermons de Cotin.

Далее Пушкин рассказывает Аристу басню. Точно так же Буало построил свое послание к Abbé des Roches, где в заключение рассказывается басня об устрице.

Заключительные стихи Пушкина:

Щастлив, кто к стихам не чувствуя охоты
Проводит тихий век без горя, без заботы, и т. д.

имеют ряд аналогий со стихами Буало. Так, например, во II сатире он говорит:

Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée,
Et, donnant à ces mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison!
Sans ce métier fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleraient sans envie.
Je n'aurais qu'à chanter, rire, boire d'autant,
Et comme un gras chanoine, à mon aise et content,
Passer tranquillement, sans souci, sans affaire,
La nuit à bien dormir, et le jour à rien faire.

То же самое говорит Буало в VI послании:

Qu'heureux est le mortel qui, du monde ignoré,
Vit content de soi-même en un coin retiré;
Que l'amour de ce rien qu'on nomme renommée
N'a jamais éniivré d'une vaine fumée;
Qui de sa liberté forme tout son plaisir,

Et ne rend qu'à lui seul compte de son loisir!
 Il n'a point à souffrir d'affronts ni d'injustices,
 Et du peuple inconstant il brave les caprices⁶⁾.

Эти аналогии доказывают, что в послании «К другу стихотворцу» Пушкин оставался в пределах приемов Буало и его тем. Это послание — не перевод и даже не подражание, это — создание ученического порядка, это — произведение школы Буало.

IV.

Но послание это — явление не одинокое в русской литературе того времени. Мы найдем много аналогий ему. Указывали уже на послания дяди Пушкина, как на образец, которому племянник подражал⁷⁾. Действительно, круг литературных вопросов, затронутых посланием, литературные образцы, приводимые им, сближают это послание с посланиями В. Л. Пушкина, посланиями кн. Вяземского и с более поздним посланием А. С. Пушкина Жуковскому.

В этом послании положительные образцы — Дмитриев, Державин, Ломоносов, образцы же отрицательные скрыты под кличками Рифматов, Графов, Бибрус. Упоминается в качестве плохого стихотворца Тредьяковский. В посланиях дяди высмеиваются «Славяне», представители «Беседы», Тредьяковский; восхваляются Дмитриев, Карамзин, Державин, Ломоносов и Озеров. Это сходство литературных вкусов еще ярче видно в послании племянника Жуковскому 1817 года. И там эти имена — Карамзин, Дмитриев, Державин, Ломоносов, Озеров и противники — Тредьяковский и те, кто «слогом Никона печатают поэмы».

Эти литературные вкусы и скрывающаяся за ними литературная идеология объединяли обоих Пушкиных, Вяземского, Жуковского, Батюшкова. Эта литературная группа известна под именем «Арзамаса».

Правда, когда племянник писал «К другу стихотворцу», а дядя писал послания Жуковскому и Вяземскому, «Арзамаса» еще не существовало. Но историю литературного течения нельзя ограничивать временем существования внешних форм, в которых выливалось это течение; литературное направление живет дольше своего конкретного воплощения. Арзамасские идеи, «арзамасство» жило и до и после арзамасского общества. Возможно даже, что «арзамасство» больше выражалось вне этого общества, чем внутри его. Пушкин называл себя арзамассцем и после прекращения заседаний «Арзамаса». Мы имеем право именовать арзамасскими и те его произведения, которые определили его вступление в «Арзамас» и даже самое основание «Арзамаса», но где ясно выразилась арзамасская идеология.

Несомненно, что сатира «К другу стихотворцу» настолько же пропитана арзамасской идеологией, как и послание Жуковскому, под которым стоит подпись «арзамасец». В этой сатире тот же арзамасский синодик, что и в прочих арзамасских произведениях.

И возникает вопрос — не был ли «буализм» первой Пушкинской сатиры признаком общей приверженности «Арзамаса» к принципам и стилю Буало. За это говорит многое. Василий Львович писал:

Вот мнение мое! Я в нем не ошибаюсь
И на Горация и Дедрео ссылаюсь:
Они против врагов мне твердый будут щит:
Рассудок следовать примерам их велит.

И Пушкин-племянник, так же старательно, как и иные арзамасцы, следовал примеру Дедрео. Замечательно, что именно в «Арзамасских» писаниях, именно при обращении к арзамасцам у Пушкина упоминается имя Буало. Вяземскому пишет он 27 марта 1816 года: «Князь Петр Андреевич, признаюсь, только одна надежда получить из Москвы русские стихи Шапеля и Буало могла победить благословенную мою леность». 9 апреля того же года он пишет дяде:

Дай бог...
Чтобы Шихматову на зло
Воскреснул новый Буало
Расколов, глупостей свидетель...

Наконец, в послании Жуковскому 1817 года говорится:

Явится Дедрео — исчезнет Шапелен.

Буало и Арзамас — здесь связь не случайна, длительна и устойчива⁸⁾.

Была у Пушкина, очевидно, и личная приверженность Буало — помимо его «арзамасства»: не даром он внимал его урокам. Буало ведь учил подражать древним — и Пушкин написал «Лицинию». Буало писал:

Imitons de Marot l'élégant badinage

и Пушкин пишет перевод из Маро.

В эти годы, как известно, Пушкин уделил некоторую часть творческого внимания ученику Буало — Ж.-Б. Руссо.

Даже на русских предпочтениях и пристрастиях Пушкина — но в них он был прямолинейным арзамасцем — можно видеть следы подражания учению Буало. В самом деле — что такое цитированный выше арзамасский синодик. Не прозрачна ли

в нем связь, существовавшая между идеологией Арзамаса и идеологией Буало?

Почему так нападали арзамасцы на Тредьяковского? Потому, что он был автором неудачной эпической поэмы, т.-е. занимал на русском Парнасе такое же место, какое Шапелен — автор «Pucelle» — занимал во Франции. Немыслим Буало без нападков на Шапелена. Немыслим арзамасец без нападков на Тредьяковского. И, как арзамасец, Пушкин нарушал свой же собственный совет:

Но Тредьяковского оставь
В столь часто уршимом покое.

Эти нападки входили в обязательный ритуал арзамасских выступлений.

Что такое Ломоносов? Это — ясно — переодетый в русский кафтан Малерб. Пушкин в 1825 г. писал: «Но удивительно, что Сумароков с большой точностью определил в одном полустиишии достоинство Ломоносова поэта:

От наших стран Малгерб, он Пиндару подобен!
Enfin Malherbe vint et le premier en France etc.

Последний стих взят из «Art poétique» Буало.

Замечательно, что Пушкин считает сближение Ломоносова с Малербом точной характеристикой Ломоносова в русской литературе и при этом комментирует эту роль стихами из Буало, словно советует смотреть на Малерба глазами французского сатирика.

Озеров аналогичен Расину. Буало был защитником Расина, арзамасец должен защищать Озерова. И это сближение не случайно: в «Городке» эти имена стоят рядом:

Здесь Озеров с Расином.

Дмитриев, это — русский Лафонтен. Правда, Буало мало писал про Лафонтена, если не считать трактата о Жоконде. Но Лафонтен был другом Буало, принадлежал к его литературной группе, — и арзамасцы воспевают Дмитриева. В том же «Городке» сравниваются эти имена:

Ванюша Лафонтен
Ты здесь... И Дмитриев нежный,
Твой вымысел любя,
Нашел приют надежный
С Крыловым близ тебя.

И все эти Рифматовы и Графовы — это те же Прадоны и Котэны и тот же Шапелен, с которыми воевал Буало. Не даром в «Бове» Пушкин

...не смел осиплым голосом
С Шапеленом и с Рифматовым
Воспевать героев Севера.

Не даром в послании «К Дельвигу» 1815 г. говорится:

Изменник! с Аполлоном
Ты, видно, за одно;
И мне прослыть Прадоном
Отныне суждено.

Ведь, не был же на самом деле Пушкин знаком с произведениями Прадона, Шапелена. Эти имена он заимствовал у Буало⁹⁾ и этим снова подчеркнул аналогию своей литературной борьбы с той борьбой, какую вел Буало.

И все такие аналогии имеют для нас важное значение. Мы видели, как серьезно Пушкин отнесся к сближению Ломоносова с Малербом, найдя в этом сближении большую точность определения. Так же серьезно следует отнестись к этим аналогиям. Для арзамасцев французская литература была во много раз яснее русской. Совершенно естественно оценивали они русские явления, приводя их в аналогию с французскими.

Арзамас ждал нового Буало, он желал такого же расцвета в русской литературе, какой он замечал во Франции в век Людовика XIV. На этот век он смотрел глазами Буало. В своих противниках он видел потомков противников Буало, в «Беседе» видел «Hôtel Rambouillet». Исторический пример Буало одушевлял арзамасцев, стремление подражать ему придавало им силы в литературной борьбе.

Особенно это влияние Буало отразилось на Вяземском, прямолинейностью и страстностью своих критических оценок напоминавшем Буало (не даром сам Вяземский не отказывался от сравнения его литературной роли с ролью Буало). Послания Вяземского «К перу моему» и «Жуковскому» (1821) явно подражательны. Здесь уже не то отдаленное ученичество, какое встречается в сатире Пушкина, — здесь сознательное и близкое подражание. Так, например, известные стихи последнего послания, на которое обратил внимание и Пушкин, —

Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков?
Державин рвется в стих, а втащится Херасков.

Эти стихи — просто приспособление к русским именам стихов Буало:

Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault¹⁰⁾.

(Satire II.)

В позднейшие годы — именно в 1830 году — Вяземский довольно ясно поставил Арзамас в параллель с Буало и его друзьями. В «Литературной Газете» он поместил статью «Объяснение некоторых современных вопросов литературных», где между прочим писал: «Мудрено ли, что люди возвышенные мыслями и чувствами своими сближаются единомыслием и сочувствием? Мудрено ли, что Расин, Мольер, Депрео были дузьями? Прадоны и тогда называли, вероятно, связь их духом партии, заговором аристократическим. Но дело в том, что потомство само пристало к этой партии и записалось в заговорщики. Державин, Хемницер и Капнист, Карамзин и Дмитриев, Жуковский и Батюшков, каждые в свою эпоху современники и более или менее совместники, были также сообща главами тайного заговора дарования против дюжинной пошлости, вкуса против безвкусия, образованности против невежества».

Здесь Арзамас не называется, но несомненно литературные взгляды Вяземского не изменились настолько за 15 лет, чтобы эти мысли не характеризовали в числе прочих группировок и арзамасскую¹¹⁾. И здесь во главе всех таких литературных союзов стоит союз Расина, Мольера и Буало. Это — истинные образцы Арзамаса, и из них особенно значителен Буало, как литературный идеолог, как теоретик и полководец этой группы.

Почти всякое новое литературное движение направляет свои взоры к прошлому. Тот же Буало, как Ронсар, обращался к античности. Романтики обращались к Данте, Мильтону, Шекспиру, А. Шенье, ассимилировали их, считали романтическими писателями. Современные символисты в некоторой своей части обращались к раннему немецкому романтизму. Эстетика новых школ никогда не бывает исторична: со старой школой борются не потому, что она устарела, а потому, что она ложна. Новая эстетика воспринимается не как новая, а как единая, истинная, временно забытая. Всякая новая школа мыслит себя как возрождение. Во всякой новой школе убеждены, что и раньше исповедовали эстетику этой школы. Отсюда — стремление искать предшественников, ассимилировать их. Новая школа смотрит на свои задачи, как на повторение совершенного предшественниками и на преодоление временно прерванного течения истинного искусства. Отсюда происходит склонность к историческим аналогиям — постоянное самооправдание именами этих великих предшественников.

И часто эта параллель новой школы и «предшественников» характернее для новой школы, чем какие бы то ни было идеологические утверждения. Часто ссылка на древние имена и древние авторитеты воспринимается острее, понимается быстрее, нежели абстрактные рассуждения о сущности нового течения, — часто подражание старым литературным приемам решительно

характеризует новую школу и дает объяснение ее действительно новым требованиям.

«Арзамас» был такой новой литературной школой, или, по крайней мере, молодой литературной группой. Совершенно независимо от реальных форм его существования приходится считать с его особой литературной идеологией и безусловно приходится считать с влиянием Арзамаса и арзамасцев (в частности, Вяземского, как идеального выразителя арзамасской идеологии) на Пушкина.

И в оценке этого влияния необходимо отметить характерное явление: стремление каждого арзамасца стать «новым Буало», сделать для русской литературы то, что сделал Буало для французской. Потому-то в литературных параллелях арзамасцев между французами XVII в. и русскими современниками мы не встречаем параллели Буало. Эту параллель, эту роль русского Буало каждый арзамасец приберегал для себя самого.

V.

За эти годы увлечения арзамасскими идеями (1814 - 1817), несомненно, не только фривольные французские поэты занимали Пушкина, как об этом составилось впечатление отчасти под влиянием примечаний Л. Н. Майкова к первому тому академического издания сочинений Пушкина. Если не считать Вольтера, любовь к которому проявлялась у Пушкина во все годы его творчества, — именно поэты XVII века, поэты века Людовика XIV изучались Пушкиным. Об этом можно судить хотя бы по «Городку», который дал начало неправильному взгляду на Пушкина, как на подражателя одних французских эротиков.

Понятно, во главе всех писателей, упоминаемых в «Городке», стоит Вольтер, но за ним следуют латинские и греческие классики, за которых боролся Буало, — Virgilий, Гомер, Гораций. Затем шесть строк посвящены Лафонтену и десять — его русским соперникам: Дмитриеву, Крылову и Богдановичу. Затем «Вержье, Парни с Грекуром» втиснуты в одну строчку, зато важно следует Расин, Ж.-Ж. Руссо, Мольер, именуемый исполнителем. И под конец восемь строк отведены идеологу классицизма — Лагарпу. Такое преобладание классиков особенно интересно в стихотворении, написанном в эпикурейском тоне, под Шолье и Грессе.

И в «Городке» Пушкин оставался арзамасцем. И здесь, как и в посланиях, синодик великих писателей был бессознательным подражанием синодику Буало, и здесь выдвигалась теория русских «соперников» поэтов века Людовика XIV.

Александрийский стих посланий Арзамаса, это — один из внешних признаков подражания Буало ¹²⁾. Сатирический тон таких

посланий прямо взят у Буало. Историческую миссию свою Арзамас видел в подражании Буало, в перенесении на русскую почву его приемов.

Синодик Арзамаса был несовершенен. Имя Озерова связано с именами Ломоносова и Державина незаслуженно. То же можно сказать про Дмитриева. Отрицание заслуг Тредьяковского перед русской литературой, пожалуй, даже страдало легкомыслием: Но также несовершенен был синодик Буало, который не менее легкомысленно отверг представителей Пляды и других крупных поэтов и возвел в образец легковесного Буатюра. Дальнейшее развитие Пушкинских взглядов можно рассматривать как преодоление схемы Арзамаса.

В области русских оценок Пушкин быстро освободился от арзамасства. Уже в двадцатых годах он решительно отказался от восторженного отношения к Дмитриеву и Озерову, он пересмотрел вопрос о Ломоносове и Тредьяковском и даже восхищение перед Державиным умерил солидными оговорками¹³). Иначе дело обстояло с отношением к патрону и предшественнику Арзамаса — к Буало.

Понятно, взгляды Пушкина в области французских литературных оценок не оставались неизменяемыми, застывшими за все протяжение его литературной жизни. Но никогда его французские симпатии не претерпевали такого резкого изменения, как русские литературные тяготения арзамасской эпохи.

И между тем, Пушкин далеко ушел от школьно-педантического понимания классицизма. Он быстро перерос узкие рамки литературной идеологии Лагарпова «лицея», быстро освободился «от вериг, наложенных на поэзию Аристотелем», по выражению Рыльева («Несколько мыслей о поэзии», *Сын Отечества*, 1825), т.-е., вернее, от тех вериг, которые не всегда с достаточным к тому основанием были связаны с именем Аристотеля и возведены в непререкаемый закон в век Буало.

Но, уходя от опеки Буало, Пушкин не противопоставляет себя ему. Он просто шел дальше, не считая нужным «свергать», «опрокидывать алтари», «разбивать кумиры». Нет, — он шел вперед, но при этом всегда чувствовал, что исходным пунктом был Буало, что если не идеология, то фразеология — а фразеология едва ли не играет первую роль в борьбе литературных течений — пушкинская литературная фразеология имеет источником «Art poétique».

Это особенно заметно на литературно-критических статьях и заметках Пушкина.

Приблизительно к 1824 г. относится начало критико-журнальной деятельности Пушкина. Около этого времени в его рукописях начинают встречаться отрывки, посвященные вопросам критико-эстетического порядка. В это же время (в 1825 г.)

Пушкин начал помещать в печати свои прозаические, критические статьи. Статьи эти он подписывал «Старый Арзамасец», тем самым ставя свои литературные убеждения в зависимость от идеологии Арзамаса. Естественно, что идеология Арзамаса и ее аналогия с идеологией Буало отразилась на тех отрывочных набросках, про которые я говорю. Вот, например, отрывок, начинающийся словами: «причинами, замедлявшими ход нашей словесности»... В нем встречаются уже новые смелые идеи, но замечательно, что они не противоречат учению Буало, — часто мысли эти параллельны идеям Буало. Пушкин говорит: «у нас нет еще ни словесности, ни книг». Эта фраза стоит в тесной связи с той кампанией, которую Буало вел против «modernes». Пушкин, как и Буало, не отрицал современных ему писателей (как о том свидетельствует арзамасский синодик), он отрицал современную ему литературу, как целое. Буало нигде ясно не высказал этого взгляда, но таков был смысл всей его литературной деятельности, и так понимал, как убедимся дальше, его роль Пушкин.

Возьмем заметку о вдохновении и восторге. Основная мысль ее оригинальна, но понятия, которыми Пушкин оперирует, совпадают с теми, какие обычны у Буало и у поэтов века Людовика XIV. Заметим, что Пушкин только оду называет созданием «непродолжительного, непостоянного восторга». И оде противопоставляет создания длительного труда — трагедию, комедию, сатиру. Почему такой ограниченный круг литературных форм? Где вся лирика, где весь эпос, поэма, роман и т. д.? Почему на ряду с трагедией и комедией не упомянута драма? — На все это один ответ: потому что Пушкин оперирует с теми родами, какие были описаны французским законодателем. Понятием «ода» прикрывалась почти вся лирика¹⁵); не только прославлением занята ода по Буало, но также

Tantôt, comme une abeille ardente à son ouvrage,
Elle s'en va de fleurs dépouiller le rivage;
Elle peint les festins, les danses et les ris;
Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris,
Qui mollement résiste, et, par un doux caprice
Quelquefois le refuse, afin qu'on le ravisse.

(Art poétique.)

Ни поэмы, ни романа не было в XVII веке. Вернее, Буало осмеял все романы и все поэмы. Поэзия группы Буало-Расин-Мольер сводилась к трагедии, комедии и сатире. Драмы не знал XVII век: она создавалась во Франции позднее; ее теоретиком был Дидро, писали ее Седен, Грессе. Но Пушкин забывает все, что явилось после Буало.

«Какой план в одах Пиндара?» — восклицает Пушкин. Буало писал про оду:

Son style impétueux souvent marche au hasard;
 Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

(Ibid.)

И сам Буало в предисловии к своей оде на взятие Намюра толкует эти свои стихи, как «правило не придерживаться правил». Там же он характеризует оду Пиндара, как «pleine de mouvements et de transports, où l'esprit parût plutôt entraîné du démon de la poésie, que guidé par la raison».

«Гомер неизмеримо выше Пиндара». Буало так резко никогда бы не выразился: он необходимо должен был прославлять всех «anciens»: и Гомера и Пиндара. Но, вероятно, в душе он соглашался с этим. Не без сочувствия Малербу он противопоставляет его «мудрые восторги» «пиндарическим эксцессам» (предисловие к оде на взятие Намюра). Гомер для Буало — святыня. А имя Пиндара он даже не упоминает в своем «Art poétique». Наконец, он почти признал превосходство Гомера над Пиндаром в стихах, посвященных его примирению с Перро:

Perrault l'anti-pindarique
 Et Despréaux l'homérique
 Consentent de s'embrasser

Итак, он признает возможным примириться с Перро, как противником Пиндара, лишь бы Перро согласился примириться с ним, как защитником Гомера. Ясно, что Гомер ему дороже Пиндара.

Но основная мысль, что истинно великое требует постоянного труда, воображения, знания природы, — все это находится в полном согласии с учением Буало. Вот какие правила дает он трагическому автору:

Il faut qu'en cent façons pour plaire il se replie;
 Que tantôt il s'élève et tantôt s'humilie;
 Qu'en nobles sentiments il soit partout fécond;
 Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond;
 Que de traits surprenants sans cesse il nous réveille,
 Qu'il coure dans ses vers de merveille en merveille,
 Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
 De son ouvrage en nous laisse un long souvenir.
 Ainsi la tragédie agit, marche et s'explique.

(Art poétique.)

Комическому автору Буало говорит:

Que la nature donc soit votre étude unique...

(Ibid.)

И ко всем поэтам обращается:

Hâtez-vous lentement; et sans perdre courage
 Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

А в послании своему садовнику (XI) он так описывает труды поэтов:

Dans ces tranquilles bois pour eux plantés exprès
La cadence aussitôt, la rime, la césure,
La riche expression, la nombreuse mesure,
Sorcières dont l'amour sait d'abord les charmer
De fatigues sans fin viennent les consumer.

А тот план, который Пушкин считает признаком «истинно великого», проповедывался в том же «Art poétique»:

C'est peu qu'en un ouvrage où les fautes fourmillent,
De traits d'esprit semés de temps en temps pétillent.
Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;
Que le début, la fin, répondent au milieu;
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

Характерен по упоминанию имени Буало черновой набросок письма Вяземскому, дошедший до нас в двух редакциях — одной, помеченной 4 ноября 1823 г., и другой — 5 июля 1824 г. В этих черновиках Пушкин доказывает, что во Франции нет еще никакого романтизма, — а он от романтизма ждал тогда возрождения умершей французской поэзии. «Вспомни мое слово, — пишет Пушкин, — первый гений в отечестве Расина и Буало ¹⁶⁾ ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный карбонаризм, что твои немцы».

Итак, Франция для Пушкина — это не страна Вольтера, это страна Расина и Буало. Расин и Буало — хранители классических традиций. Свободы от Буало временно ждал Пушкин, но в форме какой-то бешеной свободы. Свобода, которую принесли романтики, свобода от единств Аристотеля и свобода употребления комического стихосложения в трагедии (спор о цезуре) — не удовлетворяли Пушкина. Для него такие победы над Буало казались жалкими. И, как видно будет дальше, сам Пушкин, пользуясь теми же свободами, не считал нужным вставать против Буало.

В уже цитированной статье «О предисловии Лемонте» есть характерная фраза: «Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV».

Здесь — некоторое освобождение от слепого поклонения перед французами XVII века, освобождение, соответствующее тем изменениям русских литературных оценок, какие были отмечены выше по отношению к русскому синодику Арзамаса. Пушкин начинает критически относиться к Расину и Корнелю, но он не отворачивается от них, как он отвернулся от Дми-

триева и Озерова. Об этом свидетельствуют заметки о драме 1830 г.:

«У Расина полускиф Ипполит... говорит языком молодого благовоспитанного маркиза ¹⁷⁾... Римляне Корнеля суть если не испанские рыцари, то гасконские бароны. Со всем тем Кальдерон, Шекспир, Корнель и Расин стоят на высоте недосягаемой, а их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов ¹⁸⁾».

Итак, в 20-е годы Пушкин попрежнему одушевлен восторгом по отношению к людям XVII века. Он несколько порицает Расина, но за что? За то, что он уклонялся от образцов классической древности, за то, что заставлял древних римлян принимать вид придворных Короля Солнца. Но ведь эта критика — простое повторение, почти дословное, того, что сказал Буало; эта приверженность древним образцам есть апология поэтики Буало. Вот что говорится в «Art poétique» о трагедии:

L'esprit avec plaisir reconnoit la nature.
 Qu'il soit sur ce modèle en vos écrits tracé:
 Qu'Agamemnon soit fier, superbe, intéressé;
 Que pour ses dieux Enée ait un respect austère.
 Conservez à chacun son propre caractère.
 Des siècles, des pays, étudiez les mœurs:
 Les climats font souvent les diverses humeurs.
 Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie,
 L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
 Et sous des noms romains faisant notre portrait,
 Peindre Caton galant et Brutus dameret.

(Ср. Горация «Ars poetica», v. 119—124.)

Таким образом, замечание Пушкина о Расине несколько не порочит общего восторженного отношения Пушкина к XVII в. и стоит в полном согласии с учением Буало и смыслом его уроков.

Заметки этих годов носят еще некоторые следы того, что Пушкин обращался к Буало. В заметке, относимой к 1827 г.; но написанной, может-быть, раньше, Пушкин пишет:

«Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme». Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии... Что это значит? Можно ли сказать, что хороший завтрак лучше дурной погоды?» ¹⁸⁾

Здесь Пушкин уже нападает на Буало. Он почти насмехается над его формулами. Но, безусловно, этим он лишь подчеркивает свое несогласие с частной мыслью Буало. Пушкин, очевидно, скептически относился к сонету и действительно только после опытов Дельвига и Баратынского принял эту форму ¹⁹⁾. Но и приняв ее, он не пылал большим к ней воодушевлением и не забыл своего упрека Буало по поводу сонета, когда, в 1833 г., обратился снова к Буало:

Ты слишком превознес достоинство сонета.

Вообще можно сказать, что если Пушкин нигде не отрицается отрицательно об исторической роли Буало, то от практических правил его он постепенно и безвозвратно освобождается. Так освободился он от драматической теории Буало, от единств, от правила

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusque'à la fin le théâtre rempli ²⁰).

Освободился около 1830 г. Пушкин от того понимания цезуры, какого требовал Буало:

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Постепенно освобождаясь от обязательности этого правила «степенного Буало», Пушкин, подобно «Hugo с товарищи», довольствуется не смысловой, а формально-метрической цезурой. Вообще—особенно в последние годы—Пушкин относился скептически ко французской версификационной теории, преподанной Буало.

Следовательно, все время приходится отмечать независимость Пушкина от формул, преподанных Буало. Но, противореча этим формулам, Пушкин не противоречил общему его направлению, и, пожалуй, во имя духа Буало он и отрицает иногда некоторые из форм, освященных Буало.

Главным аргументом против этих форм Пушкин выставляет зависимость Буало от придворных вкусов, зависимость от дворцовой аудитории. Выше мы видели эти упреки по адресу Расина.

Но этот аргумент не точен исторически. Протест Буало есть именно протест против чисто светских форм искусства, и сам Буало мог появиться только тогда, когда аудитория приняла некоторый характер народности.

Поэтому-то этот аргумент Пушкина не задевает ничего, кроме некоторых практических советов «Законодателя» и совершенно не достигает до стержня учения Буало; наоборот—этот аргумент против Буало был скрытым образом согласован с причинами, выдвинувшими Буало на первый план во французской литературе; он был в тайном согласии с духом, с сущностью деятельности французского законодателя.

Поэтому-то Пушкинские несогласия с некоторыми фразами Буало никогда не приводили Пушкина к отрицанию самого Буало. Быть может, это внутреннее согласие свое с Буало Пушкин если и не сознавал, то чувствовал. И потому, нападая подчас весьма резко на поэтов XVII века, он не задевал никогда Буало и даже, критикуя его, не называл его по имени.

Не называет Буало Пушкин в следующем нападении на него: в заметке «О смелости выражений», датируемой 1827 годом. говорится между прочим:

«Делиль гордится тем, что он употребил слово «vache». Жалка словесность, повинующаяся таковой мелочной и своенравной критике. Жалка участь поэтов (какого бы достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться позабытыми победами над предрассудками вкуса».

Здесь Пушкин напоминает о довольно-таки комичном событии, происшедшем в 1785 году, когда впервые во французской поэзии в стихи попало слово «vache». А именно в вышедшей в этом году в свет поэме Делиля «L'Homme des champs» ²¹⁾ в IV песне находился стих:

La vache gonfle en paix sa mamelle pendante.

Этот стих возбудил толки. Слово «vache» до тех пор было запрещено, и запрещение это исходило от Буало. В своих «Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin» (1693), в IX рассуждении Буало писал: «En effet, les langues ont chacune leur bizarrerie; mais la française est principalement capricieuse sur les mots; et, bien qu'elle soit riche en beaux termes sur de certains sujets, il y en a beaucoup où elle est fort pauvre, et il y a un très grand nombre de petites choses qu'elle ne saurait dire noblement. Ainsi, par exemple, bien que dans les endroits les plus sublimes elle nomme, sans s'avilir, un mouton, une chèvre, une brébis, elle ne saurait, sans se diffamer, dans un style un peu élevé, nommer un veau, une truie, un cochon. Le mot de génisse en français est fort beau, surtout dans une églogue; vache ne s'y peut pas souffrir».

И Пушкин именует французскую словесность жалкой за то, что она повиновалась этой «мелочной и своенравной критике». И кажется, что этими словами он не столько старался заклеймить мелочность и своенравие критики Буало, который в данном случае был только кодификатором современного ему «вкуса». Это запрещение Пушкин называет «предрассудками вкуса».

Итак, в Буало он признавал предрассудки вкуса, считал непонятным то ребяческое послушание, с которым эти предрассудки были приняты, и издевался над дутой славой победителей, преступивших мелочные запрещения.

Эти слова имеют гораздо большее значение, чем оценка стиха Делиля ²³⁾. Они были произнесены в эпоху схваток классицизма и романтизма, когда первые защищали все предрассудки вкуса Буало, а последние ставили себе в заслугу победу над цезурой и трагическими единствами. Пушкин осудил обе стороны. Он чтит Буало, но никогда, разве что только в самые ранние годы своего арзамасства, он не был схоластичен по отношению к Буало. Он верил в его живой дух, а не в его мер-

твую букву. Таков смысл этих нападок на сонет и на запрещение слова «vache».

Отмечу еще одно упоминание Пушкиным слов Буало. В заметке о Баратынском (1830) Пушкин делает примечание: «Эпиграмма, определенная законодателем французской критики: «un bon mot du deux rimes orné», скоро стареет и, живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении». На первый взгляд здесь Пушкин будто оспаривает Буало. Но на самом деле несогласия нет. Обратимся к «Art poétique». Описав сонет, Буало говорит:

L'épigramme, plus libre, en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.
Jadis de nos auteurs les pointes ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
Le vulgaire, ébloui de leur faux agrément,
A ce nouvel appas courut avidement

И далее Буало описывает злоупотребление острословием «pointe» и заключает:

La raison outragée enfin ouvrit les yeux,
La chassa pour jamais des discours sérieux;
Et, dans tous les écrits la déclarant infame,
Par grâce, lui laissa l'entrée en l'épigramme,
Pourvu que sa finesse, éclatant à propos,
Roulât sur la pensée, et non pas sur les mots

и несколько дальше добавляет:

Et n'allez pas toujours d'une pointe frivole
Aiguiser par la queue une épigramme folle.

Итак, Буало вовсе не рекомендует писать такую эпиграмму, против которой восстает Пушкин. Наоборот, он всячески предостерегает от игры только одним острым словом. Он сам советует и в эпиграмме как можно реже употреблять эти острые слова, и более следить за остротой мысли. Пушкин, следовательно, только развивает мысль Буало.

Как известно, Пушкин выработал свое представление об эпиграмме изучением творчества Ж.-Б. Руссо, ученика Буало ²⁴).

VI.

Перейдем к основному столкновению Пушкина с Буало. Я говорю про октавы «Домика в Коломне», выкинутые и зачеркнутые Пушкиным, но восстановленные его добросовестными издателями ²⁴). Привожу эти октавы в точной транскрипции. Отмечу лишь, что все три октавы зачеркнуты. По Пушкинской нумерации эти октавы должны были следовать за октавой,

оканчивающейся словами (обозначенной цифрой VIII и тоже вычеркнутой):

А стих александрийской?..
 Уж не его ль себе я залучу?
 Извивистый, проворный, длинный, склизкой,
 И с жалом даже — точная змия;
 Мне кажется, что с ним управлюсь я *).

Вот эти строфы, как они написаны в рукописи Румянцевского Музея (№ 2376):

IX

Онъ вынянченъ былъ мамкою недурой

За нимъ смотрѣль степенный

[чтилъ] [ходилъ]
 ([Его] [вскормилъ] * [суровый] Буало) [перетянулъ его]
 [Онъ стянуть былъ почетною] [перетянулъ его ту тугой]
 цезурой
 [И одарилъ прекрасною цезурой] Шагалъ онъ чинно, стянуть
 былъ

Но пудреной питикѣ на зло

свободною

Разтрепленъ онъ [новѣйшею] цензурой —

Ученіе не въ прокъ ему по-

[Стиху Расина время, знать], [про] шло

[его] съ товарищи

[Victor] Hugo, [St Beuv] друзья натуры

Его гулять пустили безъ цезуры.

2).

XI

О чтобъ сказалъ поэтъ Законодатель
 Гроза несчастныхъ, мѣлкихъ рифмачей
 И ты, Расинъ, безсмертный подражатель
 Пѣвецъ влюбленныхъ женщинъ и Царей
 И ты Вольтеръ, философъ и ругатель
 И ты Делиль парнасскій муравей
 [Поэтъ, Астрономъ, Умственный Протей]
 Чтобъ вы сказали, сей соблазнъ увидя —
 [Hugo] [Парижъ]
 Нашъ вѣкъ Обидѣлъ васъ, вашъ стихъ обидя.

*) Первоначальная, зачеркнутая редакция: «Не в моде он. но с ним управлюсь я».

1)

X

рѣзвая [во образѣ]

Какъ [Мазорье] ([покойница] * Жоко)

Александрійской стихъ по всѣмъ составамъ

[Теперь] * гнется прыгаетъ [онъ далеко]

[вихнуть] легко

развинченъ, [вы] [ломанъ] [И] [высоко] * какъ бѣлка

[Между] [среди] [кулись] [крашенымъ]

[Онъ прыгаетъ] по [опернымъ] по (?) дубравамъ

[Туда сюда]

[Какъ вздумаетъ] [ломается] [проворно и] легко

[сгибается]

Ломается На диво [всѣмъ парнаскимъ] Костоправамъ

[какой шалунъ], [и что за]

[Живой шалунъ], [проворный разгильдяй]

[Такой право] [ужасный] [ей богу]

[Онъ сталь] [совсѣмъ другой] негодяй

Они [кри] ворчатъ а: уймется ль

Экой

Какой повѣса! [Что за] разгильдяй!..

Сбоку приписано:

*Отъ школы прежней онъ ужъ далеко
совсѣмъ**[И] Онъ предался [своей] другимъ уставамъ*

Здесь снова на первый план выдвигается историко-литературная роль Буало: «поэт-законодатель, гроза несчастных мелких рифмачей», Буало поставлен в мамки александрийского стиха и тем противопоставлен Расину, Вольтеру и Делилю — практикам этого стиха. Но характерно, что в черновике, сразу за стихами, описывающими роль Буало в его образовании, стих этот именуется «стихом Расина». Этим Пушкин показывает, что Буало был только воспитателем стиха, его законодателем и теоретиком. Живой же александрийский стих обязан своим существованием Расину²⁶). Но, несмотря на такое скрытое отрицание Буало, как поэта, несмотря на иронический тон тирады, отношение к Буало полно уважения. «Мамка не дура», «степенный», а в черновике «суровый» Буало свидетельствуют об его большом значении. Но пиитика его отрицается. Она — «пудренная». Этим словом снова Пушкин напоминает об отрицательном влиянии придворных. Эту пиитику он оставляет вместе

^{а)} «Они» — неразборчиво. Можетъ быть, слѣдуетъ читать «Оже ворчить». Auger (1772 — 1829). — представитель «классической» школы.

с Гюго и Сент-Бёвом. Стихи его октав — не «чинны», не «стянуты цезурой». Но противореча на деле, Пушкин колебался — присоединить ли свой голос к отрицателям этой пиитики, к реформаторам стиха. И обращаясь к классикам, он говорил сначала: «Гюго обидел вас», затем: «Париж обидел вас — » и наконец: «Наш век обидел вас, ваш стих обидя». Только после долгих колебаний Пушкин решился причислить себя к «новой школе», к «новым уставам» и разделить ответственность за нанесенную классикам обиду.

Невозможно мягче и почтительнее противоречить Буало. Пушкин словно подчеркивает свое неизменное уважение к имени Буало, и, несомненно, к своему веку относится с большей иронией, чем даже к «пудреной пиитике», когда пишет:

И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Конкретнее и определеннее оценивает Пушкин версификацию по Буало и романтические реформационные попытки в своей рецензии о Сент-Бёве (Ж. Делорм) в 1831 г.:

«Нам показалось, что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой романтической школы Французских Писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества. Нет сомнения, что стихосложение французское самое своенравное и, смею сказать, неосновательное. Чем, например, оправдываете вы исключение *hiatus* (hiatus), который французским ушам так нестерпим в соединении двух слов (как *a. été, où aller*) и которого они ищут для гармонии собственных имен: *Zaïre, Aglaë, Eléonore*. Заметим мимоходом, что законом о *hiatus* одолжены французы латинскому эллизиуму. По свойству латинского стихосложения, слово, кончащееся на гласную, теряет ее перед другою гласною.

Буало заменил сие правило законом об *hiatus*:

*Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne soit en son chemin par une autre heurtée* ²⁷⁾.

Во-вторых: как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха? Почему рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в том и другом одинаково? Однако же, нововводители всего этого еще не коснулись: покушения же их, едва ли счастливы» ²⁸⁾.

Здесь мы видим острую и прозорливую критику классической версификации. Достаточно заметить, что высказанные здесь замечания только последние годы получили во Франции право

гражданства. Доныне не все нарушают правила рифмы для глаз и свободы гягуса, а в 1831 г. о применении таких свобод еще и не помышляли. Но, разобрав так остро ту поэтику, которую всегда защищали авторитетом Буало, Пушкин замечает, что романтические нововведения суть «гремушки и пеленки младенчества», что им придается излишняя важность. Этим самым он снова спасает авторитет Буало и даже ссылкой на правила латинского стихосложения оправдывает те стихи «законодателя», которые устанавливают фальшивое, по мнению Пушкина, правило. Можно с уверенностью сказать, что Пушкин ставил авторитет и значение Буало выше этих младенческих предрассудков.

Пушкин не ощущал того рабства, той подавленности авторитетами XVII века, какие ощущали французы XIX века. Буало для него не был грозным дядькой, пугалом, со школьной скамьи провозглашавшимся непогрешимым. Он не мог сказать про век Людовика XIV так, как говорил А. де-Мюссе:

Est-ce une loi pour tous qu'un siècle dans l'histoire?
Parce que trois pédants m'ont farci la mémoire
De je ne sais quels vers, à contre-cœur appris,
N'est-il pour moi qu'un siècle, et pour moi qu'un pays?
Eh! s'il est glorieux, qu'il dorme dans sa gloire,
Ce siècle de malheur! c'est du mien que je suis.

(«La loi sur la presse».)

Пушкин не мог так противопоставлять свой век — веку Людовика XIV. Эта свобода по отношению к Буало помогла ему различать в нем любимого поэта от назойливого школьного педанта. И Пушкин не задерживался на той степени понимания художественных форм, какое дал Буало. Он свободно шел дальше, не вступая в единоборство с французским законодателем. Но это еще не значит, что он не считался с Буало.

Как на последнее противоречие Пушкина с доктриной Буало, укажу на следующее место из статьи: «Мнение Лобанова о духе словесности» (1836 г.):

«Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собой уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть идеал, а не нравоучение».

Пушкин, вероятно, хорошо сознавал, что среди «старинных рифторов» находится и Буало, который писал:

Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions.
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savantes leçons votre muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
Un lecteur sage fuit un vain amusement
Et veut mettre à profit son divertissement ²⁹).

(«Art poétique», ch. IV.)

Эти стихи, при всей их несамостоятельности, чрезвычайно характерны для школы Буало. Взгляды эти Пушкин снова именует «мелочными» и «ложными», но ответственность за них сваливает неопределенно на каких-то «старинных риториков». Здесь и сам Буало рискует получить эпитет «ритор» в презрительном применении, но вряд ли Пушкин подразумевал его под этим именем ³⁰).

В связи с этим различием в оценке целей поэзии, находилось противоречие взглядов Пушкина и Буало на роль поэта и его значение, и на отношение поэта к читателям. Для Буало поэзия все-таки только развлечение. Поэтому окончательный судья и ценитель его—читатель. Учительная роль поэта была, в сущности, только поправкой, только формальным оправданием, внешним отличием поэта от шута ³¹). Основная цель поэта—заслужить похвалу публики:

Voulez-vous du public mériter les amours?

Вот основной аргумент, лейтмотив проповедей Буало. Поэтому для поэта важно найти ценителя, идеального читателя:

Faites choix d'un censeur solide et salutaire,
Que la raison conduise et le savoir éclaire.

(«Art poétique», ch. IV.)

Faites vous des amis prompts à vous censurer;
Qu' ils soient de vos écrits des confidents sincères,
Et de tous vos défauts les zélés adversaires *)

(Ibid, ch. I.)

Допускал Буало и критику, но исключительно предварительную, считая конечным критиком публику:

Craignez-vous pour vos vers la censure publique?
Soyez vous pour vous-même un sévère critique...

(Ibid., ch. I.)

В этом Пушкин решительно расходился с Буало. Для него поэзия—не развлечение праздного читателя, а высокое служение:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.

*) Ср. стихи Горация:

Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes etc.

(Ep. ad Pisones de Arte poetica, v. 419.)

Пожалуй, в этом самое существенное расхождение Пушкина с Буало. Но не следует переоценивать его. Взгляды Буало объясняются просто тем, как современники его сознавали роль искусства в человеческой жизни.

С другой стороны, и Пушкин, на деле, не пренебрегал дружеской критикой.

VII.

Уже перечисленные здесь случаи столкновения Пушкина с Буало показывают, как внимательно он прочитывал Буало и особенно «Art poétique». Примеры того увидим мы и ниже. Замечательно, что сочинения Буало сохранились в библиотеке Пушкина в двух изданиях — стереотипное 1816 г. и позднейшее 1823 г. Оба эти издания разрезаны именно на тех страницах, где напечатан «Art poétique» (см. Б. Л. Модзалевский «Библиотека Пушкина», стр. 173, №№ 660 и 661). Понятно, Пушкин читал всего Буало ³²⁾, но особенно часто перечитывал именно «Art poétique».

Это чтение не осталось без влияния на характер мышления Пушкина в вопросах версификации и критики. Так, даже реформационные, совершенно ничего с Буало общего не имеющие, мысли о стихе Пушкин высказывает в формулировке, напоминающей Буало. Выше (прим. 10) я отметил, что Вяземский считал, будто послание его Жуковскому в 1821 году потому не понравилось Пушкину, что там Вяземский заявил, что русский язык беден рифмами. Но здесь или память изменила Вяземскому, или Пушкин успел переменить коренным образом свои взгляды, — но в «Мыслях на дороге» он пишет: «Рифм в русском языке слишком мало ³³⁾. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной и проч.».

Эта заметка, относящаяся, вероятно, к 1833—1834 гг., напоминает следующее место из второй сатиры Буало, где он описывает свою борьбу с непокорной рифмой:

Encoresi pour rimer, dans sa verve indiscrete,
 Ma muse au moins souffrait une froide épithète,
 Je ferais comme un autre; et sans chercher si loïn
 J'aurais toujours des mots pour les coudre au besoin:
 Si je louais Philis en miracles féconde,
 Je trouverais bientôt à nulle autre seconde;
 Si je voulais vanter un objet nonpareil,
 Je mettrais à l'instant: plus beau que le soleil;
 Enfin, parlant toujours d'astres et de merveilles
 De chefs d'oeuvre des cieux, de beautés sans
 pareilles,

Avec tous ces beaux mots, souvent mis au hasard,
 Je pourrais aisément, sans génie et sans art,
 Et transportant cent fois et le nom et le verbe,
 Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe.

Особенно ярко сходство в ходе мыслей Пушкина с Буало, если вспомнить переложение Вяземского — его сатиру к Жуковскому:

Как с рифмой совладеть, подай ты мне совет.
 Не ты за ней бежишь, она тебе во след;
 Угрюмый наш язык, как рифмами ни беден,
 Но прихотям своим упор его не вреден.

Еще когда бы мог я, глядя на других,
 В попад и не в попад сажать слова в мой стих
 Доволен счетом стоп и рифмою богатой,
 Пестрил бы я его услужливой заплатой.
 Умел бы, как другой, паря на небеса,
 Я в пляску здесь пустить и горы и леса,
 И в самый летний зной, в лугах срывая розы,
 Насильственно пригнать с Уральских гор морозы.
 При помощи таких союзников, как встарь,
 Из од своих бы мог составить рифм словарь
 И Сумарокова одеть в покрове новом ³⁴).

Очевидно, Пушкин совершенно искренно находил в этой сатире «смелость, силу, ум и резкость», но неодобрительно отзывался только о языке. Иначе трудно объяснить, почему через 12 лет он пользуется аргументами, приведенными в сатире Буало и ее переложении князя Вяземского.

Перейдем теперь к тем прозаическим отрывкам и черновикам, которые объединялись под названием «О русской литературе с очерком французской», а П. Морозовым отнесены к «Мыслям на дороге». Ныне они датируются, как и «Мысли на дороге» 1833—1834 гг. Быть может, написаны они несколько раньше, и, вероятно, набрасывались не одновременно, почему их общий план довольно беспорядочен. Во всяком случае, некоторые части не могут относиться к годам раньше 1828, потому что там говорится про отзыв французских газет об одной фразе Пушкина, напечатанной в «Северных Цветах» на 1828 год. С другой стороны, безусловно — то, что заключается в этих отрывках, есть как бы свод давно занимавших Пушкина мыслей, и здесь мы можем встретить мысли, высказанные им значительно раньше.

Эти отрывки более, чем какие-либо иные произведения Пушкина, носят на себе следы явного влияния Буало.

Начнем с первого отрывка. Пушкин ищет определение понятий «классический» и «романтический». Пушкин отвергает установившееся мнение французских журналистов, «которые

обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется означенным печатью мечтательности и германского идеологизма, или основанным на предрассудках и преданиях просто народных», и взамен такого определения он дает формальное объяснение: к классическому роду «должны относиться те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили»; к поэзии романтической должно отнести те роды стихотворений, «которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменены, или заменены другими».

Вопрос сейчас не в том, правильно или неправильно определял Пушкин романтизм, — этот вопрос ныне не вызовет разногласия, — любопытно иное. Пушкин стремится заменить новый вопрос о классиках и романтиках старым, знакомым ему, и «уж взвешенным судьбою» — вопросом о древних и новых — «anciens» и «modernes». Пушкин возвращается к арзамасской привычке судить по аналогии и решать вопросы современности, прилагая к ним мерки XVII века ³⁵).

И несомненно, определив так классицизм и романтизм, Пушкин становится на сторону классиков; не даром он стремился любимых поэтов объявить классическими. Высказанное здесь определение романтизма уже намечалось Пушкиным в заметке о Шенье 1830 г.: «Французские критики имеют свое понятие о романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности. Иные даже называют романтизмом неологизм и ошибки грамматические. Таким образом Андрей Шенье — поэт, напитанный древностью, коего даже недостатки проистекают от желания дать французскому языку формы греческого стихосложения, — попал у них в романтические поэты» (с этим можно сопоставить попытку Пушкина переводить Шенье гекзаметром). Это замечание находится в явной связи с заметками, находящимися в черновиках письма Вяземскому от 4 ноября 1823 г. и 5 июля 1824 г., где говорится о Шенье: «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, но он истинный грек, из классиков классик. C'est un imitateur savant et un... От него так и пышет Феокритом и Антологией. Он освобожден от итальянских concetti и от французских anti-thèses, но романтизма в нем нет еще ни капли» ³⁶). Интересно, что в том же наброске говорится — «Парни — древний». В те годы влияние Буало на обще-эстетические взгляды не может подлежать сомнению. Только как классик, как последователь Буало, Пушкин все меряет на аршин «anciens» и «modernes», относит своих любимцев к «anciens», точно так же, как романтики тех же поэтов присваивали себе. И эта классическая привычка исходить из античности сохранилась до тридцатых годов.

Далее, Пушкин дает очерк французской поэзии, как имевшей «долгое, решительное влияние» на русскую словесность. Как на пример этого влияния указывается на Кантемира: «Сын молдавского господаря, юноша, обрусевший в походах Петровых, в Париже перекладывал стихи Горация и писал сатиры по образцу, данному придворным поэтом Людовика XIV». Здесь Буало фигурирует в качестве «придворного поэта». Если это не окончательное осуждение поэта (достаточно вспомнить, что Пушкин писал об «ободрениях»), то все же—упрек, который часто им направлялся по адресу Буало. Если это место сопоставить с местом из статьи «Мнение Лобанова», где говорится о Кантемире, то видно, что по мнению Пушкина отсюда началось вообще влияние французской литературы на русскую. Следовательно, Пушкин считал, что Буало был первым французским писателем, имевшим влияние на русскую поэзию.

Обзор свой Пушкин начинает с отрывка, где довольно смутно говорится о возникновении поэзии во Франции. Ее он производит из простой игры «новым украшением стиха» — рифмой; «трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы; явились триолет, баллада, рондо, сонет и пр.».

Это представление о том, что основой старофранцузской поэзии была рифма и только рифма, безусловно ведет начало от Буало. В первой песне «*Art poétique*» говорится:

Durant les premiers ans du Parnasse françois,
Le caprice tout seul faisait toutes les lois.
La rime, au bout des mots assemblés sans mesure.
Tenait lieu d'ornemens, de nombre et de césure.

Также говорится во второй песне:

Tout poème est brillant de sa propre beauté.
Le rondeau, né gaulois, a la naïveté;
La ballade, asservie à ses vieilles maximes,
Souvent doit tout son lustre au caprice des rimes.

Историю французской поэзии Пушкин, как и Буало, начинает прямо с Вильона, игнорируя все, что было до него.

Villon sut le premier dans ces siècles grossiers
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

Пушкин не повторяет этой ошибочной характеристики, но и та, которую он дает, не совсем осторожна, хотя, может быть, и основана на непосредственном знакомстве с Вильоном («Лучший стихотворец Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и почитался народным поэтом»). Затем Пушкин переходит к Маро: «Наследник его Матро, живший в одно время с Ариостом и Камозансом, *rima des triolets, fit fleurir la ballade*».

Здесь уже зависимость от Буало очевидна. В «Art poétique» вслед за цитированными стихами идет:

Marot, bientôt après, fit fleurir les ballades,
Tourna des triolets, rima les mascarades.

В стихах этих ошибочно почти каждое слово. Пушкин, исказив их, сократил число ошибок, но не сделал их от того убедительнее.

Совершенно также по указке Буало Пушкин описывает Плеяду:

«Люди, одаренные талантами, будучи поражены ничтожностью французского стихотворства, думали, что скудость языка была тому виною, и стали стараться пересоздать его по образцу древнего греческого. Образовалась новая школа, коей мнения, цель и усилия напоминают школу наших славяно-руссов, между коими также были люди с дарованиями. Но труды Ронсара, Жоделя и Дюбелле остались тщетными. Язык отказался от исправления ему чуждого и пошел опять своею дорогой»³⁸).

Здесь бросается в глаза, во-первых, явная несамостоятельность взглядов Пушкина. Поставить имена представителей Плеяды в таком порядке — Ронсар, Жодель, Дюбелле — значит обнаружить некоторое незнакомство с предметом. Дюбелле наравне с Ронсаром является главой и вождем новой школы. Жодель только ученик и играет меньшую роль, чем, например, Байф. Правда, Пушкин готов признать среди Плеяды таланты — влияние поверхностного знакомства с романтической пропагандой XVI века³⁹). Но в общем мысли Пушкина вполне совпадают со стихами из «Art poétique» о том, что было после Маро:

Ronsard qui le suivit, par une autre méthode
Régla tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.

Параллельно с такой зависимостью от Буало, Пушкин проявляет свою старую Арзамасскую привычку мыслить аналогиями. Школа Ронсара для него — аналогия «славяноруссов». Снова желание поставить себя в исторические условия, аналогичные условиям века Людовика XIV, желание быть «Новым Буало» и видеть в противниках своих повторение авторитетов, ниспровергнутых французским сатириком.

Далее, от пересказа мыслей Буало Пушкин переходит к простой цитате стихов «Art poétique»:

«Наконец, пришел Малерб, с такой строгой справедливостью оцененный великим критиком Буало:

Enfin Malherbe vint et le premier en France
Fit sentir dans ses vers. une juste cadence... etc».

Это те же самые стихи, которые Пушкин цитировал в статье «О предисловии г-на Лемонте», когда говорил о Ломоносове и сравнивал его с Малербом. И проследим параллелизм. В той же статье Пушкин говорил о том, что Ломоносова забывают: «странно жаловаться, что человек, умерший семьдесят пять лет тому назад, оставался и ныне любимцем публики». Но тогда еще Пушкин был Старым Арамазцем и поклонником Ломоносова. Позже он резко изменил о нем свое мнение, как о поэте, признав, что «его влияние на словесность было вредное» («Мысли на дороге»). Эти же мысли, но в ослабленной, более почтительной форме, применяются Пушкиным к прообразу Ломоносова — к Малербу: «Но Малерб ныне забыт подобно Ронсару. Сии два таланта истощили силы свои в борении с механизмом языка, в усовершенствовании стиха. Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его, не зависящей от употребления!»⁴⁰⁾

Здесь кончается пересказ и комментарий к «Art poétique», так как Пушкину приходится говорить о поэзии самого XVII века, которая не попала в исторический обзор первой песни «Art poétique».

И здесь начинается особенно сказываться зависимость от идеологии Буало. Сравнивая Францию с иными странами, где гении шли по дороге, уже проложенной народной поэзией, он пишет: «Во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве, без всякого направления, без всякой силы. Образованные умы века Людовика XIV справедливо презрели ее ничтожность и обратились к древним образцам. Буало, человек одаренный умом резким и здравым и мощным талантом, обнаружил свой коран, и французская словесность ему покорила».

Здесь — безусловная зависимость от идеологии Буало, отрицавшего всю современную ему литературу и признававшего только древних. С другой стороны, замечательна снова аналогия суждений, прилагаемых Пушкиным к веку Буало и к своему собственному. Там же Пушкин пишет: «К сожалению, старой словесности у нас не существует, за нами степь».

Далее Пушкин выражает свой восторг перед веком Людовика XIV: «Каким чудом, посреди общего падения вкуса, вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, покровительство ли Людовика XIV причиной такого феномена, или каждому народу предназначена судьбою эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блескит и исчезает? Как бы то ни было, вслед за толпой бездарных или несчастных стихотворцев, заключающих период старинной французской поэзии, тотчас выступают Корнель, Буало, Расин, Мольер и Лафонтен».

тен. И владычество их над умами просвещенного мира гораздо легче может объясниться, нежели их неожиданное пришествие».

Здесь есть значительная по своему смыслу фраза: «Каждому народу предназначена судьбой эпоха, в которой созвездие гениев вдруг явится, блеснит и исчезает». Пушкин не играл такими словами, как «судьба», особенно по отношению к народам. Понятно, здесь нет мистического провиденциализма: «судьба» Пушкина — это то же, что «историческая необходимость». И за этой, случайно оброненной фразой — быть-может, непоследовательной — мы подходим к большой и серьезной мысли Пушкина. У каждого народа бывает какая-то эпоха гениев. Каждый народ судьбою ставится иногда в аналогичные условия, способствующие процветанию гениев. Судьба повторяется по отношению к разным народам, и все они переживают в разное время свой золотой век. «Разные народы» не следует понимать буквально. О влияниях разных литератур говорил Пушкин, но отмечал лишь факты из влияния французской. Об европейской поэзии хотел он писать в цитируемых отрывках, т.-е. о поэзии разных народов, а писал только о французской. И говоря об эпохе, предопределенной каждому народу, несомненно он думал только про два народа — французский и русский.

Судьбою назначено перенести этим двум народам схожие золотые два века. Один народ — французы — пережили его в XVII веке. Естественно вытекает, что на свой век Пушкин смотрит, как на наступающий золотой русский век. В исторических воззрениях мы всегда эгоцентричны, мы всегда ищем в прошлом сходства с настоящим. И понятно, почему с такой настойчивостью Пушкин повторяет мнения Буало даже тогда, когда книги романтиков должны бы были раскрыть глаза его на истинное положение вещей в XVII веке. Пушкин вырос на этом, быть-может, бессознательном взгляде на XVII век, как на прообраз современности. Этот взгляд он усвоил, когда слепо верил Буало, когда еще не мог проверить его. Аналогии XVII в. с современностью бессознательно складывались в его душе, при условии понимания XVII века по Буало. Эти аналогии являлись самооправданием, своего рода *raison d'être* его современности, и ему трудно было расстаться с таким взглядом. Если в русской действительности он был слишком заинтересован, чтобы придерживаться долго ветхих взглядов Арзамаса, то понимание французской действительности, имевшей для него более символическое, нежели реальное значение, не могло испытывать таких катастрофических изменений.

Вернемся к словам Пушкина, где мы найдем еще заимствования у Буало. Перед пришествием Буало и других классиков Пушкин видит «толпу бездарных или несчастных» стихотворцев. Заметьте — не только бездарных, но и несчастных. Буало любил

попрекать противников бедностью: про Сент-Амана он писал (вопреки истине):

Et la fièvre, au retour terminant son destin
Fit par avance en lui ce qu'aurait fait la faim.

(Sat. I.)

Или:

Tandis que Colletet, crotté jusqu'à l'échine,
S'en va chercher son pain de cuisine en cuisine

(Ibid.)

Такой деталью, заимствованной у Буало, Пушкин замыкает обзор «старинной французской поэзии».

Но здесь и кончается апология «великого века» французской литературы.

Далее — начинаются его нападки на французов, при чем не избегают упреков и классики XVII века. Этими нападками Пушкин как бы отгораживает себя от этих классиков. До сих пор мы видели, как мысль Пушкина соединяла обзор французской поэзии с обзором русской, следила за Францией в том, в чем находила аналогию и оправдание современности. Отсюда хвала, иногда неумеренная, по адресу Буало. Здесь же Пушкин начинает различать, рассматривает, в чем современность отличается от XVII века. Ибо он ставил задачей — не только подражать великому веку, но и превзойти его. В 30-е годы Пушкин не мог уже слепо принимать идеи французского классицизма. При всем своем восторге перед Расином и Мольером, он ясно видел, что они в чем-то не совершенны. Поэтому он не мог желать, чтобы современность была во всем аналогична XVII веку. Он старался найти причины недостатков французских классиков и не без тайной надежды искал их в том, чего не было в современности. В черновой рукописи «Мыслей в дороге» (см. Пушкин, изд. «Просвещение», том 6-й, стр. 645 и 342) говорится: «Во Франции вся блестящая литература века Людовика XIV была в передней» и по чистой рукописи следует: «В России вы не встретите ничего подобного. У нас, как заметила madame de Staël, словесностью занимались большею частью дворяне. Это дало особенную физиономию нашей литературе; у нас писатели не могут изыскивать милостей и покровительства у людей, которых почитают себе равными, и подносить свои сочинения вельможе или богачу, в надежде получить от него пятьсот рублей или перстень, украшенный драгоценными камнями»⁴¹).

Именно, как представитель литературной независимости Пушкин обвиняет французов в их зависимости то от двора, то от публики. С этими обвинениями он подходит и к Буало:

«Некто у нас сказал, что французская словесность родилась в передней (и далее гостиной не ходила). Это, слово было по-

вторено и во французских журналах и замечено, как жалкое мнение (*opinion déplorable*). Это не мнение, но истина историческая, буквально выраженная: Марот был камердинером Франциска I (*valet de chambre*), Мольер—камердинером Людовика XIV; Буало, Расин и Вольтер (особенно Вольтер), конечно, дошли до гостиной, но всё-таки через переднюю». Далее, упоминая про систему Ришелье и покровительство, оказанное Людовиком XIV литературе, Пушкин пишет: «Все писатели получили придворную должность. Корнель, Расин тешили короля своими трагедиями; Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания»⁴²).

Итак, здесь Пушкин сразу обрушивается на Буало. В то время как все французские апологеты Буало в один голос воспевают литературную независимость его, все с восторгом подчеркивают его смелость, нарушавшую правила куртуазии, все напоминают о горделивых словах: «я смыслю в стихах более короля»,— Пушкин твердит все время о его придворном характере, о его зависимости от двора⁴³). Здесь уже Пушкин совершенно отрывается от традиционной точки зрения на Буало, и нападает с теми же обвинениями на всю французскую словесность, до современной ему включительно.

И счет, предъявленный Пушкином XVIII веку куда серьезнее, куда суровее, чем все недостатки Буало и его современников. Пушкин как-то писал: «Россия, по своему положению географическому, политическому etc, есть судилище, приказ Европы. *Nous sommes les grands juges*. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны». Этим правом судить пользуется Пушкин и судит не беспристрастно. Во всем XVIII веке он видит одного Вольтера и считает его разрушителем поэзии. Восемнадцатый век—полное падение поэзии: «Следы великого века исчезают. Древность осмеяна, обругана; поэзия истощается, превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучной проповедью или галлереею соблазнительных картин». И на Россию, как и на другие страны, эта упадочная поэзия простирает свое влияние. «Французская обмельчавшая поэзия *envahit tout*. Знаменитые писатели не имеют ни одного последователя в России, но бездарные писатели — грибы, выросшие у корней дубов: Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар⁴⁴), m-me Жанлис — овладевают русской словесностью»...

Этим заключаются отрывки, говорящие о связи французской литературы с русской. Из них видно, что в 30-х годах Пушкин определенно ставил XVII век выше XVIII. Идеолога века Людовика XIV — Буало—он упрекает в некоторых недостатках, но в гораздо меньшей степени, чем иных писателей, хотя бы, например, Вольтера. Эти слабые упреки утопают в расточаемых

ему похвалах: «великий критик», «человек, одаренный умом резким и здравым, и мощным талантом». Следует заметить, что похвалы эти не касаются Буало, как поэта: Пушкин не дает поэтической оценки Буало, ограничиваясь прославлением его, как критика, т.-е. преклоняясь перед историко-литературной ролью «законодателя». Именно влияние историко-литературных взглядов Буало на Пушкина и отмечалось выше. И замечательно, что когда Пушкин говорит не о поэтической теории, а о поэтической практике XVII века, он не упоминает о Буало совершенно. И, очевидно, Пушкин не воспринимал Буало, как поэта, ограничивая его роль теорией и критикой.

VIII.

Теперь мы приходим к значительнейшему стихотворению, касающемуся Буало Я говорю о черновом наброске 1833 г.: «Французских рифмачей суровый судия». Вот этот набросок в точной транскрипции * (рукопись Румянц. Музея № 2374):

Французскихъ рифмачей суровый судия [Лист 2 об.]

классикъ

О [славный] Депрео, къ тебѣ взываю я:

Хотя постигнутый неумолимымъ [видно] нынѣ

Въ своемъ отечествѣ [гонимый] [строгимъ] рокомъ

престаль ты быть

[Хоть не считаешься ты болѣе] пророкомъ

умниковъ простерлася.

Хоть дерзкихъ [школьникъ] [нескромная] (?) рука

[святого] густого

На лавры твоего [двойного] парика.

[Хотя] Хотя а)

новѣйшей [строгой] вольной

[И ты] разтрепанный [новой] школой

[намъ]

Къ [ней]* въ гнѣвѣ обратилъ ты свой затылокъ голой

молю

Но я [зову] тебя, поклонникъ вѣрной твой—

Будь мнѣ вожатаемъ

[И] [Дорогой] дерзаю за тобой

[Займу] Занять съ которой

[На ту] кафедру ту б) [отколѣ] въ прежни лѣта

* При транскрипции употреблены следующие знаки: [] слово вычеркнутое, []* вычеркнуто, но восстановлено, (неразб.) неразобранное слово, (?) после слова указывает, что чтение сомнительное. Остальные знаки, кроме сносок а), б) и т. д., напр., скобки (), соответствуют знакам рукописи.

а) Переделано из «хоть»

б) переправлено из «я»

слишкомъ превознесъ [мудренаго]
 Ты [славу] [утвердилъ] [покойнаго] сонета *) 44)
 достоинства

Но гдѣ торжествовалъ твой здравый приговоръ
 Минувшихъ лѣтъ нью тогдашнихъ поръ [хвастливаго сумбура]
 Глупцамъ вра [лям] [минувшихъ] [дней], и прежних [пор]
 [неразб.]
 [неразб.]

[лист 3]

Новѣйшіе ввали вралей старинныхъ стоятъ	
[И день и ночь]	[крики]
И слишкомъ [меня] меня ихъ бредни	
[Они) ужъ [мой] [разумъ]	безпокоятъ
[молча]	[мнѣ]
Ужель [слушать] [ихъ] [мнѣ], [слушать суждено]—	
	все [ихъ]
[Нѣтъ все] Ужели [вѣкъ] молчать [да]* слушать. О бѣда!..	
Нѣтъ	
Всѣ [въ разъ] имъ выскажу однажды завсегда в)	

О вы, которыя почувствовавъ отвагу —
 Хватаете перо, мараете бумагу —
 Тисненью предавать труды свои спѣша — —
 Постоите — напередъ узнайте—чѣмъ душа

у васъ исполнена — [святымъ]-ли вдохновеньемъ
 необдуманномъ [смѣшнымъ] однимъ г)

Иль [просто] [пустымъ] поползновеньемъ
 у васъ [задорная]

[теперь у васъ] по пустякамъ
 И[ли] [просто] чешется . . . рука

и [желудокъ]
 Иль [деньги нужны] [вашъ пустѣе кошелька]
 [Иль денегъ нѣтъ у васъ] [и въ долгъ не вѣрятъ вамъ]
 [завтра] [иль]

Иль вамъ не вѣрятъ въ долгъ а деньги нужны вамъ.
 стало съ

Не лучшесть вамъ [горя] надеждою смиренной [лист 6]

Заняться службою гражданской иль военной

Съ хваленымъ Ж 45) табачный д)
 {Табачной лавочкой} торгъ завестъ

Сниская е) [въ] [трудолюбіи] ж) себѣ

в) Перепр. из «навсегда».

г) Слово «смѣшнымъ» зачеркнуто, а слово «однимъ» написано чер-
 ной л а м и. Вся рукопись написана карандашом.

д) Перепр. из «табачнымъ».

е) из «снискать».

ж) из «трудѣ».

И въ трудѣ [въ торгу] [снискать] барышь и честь
 [скороспѣлыя] объявленія ^{з)} совать во всѣ

Чѣмъ [весь] [затѣивать] журналы
 В (неразб.) и)

[То сильнымъ] иль посланія (?)

[Кропая славному ^{к)}] [Вельможѣ мадригалы
 меньшей ей въ поту лица

[То] надѣ собрать[ями] острясь

ь [со] [позорно] вознесясь

Или выше [мнѣнія]* [безстыдно] — [пре] [возносясь]
 отважно

оплошной

Съ [почтенной] публики (какъ нѣкія писаки)

Подписку собирать — на будущія враки — —

Это стихотворение написано Пушкиным явно в подражание посланию Вольтера ⁴⁷⁾ «A Boileau, ou mon testament» (1769):

Boileau, correct auteur de quelques bons écrits
 Zoïle de Quinault, et flatteur de Louis,
 Mais oracle du goût dans cet art difficile
 Où s'égayait Horace, où travaillait Virgile...
 и т. д.

Так же, как Вольтер, Пушкин, обращаясь к Буало, лишь пользуется случаем, чтобы «высмеять новейших вралей» («Des Cotins de mon temps pour suivre la rascaille» — пишет Вольтер). Но только — велика разница между Вольтером и Пушкиным в следующем: Вольтер, лукаво хваля Буало, предъявляет ему ряд таких обвинений, что от Буало в результате ничего не остается. Пушкин, увлеченный его примером, тоже пытается адресовать Буало несколько упреков, замечаний, как бы ослабляющих авторитет «законодателя», вспоминая старое свое согласие с ним по вопросу о сонете, но этот упрек утопает в ряде оценок положительных, произносимых без всякой задней мысли.

«Французских рифмачей суровый судия»

в это определение преобразовался Вольтеровский «Zoïle de Quinault». Из Зоила получается «суровый судия», из «Кино» — конкретного имени — общее указание на «французских риф-

^{з)} из «объявленьями».

^{и)} Слово написано чернилами. Вероятно, это то же слово, что и перед «мадригалы». В существующих изданиях печатается «вельможѣ». От этого слова до третьей от конца строки проведена черта чернилами; может быть, эти стихи зачеркнуты.

^{к)} Может быть, «сильному».

мачей». (Пушкин не любил переносить в русские стихи французские имена — так, например, переводя «Девственницу», заменяет имя Шапелена общей характеристикой — «стихотворец хилой».)

Во всяком случае, характеристика Пушкина обратна характеристике Вольтера. Тот вступался за Кино против Буало, Пушкин становится на сторону Буало и видит в его противниках только «рифмачей»⁴⁸).

«О, славный Депрео», написал, было, Пушкин, но спохватился: ведь слава Буало давно уже начала меркнуть. Еще Вольтер писал «Китайскому императору» (1771):

Boileau, craint de son siècle, au nôtre est méprisé.

Да и слава нового века не доставила бы чести Буало. И Пушкин ставит слово «классик». Это боевой термин. Этим словом Пушкин отграничивается от романтиков, на которых собирается напасть. Но можно с уверенностью сказать, что термин «классик» не понимается Пушкиным узко, как имя лагеря, ведшего борьбу с романтиками. Выступая против романтизма, Пушкин не примыкает к партии Баур-Лормиана, предпочитая обращаться к Буало, к классицизму минувших веков. «Дерзких умников простерлася рука на лавры твоего густого парика». Густой парик играет здесь немалую роль. М-м де-Сталь писала: «Dans les tableaux et les bas-reliefs où Louis XIV est peint tantôt en Jupiter, tantôt en Hercule, il est représenté nu, ou revêtu seulement d'une peau de lion, mais avec une grande perruque sur la tête. Les écrivains de la nouvelle école prétendent que l'on pourrait appliquer cette grande perruque à la physionomie des beaux-arts dans le dix-septième siècle: il s'y mêlait toujours une politesse affectée dont une grandeur factice était la cause» («De l'Allemagne»). Этот парик является как бы символом классицизма XVII века, вот почему Пушкин так тщательно выбирал эпитет для него. Сперва было написано — «двойного парика». Действительно, высокий парик XVII века тем отличается от гладкого парика XVIII века, что пробор разбивал его на два возвышения, ниспадавшие широкими густыми кудрями на плечи. Это слишком конкретное указание Пушкин вычеркнул, заменив словом «святого парика», и тем выразил снова свой восторг перед классицизмом XVII века. Но этот неумеренный восторг ему показался неуместным, и слово «святого» уступило место безразличному выражению — «густого».

Парик этот растрепан «новейшей школой». Сперва новейшая школа именовалась «строгой», т.-е. строгой по отношению к Буало. Но этот эпитет так мало вязался с истинной физиономией французского романтизма. Понятно, школа Буало была

гораздо более строгой, нежели школа романтиков. И слово «строгой» уступило место слову «вольной».

«К ней в гневе обратил ты свой затылок голой». Замечательны колебания Пушкина в выборе слова «к ней». Так было написано первоначально. Затем «к ней» вычеркнуто и надписано «к нам». Этим Пушкин как бы и себя причисляет к «новой вольной школе». Так, в «Домике в Коломне» он писал:

Наш век обидел вас, ваш стих обидя.

Но в конце концов Пушкин отгородил себя от романтиков, восстановив слова «к ней». Эти колебания понятны. Уже выше не раз приходилось видеть, что Пушкин признавал, в сущности, все «романтические» вольности. Но он считал эти вольности слишком мелкими, чтобы ради них противопоставлять себя классикам. Кн. Вяземский писал в своей автобиографии: «Пушкин остался тем, что был: ни исключительно классиком, ни исключительно романтиком, а просто поэтом и творцом, возвышавшимся над литературной междоусобицей, которая в стороне от него суетилась, копошилась и почти бесновала его».

Отсюда его колебания — зачислить ли себя в новую школу, или нет. Отсюда понятно, почему окончательно Пушкин противопоставляет себя романтикам и заявляет «верным поклонником» Дрепо⁴⁹).

В 1833 г. эти слова звучали не шуточно. Заявить себя поклонником Дрепо был поступок смелый, и смелый не столько перед безразличной публикой, сколько перед друзьями Пушкина, склонявшимися к романтизму.

В этом обращении к Буало нет никакой иронии, никакой насмешки — и в этом тон Пушкина расходится с тоном Вольтера. Ирония же Пушкина — сатирическая, стремится перейти в негодование, направленное против «новейших вралей».

Отдав дань уважения сатирику, Пушкин говорит: «дерзаю за тобой занять кафедру». Итак, в 1833 г. мы слышим повторение того же, что Пушкин писал в лицее:

Чтобы Шихматову на зло
Воскреснул новый Буало
Расколов, глупостей свидетель.

Но теперь Пушкин уже не ждет какого-то отвлеченного «нового Буало». Он сам подымается на кафедру сатиры.

Но в качестве сатирика Пушкин оказывается чем-то стесненным. Рукопись становится мало разборчивой, испещренной поправками. На первые 14 стихов (первая страница) приходится только 26 поправок, и эти поправки имеют или стилистическое значение («с которой» вместо «отколе», «молю» вместо «зову»)

или отражают характерные колебания Пушкинской мысли. Поправки второй страницы, состоящей из 12 стихов, гораздо существеннее и часто вызываются не поисками точного выражения, а поисками стиха (белые пропуски, многоточия на месте ненаписанных слов, заполненных после написания всего стиха). Поправки распределены неравномерно. Так, есть четыре стиха под ряд без поправок, наоборот — рядом 4 стиха совсем выкинуты. Общее количество поправок свыше 38. Следующие 10 строк (третья страница) еще менее закончены и печатаются в существующих изданиях сочинений Пушкина лишь предположительно, часто с явным искажением текста. Один стих (оканчивающийся словом «мадригалы») восстановить чрезвычайно трудно. На эти 10 строк, весьма несовершенных из-за своей несвязности, приходится около 34 поправок. Видно, что творчество становится для Пушкина труднее. Вдохновение падает — стихотворение остается незаконченным.

В сатирической своей части стихотворение это далеко от сатир Буало. Здесь Пушкин обнаружил меньшее умение овладеть его стилем, чем в своем первоначальном произведении. Сатирические нападки кажутся заимствованными не из сатир, а из «Art poétique». В самом деле — два правила выставляет Пушкин. Первое — писать следует только по вдохновению:

Постойте, наперед узнайте, чем душа
У вас исполнена, прямым ли вдохновеньем,
Иль небудумным ⁵⁰ одним поползновеньем...

Но правилом — нет поэзии без вдохновения — начинается «Art poétique».

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif;
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif...

Второе правило — не писать ради денег:

Иль чешется у вас рука по пустякам,
Иль вам не верят в долг, а деньги нужны вам.'

То же пишет Буало в IV песне «Art poétique»:

Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés
Qui dégoûtés de gloire et d'argent affamés
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire.

Желая подражать Буало-сатирику, Пушкин на деле пошел вслед за Буало-дидактиком. Это произведение Пушкина дает

чувствовать, что в зрелом возрасте сочинения Буало разрезывались им только на тех страницах, на которых был «Art poétique».

Но так или иначе — Буало не вдохновил Пушкина. Начатая сатира осталась неоконченной. И это знаменательно для оценки влияния Буало на Пушкина.

Понятно, Буало, как поэт, не был учителем Пушкина, быть может, даже вопреки желанию последнего. Но Буало, как критик, Пушкиным изучался, ценился. Буало был для него символической фигурой французского золотого века. В нем видел Пушкин прообраз грядущего расцвета русской поэзии. Понятно, Пушкин принадлежал к тому классицизму, который начался с первым поэтом и умрет с человечеством. Поборником такого классицизма Пушкин считал и Буало, — поборником здоровой традиции и чистоты поэтической речи. Главное значение Буало для Пушкина — в его исторической роли вождя и мыслителя, критика и законодателя поэзии великого века. Образ Буало несколько абстрактен, и Пушкин не нашел для него ни одной образной характеристики. Особенно это заметно в «Домике в Коломне», где рядом с отвлеченным Буало упоминается так хорошо обрисованный Расин — «певец влюбленных женщин и царей».

О Буало-поэте Пушкин не оставил ни одного отзыва. Поэтические образы, замыслы и настроения Буало были ему чужды. Ни разу не упомянул он его поэмы «Lutrin», которая не находится в его списках «шутливых» произведений (письмо Рылеву от 25 января 1825 г.), меж тем это единственное чисто поэтическое произведение Буало. Даже о сатирах Пушкин определенно не пишет, не выбирая из них ни одной характерной черточки. Буало для Пушкина — автор «Art poétique». Не соблюдая сам его правил, Пушкин верит ему как критику и историку на слово, повторяя даже его ошибки.

Но отсюда далеко до отрицательного отношения Пушкина к поэзии Буало. Как ни дороги были Пушкину поэтические теории — поэт стоял в нем на первом месте. Так, Пушкин отдавал должное критическим талантам Тредьяковского. Он «один, понимающий свое дело». Но поэтическая форма Тредьяковского отталкивала его: «Влияние Тредьяковского уничтожается его бездарностью». Оценка Тредьяковского-поэта заслоняет оценку его как критика.

Если бы Буало претил бы Пушкину, как поэт, он не заметил бы в нем «великого критика, одаренного мощным талантом». Невозможно также предположить, что образ Буало освещался для Пушкина отраженным светом Расина и Мольера. В 30 е годы Пушкин умел отличить Буало от его современников.

Преклонение перед памятью Буало показывает, что в творчестве Буало были какие-то черты, сближавшие его с Пушкиным.

И если Пушкин глух был к поэтическим замыслам Буало, то он был близок к нему в области поэтического выражения. Буало был, в сущности, прозаиком. Стихотворную форму он избрал только под влиянием вкусов и литературных жанров эпохи. Если бы он изложил свои мысли в прозе, то они не получили бы такого распространения. Кто читал его «Диссертацию о Жоконде», его «Размышления по поводу трактата о возвышенном»? И изложив прозаические мысли в стихах, Буало перенес на стихи те требования, которые до тех пор предъявлялись прозе. С задачей своей Буало справился безусловно удачно. Он впервые показал, как можно ввести в стихи прозаизмы, не будучи плоским. Это было сознательно:

Souvent j'habille en vers uné maligne prose.
C'est par là que je vauх, si je vauх quelque chose ⁵¹⁾.

И те требования, которые предъявляет Буало, понятно, отличаются своей прозаичностью от требований иных школ. Плеяда требовала «*délices et ornements poétiques*», которые отличают поэзию от прозы. Буало говорит иначе и, ставя в пример Малерба, советует:

...aimez la pureté
Et de son tour heureux imitez la clarté.
Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément ⁵¹⁾.

От поэтов Буало требует не «прикрас», не «восторга», а мысли, чистоты, ясности. Ничего темного он не допускает. Стихи должны быть прозрачны, как проза.

Но первый ли Пушкин сблизил стихи с прозой? Он первый решился написать роман в стихах. Он первый поручил стихам то, что до него выражалось только прозой:

... таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Нет, далеко не «ненужный». Прозаизм составляет неотъемлемую часть Пушкинских стихов. Не даром Пушкин обращался к прозаику:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю на удалую —
И горе нашему врагу.

Здесь уже решены все те сомнения, какие являлись Пушкину в 1822 г., когда он писал о слоге: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюффона; этот человек пишет — благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать — лошадь? Лагарп удивляется сухому рассуждению философа, но Д'Аламбер очень умный человек, и признаюсь, и я почти согласен с его мнением... Точность и краткость ⁵³⁾ — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей; без них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи — дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится; с воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется)». Здесь колеблющаяся мысль Пушкина явно сдвигается в сторону того взгляда, что, в сущности, и к прозе и к стихам одинаково приложима эта мерка, ведущая начало, как мы видим, от Буало ⁵⁴⁾.

Прозаизм стихов может быть трех родов — или прозаизм формы, именно тот прозаизм, о котором говорится в стихах:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что если это проза
Да и дурная?..

Второй прозаизм это — прозаизм темы, прозаизм рифмованных календарей и латинских исключений, когда содержание, очевидно не пригодное для поэзии, излагается в рифмованных строчках. Эти прозаизмы, понятно, грех против поэзии. Но иное дело прозаизм стиля, та простота и ясность стиля, какие свойственны прозе ⁵⁵⁾. Когда стихи прекрасны, как проза ⁵⁶⁾, тогда прозаизм является великим достоинством стихов. И не даром в этом прозаизме Мериме видел одну из характерных черт Пушкинской поэзии. Тургенев так передает его отзыв: «У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собой из самой трезвой прозы». Этот великий дар Пушкина — приобщить к поэзии трезвую прозу, этот дар говорить ясным и прозрачным языком, полным мысли, там, где другие пытаются достичь тех же целей языком напыщенным и изощренным, эта трезвость Пушкинского классицизма — безусловно роднила его с классической традицией Буало. Но, умея говорить простым языком, Пушкин не опускался до языка «площадного». Он отличал народное от простонародного. Здесь снова он соприкасается с Буало, который не терпел «низости», плоскости:

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse:
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

(Art poétique)

Буало проповедывал сочетание простоты с величием:

Soyez simple avec art
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

• (Ibid.)

Величаво и благоговейно относился Буало к искусству ⁵⁷). Такое же отношение мы встречаем у Пушкина, и ни Парни, ни Вержье с Грекуром, даже не Вольтер, а только «золотой век» французской литературы, только степенный Буало мог внушить ему стихи:

Служенье муз не терпит суеты:
Прекрасное должно быть величаво...

Апрель 1916 г.

Б. Томашевский.

Элегия Ленского и французская элегия.

Возвратясь в последний раз от Лариных и накануне роковой дуэли, Ленский пишет свои знаменитые стихи:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?

Он пишет о преждевременном конце своей весны, о неизвестности грядущего дня, о примирении с судьбой, о своей вероятной смерти и о том, что его тотчас все забудут. И его волнует лишь мысль о том, придет ли она, «дева красоты», его «сердечный и желанный друг» —

Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
Он мне единой посвятил
Расцвет печальный жизни бурной...
Так он писал (замечает Пушкин) темно и вяло
(Что романтизмом мы зовём,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я...)

В этих иронических словах Пушкин, как всегда метко и верно, характеризует свое понимание литературных течений, их существа и признаков. В меланхолической и «темной» поэзии Ленского он не видит романтизма, ибо считает романтизмом нечто иное. С другой стороны, Пушкин больше, чем кто другой, знает источники предсмертных стихов Ленского или, если угодно, литературной манеры их, стиля. Он знает, что этот стиль древнее собственно романтического стиля, знает это не потому, что, как мы, может обозреть всю историю романтизма, отделить его существенно составные части от второстепенных, унаследованных от литературных направлений предшествовавшего века, но потому, что просто знает, что так писали французские поэты — элегики конца XVIII — начала XIX в., поэты, которых никоим образом к романтикам причислить нельзя. Да, французские поэты, — ибо, хотя Ленский приехал в Россию «с душою прямо геттингенской», хотя он оклонник Канта и перед смертью читает Шиллера, но лите-

ратурный прототип его предсмертных стихов (и многое из его характеристики) нужно искать не в Германии, а во Франции. Ибо Пушкин был воспитан целиком на французской поэзии, которую знал превосходно, и, пытаясь сделать Ленского романтиком на немецкий лад, он заимствует детали для его характеристики у французских элегиков до романтической поры. Такова сила выучки, и, сколь важное значение она имеет для Пушкина, это я хочу показать в дальнейшем на анализе стиля элегии Ленского и подобных ей элегий в поэзии французской, русской и в поэзии самого Пушкина.

I.

Как литературный жанр, французская элегия, разумеется, восходит к соответствующему античному жанру, и когда Буало в своей поэтике ставил ей задачи: «скорбеть над гробом и воспевать радости и печали влюбленных»¹⁾, то он имеет в виду не французскую элегию, которой в его время еще не было, а именно античную элегию Тибулла, Проперция и Овидия. Только к середине XVIII века зарождается этот жанр во французской литературе, и только с Парни начинается ее пышный расцвет, продолжающийся вплоть до Ламартина²⁾. Ее литературный прототип и теперь есть римская элегия, особенно элегия Тибулла, ее задача и теперь воспевать «любовь и скорбь». При этом до революции особенно процветала элегия любовная, в так называемой эротической поэзии Парни, Дора и других поэтов, столь известная нам по переводам и подражаниям Жуковского, Батюшкова, Пушкина лицейской поры. После же революции расцвела элегия жалостная, которая заслуживает особого внимания по связи ее с элегией и поэзией Ленского.

Конечно, жалостная элегия имеет тот же источник, что и любовная. И, однако, по существу между скорбью римских элегиков и меланхолией французских есть мало общего, и если вторая унаследована от предшествующих поколений, как унаследован и самый жанр, то родина этой меланхолии не Рим, а Англия. Мрачные песни Оссиана, «Ночные мысли» Юнга, «Сельское кладбище» Грея, «Послание Элоизы к Абеляру» Попа — вот главные источники литературной меланхолии, ставшей столь популярной во второй половине XVIII века. Все только что названные писатели тотчас становятся известны на континенте во многочисленных переводах, и скорбный Вертер и эротик Парни одинаково не избегли влияния их. Поэты, как Ленский, начинают петь:

...поблекший жизни цвет,
Без малого в осьмнадцать лет;

излюбленная тема их упражнений — неопределенная меланхолия, и, снова как у Ленского,

...разлука и печаль,
И нечто, в туманна даль;

излюбленный их пейзаж — руины, кладбища, звон колоколов, тусклая луна, картины осенней, увядающей природы. Меланхолия, как литературный прием, заражает и Stürmer'a Гёте, и классика А. Шенье, и пессимиста Шатобриана, и уж, конечно, поэтов-неудачников и чахоточных, вроде Жильбера, Мильвуа, Луазона; но также и людей вполне здоровых и успевающих в жизни, как Ламартин. Меланхолия, следовательно, не есть по существу романтический мотив, она унаследована от английских и французских элегиков, и уже по одному этому Пушкин в темной манере Ленского имеет право не видеть «ни мало» романтизма.

Но он имел для этого и иные основания, более конкретные. У французских элегических поэтов чрезвычайно распространены мотивы раннего разочарования, предчувствия скорой смерти (будем в дальнейшем называть это: «поблеклый жизни цвет...»). Чаще всего эти чувства выражает юный поэт, иногда бродя «в роще», «при свете луны». Он скорбит о закате счастливых дней своей «весны», говорит о своей близкой смерти, гадает о том, придут ли к «урне» с его прахом друзья, и в особенности «она», иногда зовет их похоронить его и посещать его гроб; в таком случае описывается его одинокая, унылая могила. Часто в руках умирающего поэта находится лира, на которой он меланхолически бряцает, выражая свою скорбь и разочарование в жизни. — Параллельно образу преждевременно умершего поэта является образ вообще умирающего преждевременно юноши, или, по крайней мере, безнадежно больного. «Что касается в особенности темы «Юный больной», — говорит по этому поводу один исследователь ³⁾, — то это было какое-то бешенство: появлялись «Юная больная», «Больная сестра», «Больная девушка», «Умирающая мать». Эти потуги на творчество (élocubrations) следовали одно за другим во «Французской Музе» до тех пор, пока однажды редакторская заметка не была вынуждена предупредить, что «эксплоатация предсмертной агонии для поэтического обращения запрещена на продолжительное время».

Иногда подобные темы, в большей или меньшей степени, соответствовали фактическим обстоятельствам жизни того или другого поэта: болезни временной или неизлечимой, житейским неудачам или, по крайней мере, неудачной любви, которая вызывала мысль о погребальной урне, о печальном юноше, который под сенью рощи скорбит о своей судьбе. Но, во всяком

случае, даже фактические обстоятельства растягивались на Прокрустовом ложе определенных стилистических предилекций, и потому эти умирающие преждевременно юноши были удивительно схожи у разных поэтов, а иногда последующие поэты заимствовали у предыдущих и самые словесные формы.

Я не имею возможности пересмотреть «Французскую музу», чтобы учесть все модные в то время поэтические описания предсмертных «агоний». Да вряд ли это и нужно. Я имею все же в виду Ленского-Пушкина, а вряд ли Пушкин учился поэтической стилистике по забытым стихам забытого французского журнала. С другой стороны, эти поэтические упражнения, вызванные определенной модой, создали, в конце концов, известный стиль, и влияния его не избегли и те более крупные поэты, которые затронули в своих стихах интересующую нас тему, и с которыми был несомненно знаком и Пушкин. К этим поэтам я теперь и обращаюсь.

Первое имя, на котором следует здесь остановиться, есть, конечно, имя нежного певца Элеоноры, столь известного нашим поэтам элегика Парни (1753—1814). Батюшкову в особенности была близка его манера и удавались переводы из него, за что Пушкин называет его «Парни российский» (Пушк. Акад. I², 50). Бестужевы, Маркевич, Баратынский, Туманский, Жуковский, Давыдов, В. Пушкин, — вот длинный перечень его переводчиков и подражателей. А. С. Пушкин — его подражатель и переводчик с первых шагов своих на поприще поэзии. Поэтому для изучения лицейских стихов Пушкина Парни есть настольная книга. Однако, для изучения интересующего нас мотива певец Элеоноры дает немного материала, ибо он певец радостей любви, наслаждений и достижений. Печаль редко овладевает им, и обычно бывает неглубокой. Все же некоторые мотивы любовных элегий Парни не лишены для нас интереса, поскольку певец Элеоноры не мог и в жизни и в элегиях избежать разочарований и горестей любви, которые в поэзии приводили его неизменно к определенным поэтическим формам. Так, когда между поэтом и Элеонорой происходит временный разрыв по вине возлюбленной, Парни тотчас говорит о смерти, гробе, о поздних сожалениях Элеоноры в будущем (Élégie, II, 4, русский перевод мне неизвестен).

Oui, sans regret, du flambeau de mes jours
Je vois déjà la lumière éclipsee,

начинает свою элегию поэт. В жизни его уже ничто не удерживает:

Je veux aller où sa rigueur m'envoie,
Dans cet asile ouvert à tout mortel,
Où du malheur on dépose la chaîne,
Où l'on s'endort d'un sommeil éternel,
Où tout finit, et l'amour et la haine.

Пусть сохранит хоть дружба мое имя, забытое на земле, тогда, быть-может, и «она» вздохнет обо мне, увы! слишком поздно, ее взор остановится на моей могиле, и ее прекрасные глаза наполнятся слезами. Когда молчаливая и унылая могила скроет мою печаль и мою страсть, пусть друзья найдут жестокую красавицу и скажут: его уж нет. Этой элегии подражал Пушкин в стихотворении лицейского периода «Я видел смерть»... (1816—Пушк. Ак. I², 310), о чем будет речь ниже. Но даже когда Парни счастлив, когда он в одиночестве вспоминает о милой, мысль о смерти не покидает его. Вот он берет свою лиру,—лира была обязательна для элегических поэтов,—пусть, говорит он:

Повелитель струн, мой невидимый гений
Унылому певцу песнь томную внушит.

В этой томной песни он поет о том, что счастье любви для него выше всего в жизни, что для этого счастья он готов забыть и славу и весь мир; но настанет час смерти:

О, мой друг,
Ударит некогда минута роковая—
И вежды томные закроет твой супруг,
И слабая глава, как ландыш увядая,
На трепетную грудь подруги упадет...

(Перев. А. Нерова. *)

Когда он так умрет в объятиях милой, пусть люди не тревожат его праха, пусть даже колокол не возвещает о его смерти: как свои радости, так и самую смерть поэт хочет скрыть от людей.

Наконец, в одной из прощальных элегий (IV, 11) поэт скорбит об ушедшем навеки счастье:

Как счастье медленно приходит,
Как скоро прочь от нас летит!

Надежда умерла в его сердце:

На свете все я потерял,
Цвет юности моей увял:
Любовь, что счастьем мне мечталась,
Любовь одна во мне осталась!

(Перев. К. Батюшкова.)

Так у самого выдающегося и самого модного из французских элегиков XVIII века трактуется мотив преждевременной смерти: среди стихов, воспевающих негу и счастье любви, нет-нет да и проглянет «поблекшей жизни цвет».

То же и у ближайшего сотрудника Парни по части Вакха и Киприды Бертэна (1752—1790), его земляка, товарища по военной службе и тому веселому, бесшабашному кружку, который устроили молодые офицеры в Фейанкуре возле Парижа. Успех элегий Парни побудил и Бертэна пойти по тому же пути, но в его элегиях меньше живости, непосредственности, так сказать, темперамента Парни, и больше зависимости от латинской элегии. В трех книгах его элегий ⁵⁾ я нашел лишь одну пьесу интересующего нас типа. Это 12 элегия II книги: Eucharis изменила нашему поэту, и он живет в одиночестве среди леса, возле берегов океана, проливая слезы и жалуясь на неверность милой:

Ils sont passés, ces jours délicieux,
 Où tout rempli de ma première ivresse,
 Sans nul soupçon, sans reproche odieux,
 Sûr d'être aimé de ma belle maîtresse,
 Par mon bonheur je surpassais les Dieux.
 Depuis longtemps sa fatale colère,
 D'ennuis amers a trop su me nourrir;
 Je perds son coeur, je cesse de lui plaire,
 De ma douleur je n'ai plus qu'à mourir.
 Oui, j'en mourrai; voilà mon espérance.
 Je vois déjà mon étoile pâlir;
 Lassé du jour, lassé de ma souffrance,
 Dans le Cocyte, avec indifférence,
 Comme un torrent, je cours m'ensevelir...

Кто не захочет, по крайней мере, коснуться праха ленивца, который воспел любовь и который увял «во цвете дней»! На могиле моей разбросают цветы, и всякий влюбленный прольет там слезы. Ты одна, неблагодарная и безжалостная, будешь с сухими глазами смотреть на мою могилу. О друзья, перенесите мой прах в Фейанкур, в этот прекрасный лес, и там, у подножия бука, возле ручья, поместите тихо мой гроб, а на нем напишите вот эти стихи, которые прочтет каждый путник:

Ci-gît, hélas! un amant trop épris
 Des doux attraités d'une beauté cruelle;
 Tout son destin fut d'aimer Eucharis,
 Et de mourir abandonné par elle.

Сколько еще мы встретим этих преждевременных, одиноких могил, у ручья под сенью дерева, с надписью стихами, у поэтов французских и русских вплоть до могилы Ленского! ⁶⁾

Вполне естественно было обращение к печальной элегии своеобразного, рано погибшего поэта Gilbert'a (1751—80) ⁷⁾. Талантливый и правдивый поэт, он не был признан псевдоклассической Академией и, ища союзников в борьбе с ней, нашел их у иезуитов и врагов просветительного движения. Но ни при-

знания, ни обеспеченного положения он не достиг, несмотря на новых союзников, и умер 29 лет в больнице для умалишенных.

Понятны, поэтому, и меланхолия и мысли о смерти в элегиях Жильбера, но в изображении этих, столь естественных у действительно несчастного поэта чувств он неоднократно сбивается на обычную стилистику жалостной элегии. Однажды Академия по обычаю тех времен объявила конкурс для оды на тему: «Гений в борьбе с судьбой». Объявляя тему, Академия, конечно, была убеждена, что этот гений будет изображен по всем правилам обычной пиитики, «с факелом в руках и с огненным языком над головой» (Деген) и, в конце концов, восторжествует над судьбою. Вместо того, Жильбер пишет для конкурса оду «Le poète malheureux», где без прикрас рисует свою печальную судьбу: прельщенный славой великих поэтов, он весь отдался творчеству, но, увы! один гений не дает счастья; нищета преследует поэта, и он завидует жребию простого крестьянина; его собственная судьба печальна, скоро придет смерть, а с нею и забвение..

Tel est mon sort. Bientôt je rejoindrai ma mère,
Et l'ombre de l'oubli va tous deux nous couvrir! 8)

Здесь все искренно и правдиво, но «жребий» и «тень забвения» обличают определенный элегический стиль. Еще более обличают его некоторые черты в элегии «L'Amant désespéré»: по указанному уже выше обычаю элегических поэтов, Жильбер в этом стихотворении идет под сень мрачных лесов искать успокоения для своей печали:

Forêts solitaires et sombres,
Je viens, dévoré de douleurs,
Sous vos majestueuses ombres
Du repos qui me fuit respirer les douceurs 9).

Его Сильвии нет с ним, но каждый шорох кажется ему шагами милой. Ah! — заключает он элегию — *revînt-elle encore, il ne sera plus temps.*

Les yeux, au lieu de moi, retrouveront ma cendre;
Et les pleurs que sur elle on la verra répandre,
Ses regrets douloureux, ses longs gémissements,
Viendront, au tombeau même, éveiller mes tourments.

(Oeuvres, 167 стр.)

Так точно и влюбленный в Ольгу Ленский

...рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну... (II, 22.)

Так точно и Пушкин в его ранних опытах, особенно в стихах 1816 г., любил говорить об унынии и бегстве под сень лесов. Таковы: «Осеннее утро», «Элегия» («Опять я ваш, о, юные друзья»). В последней находим следующие стихи:

Перед собой одну печаль я вижу! —
 Мне скучен мир, мне страшен дневный свет;
 Иду в леса, в которых жизни нет,
 Где мертвый мрак: я радость ненавижу...
 Умчались вы, дни радости моей!
 Умчались вы — неволью лютятся слезы,
 И вяну я на темном утре дней.

И все это, конечно, «без малого в осьмнадцать лет». Кроме того, в этой же элегии Жильбера мы находим и обязательный прах поэта-мученика и слезы над ним милой (ср. Ольга). Самое знаменитое стихотворение Жильбера, до сих пор забытое хрестоматиями и выучиваемое наизусть, это — «Ode imitée de plusieurs psaumes», написанное, как говорят, за неделю до смерти. В связи с судьбой поэта оно трогает своей подлинной печалью и смещением чисто библейской мизантропии с просветленностью прощания, обращенного к природе: «Враги со смехом говорили: пусть он умрет и слава его с ним. Но господь, как отец, сказал моему успокоенному сердцу: их ненависть будет твоею опорой... Привет вам, любимые поля, ласкающая зелень, и ты, веселое уединение лесов. Небеса и вся природа, привет вам в последний раз. Пусть вашею священной красою долго наслаждаются друзья, глухие к моему последнему «прости». Пусть они умрут оплаканные, на склоне дней. Пусть друг им закроет глаза».

Не такова судьба поэта:

Au banquet de la vie, infortuné convive,
 J'apparus un jour, et je meurs:
 Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrive,
 Nul ne viendra verser des pleurs.

Еще в 60-е годы один из исследователей Пушкина обратил внимание на то, что последние стихи попали в Пушкинское «Послание к князю А. М. Горчакову» (1816):

Мне кажется, на жизненном пиру
 Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
 Явлюсь на час и одинок умру.
 И не придет друг сердца незабвенный
 В последний миг мой томный взор сомкнуть... и т. д.

Я замечу, при этом случае, что Пушкин, вероятно, был знаком с Жильбером не только непосредственно по французскому тексту: рассмотренная мною выше элегия Жильбера

«Le poète malheureux» была переведена современным Пушкину поэтом Милоновым и вошла в сборник его стихов, напечатанный в 1819 году. Вот ее начало по этому переводу:

О, дней моих весна! куда сокрылась ты?
 Едва твой след примечу,
 Как сна пленительна мечты,
 Вотще лечу к тебе — тебя во век не встречу!
 Полжизни, может быть, моей,
 В себе ты заключила;
 Но ах, жалеть ли мне о ней?
 Восход моей зари ты скорбью омрачила,
 И скрылась от меня,
 Как кроется от глаз, предвестник бурна дня,
 В туманных облаках померкшее светило!
 Но блеск отрадных дней твоих
 Еще прельщенное воображенье ловит.
 Кто знает, что судьба в грядущем нам готовит?

Здесь три строки обращают на себя внимание по сходству их с началом стихов Ленского. Но я не настаивал бы на заимствовании: Пушкин шел по пути определенного элегического стиля, а на этом пути совпадения словесных форм были иногда неизбежны.

Хронологически — по времени творчества — из интересующей нас группы поэтов за Жильбером следует Андрей Шенье, единственный, быть может, во Франции XVIII века выдающийся поэт, поэт милостью божией, чье имя, к тому же, окружено ореолом мученичества и легенды. Он, как и Жильбер, не допел своей песни, так как был казнен в 1794 году, имея всего 32 года (1762 род.) Правда, читающей Франции и Европе (а следовательно, и Пушкину) его элегии и идиллии стали известны лишь в XIX столетии, так как при жизни Шенье ничего не печатал, а первое издание его стихов вышло в 1819 году, в самый канун французского романтизма. Пораженная талантом поэта и новизной его творчества, критика на первых порах причислила его к романтикам, благо Ламартин дебютировал со своими «Поэтическими размышлениями» в следующем (1820) году. В России Шенье произвел сильное впечатление, судя по значительному числу переводов. Кн. Вяземский тоже пытался возвести его в романтики, но Пушкин в письме к нему (черновик) верно разоблачает Шенье: «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, — пишет Пушкин, — но он истинный грек, из классиков классик. C'est un imitateur savant... От него так и пахнет Феокритом и Анфологией. Он освобожден от итальянских concetti и от французских Анти-thèses — но романтизма в нем нет еще ни капли» (Пушкин-Венг. V, 517, прим.). К этому меткому отзыву современная критика вряд ли что добавит. Однако и Шенье не свободен еще от обычной французской манеры

XVIII века, особенно в области элегии. Влюбленный поэт также ищет уединения в лесах, и там, в глуши и одиночестве, любит мечтать о своей Камилле:

Ah! portons dans les bois ma triste inquiétude.
O Camille! l'amour aime la solitude...

(Нач. элегии.)

Так же выражается скорбь об ушедших «днях весны»:

O jours de mon printemps, jours couronnés de rose,
A votre fuite en vain un long regret s'oppose.
Beaux jours, quoique souvent obscurcis de mes pleurs,
Vous dont j'ai su jouir même au sein des douleurs.
Sur ma tête bientôt vos fleurs seront fanées.

(Нач. элегии.)

Так же является в его элегиях «поблекшей жизни цвет» и «прах»:

Aujourd'hui qu'au tombeau je suis prêt à descendre,
Mes amis; dans vos mains je dépose ma cendre.

Поэт просит друзей похоронить его без церковной помпы и не в «священных стенах», а где-нибудь в «уголку тихого леса». И главное — он просит их не забыть, не порицать и оплакать преждевременно угасшего поэта. Ибо, конечно, он «увял» до срока:

Oui, vous plaindrez sans doute en mes longues douleurs
Et ce brillant midi qu'annonçait mon aurore,
Et ces fruits dans leur germe éteints avant d'éclore
Que mes naissantes fleurs auront en vain promis...
Je meurs. Avant le soir j'ai fini ma journée.
A peine ouverte au jour ma rose s'est fanée.
La vie eut bien pour moi de volages douceurs;
Je les goûtais à peine, et voilà que je meurs.

(Из элегии «Aujourd'hui qu'au tombeau je suis prêt à descendre»). В свое время я укажу, что мотив преждевременного увядания у Пушкина встречается в очень выразительной форме уже в 1816 году (ср. элегию «Счастлив, кто в страсти сам себе», Ак., I, 212, и «Опять я ваш...», ib. 218), следовательно независимо от Шенье, почему и сопоставление только-что приведенной цитаты из Шенье с соответственным местом из известного стихотворения Пушкина «Андрей Шенье» (Акад., IV, 48) о заимствовании говорить не может. Но свое значение для изучения стиля пушкинских элегий это сопоставление сохраняет.

В только-что цитированной пьесе поэт глухо говорит о тех «бедах» (таух), которые заставляют его преждевременно сойти

в могилу. Можно думать (по связи с другими элегиями), что в числе этих бед не последнее место занимает и несчастная любовь. В одной из пьес Шенье говорит об этом выразительно: измена коварной Ликориды (*Lycoris*) заставляет его думать о смерти, преждевременная могила разверзлась пред ним, и благодетельная Лета готовит ему убежище; Ленского эта Лета пленяет, как известно, значительно меньше (элегия «*Souvent le malheureux songe à quitter la vie*»). Дело не обходится и без «девы красоты», приходящей пролить слезу «над бедной урной», — предположительно, как и в элегиях Ленского. Притом этот мотив является не в элегиях Шенье, а в одной из тех превосходных идиллий в александрийском стиле, которые составляют едва ли не лучшее наследие поэта. Перед нами пастух («*Le malade*»), умирающий от любви к прекрасной Дафне. Он вспоминает, как в первый раз увидел ее, пляшущей среди других красавиц, ему кажется, что он и теперь еще видит ее, видит, как она с распущенными волосами, медленно идет на могилу своей матери, — ах! придет ли она когда-то и на его могилу:

*Viendras-tu point aussi pleurer sur mon tombeau?
Viendras-tu point aussi, la plus belle des belles,
Dire sur mon tombeau: Les parques sont cruelles?*

Популярность только что цитированной пьесы была чрезвычайно велика и во Франции (ср. *Bertrand*, цит. соч., 381), свое впечатление она, конечно, произвела и на Пушкина. Отсюда, быть может, и заимствование пары строк для песни Ленского («придешь ли дева красоты») — обычная форма Пушкинских заимствований; очевидно, ему известные французские стихи глубоко западали в голову и вполне бессознательно перекладывались им в русские стихи, иногда в совершенно неожиданном месте¹⁰). Вообще же мысли Пушкина возвращались к Шенье много раз, а заимствования из этого поэта прослежены в творчестве автора *Онегина* до конца 20-х годов, следовательно, на всем протяжении *Онегинского периода*.

Стихотворения Шенье были опубликованы только в 1819 г., но я обращаюсь сейчас к эпохе более ранней: с 1810 года начинают появляться сборники элегий *Millevoye* (1782 — 1816), который знал Шенье по рукописям и, по выражению некоторых критиков (*Bertrand*), даже «обкрадывал» знаменитого, но ненапечатанного поэта. Я оставляю в стороне недостаточно обследованный еще вопрос о степени зависимости Мильвуа от Шенье. Достаточно упомянуть, что этой зависимости не отрицал и сам Мильвуа, помещая в примечаниях к своим элегиям отрывки из неизданного еще Шенье, которым он подражал. Другим учителем Мильвуа был Парни. Его Мильвуа знал лично, и ему он

расточает похвалы в кратком историческом очерке элегии: здесь Парни отведено больше всего места; для Мильвуа он классик еще при жизни и величайший авторитет ¹¹⁾). Парни посоветовал ему ввести в элегии «новые изображения», дабы не повторять старых поэтов. Мильвуа следует этому совету; он сам перечисляет (IV, 72—3) эти новые, избранные им темы, — все они обнаруживают склонность поэта к печальным сюжетам. Объяснение этого факта нужно искать в биографии Мильвуа, где мы найдем и несчастную любовь, и неизлечимую болезнь, и предчувствие ранней смерти. Все это — благодарный материал для элегий: увядший цветок, срубленный лес, покинутое жилище, осень, — вот излюбленные им темы. Мильвуа это один из тех «чахоточных» (poitrinaire) поэтов, которые встречаются в каждой литературе, которые полны уныния, в предчувствии скорой смерти. Это — французский Надсон начала XIX в., самый талантливый из поэтов эпохи империи, ученик Парни и Шенье, соединительное звено между Парни и Ламартином.

Его самая знаменитая элегия есть «La chute des feuilles», стихотворение, семь раз переведенное на русский язык в Александровскую эпоху, при чем в числе переводчиков — Баратынский (2 раза), Батюшков, Туманский, Милонов и др. Версия Батюшкова («Последняя весна») относится к 1815 году, Милонова — не позже 1819 ¹²⁾, лучшая — на мой взгляд — Баратынского, к 1823 г.:

Падение листьев.

Поблекнули ковры полей,
 Брега взрывал источник мутной,
 И голосистый соловей
 Умолкнул в роще бесприютной.
 Болезни жертва в цвете лет,
 К сей роще юноша унылой
 Последний горестный привет
 Отдать прибред отчизне милой:
 «Судьба исполнилась моя!
 Прости, убежище драгое!
 О прорицанье роковое!
 Твой страшный голос помню я.
 С ненастной осенью приспеет,
 Вещало ты, мой смертный час,
 И для страдальца пожелтеет
 Дубравный лист в последний раз.
 Заплачет милая мне дева;
 Я вяну: легкою мечтой
 Мелькнув, исчез мой век молодой.
 Последний лист падет со древа,
 Последний час ударит мой.

Наступает осень — поэт умирает. Пусть могила укроет его от взоров матери, но когда «милая» придет со слезами к этой могиле, пусть ветер будит шорохом его тень:

Сбылось. Увы! судьбины гнева
 Мольбами бедный не смягчил:
 Последний лист упал со древа,
 Последний час его пробил.
 Близ рощи той его гробница;
 Но не пришла краса-девица
 Свой долг заветный ей отдать,
 А зрела каждая денница
 Над ней рыдающую мать.

Перед нами самое типичное стихотворение интересующего нас мотива: преждевременная смерть юноши (в подлиннике: «Triste et mourant à son aurore», «beau printemps»), прощание его в роще с жизнью, «дева красоты» и т. д. Баратынский написал и другую версию (1827, следовательно, одновременно с элегией Ленского), где сходство с элегией Ленского еще больше («Вы улетели, сны златые минутной юности моей», и др.).

Мильвуа написал три версии на тему о падении листьев, при чем одна из них, переведенная Батюшковым (вернее, это подражание), говорит в заключение о забвении поэта всеми:

Лишь пастырь, в тихий час денницы,
 Как в поле стадо выгонял,
 Унылой песнью возмущал
 Молчанье мертвое гробницы.

Повидимому, эта последняя подробность (в подлиннике ее нет) внушила Незелену (стр. 30) утверждение, что стихотворение Батюшкова «так сильно подействовало на Пушкина, что содержание его отразилось впоследствии на повествовании о смерти Ленского, и описание могилы Ленского почти заимствовано из этого стихотворения, хотя и носит, конечно, признаки самобытного дарования Пушкина». Описывая забвение могилы Ленского с отъездом Лариных, Пушкин действительно замечает (VII,7):

Но ныне... памятник унылой
 Забыт. К нему привычный след
 Заглох. Венка на ветви нет;
 Один, под ним, седой и хилой,
 Пастух попрежнему поет
 И обувь бедную плетет.

Сходство, конечно, есть, но описание могилы Ленского (VI, 40—41 и VII, 6—7) сделано Пушкиным вообще в обычном элегическом стиле: уединенная «урна» у ручья, под деревьями, где любит отдыхать пахарь, где часто поет соловей, — для всего этого можно найти параллели не только у Мильвуа; но, конечно, и Мильвуа нельзя устранять от сравнения, особенно принимая во внимание чрезвычайную популярность только-что разобранных пьес¹³).

Темы о смерти и могиле вообще преследуют Мильвуа не-престанно. В годовщину смерти своего отца он обещает навестить его могилу, чтобы ее «украсить скромным цветком», и «на камне, еще влажном от слез, повторить эту песню скорби» («L'anniversaire», Oeuvres, IV, 83). Он пишет элегию «Le tombeau du poète persan» (ib., 206), а также «La mort de Rotrou» и другую элегию «Les derniers moments de Virgile», следовательно, опять на тему об умирающем поэте; замечу кстати, что эта последняя, быть-может, внушила Батюшкову идею и некоторые детали его знаменитой элегии «Умирающий Тасс». Наконец, помимо «Падения листьев», Мильвуа написал еще две пьесы об умирающем поэте. Одна из них так и называется: «Le poète mourant» (ib., 122). Поэт поет, угасая преждевременно, и рядом с ним готова угаснуть лампа:

La fleur de ma vie est fanée;
Il fut rapide, mon destin!
De mon orageuse journée
Le soir toucha presque au matin.

(Ср. «рассвет печальный жизни бурной».)

Он готов разбить ненужную теперь лиру, просит друзей сохранить его стихи, а женщин приносить на его могилу розы. Но лира выскальзывает из слабых рук, лампа гаснет, и поэт умирает.

Другая пьеса написана поэтом, как ода Жильбера, за несколько дней до смерти («Priez pour moi», 294). Это романс с рефреном: Vous qui priez, priez pour moi. Бедный больной, готовясь к смерти, вспоминает о своей печальной жизни и просит всех молиться за него. Вот несколько более многозначительных строк:

Je meurs au printemps de mon âge,
Mais du sort je subis la loi...

Ma compagne, ma seule amie,
Digne objet d'un constant amour,
Je t'avais consacré ma vie,
Hélas! et je ne vis qu'un jour.

Как не припомнить при этом случае хорошо знакомых нам фраз и «весны моей златые дни», и «прав судьбы закон», и «желанный друг, сердечный друг», и «тебе единой посвятил»,— словом, весь тот милый вздор, который «темно и вяло» писал Ленский накануне своей смерти. Конечно, Пушкин знал Мильвуа хорошо; хотя в цитированном уже мною черновике письма к Вяземскому отзывался о нем пренебрежительно: «Millevoeu-ни то, ни се, но хорош только в мелочах элегических».

Если не в истории творчества современных французских и русских поэтов, то в истории интересующего нас мотива, на ряду с только что отмеченными видными «авторитетами», имели свое значение и некоторые *dii minores* французской лирики начала XIX века, вроде *Loyson'a* (1791—1820, *Epitres et élégies*, 1819), *Ch. Nodier* (1780—1844) и др. У первого, например¹⁴), такого же чахоточного и рано умершего поэта, как и Мильвуа, есть (цит. выше сборник) две пьесы с примелькавшимися уже названиями: «*La maladie de langueur*» и «*Le lit de mort*».

В первой из них поэт призывает музу утешить его, его несчастного, юного еще, но уже угнетенного скорбью; он еще держит лютню в руках, но силы ему уже изменяют; прощайте наслаждения, слава, будущность: у поэта отнимают его лиру, чтобы спасти ему жизнь. Но что такое жизнь без музыки, «в молчании вечной ночи»? Поэт, как факел: ему лучше хоть на миг вспыхнуть перед смертью. Извлекая слабеющими пальцами нежные звуки из своей лиры, он незаметно исчезнет «в ужасной бездне», как та бессмертная птица, которая, желая возродиться, сгорает в лучах солнца и вновь воскресает из праха. Это — обычная предсмертная песнь поэта, тема, окончательно увековеченная Ламартином, о чем речь ниже.

Другая пьеса ближе к элегии Ленского: это — элегия о преждевременной смерти в стиле Мильвуа, трогательная своей подлинной скорбью. Перестаньте утешать меня бесполезными надеждами, — обращается поэт к друзьям, — в последний раз блистает для меня заря, в последний раз сияет солнце. Завтра, когда это солнце засияет снова, ваш друг уже будет спать в вечном мраке (*dans la nuit éternelle*). Этот темный мрак не пугает меня, я иду к богу, который ждет меня. Увенчайте мое ложе цветами, вложите лиру в мои дрожащие пальцы. Я приветствую смерть праздничным гимном, а вы повторяйте рефрен моих последних песен. Что же смущает поэта в этот последний миг? Почему лира его издает только жалобные звуки? Увы! — вздыхает он, — я ничего не успел сделать, что спасло бы мое имя от забвения. Мальфиляр и Жильбер (вот авторитеты!) умерли также молодыми, но несколько стихов спасло их от забвения, — о если бы хоть эти звуки из умирающих уст, эти песни, спасшиеся от бессильных Парк, хоть они пробудили когда-либо в будущем сожаления! (Следует завет друзьям передать привет родным поэта, вдали от которых он умирает.)

Жильбер, Мильвуа и Луазон имели жизненные основания для своей литературной скорби, как имел их Надсон, и, однако, в их поэзии есть много условных, унаследованных образов: лира, весна дней, преждевременный закат, дева красоты и т. п. По тому же пути шел, конечно, и Ленский — Пушкин.

Что касается второго из названных выше поэтов, Нодье, автора известного Пушкину и русским читателям 20-х годов «Сбогара», своеобразного и интересного представителя переходной эпохи во французской литературе, поклонника «Вертера» и Гофмана, друга романтиков, писавшего прочувствованные предисловия одновременно и к Жильберу, и к Мильвуа, и к Ламартину, — что касается этого поэта, то в его сборнике «*Roésies diverses*» есть также стихотворение «*Le poète malheureux*». Мне неизвестно оно ближе, но название и связь Нодье с выше-названными поэтами позволяет а priori причислить его к интересующему нас циклу ¹⁵⁾.

Парни и Мильвуа — главные французские вдохновители отроческой лиры Батюшкова, Пушкина, Баратынского, Туманского и некоторых других из современных поэтов, первый — в области эротической элегии, второй — в области меланхолической. С 20-х годов Шенье стал третьим учителем тех же поэтов (кроме сошедшего со сцены Батюшкова), хотя влияние его было слабее, ибо наши поэты стали к тому времени более самостоятельными. Одновременно с Шенье (в печати) прозвучали и «Поэтические размышления» Ламартина — первый гимн французского романтизма. В них еще было много старых мотивов, — не даром же Ламартин подражал в юности Парни и воспел его смерть в стихах, прочитанных в Маконской академии (Bertrand, o. c., 346). А Мильвуа — также ученик Парни — был посредником между элегиями певца Элеоноры и «думами» певца Эльвиры (под этим именем Ламартин воспел свою возлюбленную): именно от Мильвуа мог Ламартин выучиться той скорбно-элегической стилистике, которая так сближает его с названными только-что поэтами. Никто другой из французских романтиков не был к ним так близок: Гюго, Виньи и прочие имели уже за собою шумный успех первого сборника Ламартина, который заслони собой и заставил забыть недавно столь популярных элегиков. Два первые сборника Ламартина — «*Méditations poétiques*» (1820) и «*Nouvelles méditations*» (1823) — вышли до начала Онегина, почему в них можно еще поискать в последний раз «хладные урны» и «поблекшей жизни цвет», помня о связи Ламартина с предшествовавшими ему элегиками. И поиски окажутся напрасными... Прежде всего мы найдем у него все того же злополучного «*Le poète mourant*», который все умирает, но никак не может умереть с XVIII века. В примечаниях, которые Ламартин добавил к своим «Размышлениям» впоследствии ¹⁶⁾, поэт рассказывает, что данная пьеса была написана им «со слезами воспоминания и надежды», однажды, когда он был приговорен врачом к смерти, почему поэт и уришел в меланхолическое настроение. Это не помешало ему припомнить, что аналогичную меланхолию он некогда «вычитал» у Попа, и вот поэт пишет свою

элегию. Можно добавить к этому, что услужливая память подсказала поэту и много других литературных реминисценций, ибо элегия его переполнена обычными украшениями элегической поэзии:

La coupe de mes jours s'est brisée encor pleine;
 Ma vie hors de mon sein s'enfuit à chaque haleine;
 Ni baisers, ni soupirs, ne peuvent l'arrêter,
 Et l'aile de la mort sur l'airain qui me pleure,
 En sons entrecoupés frappe ma dernière heure;
 Faut-il gémir? faut-il chanter?...

Поэт решает, конечно, «петь», раз его «персты находятся еще на лире», а смерть, как дебедю, внушает ему «на грани иного мира мелодический крик». Далее он уверяет, что в жизни нечего жалеть, поэту в особенности. Как птица пронизывает своим взглядом тьму, так поэтический инстинкт его души часто провидел его жребий. Он ни о чем не жалеет: «le regard plaintif de la vierge modeste» и в особенности «божественное слово»: «Je t'aime!», — вот что только стоит вздоха. Дав обычные распоряжения относительно могилы и памятника, поэт просит уничтожить его «лютню». Но тяжелая рука смерти коснулась инструмента, он издает жалобный и глухой звук и... умолкает. Поэт Ламартина знает, что он — последний элегический поэт: он умирает, как умирали до него все порядочные поэты, вроде Мильвуа и Луазона: «лира», «поблекшей жизни цвет» и «дева красоты» имеются налицо.

Именно эта элегия Ламартина, рядом с его же «Бонапартом», понравилась Пушкину: «Ламартин, — пишет он Вяземскому в 1824 году, — хорош в Наполеоне, в умирающем поэте — вообще хорош какой-то новой гармонией» (это писалось как-раз накануне «Онегина»).^{16а}) И было бы крайней несправедливостью отрицать действительно красоту в «Умирающем поэте» Ламартина, возвышенность многих образов этой пьесы, истинное, зачастую, вдохновение. Новая гармония, о которой пишет Пушкин, объясняется, в значительной степени, глубокой религиозностью поэта: он читал не только Парни и Мильвуа, но знаком уже и с Шатобрианом, и с Жозефом де Мэстром. В его меланхолии есть, поэтому, христианская просветленность, которой не было у французских элегиков, воспитанных на рационализме XVIII века. Прося друзей разбить лютню умирающего поэта, он надеется, что тотчас в небе задрожит под его перстами лютня серафимов, и за аккордами его лиры будут двигаться небеса. А в другой пьесе, с вдвойне характерным названием («Le chrétien mourant»), умирающий обращается к друзьям с укором:

Vous pleurez! et déjà dans la coupe sacrée
 J'ai bu l'oubli des maux, et mon âme enivrée
 Entre au céleste port.

Вот чего мы никогда еще не слышали от поэтов конца XVIII века и века империи язычников и рационалистов, которые так любили в своих элегиях умирать, но для которых смерть была беспросветной печалью. Теперь романтики нашли этот просвет, почему в их поэзии стало гораздо меньше безнадежности, унаследованной от Юнга, Оссиана, Вертера. Дальше нам, поэтому, бесполезно искать меланхолии Парни и Мильвуа, если бы даже хронология Онегина и не требовала остановки: эта меланхолия умерла во время реставрации вместе с культом рационализма. Ее место заняла мировая скорбь и новая меланхолия, меланхолия романтическая, имеющая свое особое содержание, свой смысл и свою стилистику.

II.

Разумеется, и в творчестве русских поэтов, соратников, а иногда и учителей, Пушкин встречал много раз те же мотивы меланхолии, увядания, преждевременной грусти, могильной урны, над которой проливаются слезы. Как и у Пушкина, эти мотивы являлись неизбежно — то как чисто литературный факт, то как следствие действительно печальных переживаний преломлявшихся, однако, для поэтического сознания в обычные формы элегического стиля.

Среди поэтов старшего поколения на первом месте должен быть поставлен, конечно, Жуковский (1783—1852). У него интересующие нас мотивы представлены в изобилии: в эту сторону увлекали поэта и литературные предилекции и личные переживания. Знаменитое «Сельское кладбище» (1803), переделанное из Грея, начинается длинную серию унылых стихов Жуковского. Уже здесь налицо и меланхолический пейзаж, и поэт «уединенно скитающийся в роще», поэт, который «сохнул и увядал» преждевременно. Гибель юношеских надежд оплакивается в отрывке (1806 года): «О, счастье дней моих! Куда, куда стремишься?» В прекрасной элегии «Вечер» (1806, сюда входят стихи: «Уж вечер... облаков померкнули края») на ряду с другими меланхолическими размышлениями мы находим скорбь о раннем отцвете весны («О, дней моих весна, как быстро скрылась ты...») ¹⁷⁾, покорность судьбе («пусть всяк идет вослед судьбе своей»), предчувствие скорой могилы юноши. В послании «К Филалету» (1808) поэту видятся всюду «вестники могилы» и притом «в весенние годы»:

Нет! счастье к бытию меня не приучило;
 Мой юношеский цвет без запаха отцвел.
 Едва в душе своей для дружбы я созрел —
 И что же!.. предо мной увядшего могила...

Его «Певец» (1811) изображает могилу преждевременно угасшего поэта, который, подобно Ленскому (II, 10), воспел дружбу и любовь:

Он дружбу пел, дав другу нежну руку —
 Но верный друг во цвете лет угас;
 Он пел любовь — но был печален глас...

И, подобно прочим умирающим поэтам, этот певец оплакал свою печальную жизнь в предсмертной песне (это было раньше Мильвуа, Шенье и Ламартина); теперь лишь зефиры колеблют венки над его могилой (ср. Е. О., VII, 7), и уныло вторит им лира.

Отдал дань веку Жуковский и переводами Парни и Мильвуа, но Шенье прошел бесследно для него. Вообще «тихая меланхолия» уходит из поэзии Жуковского приблизительно с 1816 года, когда он стал придворным певцом. Да, к тому же, раннее увядание принято было воспевать в юный возраст, а Жуковскому было уже под 30, — он предоставил увядать более молодым поэтам. Однако же, и того, что он написал, как мы видели, довольно. Сиповский («Пушкин», 197) утверждал даже, что предсмертные стихи Ленского — «удивительная и трогательная пародия на стихи Жуковского». Одного ли Жуковского?

Второй из русских учителей Пушкина, Батюшков (1787—1855), названный Пушкиным «Российским Парни», действительно превосходно переводил элегии певца Элеоноры, но не хуже — и элегии Мильвуа. Все же Батюшков больше близок по настроению к первому, его элегии написаны в таком же эротическом духе, и если скорбные мотивы иногда проникают и в его песни, то не чаще, чем в песни Парни, если не считать, конечно, «Последней весны», переведенной из Мильвуа (выше, 74). В одной только пьесе («Совет друзьям», 1805), давая друзьям совет веселиться, Батюшков мимоходом задает вопрос: ужели скоро он умрет и на могиле его никто не прольет слезы? Но тотчас вновь возвращается к теме о вине и веселье. И это — характерно для Батюшкова, как и для Парни; характерно и для юного Пушкина, когда он подражает Батюшкову¹⁸).

После Жуковского и Батюшкова русских учителей в области элегии Пушкин не мог иметь. Вряд ли мог им быть, например, уже упомянутый выше Милонов, выпустивший в 1819 году книжку стихов, где переведены «Бедный поэт» Жильбера и «Падение листьев» Мильвуа, и обе эти пьесы, как уже отмечалось в своем месте (стр. 71 и 74), имеют нечто общее, особенно первая, с элегией Ленского именно в переводе Милонова. Вообще говоря, Милонов несомненно интересен, как поэт переходной поры, предшественник Пушкина, как и Жуковский с Батюшковым. В нем еще есть некоторая приверженность к старине, он пишет сатиры и оды, но рядом с этим он, как и Батюшков, явно

склонен и к элегии, в частности, к унылой элегии. Он оплакивает рано уходящую юность («К юности»), рано умершего друга («Ночь на могиле друга»), по поводу монастыря предаётся размышлениям о юной затворнице, о которой над гробом её будет скорбеть юноша («Монастырь», нечто подобное дальше у Туманского). Как Жуковский (и, может-быть, не без влияния последнего), он любит в «душе своей уныние питать», притом — в вечерний час и на кладбище, где он видит девушку, пришедшую на гроб милого, «с бледнеющим челом, с померкшими очами» («Уныние»). А вот две строфы из его стихотворения «Выздоровление»:

Я зрел: мои печальны лета
Сливались вечности с рекой
И дней моих среди рассвета,
Клонился я на запад мой;
Мне гроб ужасный отверзлся,
Бежал от глаз отрадный свет,
Вотще в глубокой тьме старался
Я дней увядших видеть след.

Объят болезнию жестокой,
Я наступавшей ночи рек:
О ночь! во тьме твоей глубокой
Меня поглотить ты на век;
Я к восходящей рек деннице,
Когда от ней бежала тень:
Увы! на светлой колеснице
Ты мой ведешь последний день!

Так же скорбел о своем «закате» и Ленский. Но поэтическое дарование Милонова невелико, и для Пушкина он, конечно, был незначительным авторитетом. Его элегические мотивы характеризуют лишь общее направление и излюбленный стиль.

Гораздо многозначительнее для Пушкина были первые опыты его сверстников: Туманского, Баратынского, Языкова и др. Он внимательно следил за развитием этих поэтов, радовался их успехам, был с ними почти со всеми знаком, со многими переписывался.

Едва ли не самый ранний из них — Туманский (1800—1860): его первые опыты печатаются с 1817 года, и притом в журналах популярных. Почти все они написаны в элегическом стиле, при чем самостоятельные пьесы постоянно перемежаются с переводами из Парни и Мильвуа. Но поэт явно предпочитает темы унылые. Уже к 1818 году относится элегия «Монастырь», по теме сходная с одноименной элегией Милонова: воображение рисует поэту юную узницу, которая уныло поет, взывая к милому, с которым разлучена, но вотще: она увяла в монастыре, и над ее могилой «Меланхолия в вечерний, тихий час, При

шопоте древес, при месячном сиянье, Сидит погружена в приятное мечтанье»... Замечательна по сходству с элегией Ленского элегия 1819 г. «Вертер к Шарлоте» (предсмертная песня), представляющая собою подражание французскому (но подлинник мной не разыскан):

Светильник дней моих печальных угасает,
 Шарлота! чувствую: мой тихий час настал;
 В последний раз твой верный друг взирает
 На те места, где счастье он вкушал.
 Но ты моя! Душа в очарованьи
 Сей мыслью сладостной, прелестною полна;
 Я видел на устах твоих любви признание,
 И жизнь моя с судьбой примирена.
 Когда луна дрожащими лучами
 Мой памятник простой озолотит,
 Приди мечтать о мне и горькими слезами
 Ту урну окропи, где друга прах сокрыт.

Есть у Туманского и «Больной певец» (1823): «он вянет, недугом сраженный»; еще недавно он «любовь безнадежную пел», а теперь «ни стопа — молчанье могилы»; поэт убеждает певца забыть «о любви безнадежной» и петь дружбу. — Наконец, в 1827 году, одновременно с Ленским, Туманский пишет красивый сонет:

Она прошла, моя весна златая:
 И радость к ней уж не придет...

Поэт во всем разочарован, от всех оторван, с ним лишь «задумчивость, заветная подруга»...

Приведенные только-что выдержки из элегий Туманского несомненно выходят из той же стилистической среды, что и элегия Ленского. Не забудем, притом, что Пушкин был именно в молодые годы дружен с Туманским, встречался с ним и на севере и в Одессе, позднее переписывался и вообще всегда интересовался этим поэтом.

Не меньше, если только не больше, интересовался он Баратынским (1800—1845). Его Пушкин не раз вспомнил в «Онегине» и назвал «певцом пиров и грусти томной» (III, 30). Последняя, быть-может, имеет прямое отношение к мотивам французской элегии, которые у Баратынского встречаются почти исключительно в первых стихотворных опытах. Позднее его серьезная муза чуждалась условных и мало искренних мотивов вакхического веселья и юношеского увядания. Но в 20 лет она любила их. Так, в 1819 («Прощанье») Баратынский возвещает, что он «вянет в утро дней», что «бледнеет светильник его дней», и девам, которые над этим смеются, угрожает, что скоро

и для них «весна скроется». В красивой «Элегии» (1820) те же мотивы:

На краткий миг пленяет в жизни радость,
Невидимо мелькают счастья дни;
Едва блеснут — и скроются они.
На краткий миг узнал любви я сладость, и т. д.

И в том же году в элегии «Весна:»

Мечты волшебные, вы скрылись от очей!
Сбылися времени угрозы!
Хладее в сердце жизнь, и юности моей
Поблекли утренние розы!..
... не для меня долины и леса
Одушевились красотой,
И светлой радостью сияют небеса!
Я вяну, — вянет все со мною!

Само собою разумеется, что в стихотворении «Больной» (1821) повторится уже примелькавшаяся нам от Шенье и Ламартина до Милонова тема: поэту суждено преждевременно увянуть, даже «ее лобзанье» его уже не воскресит. Не забудем также, что Баратынскому принадлежат два перевода «Падения листьев» Мильвуа.

Сам Пушкин при характеристике поэтического творчества Ленского имел в виду, однако, прежде всего элегии Языкова (1803—1846), поэта чрезвычайно любимого им. В постоянном общении провели они лето 1826 г., как-раз во время или накануне создания наиболее интересующих нас глав Онегина. Говоря о поэтических опытах Ленского, Пушкин замечает, что он испещрял альбомы Ольги элегиями:

И полны истины живой
Текут элегии рекой.
Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего,
Поешь, бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе...

(IV, 31.)

Когда же этот свод вышел, наконец, в свет, Пушкин, по словам Гоголя, сказал, что сборник нужно было назвать не «Стихотворения Языкова», а «Хмель»: «Человек с обыкновенными силами ничего не сделает подобного; тут потребно буйство сил». И это буйство именно характерно для вакхических и любовных песен Языкова, в них есть такая неподдельность радости и такая сила любви, что и современного читателя они способны захватить. Но именно искренность, или, вернее, дей-

ствительность вдохновения Языкова делает его элегии непохожими на обычные образцы: он творит по вдохновению, а не по литературным образцам. Оттого даже грустных его элегий невозможно привести в параллель к элегии Ленского, который писал по элегическим трафаретам. Отмечу, впрочем, элегию «Меня любовь преобразила» (1824), затем «Вы не сбылись, надежды милой благословенные мечты» (1826), «Скажи, воротись ли ты, моя пленительная радость» (1824) и некоторые другие пьесы, которые имеют нечто общее с элегией Ленского, но лишь в настроении, а не в стиле.

До сих пор мною названы все русские поэты, коих надлежало привлечь для изучения интересующих нас элегических мотивов¹⁸⁾. Не названо лишь одно имя, может-быть, самое многозначительное для Ленского, имя того возвышенного юноши-идеалиста, кто был действительно поклонником немецкой философии и Гёте, кто умер всего 22 лет, всеми любимый и оплаканный. Я имею в виду Веневитинова (1805—1827). От него осталось немного поэтических опытов, но о них можно сказать то, что сказал Пушкин о песне Ленского:

Он в песнях гордо сохранил
 Всегда возвышенные чувства,
 Порывы девственной мечты
 И прелесть важной простоты. (II, 9.)

Чрезвычайно соблазнительно было бы отнести именно к нему те строфы характеристики Ленского, которые делают из него философа и поэта (II, 6—11), а также те, в которых оплакана его преждевременная смерть—в провидении его славной будущности (VI, 36—7). Но этому противоречит хронология Онегина. Его поэзия проста и серьезна, и если в ней мы встречаем неоднократно мотивы пессимизма и предчувствие скорой смерти («Спокойно дни мои цвели», «Завещание», «Поэт и друг»), то во всем этом нет и тени обычной элегической стилистики. Скорее ее можно найти в том стихотворении, которое в Сибири написал на смерть Веневитинова декабрист кн. Одоевский (1827). Стихотворение называется «Умиравший художник» (знакомое заглавие). Этот умирающий художник говорит:

... едва лучи денницы
 Моей коснулись зеницы, —
 И свет во взорах потемнел;
 Плод жизни свеян недоспелый!
 Нет! Снов небесных кистью смелой
 Одушевить я не успел;
 Глас песни, мною недопетой,
 Не дозвучит в земных струнах,
 И я, в нетление одетый,
 Ее дослышу в небесах.

Конец уже заключает в себе нечто от христианской романтики Ламартина, но в общем чувствуется еще обычный элегический стиль. Однако, в 20-е гг. стиль французской элегии явно выходит из моды. Когда поэты Пушкинской поры стали самостоятельной, они сознательно избегают его, а новое поколение поэтов воспитывалось уже не на Парни и Мильвуа, а на зрелых творениях Пушкина и его славных соратников. Если же были влияния извне, то влияния совсем иного рода: Полежаев подражает Ламартину и Байрону²⁰); Лермонтов в 17 лет сравнивает себя с Байроном, а еще раньше (15 лет) пишет, намекая на себя («Ответ»):

Он любит мрак уединенья,
Он больше не знаком с слезой,
Пред ним исчезли упоенья
Мечты бесплодной и пустой.

Печальная элегия в стиле Парни и Мильвуа, вытеснившая некогда, совместно с эротической элегией, оду, выходит, в свою очередь, из моды к середине 20-х годов, и едва ли не последний ее образчик, это—элегия Ленского. Не даром Пушкин в 1824 году писал:

Я знаю: нежного Парни
Перо не в моде в наши дни...

(Е. О. III,

III.

Французские элегики у себя подготовили общественное мнение к романтизму: после Парни, Жильбера, Мильвуа и Луазона Ламартин казался только более талантливым, но шел, как будто, по тому же пути: для элегии создается впечатление непрерывности тем, образов, поэтических формул. Аналогична была роль элегических поэтов и в России: расцвет их влияния падает на первые 20 лет XIX столетия, второе десятилетие в особенности. В этот промежуток Жуковский был уже вполне сложившимся поэтом, и влияние элегической поэзии его не особенно затронуло; скорее, у него можно открыть влияние тех поэтов, которые повлияли и на французских элегиков, т. е. Юнга, Грея, Оссиана.

С другой стороны, целый выводок поэтов Пушкинской поры едва выступал на сцену к концу 10-х годов, и, как уже было указано, именно первое выступление этих поэтов (и только оно) носит отпечаток элегического влияния. Для двух поэтов только период 1810—1820 годов был многозначителен: для Батюшкова и Пушкина. Для первого он был эпохой наивысших достижений перед преждевременным, увы! концом, и достижения эти были такого рода, что снискали ему кличку «российского Парни». Он

не успел пойти дальше по пути самостоятельного творчества, но то, что он успел сделать, носит на себе печать цельности. Наоборот, Пушкин в это же время только начинал, но так как он начал гораздо раньше Туманского, Баратынского и др., то он успел и гораздо более сделать. Вот почему никто, кроме Батюшкова, не испытал на себе столь сильного влияния французской элегии, никто столь не изжил его, никого оно столь долго не сопровождало, как Пушкина. С 1812 года, даты первого лицейского стихотворения, и до середины 20-х годов, даты элегии Ленского, французские эротические поэты являются неизменными спутниками вдохновения Пушкина, а в начале 20-х годов оно было оживлено его родственным влиянием Шенье и Ламартина.

Всех этих поэтов Пушкин знал настолько хорошо, что часто без его ведома они подсказывали ему образы и формулы, а иногда, предательски, и целый стих, который поэт вписывал в свои оригинальные стихи и добросовестно считал своим. Достаточно взять первый том академического издания Пушкина, обнимающий лицейские стихи, и ознакомиться с примечаниями к ним Л. Н. Майкова: по поводу большинства стихотворений этого периода редактор должен говорить или о Парни и подобных ему французских авторах, или о посредствующем влиянии Жуковского и, в особенности, Батюшкова, следовательно, опять же о французском влиянии. Сохранился составленный самим Пушкиным список его стихотворений в 1815 году (Ак., прим., I²): он разделяется на послания, в которых Пушкин подражал главным образом Жуковскому и Батюшкову, и лирические стихотворения, которых всего названо 11 и за которыми следует суммарная пометка: 15 элегий. Здесь обличает самое название, но элегий у Пушкина есть много и после 1815 года. Что это были за элегии и нельзя ли уже в них проследить мотивы элегии Ленского?

„Редактор первого тома академического издания лицейских стихотворений Пушкина (Прим., 16—17) справедливо подразделяет эти последние хронологически на два отдела. Первый, приблизительно до середины 1816 года, характеризуется игривой эротикой: это мотивы «Леды» (1814), нескромных картин «Фавн и пастушка» (1816). Даже когда поэт пишет свое завещание (1815) или эпитафию (тоже), то и здесь не обходится без игривого веселья. Меланхолическим характером отличаются лишь стихотворения 1814 года «Эвлега и Осгар», где (через Парни) отражается влияние Оссиана. А в ироническом послании «К другу стихотворцу» (1814) Пушкин, убеждая плохого поэта оставить свои поэтические упражнения, замечает:

Арист, поверь ты мне, оставь перо, чернила,
Забудь ручьи, леса, унылые могилы...

Ясно, о каких мотивах идет здесь речь. Но в данный период, кстати сказать, отмеченный печатью сильного влияния Парни, унылые мотивы не по душе Пушкину: как-никак, а для уныния, хотя бы и литературного, нужны какие-либо жизненные причины, а их у подростка-Пушкина до сих пор еще не было.

Иную картину находим мы в стихотворениях второго периода, начиная приблизительно с середины 1816 года. Первые унылые ноты издает, лира Пушкина весной этого года, когда написано «Послание к кн. Горчакову»²¹), лицейскому товарищу Пушкина. Поэт в это время «встречается с восемнадцатой весной» и полон грустных раздумий по поводу своей печальной будущности, сопоставляя ее с блестящей будущностью кн. Горчакова. Он знал недолго счастье и лишь в прошлом; общая заря жизни (окончание лица) для Горчакова — «заря весны прекрасной», для Пушкина — «осенняя заря». На жизненном пиру, — говорит Пушкин, заимствуя эти стихи у Жильбера (см. выше, стр. 71), — явился я одиноким гостем на час и одиноким умру:

И не придет друг сердца незабвенный
В последний миг мой томный взор сомкнуть,
И не придет на холм уединенный
В последний раз любовь вздохнуть.

Чего поэту ждать? Он — «в рядах забытый воин», «среди толпы затерянный певец». Но — и это замечательно для 17-летнего Пушкина — он отказывается все же от своего безнадежного уныния и примиряется с жизнью на формуле, одинаково приемлемой и для Ленского («прав судьбы закон») и для знаменитого позднейшего примирения в элегии «Безумных лет угасшее веселье».

Но что! Стыжусь! Нет, ропот — униженье!
Нет, праведно богов определенье:
Ужель лишь мне не ведать ясных дней?
Нет, и в слезах сокрыто наслажденье —
И в жизни сей мне будет в утешенье:
Мой скромный дар и счастье друзей.

Таким образом, в приведенном только-что послании уже намечаются некоторые мотивы элегии Ленского: преждевременная смерть, «друг сердца незабвенный» и примирение с судьбой. Нет сомнения, что поэт искренно скорбел о своей грядущей судьбе, но эта скорбь выливалась в формулы, внушенные то Жильбером, то Жуковским, — на что уже давно было обращено внимание (влияние упомянутого на стр. 81 послания «К Филалету», см. «Пушкин» Ак. I², 271), — то вообще в обычные литературные формы элегической печали.

На 1816 год падает первое сильное увлечение Пушкина, увлечение, не встретившее взаимности и потому отразившееся в ряде печальных элегий. Одна из первых, это — «Любовь одна — веселье жизни холодной...» Поэт сравнивает свою судьбу с судьбой других поэтов, «наследников Тибулла и Парни»: если они не знали радости любви, то знали, ~~но~~ крайней мере, славу. Его судьба не такова:

В глуши долин, в печальной тьме лесов,
Один, один брожу уныл и мрачен,¹

и ответ на его стенания и слезы — лишь «ропот волн» да «шум дубрав». Поэт хочет совсем оставить свою лиру, так как «она» не улыбнется его стихам. Пушкин не даром упоминает «Наследников Тибулла и Парни», его стихотворение написано по обычным элегическим образцам, при чем указано было и прямое подражание Парни («Пушкин» — Ак., I², 285).

Во всяком случае, образ печального от неудачной любви, бродящего уныло под сенью дубрав поэта нам знаком достаточно (см. выше). Только что разобранная пьеса начинается собою целый ряд других, в которых поэт также говорит о своем унынии и увядании в связи с неудовлетворенной любовью: это — «Окно», «Наслаждение», «Желание», «Месяц», «Уныние». Везде в этих пьесах можно обнаружить обычный стиль любовной элегии, а иногда и прямо подражание французским образцам. Однако для интересующего нас мотива они не дают ничего.

Но в стихотворении того же периода «Певец»²²) мы снова встречаем унылого певца:

Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,
Иль тихий вздох, исполненный тоской,
Встречали вы?

Параллелизм с Жуковским, Батюшковым и Мильвуа приводит нас, разумеется, к обычному типу унылой элегии, с печальным поэтом, бродящим во тьме лесной.

За «Певцом» следует ряд элегий, объединенных и содержанием и стилем. Написаны они все той же осенью 1816 года и внушены тем же чувством первой юношеской любви. Весь этот цикл элегий изобилует материалом для выяснения генезиса элегии Ленского.

В свое время я уже указал (стр. 67), что относящаяся сюда элегия «Я видел смерть...» есть подражание одной из элегий Парни. Перед поэтом отворяется дверь гроба:

Умру — и младости моей
Никто следов пустынных не заметит,
И взора милого не встретит
Последний взор моих очей.

Следует прощание с природою, с «нею» и, как у Парни, завет друзьям: когда поэт умрет — известить об этом «ее», может быть, «она вздохнет над урной гробовою» ²³).

Все эти мотивы нам уже хорошо знакомы, точно так же, как и мотивы следующих пьес. В последних говорится о том, что у поэта «цвет жизни сохнет от мучений» («Счастлив, кто в страсти сам себе...»), что для него «ушла пора беспечности веселой», что над ним «луч утренний бледнеет», что «лист вчерашней розы не доцвели до завтрашних лучей» и поэт вянет «на темном утре дней». («Опять я ваш, о юные друзья...») ²⁴) Отцветание и увядание прежде времени, как было указано выше, особенно часто встречается у Шенье, но, конечно, не он был источником для Пушкина-лицеиста: его источник — обычные элегические формулы, которыми пользуются оба поэта. В частности, для некоторых пьес несомненный источник есть Парни («Опять я ваш», «Осеннее утро»), по крайней мере в деталях.

С окончанием лица, остыло увлечение Пушкина, а с этим надолго исчезает из его стихотворений и элегическое уныние. Еще мелькает иногда оно при воспоминании о прошлом («К ней», «Не спрашивай зачем унылой думой», оба 1817) ²⁵), но забавы светской жизни и первые серьезные успехи на литературном поприще отвлекли внимание поэта от печальных мотивов. Вновь обратился к ним Пушкин лишь тогда, когда ему снова пришлось, уже на юге, пережить сильное (если только не самое сильное) увлечение, опять не встретившее взаимности; и снова муза Пушкина возвращается к забытым на время мотивам элегического уныния. Я разумею здесь знаменитую «утаенную любовь» Пушкина, внушившую ему ряд прелестных стихотворений, «Бахчисарайский фонтан», некоторые строфы «Онегина» и, наконец, посвящение «Полтавы». Чувство, которое поэт так ревниво таил даже в черновиках своих, и которое было лишь сравнительно недавно и мастерски разгадано П. Е. Щеголевым ²⁶). На юге Пушкин — уже не подающий надежды юноша, а бесспорно первый русский поэт, несмотря на свои 20 лет. В его стихе слышна уверенность мастера, который скоро начнет «Онегина». Шенье, Ламартин и Байрон открыли ему новые горизонты. И тем не менее элегические традиции еще не изжиты им (они, впрочем, не изжиты были, как мы видели, и Шенье, и Ламартином); и снова действительное, живое чувство находит себе выражение в обычных элегических формах.

Однако лишь изредка. Новые литературные формулы начинают нравиться юному поэту. Если еще в 1818 году поэт иногда «скачал жизнью» и был во всем разочарован ²⁷), то с 1820 он определенно поклонник раннего разочарования и страдания, холодности души и т. п., он «жаждет смерти» — словом, стано-

вится на сторону романтического разочарования, — благо вынужденный отъезд на юг давал возможность сблизить эту, также литературную формулу, с действительностью. «Страдалец» появляется в стихотворениях 1820 г.: «Погасло дневное светило» и «Увы, зачем она блистает»; «Кавказский пленник» весь облечен в тогу нового романтического страдания и разочарования; но самый блистательный апофеоз новой поэтической формулы — это, конечно: «Я пережил свои желанья» (1821) ²⁸).

Все же иногда старые формулы живут на ряду с новыми, тем более, что и романтическая печаль имеет кое-что общее с элегической. Их разнит прежде всего большая глубина и сила первой: элегики меланхолически стонут и жалуются на конкретные несчастья и неудачи, чаще всего — неудачи любви, болезнь, боязнь всеобщего забвения, романтики же байроновского оттенка в жизни разочарованы вообще. — И затем по-разному те и другие относятся к смерти: байронисты «жаждут» ее, даже во цвете лет; для элегиков же именно преждевременный приход смерти есть чаще всего причина поэтических ламентаций; они не хотят умирать.

У Пушкина начала 20-х гг. романтическое разочарование уживается иногда рядом с элегическим стилем. Вот, например, две строфы из «Кавказского пленника», где, за исключением последней строки и конкретного факта («он раб»), все приемлемо для элегика XVIII в., особенно две предпоследние строки:

Свершилось... целью упования
 Не зрит он в мире ничего.
 И вы, последние мечтанья,
 И вы сокрылись от него.
 Он раб. Склонясь главою на камень,
 Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
 Погас печальной жизни пламень,
 И жаждет сени гробовой.

(«Кавк. Пл.» 91-8.)

Несомненную связь с традиционными формулами обнаруживает стихотворение «Гроб юноши» (1821). Его объясняли прежде реальным фактом: смертью одного из товарищей Пушкина. Редактор академического издания впервые усумнился в этом (III, 85) и, кажется мне, вполне справедливо. Перед нами пьеса чисто литературного происхождения; не даром же уже давно (ср. там же) было обращено внимание на сходство ее с стихотворением лицейской поры «Наездники», где также есть и преждевременная смерть, и гробница, и воспоминание о деве (см. прим. 21). Поэт говорит нам о юноше, «любви забав, питомце нежном», которого любили старцы и девы и который, однако, «увял во цвете лет»; теперь друзья и девы его почти забыли,

из жен одна только «быть может слезы льет»; его одинокая гробница находится у дороги возле ручья «в тени берез»; напрасно журчат струи, «напрасно блещет луч денницы»; шумит лес, сельская девица отдыхает у могилы и купается в источнике по дороге в лес, охотники трубят, — юноша уже не встанет из гроба ²⁸). Несомненно, что Пушкин вспоминал это описание гроба юноши при описании могилы Ленского (VI, 50—51). Оно, кстати, написано тем же размером, что и «Онегин», а для другого места «Онегина» (II гл., см. Ак., III, 86) Пушкин бесспорно пользовался черновым текстом данного стихотворения. Да и в элегии Ленского «блестит денница» рифмуется с «гробницей».

Элегическое уныние и скорбь о забвении, которые особенно ярко в лицейскую пору выразились в цитируемом выше «Послании к кн. Горчакову», Пушкиным снова овладевают в том же 1821 году, и он повторяет даже один стих «Послания»:

Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений:
И, жертва темная, умрет мой слабый гений
С печальной жизнью, с минутною молвой...

(«К Овидию».)

Но самый интересный для нас образчик в стиле элегии Ленского есть стихотворение 1821 года «Умолкну скоро я...», о котором было так много, в связи с биографией поэта, написано (М. О. Гершензоном, Н. А. Лернером и П. Е. Щеголевым):

Умолкну скоро я. Но если в день печали
Задумчивой игрой мне струны отвечали;
Но если юноши, внимая молча мне,
Дивились долгому любви моей мученью;
Но если ты сама, предавшись умиленью,
Печальные стихи твердила в тишине
И сердца моего язык любила страстной;
Но если я любим; позволь, о милый друг,
Позволь одушевить прощальный лиры звук
Заветным именем любовницы прекрасной.
Когда меня навек обьет смертный сон,
Над урною моей [вар.—над ранней урной] промолви
с умиленьем:
Он мною был любим; он мне был одолжен
И песнь и любви последним вдохновеньем.

П. Е. Щеголев (назв. ст., 117-8) уже обратил внимание на весьма явное сходство этих стихов с элегией Ленского и совершенно справедливо при этом заметил, что приведенная пьеса «обработана Пушкиным вполне в том условно-элегическом роде, в котором Пушкин писал в годы лицейской юности и петербургской молодости по образцам французской доромантической

элегии, представленной в лирике Парни, Лебрена, Бертена, Мильвуа»³⁰). Для элегии же Ленского приведенная пьеса дала и «лиру», и «раннюю урну», и слова любви, которые произносит на могиле «дева красоты», и общий тон. Это последний у Пушкина пережиток традиционного элегического стиля, не считая, конечно, самой элегии Ленского, которая есть достойное завершение длинной литературной традиции³¹). Впрочем, еще одно сближение напрашивается само собой. В 1825 г. Пушкин написал доставившую ему столько неприятностей пьесу «Андрей Шенье», — так поэт, у которого умирающий певец есть обычный элегический образ, сам становится объектом элегии на тему «Умирающий поэт». Ибо у Пушкина Шенье представлен в момент перед казнью —

Задумчивая лира
В последний раз ему поет.

Точно так же, как поет она перед смертью у Мильвуа, у Луазона, у Ламартина и у самого Шенье. У Пушкина его «умирающий поэт», правда, воспекает сначала свободу, но затем он обращается к друзьям (и здесь было указано прямое сходство с элегиями самого Шенье — Ак., IV, 48; можно сослаться также и на Мильвуа — см. выше) с просьбой оплакать его и позаботиться о его стихах³²). Но поэт прерывает свои песни и задумывается: перед ним проносится «пора весны его с любовью, с тоской», красавицы, пиры:

Куда, куда завлечь меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?

Сетования и сожаления сменяются гордыми стихами, как бы имитирующими ямбы Шенье: в них — слава певцу, восставшему против насилия, и негодование против насильников. Но уже светает, идут палачи... — Прошло немногим больше года, и, вслед за Шенье, последний умирающий поэт у Пушкина написал свою предсмертную элегию. Это — элегия Ленского.

IV.

Пушкин выступил на дорогу поэтического творчества, когда классицизм у нас уже умирал, а с романтизмом еще не вполне освоились. Самые крупные современные поэты — Жуковский и Батюшков — шли каким-то особым путем, и на этот путь повернул и Пушкин, забыв и свое воспитание на чистых классиках и свои детские опыты в области псевдо-классического эпоса и драмы. Следуя, как всегда, по пути французской лите-

ратуры, русская литература должна была пережить и тот переходный от классицизма к романтизму период, который я бы назвал элегическим, ибо элегия есть самое характерное и лучшее, что этот период создал. В области лирики от Парни до Ламартина элегия решительно вытесняет оду.

Такой элегический период я указал бы и в русской литературе: это — александровская эпоха, приблизительно до 20-го года, эпоха Жуковского, Батюшкова и первых опытов Пушкинской плеяды. Он, как и на Западе, сменил у нас в области лирики период торжественной оды, на что, как всегда остроумно, указал сам Пушкин, и именно — в характеристике поэзии Ленского. На листках альбома Ольги Ленский пишет не мадригалы, элегии:

Его перо любовью дышит,
Не хладно блещет остротой;
Что ни заметит, ни услышит
Об Ольге, он про то и пишет:
И, полны истины живой,
Текут элегии рекой.

(IV, 31.)

Подобно элегиям вдохновенного Языкова, добавляет Пушкин, и продолжает:

Но тише! Слышишь? Критик строгий
Повелевает сбросить нам
Элегии венки убогий;
И нашей братье, рифмачам
Кричит: «Да перестаньте плакать,
И всё одно и то же квакать,
Жалеть о *прежнем*, о *былом*:
Довольно, пойте о другом!»
— Ты прав, и верно нам укажешь
Трубу, личину и кинжал,
И мыслей мертвый капитал
Отвсюду воскресить прикажешь.
Не так ли друг? Ничуть. Куда!
«Пишите оды, господа,
Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено...»
— Одни торжественные оды!
И, полно, друг, не все ль равно?
Припомни, что сказал сатирик!
Чужого толка хитрый лирик
Ужели для тебя сносней
Унылых наших рифмачей? —
«Но все в элегии ничтожно;
Пустая цель ее жалка;
Меж тем цель оды высока
И благородна...» Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу:
Два века ссорить не хочу. (Курсив мой.)

Так перед нами проходят два поэтических века: один — с одой, другой — с элегией. Иронически поэт характеризует оба: и век «унылых рифмачей», и век, для которого характерны —

Труба, личина и кинжал,
И мыслей мертвый капитал.

Ибо оба века поэтом уже изжиты. А как же Ленский? Он, конечно, элегик, но, как человек переходной поры, он «писал бы и оды, да Ольга не читала их» (IV, 34). Он не вполне порвал с прошлым. как и лицеист Пушкин, писавший оды по заказу для высокотожественных случаев. Но больше он — элегик, и это последовательно Пушкиным проведено не только в характеристике поэзии его героя, но и в характеристике самого героя. Влюбленный Ленский

... рощи поллюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну...

(II, 32.)

На листах альбома Ольги он... рисует сельские виды,

Надгробный камень, храм Киприды,
Или на лире голубка,
Пером и красками слегка;
То на листках воспоминанья,
Пониже подписи других,
Он оставляет нежный стих,
Безмолвный памятник мечтанья,
Мгновенной думы долгий след,
Все тот же после многих лет...

(IV, 27.)

И еще —

Он пел любовь, любви послушный...
Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туману даль,
И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в осмнадцать лет...

(II, 10.)

Это уже начало романтики, но романтики Ламартиновской, полной элегических реминисценций. И описание могилы Ленского выдержано все в тех же элегических тонах (VI, 40—1; VII, 6—7): одинокая урна у ручья под сенью деревьев; соловей, поющий по ночам; венок на ветках деревьев; и забвение могилы, — только пастух по утрам поет еще там свою песню.

А для его предсмертной элегии было указано достаточно элегических же параллелей у поэтов французских, русских, у самого Пушкина, наконец, в период его элегических упражнений. Свои упражнения в этом духе, как, например: «Гроб юноши», «Умолкну скоро я» и т. п., Пушкин несомненно использовал для характеристики последнего элегического поэта. У других поэтов он также кое-что взял, иногда — бессознательно, иногда — сознательно, желая дать портрет элегического поэта, каких было много в дни юности Пушкина и его сверстников; а главное, быть может, — дать свой собственный портрет в юности, в те дни, когда ему «были новы все впечатленья бытия», до встречи своей с демоном, который сильно повлиял на поэта:

Мою задумчивую младость
Он для мечтаний охладил...
Мне было грустно, тяжело, больно;
Но одолев меня в борьбе
Он сочетал меня невольно
Своей таинственной судьбе —
Я стал взирать его очами,
и т. д. (Ак. III, 320).

Изучение черновиков «Демона» и «Онегина» в последнее время показало неопровержимо (ср. Ак. III, 320—1, 339—40; Венг., II, 618—23), как много своих личных черт Пушкин вложил в характеристику Ленского, не ироническую, а знаменитую характеристику II главы. Перестав быть восторженным Ленским, Пушкин на короткое время стал скептиком Онегиным. А изжив и Онегина, он воплотил свои переживания в образах и создал свой бессмертный роман. Но в это время нежный Парни, элегическая печаль и увядание уже вышли из моды, они умерли с Ленским, когда Пушкину было уже под 30. А с другой стороны, от заученных литературных формул он переходит к мощному изображению правды жизни. Поэт осознал этот поворот в 1827 году, когда, только-что похоронив своего элегического героя, он пишет о себе самом:

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.
Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма, младость?
Ужель и вправду, наконец,
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрямь, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе?)
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет?

(VI, 44.)

Вот когда поэт признался, что до сих пор его песни на тему об увядании, о прошедшей младости были лишь «элегическими затеями», лишь поэзией. Но в 30 лет он понял, что младость ушла действительно и безвозвратно. И осознав это, поэт благодарит свою юность за все, чем она дала ему возможность насладиться:

Так, полдень мой настал, и нужно
 Мне в том сознаться, вижу я.
 Но, так и быть, простимся дружно,
 О юность легкая моя!
 Благодарю за наслажденья,
 За грусть, за милые мученья,
 За шум, за бури, за пиры,
 За все, за все твои дары,
 Благодарю тебя. Тобою
 Среди тревог и в тишине
 Я наслаждался... и вполне;
 Довольно! С ясною душою
 Пускаюсь ныне в новый путь
 От жизни прошлой отдохнуть.

(VI, 45.)

Так условно отражалась действительность в поэзии Пушкина до середины 20-х годов. Итак, анализ одного элегического мотива в творчестве поэта дает возможность заглянуть и в историю создания образа прекраснодушного элегического поэта — Ленского.

С. Савченко.

Январь 1923 года.

Пушкин о Байроне.

*(Речь на юбилейном заседании Научно-Исследовательского
Института 6 июня 1924 г.).*

I.

Пушкин и Байрон... Имена, тесно связанные друг с другом. Двойной юбилей нынешнего года дает повод помянуть обоих великих художников слова.

Много писано о байронизме Пушкина, хотя и до сих пор исследователи не договорились окончательно. И есть вопрос, почти не затронутый ими, — вопрос об эволюции взглядов Пушкина на Байрона. Несомненно, в разные моменты жизни нашего поэта его отношение к творцу «Чайльд-Гарольда» менялось: интерес к последнему то повышался, то понижался, проявляясь в разных формах, и юношеское восхищение сменялось критической оценкой, тонкой и оригинальной.

Перенесемся в прошлое. Посмотрим, при каких исторических условиях имя Байрона стало известно в России, и как росла его популярность.

В половине десятых годов прошлого века волна реакции захлестнула запад Европы и докатилась до России. Священный Союз (1815 г.), деятельность Меттерниха и Аракчеева, усиление полиции, цензуры — все было направлено к подавлению свободного развития народов. Но, несмотря на все меры предосторожности, несмотря на все репрессии, спокойствие Европы часто нарушалось. То там, то здесь возникали революционные вспышки, особенно усилившиеся к 1820 году. Революции в Испании и Португалии, подготовлявшееся восстание в Пьемонте, убийства Зандом Коцебу и Лувелем герцога Беррийского, заговор офицеров и нижних чинов против Людовика XVIII — невольно привлекали к себе внимание современников и волновали умы. Европейские настроения передавались России, где тяжелый гнет аракчеевщины привел к образованию тайных обществ, в которых стала назревать мысль о государственном перевороте и водворении республики.

По словам Пушкина,

ветхая Европа свирепела,
 Надеждой новою Германия кипела,
 Шаталась Австрия, Неаполь восставал,
 За Пиринеями давно судьбой народа
 Уж правила свобода,
 И самовластие лишь Север укрывал.

Расцвет этого самовластия хронологически совпал с расцветом дарования Байрона. Его протестующий голос против насилия, его симпатии к свободе гармонизовали с революционными вспышками. В связи с этим росла его популярность в Европе.

II.

Франция была страной, ознакомившей с Байроном Россию. Первое упоминание о Байроне во французских журналах относится к 1812 году ¹⁾, первый перевод его поэм — к 1816-му ²⁾. В женеvской «Bibliothèque Universelle» с 1817 по 1819 год печатался также ряд переводов ³⁾; в 1819 году, автор известного «Путешествия в Англию и Шотландию» и будущий редактор «Британского Обозрения» — Амедей Пишо предпринял десяти томное собрание сочинений Байрона на французском языке. Этим двум изданиям, особенно последнему, суждено было сыграть видную роль не только во Франции, но и в России.

Оба перевода — в прозе; оба неодинаково отражают красоты оригинала; оба были известны Байрону, который отдал предпочтение женеvскому перед парижским ⁴⁾. Французские журналы заговаривали об издании Пишо: одни хвалили ⁵⁾, другие бранили, называя перевод бледным, обесцвеченным, а самое издание — коммерческим предприятием ⁶⁾. Критики высказывались и по поводу творений Байрона. Что поразило их в этой поэзии? Какие нашли они достоинства? Что показалось им недостатком? В творениях Байрона усмотрены были красоты высшего порядка, особенно в изящных описаниях и стиле, и вместе с тем несвязность плана, отождествление личности автора с личностью его любимого героя, неясность сюжетов... Но главное, что пленяло в Байроне, — это его любовь к свободе, протест против существующих социальных условий, искреннее сочувствие к угнетенным... «Чтобы дать отчет в славе поэзии Байрона», — сказано в «Le Constitutionnel» 1820 (28/IV) — «не надо забывать, что этот писатель очень усердно развивает благородные идеи человечности и свободы. Он не из числа тех придворных поэтов, раболепная муза которых состоит в свите власти... Байрон совершенно независим и особенно энергичен, когда

говорит о свободе. Он замечает ее следы на развалинах городов, сейчас поработанных, воскресение которых он предвидит в будущем».

Поэт и политический деятель, член парламентской оппозиции, защитник ноттингемских ткачей, карбонарий в Италии и под конец жизни борец за свободу Греции — Байрон не мог не производить неотразимого впечатления и на тех, кто таил в душе недовольство царившей в то время реакцией, и на тех, кто на этой реакции построил все свое благополучие.

III.

В России представители власти не скрывали своей вражды к Байрону. Поэт пагубно влияет на общество, толковали они. Он «изображает преступление потребностью великих душ», твердит «Русский Инвалид»⁷⁾. Он — «гений зла», пишет Уваров⁸⁾. Он — безбожник, «заразивший ядовитыми мечтаниями» Европу; его поэзия «родит Зандов и Лувелей», направлена «на погибель человечества», ужасается Рунич⁹⁾.

В ином свете предстает Байрон в глазах молодых и оппозиционно настроенных литераторов и поэтов. Их «деспот» и «кумир», он «самовластно играл» их умами и чаровал их сердца. Его «заслушивались страстно»; им «бредили»¹⁰⁾. Свидетель происходивших тогда событий, видевший эшафоты, которые громоздят для убиения народов, «для уничтожения свободы», Байрон, по словам П. А. Вяземского, «не должен был и не мог теряться в идеальности Аркадии». С облаков, в которых он парил, он «спускался на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливались часто с красками политическими»¹¹⁾. Эти политические краски были тем зажженным факелом, от искр которого загорелись сердца многих современников и будущие революции в Европе. А. И. Тургенев восхищался «Одой к Венеции», П. А. Вяземский — «Бронзовым веком»¹²⁾; позднее декабристы не расставались с творениями Байрона ни в сумрачном Грузине (Батеньков), ни в «хладных пустынях» Сибири¹²⁾. Зачитывались «Дон-Жуаном», приходили в восторг от сатиры.

Настроение эпохи передавалось и юному Пушкину. В 1820 году, на юге России, в новом непривычном для себя положении, вдали от столиц и друзей, он мог сопоставлять свою участь с судьбой Овидия и других знаменитых изгнанников. Радикально настроенный, на перепутьи от «Вольности» к «Кинжалу», поэт воспевал

Мечту прекрасную свободы
И ею сладостно дышал.

В прошлом «возвышенный Галл» (Экушар Лебрэн), теперь другой «властитель дум», но основа одна: идея политической свободы и вражда к деспотизму. Почитатель Лувеля, автор известной рождественской сказки и эпиграмм на Аракчеева, естественно, «с ума сошел от Байрона».

IV.

Пушкин почти не знал английского языка, когда он впервые стал знакомиться с поэзией Байрона. В родительском доме, лет 9—10 от роду, он начал учиться по-английски, вероятно у гувернантки, мисс Белли, но усвоил очень мало ¹⁴); в Лицее английскому языку не обучался ¹⁵); занятия его с юными сестрами Раевскими — красивая легенда, а не действительность. Правда, в Гурзуфе поэт пробовал вместе с Н. Н. Раевским читать Байрона в подлиннике, но оба они плохо разбирались в тексте; грамматики и лексикона под руками не было, и изредка, находясь в безвыходном положении, они посылали к Екатерине Николаевне, жившей в верхнем этаже дома, за какой-либо справкой ¹⁶). В 1821 году Пушкин начал переводить на французский язык Байроновского «Гяура», но попытка окончилась не вполне удачно; в переводе встречаются промахи: так, выражение «Athenian's grave» («могила афинянина») было переведено «la grève d'Athènes» («песчаный берег Афин») ¹⁷). Даже в сентябре 1825 года его познания в английском языке были слабые. «Мне нужен Англ[ийский] яз[ык]», пишет он Вяземскому, «и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока поря. Грех гонителям моим!» ¹⁸)

В 1820 году Пушкин испытывал те затруднения, которые были хорошо знакомы его современникам. В эту пору и во Франции лишь немногие «посвященные» могли наслаждаться красотами «Корсара» и «Манфреда».

Оценить форму Байроновской поэзии, постичь прелесть языка, гармонию и силу стиха был способен лишь тот, кто свободно читал английскую книгу. Переводы давали общее понятие о сюжете и об идейной стороне; этого было мало, — и усвоение английского языка ради Байрона стало задачей момента:

J'ai pour te lire, appris ta langue maternelle:
Tes vers m'en ont donné la première leçon,

обращается Пьер Лебрэн к певцу «Чайльд-Гарольда» ¹⁹).

То же явление наблюдалось и в России. В октябре 1819 года, находясь в Варшаве, Вяземский «читал и перечитывал Байрона, разумеется, в бледных выписках французских». «Что за скала, из коей бьет море поэзии». «Без сомнения, если он решится когда-нибудь чему учиться, то примется за англий-

ский язык единственно для Байрона». Вяземский интересуется, читает ли «племянник» (т.-е. Пушкин) по-английски. «Кто в России читает по-английски и пишет по-русски?» — восклицает он: «Давайте мне его сюда! Я за каждый стих Байрона заплачу ему жизнью своею» ²⁰).

Единомышленником Вяземского был Бестужев (Марлинский). Значительно позднее, в 1825 году, он увещевал Пушкина приняться за изучение английского языка, заверяя поэта, что последний будет вознагражден за труды сторицею. Сам Бестужев, как и Кюхельбекер, всегда отрицал возможность судить о Байроне по переводам; он читал подлинники, «с жадностью глотал английскую литературу и (был) душой благодарен английскому языку»: «он научил (Бестужева) мыслить, обратил к природе» ²¹). Бестужев был из числа немногих счастливцев; большинство, вроде Николая Николаевича Раевского, несмотря на упражнения в переводах, далеко не владело этим языком. Это подтверждает Г. И. Филипсон ²²) и дошедший до нас автограф Раевского с французским переводом «Гяура» ²³).

V.

И вот, на помощь всем жаждущим ознакомиться с поэзией Байрона в 1820 году приходит Амедей Пишо со своим переводом. Об этом издании было много толков у наших журналистов.

В «Вестнике Европы» то и дело помещались заметки с указанием, что сочинения Байрона «полюбились французской публике, и что перевод их вышел уже вторым изданием в Париже, спустя несколько месяцев после первого» ²⁴). Пользуясь этим переводом, а также переводом из Женевской «Bibliothèque Universelle», профессор Каченовский подготавливает к печати свой «Выбор из сочинений Байрона» ²⁵).

На эти издания, естественно, должен был обратить внимание и Пушкин. В «Bibliothèque Universelle», из которой в России переводились статьи о Байроне ²⁶), он мог найти английские тексты en regard с французскими; у Пишо (в изданиях 1820—1822 гг.) — почти все выдающиеся творения Байрона, за исключением последних песен «Дон-Жуана». И, действительно, в переписке с братом и друзьями Пушкин, несколько лет спустя (в 1825 г.), постоянно напоминает, что ему известны только пять первых песен этой поэмы, — именно те, которые есть у Пишо ²⁷).

Что мог извлечь Пушкин из этого перевода? Мог ли путем гениальной интуиции постичь все красоты оригинала или только усвоить его содержание? Мог ли мысленно представить, читая французскую прозу, всю прелесть поэтической формы английского текста? Мог ли насладиться стихом, образностью стиля?

Едва ли. Тем более, что Пишо, подобно Бестужеву, публично заявил о невозможности для самого искусного переводчика дать надлежащее понятие о гении Байрона и признал свой опыт весьма несовершенным, таким, который может быть в будущем использован другим более вдохновенным и проницательным писателем, способным исправить погрешности его, Пишо, и переводчика «Bibliothèque Universelle» ²⁸⁾

Да и придавал ли вообще Пушкин большое значение форме?

Еще в 1822 году, следуя завету Буало, он предъявил русским поэтам требование «иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно бывает. От этого требования он не отказался и позднее. Забвение, писал он в 1834 году, «ожидает писателей, которые [пекутся более о механизме языка, наружных формах слова], нежели о мысли, истинной жизни его». Пушкин не одобрял французских романтиков за то, что они «полагали слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме». Он, по свидетельству Смирновой, не сочувствовал и «последователям великих поэтов», потому что они обыкновенно подражают «стиху», «тону» избранных ими образцов, «между тем как в поэзии форма, не содержащая мыслей и чувств, есть не что иное, как упражнение парнасцев». Конечно, «можно подражать стихам такого гиганта, как Байрон, но дело в том, чтобы думать и чувствовать, как думал и чувствовал он». В глазах Пушкина именно мысли «составляют величие человека», мысли, которых такая «бездна» в слабых по построению и плану творениях певца «Чайльд-Гарольда» ²⁹⁾. И не формой своих произведений дорог Байрон Пушкину; он дорог ему, как «властитель дум» современного ему поколения.

VI.

В истории русского байронизма Пушкинской эпохи выделяются три момента особого повышения интереса к Байрону: 1820 год — начало увлечения Байроном и распространение его творений среди широких слоев русского общества; 1824 год — кончина Байрона в Миссолонги в разгар борьбы за свободу Греции, и 1830 год — выход в свет Мемуаров Байрона в издании Томаса Мура.

Эти три момента должны быть учтены и при изучении Пушкина.

В 1820 году, перелистывая страницы французских журналов, Пушкин мог наталкиваться на похвалы Байрону за его описания, которые французская критика ставила значительно выше Делилевских. [Описания Делиля, пишет Thiessé в «Revue Encyclopédique», «более классические, но, надо сказать, менее

оригинальные. Они не дышат тем юношеским жаром, той жизнью, которые находим в отрывках Байрона»³⁰). На этих описаниях сосредоточено внимание Пушкина. «Поэтические панорамы» Байрона заслонили красоты прежних описательных поэм. Это сказалось «в Кавказском Пленнике», где местами краски верны, но могут не понравиться читателям, избалованным прелестью Байроновских описаний. К тому же «описание нравов черкесских не связано ни с каким происшествием и есть не что иное, как географическая статья или отчет путешественника»³¹).

Другой особенностью Байрона является правдивость изображения весьма сложных душевных переживаний. «Должно быть Байроном, чтоб выразить со столь страшной истиной первые признаки сумасшествия» в «Шильонском узнике»³²).

Наконец, третья характерная черта Байрона — умение рисовать пленительные женские образы.

... певец Лейлы
В мечтах небесных рисовал
Свой неизменный идеал.

И этот идеал связан с жизнью: «поэт мучительный и милый» запечатлевал в своей душе женщин, виденных им во время долгих странствий. Калипсо Полихрони, бывшая, по преданью, любовницей Байрона, могла послужить ему образцом.

Быть может в дальней стороне,
Под небом Греции священной,
Тебя страдалец вдохновенной
Узнал, иль видел, как во сне,
И скрылся образ незабвенной
В его сердечной глубине»³³).

VII.

Отзывы Пушкина о политической деятельности Байрона неизвестны; они, вероятно, были, но не дошли до нас, как не дошел полностью и «Журнал греческого восстания», начатый еще в Кишиневе, где поэт узнал о революционном движении гетеристов. Взбунтовавшаяся Греция восстала из праха: к ней и к славному защитнику ее свободы были прикованы взоры Европы. Наша периодическая печать нервно следила и, порою вопреки желанию властей, печатала все доходившие до России сведения о Байроне. «Говорят, что известный поэт лорд Байрон предложил все свое имение в пользу греческого народа». «Лорд Байрон живет на острове Цефалонии. Он предложил грекам значительные денежные вспоможения». «Посредничество лорда

Байрона имело успешные следствия в деле греческих полководцев и других начальников». Из Перы пишут: «Влияние английского министра лорда Странгфорда при Диване поуменилось. Турки упрекают его в участии лорда Байрона в провозе в Грецию оружия с Мальты, Ионийских островов и даже из самой Англии»,—Таковыми сообщениями пестрел отдел «политических новостей», с жадностью прочитываемый подписчиками «Сына Отечества» и других журналов. В конце апреля 1824 г. разнесся слух (попавший в печать), что Байрон опасно ранен в шею сулиотом, «в жарком споре солдат этой нации с англичанами». Затем этот слух опровергался и сменился другим, что Байрон «был опасно болен лихорадкой, от которой однакож почти оправился» и страдает лишь большим упадком сил. А в мае Каченовский неожиданно оповестил о кончине Байрона, умершего в Миссолонги после непродолжительной болезни. «Бренные останки» его—писал редактор «Вестника Европы»—«будут привезены в Англию, но сердце его останется в Греции... Лорд Байрон был одним из первых английских поэтов нашего времени»³⁴).

Декабристы почтили память любимого поэта. Плакивали Тиртея греческих войск, вдохновлявшего борцов за независимость. Гроб Байрона грозит бедой отчизне Фемистокла.

Рыдая, вокруг его кипит
Толпа шумящего народа,
Как будто в гробе том свобода
Воскресшей Греции лежит.³⁵

Друзья Пушкина потрясены событиями в Миссолонги. «Какая поэтическая смерть,—смерть Байрона! Он предчувствовал, что прах его примет земля, возрождающаяся к свободе, и убежал от темницы европейской». Нельзя не завидовать певцам, которые достойно воспоют его кончину... «Греция древняя, Греция наших дней и Байрон мертвый—это океан поэзии!» Так писал Вяземский,—он надеялся на Пушкина. А. И. Тургенев пытался разобраться в постигшем несчастье, найти утешение: «Байрон умер вполовину давно уже для поэзии, ибо последние его сочинения ниже его репутации, но смерть его в виду всей возрождающейся Греции, конечно, завидная и поэтическая. Пушкин верно схватит момент сей и воспользуется случаем».

И Пушкин откликнулся на призыв друзей.

Байрон в Миссолонги был для Пушкина, как и для Вяземского, «поэтическим фаросом, который освещал нашу глубокую ночь». Этот светоч погас, и в наступивших сумерках Пушкин живо почувствовал значение понесенной утраты. От нас умчался гений, властитель наших дум, певец ничем неукротимого моря, любимец свободы, опла-

канный ею. Мир опустел; нет отрады в окружающей действительности:

Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран.

Пушкин думал развить затронутую тему, «да скучно писать про себя, или справляясь в уме с таблицей умножения глупости Бирукова, разделенного на Красовского». Мысли остались недосказанными... ³⁶⁾.

VIII.

А досказать хотелось, — и с 1824 года в произведениях Пушкина все чаще и чаще попадает имя Байрона, но теперь уже без всякого упоминания об его политической деятельности. Подобно А. И. Тургеневу, Пушкин признается, что «гений Байрона бледнел с его молодостью». «В своих трагедиях, не исключая и Каина, он уже не тот пламенный Демон, который создал Гяура и Чайльд-Гарольда... Его поэзия, видимо, изменялась. Он весь создан был навыворот; постепенности в нем не было, он вдруг созрел и возмужал — пропел и замолчал, и первые звуки его ему уже не возвратились. После 4-й песни *Child Harold*, Байрона мы не слышали, а писал какой-то другой поэт с высоким человеческим талантом» ³⁷⁾.

Байрон «исповедался в своих стихах, невольно увлеченный восторгом поэзии». «Исповедался», т.-е. «постиг, создал и описал единый характер (именно свой)» в «мрачном, могущественном лице, столь таинственно пленительном». «Увлекался восторгом поэзии», т.-е. «мало заботился о планах своих произведений, или даже вовсе не думал о них», так как восторг, в противоположность вдохновению, «не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому». Поэтому Байрон, как поэт, сильнее в поэмах и слабее в трагедиях. В его поэмах нас пленяет и «пламенное изображение страстей» («Гяур»), и «трогательное развитие сердца» («Осада Коринфа», «Шильонский узник»), и «глубокомыслие и высота парения истинно-лирического» («Чайльд-Гарольд») ³⁸⁾. Но зато «драматическая часть» его поэм (кроме разве одной «Паризины») не имеет никакого достоинства. «Несмотря на великие красоты поэтические, его трагедии вообще ниже его гения: они — холодны; это — великолепные поэмы в диалогах». Столь оригинальный в поэмах, Байрон «делается подражателем, коль скоро вступает на поприще драматическое». «В «*Manfred'e*» он подражал «Фаусту»; «в других трагедиях образцом Байрону был Alfieri». «Каин имеет одну

только форму драмы, но по бессвязности сцен и отвлеченным рассуждениям относится к роду скептической поэзии Чайльд-Гарольда». Каждому из героев этой трагедии Байрон роздал по одной из составных частей сложного и сильного характера, и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных». Одно действующее лицо наделено гордостью Байрона, другое — ненавистью, третье — меланхолической настроенностью. «Разве это трагедия?» Байрон-трагик ничтожен перед Шекспиром. Английские критики (особенно Гээлитт) правы, оспаривая у него драматический талант. Байрон сознавал недостатки своих драм и впоследствии «принялся вновь за «Фауста», подражая ему в своем «Превращенном Уроде».

Лучшее творение Байрона, по мнению Пушкина, — «Дон-Жуан», восхищавший и декабристов: «Что за чудо Дон-Жуан!»

В 1825 году Пушкин знал только пять его песен. «Прочитав первые две, он сказал тотчас Раевскому, что это chef-d'oeuvre Байрона, и очень обрадовался после, увидя, что Walter Scott его мнения»³⁹). «Удивительное Шекспировское разнобразиие «Дон-Жуана» затмило в глазах Пушкина красоты прежних поэм Байрона. Это было понятно. Ведь еще в 1822 году «Чайльд-Гарольд» напомнил Вяземскому «описательную поэму (poëme descriptif)», о которой любил поговорить знакомец Пушкина Léon Thiessé, сопоставлявший Байрона с Делилем⁴⁰). Лирический характер пейзажей встречался у Руссо; новая манера повествования проскользнула в «Руслане и Людмиле». «Донъ-Жуан» — иное дело. Здесь романтическая лирика сменилась реалистической сатирой; здесь в ярких образах проявилось богатство мыслей и чувств политического поэта, то иронически смеющегося, то возмущающегося и негодующего. «Как велик Байрон в песнях Дон-Жуана», — восторгался Рылеев, — сколько поразительных идей, какие чувства, какие краски!.. Байрон вознесся до невероятной степени: он стал и выше пороков и выше добродетелей». Настроение не чуждое Пушкину. Он начал писать «Онегина» под впечатлением «Дон-Жуана», думал о том, как захлебнется желчью. Действительность разрушила первоначальное намерение, но высокая оценка Байроновской сатиры осталась непоколебленной. «Нет, душа моя, многого хочешь», писал Пушкин Бестужеву, требовавшему от него «сатиры англичанина Байрона». Просьбы Пушкина о присылке в Михайловское последних песен «Дон-Жуана» были тщетны: французский перевод их стал ему доступен, повидомому, не ранее 1827 года, когда он вышел в изданиях Пишо и Париса (Paris). Песни (IX — X), посвященные России, прежде всего приковали к себе его внимание. Пушкин подчеркивает, что, вопреки своему правилу, Байрон описывал Россию, которой не видел собственными

глазами. Отсюда «погрешности противу местности» и другие, «более важные ошибки». Но общее впечатление от конца поэмы было прекрасное, и впоследствии Пушкин не раз говорит о «чудных строфах» Дон-Жуана ⁴¹⁾.

Юношеское увлечение Байроном постепенно сменялось у Пушкина иным отношением, более спокойным, но и более сознательным: прояснились некоторые недостатки английского гения, но отчетливее стали и его огромные достоинства — и певец «Дон-Жуана» — вопреки собственному заявлению Пушкина в письме к Вяземскому — с годами не слабел, а становился все более мощным, более пленительным. Не даром поэты разных стран над урной Байрона поют ему хвалу:

И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает. ⁴²⁾

Байрон рядом с Данте — сближение, напоминающее Бестужева, поместившего их обоих в «яркое созвездие, венчающее человечество».

Байрон, по словам Пушкина, сохраненным в записках Смирновой, не гонялся за литературной формой. Англичанин и политический деятель, человек партии, Байрон имел свои, отличные от французских, взгляды на задачу поэзии и не мог предаться «литературничанью». Для него гораздо важнее мысли и чувства. От полноты этих мыслей и чувств и «недостатка слов для их выражения» происходила туманность некоторых его стихов, которые он сам затруднялся изъяснить ⁴³⁾.

Истый европеец, Байрон «и в упоении восточной роскоши» сохранил «вкус и взор европейца», что придает особую прелесть «Гяуру» и «Абидосской Невесте»; идеалист, он свой высокий идеал женщины воплощает в прекрасных образах Гюльнары и Леилы; оригинальный мыслитель, он ловко спорит с Боульсом, склоняя на свою сторону Пушкина; великий художник, он умеет «удачной прихотью» облечь в унылый романтизм самый безнадешный эгоизм; великий человек, он чужд тщеславия:

Что слава? Шопот ли чтеца?
Гоненье низкого невежды?
Иль восхищение глупца? ⁴⁴⁾

Сравнение Байрона с другими поэтами оттеняет особенности его яркого дарования. Речь любовника Паризины наглядно показывает, что «Расин понятия не имел о создании трагического лица»; Байроновский Тасс, «дышащий любовью и всеми страстями», убеждает читателя в том, что Тасс Батюшкова — «умирающий Василий Львович (Пушкин), а не Торквато». Один Гёте не только ничего не

теряет при сопоставлении с Байроном, но даже иногда и выигрывает. И Байрон это чувствовал. Он два раза пытался бороться с великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков» ⁴⁵).

Оценка драм Байрона была сделана Пушкиным в двух отрывках, написанных по поводу «Корсера» Олина. Отрывки — черновой набросок намеченного поэтом большого этюда, где предполагалось сравнить «очаровательную глубокую поэзию» Байрона с «надутой и уродливой» прозой его подражателей. Пушкин хотел наглядно показать заблуждение таких подражателей, которых поражает в творениях Байрона не высокая мысль, не глубокое чувство, а детский план, достойный нелепых и пошлых (?) повестей. Этюд Пушкина был брошен необработанным: доказывать значение высоких мыслей Байрона на страницах «Московского Вестника» было в 1827 году еще неудобно.

В это время Пушкин продолжал серьезное изучение творений «певца Жуана» и английского языка. Еще с 1825 года он выписывал в Михайловское книги по интересующему его вопросу. Здесь были и критические очерки, и мемуары, и переписка: Гэзлитт, Сальво, Ли-Гент, полузапрещенные у нас Даллас, Медвин и многие другие. Выдержки из этих сочинений на русском языке прочитаны поэтом и на страницах наших периодических изданий, где помещены также статьи о Байроне Гёте, Вальтера Скотта, Гюго, Нодье. Постепенное изучение английского языка дало, наконец, возможность Пушкину оценить смелость выражений в «Чайльд-Гарольде» (1827 г.), а к концу двадцатых годов (вероятно, в 1828 г.), по свидетельству Муханова, Шевырева, Полевого и Булгарина, поэт окончательно овладел этим языком и стал легко понимать английский текст ⁴⁶).

IX.

1830 год ознаменовался выходом в свет «Писем и дневников Байрона». Луиза Беллок, Пишо, Парис перевели этот труд на французский язык; знаменитый Маколей написал по поводу издания Мура свой блестящий очерк «Жизнь Байрона». Французская печать разнесла по всей Европе весть о появлении драгоценных документов и резко клеймила Мура, «не оправдавшего доверия своего несчастного друга» ⁴⁶).

Русские журналы также заговорили об интересных мемуарах.

«Жизнь лорда Байрона, изданная Муром, — оповещал «Вестник Европы», — содержит в себе множество любопытных подробностей; в ней поэт британский представляется совершенно в другом виде, нежели как его воображать себе привыкли». В Записках Байрона — «разгадка его поэзии», пояснял «Москов-

ский Телеграф». Мемуары «открывают нам все подробности богатой приключениями жизни славнейшего из поэтов нашего времени и служат к изречению беспристрастного суда о его характере, столь худо понятом современниками предубежденными и завистливыми», сообщила «Литературная Газета». Юный Лермонтов не выпускал из рук «Мемуаров»; А. И. Тургенев в конце мая 1830 года послал первые два тома И. И. Козлову; М. П. Погодин зачитывался письмами и дневником Байрона, «искал [в них] сходства с собою» и «находил с удовольствием».

Ожидали появления труда Мура на русском языке, о чем была заметка в «Телескопе»; с увлечением знакомились с печатавшимися в журналах отрывками из перевода Беллок.

Этот пятитомный перевод находится и в библиотеке Пушкина. Он читал его с карандашом в руках, делая на полях страниц отметки и, вероятно, припоминая свои былые пререкания с Вяземским.

Было время, когда толки о сожжении записок Байрона взволновали всех литераторов Европы. Во Франции «Revue Encyclopédique» воспроизвело оправдательное письмо Мура с убийственными замечаниями по поводу кощунственного нарушения последней священной воли автора; в России «Вестник Европы», ободренный «Таймсом», надеялся на сохранение копий с уничтоженных документов. Вяземский не верил утешениям и предавался скорби: ее-то и хотел рассеять Пушкин. «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? — корил поэт своего друга: — чорт с ними! Слава богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах... В хладнокровной прозе он бы лгал и хитрил, то стараясь блеснуть искренностью, то марая своих врагов. — Его бы уличили, как уличили Руссо, — а там злоба и клевета снова бы торжествовали... Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе среди воскресающей Греции». Охота видеть его в иной обстановке, не сулящей ничего отрадного⁴⁷).

Но годы шли... «Покорный вечному закону» менялся наш поэт и постепенно приходил к убеждению, что всякая строчка великого писателя важна для потомства. Изменилось и отношение к мемуарам Байрона. Уже не драгоценная рукопись, подготовленная к печати самим автором, а материал иного рода, обработанный Томасом Муром, подвергся тщательному, детальному изучению.

Особенности характера Байрона, его больная нога, его наклонность заниматься в абердинской школе физическими упражнениями, а не ученьем, наконец, его увлечение библейей — вот что бросилось в глаза Пушкину в начале первого тома мемуаров. Впечатление, вынесенное им от чтения всех пяти томов, было, видимо, сильное, и он много раз говорил о Байроне на вечерах

у Смирновой... Говорил, но не писал. Мысль составить сжатый очерк жизни и поэтической деятельности Байрона пришла Пушкину не раньше 1835 года. Ближайший повод к этому дал, кажется, русский перевод книги капитана Медвина «Записки о лорде Байроне» (1835 г.). Еще 25 июня 1835 года, на даче Миллера, на Черной речке, Пушкин писал на заглавном листе одной из тетрадей: «О Байроне и о предметах важных»; дальше пробовал переводить в двух редакциях одну пьесу Байрона и затем начал его биографию на основании документов, опубликованных Муром... Это был самый первый набросок, сделанный, как говорит Анненков, «в пылу чтения». Предки Байрона, его отец и мать, наставник, домашняя и школьная обстановка, неблагоприятные условия воспитания и образования ребенка, влияние наследственности и, наконец, отражение детских впечатлений в творчестве — такова канва сжатого и образного очерка Пушкина. Замысел заманчивый, но, к сожалению, неосуществленный.

Опыт биографии Байрона остался в черном наброске. Пушкин не заканчивал и не отделял его, очевидно отказавшись от мысли когда-либо увидеть в печати. Запрещение цензурой однородного очерка о Радищеве могло послужить грозным предостережением о грядущей судьбе не только «Мыслей на дороге», но и биографии Байрона. Ведь эта биография должна была заключать в себе живую характеристику личности, яркую оценку общественной и литературной деятельности поэта, «мало достойного одобрения», по словам М. Л. Воронцова, и «оскорбляющего» верховную власть, с точки зрения цензуры. Не даром в выпущенных стихах «Евгения Онегина» имя Байрона невольно связано с именем карбонаров; не даром опасение глупости Бирукова и Красовского помешало некогда Пушкину как следует воспеть любимца свободы.

Настроение 1824 года повторилось в 1836 году. Тема: как

Байрон, мученик суровый,
Страдал, любил и проклинал,—

была неосторожной. Перо, естественно, выпадало из рук. И теперь перед нами, вместо блестящего чеканного Пушкинского этюда — разрозненные части — волею судьбы — незавершенной работы.

Н. Козмин.

Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина.

1. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении.

1.

Нелюбовь Пушкина к постоянным строфическим формам достаточно известна. В частности о сонете он дважды неблагоприятно отзывался—в начале и в конце своего поэтического пути. Иронически перечисляя «докучные» поэтические жанры, которыми занимались лицеисты, он говорил:

Тогда послания, куплеты,
Баллады, песенки, сонеты —
Покинут скромный наш карман,
И крепок сон ленивца будет.

(«А. И. Галичу», 1815 г.)

«Упоминаемый здесь сонет понимался Пушкиным исключительно как трудная строфическая форма, не обуславливающая высокого лирического содержания. Сонет в этом понимании законно рифмуется с куплетом» ¹⁾). Значительно позже, когда Пушкин уже написал свои классические сонеты, он возвращается к своей старой антипатии к сонету и упрекает Буало:

Ты слишком превознес достоинства сонета.

(«Французских рифмачей суровый судия», 1833 г.)

Может быть, поэтому он не сохранил формы сонета при переводе из Франческо Джинни «Sonetto sopra Giuda» в 1836 г. («Как с древа сорвался предатель ученик...»)

Из постоянных строфических форм более или менее часто встречаются у Пушкина только стансы, на русском и французском языках. Триолетов и рондо совсем нет, октавы, терцины и, наконец, сонеты исчисляются единицами, при чем каждый раз возникает вопрос о «влиянии».

Говоря о «влиянии», я имею в виду не общую традицию, воспринятую Пушкиным с ранних лет и бывшую преимущественно французской:

Хоть страшно стихоткачу
Лагарпа видеть вкус,
Но часто, признаюсь,
Над ним я время трачу,—

признавался Пушкин еще в 1814 году в «Городке». Чтение французских школьных руководств Лагарпа, Батте и др., и их русских перелагателей, а также самих французских поэтов, — должно было прежде всего и теоретически и практически ознакомить Пушкина со всем разнообразием стихотворных форм и в частности — сонетом. Под «влиянием» я разумею здесь непосредственный стимул, толчок к созданию данного конкретного произведения, связанный обычнее всего с чтением того или иного определенного автора или определенного рода произведений: в отношении терцин — пример Данте, в отношении октав — не столько Байрона, сколько Бари Корнуоля, как я показал в своем месте ²⁾; в отношении сонета — прежде всего тех, кого сам Пушкин называл в качестве своих предшественников и, значит, возможных учителей, в сонете «Суровый Дант», а также Делорма — Сент-Бева, как указал П. О. Морозов ³⁾. Проверка этих указаний и является теперь очередной задачей.

Обращаясь к данному Пушкиным перечню сонетистов: Данте, Петрарка, Шекспир, Камюэнс, Вордсворт ⁴⁾, Мицкевич, Дельвиг, — должно отметить прежде всего, что четверо первых названы, как известно, вслед за оригиналом Вордсворта, хотя и не совсем в том порядке (у Вордсворта — Шекспир, Петрарка, Тассо, Камюэнс, Данте, Спенсер и Мильтон), но приблизительно с теми же характеристиками, что до известной степени отодвигает их по сравнению с тремя последними — самим Вордсвортом, Мицкевичем и Дельвигом, которых внес сам Пушкин, сознательно и обдуманно.

Далее, Камюэнс должен, конечно, отпасть, потому что в подлиннике Пушкин читать его не мог. Шекспировский сонет композиционно настолько своеобразен, что его совершенно не приходится сближать с сонетами Пушкина, понимавшего сонет прежде всего как форму строфического членения (формула Шекспировского сонета: *abab, cdcd, efef, gg* — с почти исключительно мужскими окончаниями).

Таким образом, из первой группы сонетистов остаются лишь итальянцы. Из них на Петрарке нам придется остановиться. Целиком подлежит рассмотрению вторая группа. К ней мы прежде всего и обратимся, в порядке обратном тому, в каком

названы имена — Вордсворт, Мицкевич, Дельвиг, — в естественной хронологической последовательности ознакомления с ними Пушкина.

2.

«В поисках музыкально-и пластически-завершенной и прекрасной формы, — пишет М. Гофман, — Дельвиг уже в 1815 — 1816 годах создавал такой свободный и своеобразный поэтический рисунок стиха, который выделял его среди современных поэтов; по своему техническому мастерству и разнообразию стихотворных форм, Дельвиг, не будучи выше Пушкина дарованием, уступая ему в силе поэтического Гения, шел впереди Пушкина и не только побуждал Пушкина уверовать в свой Гений и в святость и значительность своего призвания, но и подсказывал Пушкину новые пути, новые формы и новые образы, был в известной мере вожатаем своего гениального друга. В гекзаметре, элегическом дистихе, в сонете и, может-быть, в русской песне Пушкин зависел от Дельвига. Всеми этими поэтическими формами, кроме сонета, Дельвиг свободно владел еще в лицее; но и к сонету он обратился раньше Пушкина и раньше всех других поэтов. В 1822 году, тогда, когда у «нас его еще не знали девы», Дельвиг для сонета забывал свои «священные напевы» гекзаметра и создавал такие образцовые сонеты, которые стоят рядом с Пушкинским сонетом «Поэту».

Вдохновение.

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик — с землею разлученье.

В друзьях — обман, в любви — разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками,

Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами!

Такой исключительный интерес к новой поэтической форме отчетливо проявился у Пушкина только к 1830 году. Какие чудеса не создавал Пушкин в этом году с октавами, терцинами,

сонетом, гекзаметром, элегическим дистихом... Пушкин написал всего три сонета—совершеннейшие и классические сонеты в русской поэзии,—и недаром в одном из них, давая краткую историю сонета, он вспомнил о Дельвиге:

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

«В строении, композиции и фонетике сонета Пушкин пошел за Дельвигом, как в священных напевах гекзаметра и соединении его с пентаметром (элегический дистих), усовершенствовал их и придав им большую музыкальную выразительность и скульптурную изобразительность, сохранил все особенности метра и цезуры гекзаметров Дельвига»⁵⁾.

Увлеченный своим «красноречием», М. Гофман не замечает, что именно «фонетика сонета» (если только это выражение вообще имеет какой-либо смысл) свидетельствует о полном несходстве сонетов Пушкина и Дельвига.

Мы уже видели, как относился Пушкин к «разнообразию стихотворных форм» у товарищей-лицеистов. В том же 1815 г. в другом послании Галичу находим в частности отзыв о самом Дельвиге:

Смотри, тебе в награду
Наш Дельвиг, наш поэт,
Несет свою балладу,
И стансы винограду
И к лилии куплет.

Кажется, это не требует комментариев? В выражений «наш поэт», поэт *rag exellance* в этой богатой поэтическими дарованиями среде, звучит определенная ирония. Не в награду ли за особо рьяные «поиски» все новых «рисунков стиха»?

Этим я не хочу сказать, что Дельвиг не мог воздействовать на Пушкина и других товарищей-лицеистов, как впоследствии на Баратынского с Языковым, побуждая их вообще к усилению поэтической деятельности и, в частности, к обращению к некоторым ее родам, например, гекзаметру.

С сонетами Дельвига Пушкин познакомился в конце 1823 г. и тогда же (16 ноября) писал ему из Одессы: «На днях попались мне твои прелестные сонеты—прочел их с жадностью, восхищением и благодарностью за вдохновенное воспоминание дружбы нашей. Разделяю твои надежды на Языкова и давнюю любовь к непорочной музе Баратынского» (курсив мой. *Н. Я.*). Характерно, что

Пушкин обратил здесь внимание не на формально-художественную сторону дела, а на лично-биографическую. Он не может, конечно, не признать «прелести», «вдохновенности» сонетов Дельвига, но отличает среди них прежде всего посвященный Н. М. Языкову и содержащий поминание Баратынского с самим Пушкиным:

Н. М. Языкову.

Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе итти к парнасским высотам,
Тебе венок (поверь моим словам)
Плетет Амур с Каменной сладкогласной.

От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовью пристрастной.

Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделял и грусть и наслажденье,
И первый я его услышал пенье,

И за себя богов благословил.
Певца Пирова с Музой подружил,
И славой их горжусь в вознагражденье.

Совершенно иначе пишет Пушкин в тех случаях, когда какое-нибудь произведение затрагивает его своей художественной стороной: входит в обсуждение и общего выполнения и отдельных деталей, роняет много метких замечаний и т. д., — что так хорошо знакомо всем читателям пушкинской переписки.

В своей позднейшей статье о Дельвиге (1831 г.), Пушкин, говоря о «первых (лицейских) его опытах в стихотворстве», видит в них «необыкновенное чувство гармонии и классической стройности», противопоставляя их «легкости и чистоте мелочной отделки» стихов другого товарища, т.-е. ценит именно не строго формальную сторону поэзии Дельвига, а ее общие художественные начала, прибавляя, что он им впоследствии «никогда не изменял». Далее Пушкин говорит отдельно только о гекзаметрах Дельвига, совсем не упоминая о сонетах. Заметим, что мы имеем здесь дело с некрологом, всегда допускающим известные преувеличения, и со статьей, написанной после создания сонетов, когда вообще благодарному и братски любившему Дельвига Пушкину было бы естественно хотя бы скрытым образом отметить «влияние» друга, если бы такое было.

Таким образом, единственное, что могло остаться у Пушкина от чтения сонетов Дельвига, это — общее убеждение в том, что сонет, несмотря на свои стеснительные формы, может стать и на русской почве вместилищем высокого содержания, в роде действительно прекрасного сонета «Вдохновение», первого и лучшего у Дельвига. Когда же в 1830 году Пушкин совсем в иной связи подошел к сонету, он не мог, конечно, не вспомнить о Дельвиге, но ни в «композиции», ни в «фонетике» (?) отнюдь не «пошел за ним». Все пять сонетов Дельвига строго выдержаны в одном и том же размере пятистопного ямба по формуле *abba, abba, cdd, ccd*, с женскими окончаниями на рифмах *a* и *d*, и мужскими — на рифмах *b* и *c*. Между тем Пушкин практикует и пяти- и шестистопный ямбы, вольно чередует катрены *abab* с *abba* и, наоборот, допускает в терцетах чередование *ccd, eed*, осуждаемые так называемыми «законами сонета», и не связывает определенных окончаний с определенными рифмами.

3.

Книга сонетов Мицкевича вышла в конце 1826 года в Москве ⁶⁾. Вторую часть ее составляли «Крымские сонеты». Они сразу получили у нас большой успех. Князь П. А. Вяземский перевел их прозой в «Московском Телеграфе» и в предисловии выразил надежду, что Пушкин, Баратынский и другие поэты переведут их стихами ⁷⁾. Стихотворные переводы в форме сонета дали: А. Илличевский, В. Щастный, Ю. Познанский и И. Козлов, переводивший также и в более свободной не сонетной форме ⁸⁾. Из не-крымских сонетов Мицкевича Ю. Познанский перевел сонет «Do Laгу». А. И. Подолинский отвечал Ю. Познанскому известным сонетом: «Любовь он пел, печалью вдохновенный» ⁹⁾.

Светской славе своих сонетов должен был способствовать сам Мицкевич чтением их в салонах и подношением роскошных экземпляров, как, например, кн. Зинаиде Волконской, со специальным посвящением ¹⁰⁾. В библиотеке Пушкинского Дома при Российской Академии Наук есть такой роскошный экземпляр с надписью: «Josefie Steininger na pamiatkię Adam Mickiewicz».

Известно, что Пушкин был восторженным слушателем пламенных импровизаций Мицкевича ¹¹⁾. Он мог присутствовать и при чтении Мицкевичем своих сонетов. Наконец, Пушкин, конечно, имел в руках книгу — от кн. Вяземского, если не от самого Мицкевича (Мицкевич подарил Пушкину со своей надписью книгу стихотворений Байрона). Был ли он при этом в положении Подолинского?

Любовь он пел печалью вдохновенный,
 Но чуждых слов не понял я вполне;
 И только был налев одноплеменный,
 Как томный взор, как вздох понятен мне..?

Другими словами, знал ли Пушкин в 1826 году польский язык настолько, чтобы воспринять сонеты Мицкевича в подлиннике?

Вопрос о знании Пушкиным польского языка еще не подвергался специальному обследованию, хотя об отношениях Пушкина и Мицкевича существует значительная литература и в частности делались попытки более или менее близкого текстового сличения отдельных произведений обоих поэтов в целях установления «влияний»¹²). Попытаюсь сгруппировать здесь некоторые данные из фактов жизни Пушкина, свидетельств современников и мнений исследователей.

Еще в июле 1821 года Пушкин познакомился в Кишеневе у Орловых с польским поэтом гр. Олизаром. Позднее, в 1823—1824 годах гр. Олизар был в Одессе, когда там жил Пушкин¹³). К 1824 году относится известное стихотворение Пушкина, посвященное гр. Олизару: «Поэт, издавна меж собою...» Из него прямо не видно, чтобы Пушкин был непосредственно знаком с произведениями гр. Олизара: нет никаких конкретных черт. «Огонь поэзии чудесной» (который признавал за Олизаром и Мицкевич, посвятивший ему последний из «Крымских сонетов» — «Аюдаг»), — это могло быть и простой фразой.

В 1826 году Пушкин присутствовал при импровизации Мицкевича «для русских приятелей своих, не знавших по-польски», как говорит Вяземский. Импровизация на французском языке на тему о приплытии Черным морем к одесскому берегу тела константинопольского православного патриарха, убитого турецкой чернью, восхитила Пушкина. По словам Одынца, это было как-раз на обеде, данном в честь Пушкина¹⁴).

Отсюда как бы следует, что в 1826 году Пушкин еще не знал польского языка. Славинский так это и утверждает категорически¹⁵). Погодин также ничем не оговаривает вышеприведенных слов Вяземского¹⁶). Но Неслуховский справедливо указывает на то положение, какое занимал тогда в обществе французский язык: «Козлов знал по-польски, Мицкевич и Одынец знали по-русски, однако же вели разговор между собою по-французски». А затем, если непонятной была в обществе польская речь, особенно при импровизации, то еще вопрос, не разбирался ли Пушкин по-польски по печатному тексту сонетов?

В начале 1828 года вышла в Петербурге поэма Мицкевича «Конрад Валленрод», и почти немедленно вслед за тем Пушкин приступил к ее переводу («Сто лет минуло, как Тевтон...»)

Поэт Языков тогда же в письме к брату выражал неодобрение этой попытке Пушкина переводить не зная польского языка ¹⁷). Кс. Полевой рассказывает, что в Петербурге тогда было много образованных поляков, которые делали для широко заинтересованного русского общества «буквальные переводы». «Так прочел ее (поэму) и Пушкин. У него был даже рукописный подстрочный перевод», по которому он уже и сделал свое поэтическое переложение ¹⁸). Комментарий этого стихотворения в Венгеровском издании отмечает, наоборот, большую близость Пушкина к оригиналу, как доказательство того, что перевод сделан с подлинника.

Здесь должно добавить, что в библиотеке Пушкина имеется это издание «Konrad'a Wallenrod'a» 1828 г., имеются изданные в следующем 1829 году в Петербурге же «Poezye Adama Mickiewicza» и, наконец, парижское издание «Poezye Adama Mickiewicza» 1828—1832 г. с надписью на внутренней стороне обложки IV тома: «А. С. Пушкину, за прилѣжаніе, успѣхи и благонавіе. С. Соболевскій» ¹⁹). В библиотеке Пушкина есть также две грамматики польского языка и несколько словарей (грамматики: краковское издание 1794 года для народных школ и немецкая Karl'a Pohl'я 1829 г.; словари: S. B. Linde 1807 г. в четырех томах, с надписью на III томе рукою Пушкина: «А. Пушкинъ»; М. А. Тгоса в трех экземплярах: французско-немецко-польский 1771 г., немецко-польский 1772 г., и польско-немецкий 1774 г., с закладкой из бумаги в последнем с написанной на ней неизвестною рукою фамилией «Pushkin» ²⁰). Отмечу еще упомянутую выше книгу стихотворений Байрона с польскою надписью Мицкевича: «Bajrona Puszkiniowi poświęca wielbiciel obódwóch A. Mickiewicz».

К 1835 г. относятся пьесы Пушкина «Воевода» и «Будрыс», восходящие к пьесам Мицкевича «Czaty» и «Trzech Budrisów» и называемые обычно «переводами», хотя здесь налицо большая свобода Пушкина в обращении с материалом. Не вдаваясь в подробности, отметим лишь, что эта свобода как бы свидетельствует о знакомстве Пушкина с оригиналом. За это говорит и введение нового имени для одного из сыновей — Будрыса, при некоторых колебаниях Пушкина в польском произношении (первоначально «Пац», потом «Паз») ²¹). Повидимому, одновременно с работой над «Воеводой» (судя по положению записей в тетради М. Рум. Музея № 2373) Пушкин выписал из Мицкевича три стихотворения: «Pomnik Piotra Wielkiego», «Do przyjaciol moskali» и «Oleszkiewicz» (небесполезно было бы проверить эти записи в отношении орфографии).

Таким образом, можно предполагать, что к половине 1830-х гг. Пушкин мог владеть польским языком (здесь необходимо еще иметь в виду сложный вопрос о связи «Медного

Всадника» с III частью «Дядюв»). Но десять лет назад он вряд ли мог оценить формально-художественную сторону «Сонетов» Мицкевича. Скорее должно думать, что они были восприняты Пушкиным тематически, и притом именно в крымской их части, столь близкой по мотивам нашему поэту. Это подтверждают и известные высказывания самого Пушкина:

во-первых, в сонете «Суровый Дант»:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал, —

во-вторых, в отрывках из «Путешествия Онегина»:

Там пел Мицкевич вдохновенный
И посреди прибрежных скал
Свою Литву воспоминал.

В первом случае имеем обычное мнение Пушкина о «стеснительности» формы сонета; во втором — Пушкин вспоминает о том, что пел Мицкевич, а не о том, как он пел. При этом память изменила Пушкину. Он, очевидно, имел в виду первый из Крымских сонетов «Аккерманские степи». Но здесь Мицкевич вспоминает Литву на «просторе сухого океана» степей, а не среди прибрежных скал:

Stepy Akermańskie.

Wpłynąłem na suchego przestwór Oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omýam koralowe ostrowy buzsanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam przewodniczek łodzi;
Tam zdala bliższy oblok? tam jutrzienka wschodzi?
To bliższy Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! — jak cicho! — slysę ciągnące źórawie,
Którychby nie dościgły źrenice sokoła;
Slysę kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.
W tókief cizy! — tak ucho natężam ciekawie,
Ze slyszałbym głos z Litwy, — jedźmy, nikt nie woła ²²⁾.

Другое воспоминание о Литве находим в сонете «Пилигрим»: «У ног моих страна богатств и прелестей, над головою небо ясное, кругом пригожие лица; отчего же сердце порывается в края далекие и, увы! во времена еще отдаленнейшие. — Литва! для меня очаровательнее пели твои шумящие леса, чем соловьи

Байдары и салгирские девы; веселее было топтать твои влажные тундры, чем рубинные ягоды и золотые ананасы». (Перевод П. Вяземского.)

Наконец, о Польше вспоминает Мицкевич по поводу «Гробницы Потоцкой». — В первой части сонетов один обращен «К Неману».

4.

«Два знаменитых сонета, тема которых дана Вордсвортом», говорит П. О. Морозов (курсив мой. *Н. Я.*): «Поэт, не дорожи любовью народной» и «Суровый Дант не презирал сонета» (1830 г.) встречаются также и у Делорма, который заимствовал их из того же источника, — и кто знает, может быть именно Делорм, а не Вордсворт, послужил образцом для нашего поэта»²³).

До сих пор только относительно второго сонета («Суровый Дант»), как имеющего эпиграф из Вордсворта, было известно, что «тема его дана Вордсвортом». Но П. О. Морозов не ошибается, говоря, что и первый сонет («Поэт, не дорожи...») может быть, восходит к Вордсворту, хотя и не указывает этот прототип. Повидимому, он воспользовался здесь только указанием Делорма, у которого сонет «*Quand le Poète...*» имеет подзаголовок: «*imité de Wordsworth*», — чего нет у Пушкина. Самый же оригинал Вордсворта остался ему неизвестен. Иначе он должен был привести его, хотя бы в переводе, для сравнения, как он сделал это, комментируя сонет «Суровый Дант» в изданиях «Просвещение» и Брокгауза-Ефрона. Вот этот сонет:

*There is a pleasure in poetic pains
Which only Poets know; — 't was rightly said;
Whom could the Muses else allure to tread
Their smoothest paths, to wear their lightest chains?
When happiest Fancy has inspired the Strains,
How oft the malice of one luckless word
Pursues the Enthusiast to the social board,
Haunts him belated on the silent plains!
Yet he repines not, if his thought stand clear
At last of hindrance and obscurity,
Fresh as the Star that crowns the brow of Morn;
Bright, speckless as a softly-moulded tear
The moment it has left the Virgin's eye,
Or rain-drop lingering on the pointed Thorn.*

Привожу также оригинал сонета «Суровый Дант»:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours; — with this Key
Shakespeare unlocked his heart; the melody
Of this small Lute gave ease to Petrarch's wound;
A thousand times this Pipe did Tasso sound;

Camoens soothed with it an Exile's grief;
 The Sonnet glittered a gay myrtle Leaf
 Amid the cypress with which Dante crowned
 His visionary brow; a glow-worm Lamp,
 It cheered mild Spenser, called from Faery-land
 To struggle through dark ways; and when a damp
 Fell round the path of Milton, in his hand
 The Thing became a Trumpet, whence he blew
 Soul-animating strains — alas, too few! ²⁴)

У Делорма мы находим всего пять сонетов, обозначенных, как *imité de Wordsworth*. В первой книге: «*Vie, poésie et pensées*» 1829 года — два сонета: «*Je ne suis pas de ceux, pour qui les causeries*» (восходящий к сонету Вордсворта «*I am not one who much or oft delight*») и уже известный нам «*Ne rit point des sonnets, o critique moquer!*» Во второй книге «*Consolations*» 1830 г. — три сонета: «*Les passions, la guerre; un âme en frénésie*» и «*C'est un beau soir, un soir paisible et solennel*» (восходящие к Вордсвортовым: «*Not Love, nor War, nor the tumultuous swell*» и «*It is a beauteous Evening, calm and free*») и уже известный нам «*Quand le Poète en pleurs...*» Я не производил дополнительных разысканий, не восходят ли еще некоторые другие сонеты Делорма скрытым образом к Вордсворту. И наличные пять сонетов дают достаточный материал для суждения о Делорме, как перелателе Вордсворта. Привожу те два сонета Делорма, которые связаны с сонетами Вордсворта и Пушкина.

Quand le Poète en pleurs, a la main une lyre,
 Poursuivant les beautés dont son coeur est épris,
 A travers les rochers, les monts, les près fleuris,
 Les nuages, les vents, mystérieux empire,

S'élance, et plane seul, et qu'il chante et soupire,
 La foule en bas souvent, qui veut rire à tout prix,
 S'attroupe, et l'accueillant au retour par des cris,
 Le montre au doigt; et tous, pauvres insensé, d'en rire!

Mais tous ces cris, Poète, et ces rires d'enfants,
 Et ces mepris si doux au rivaux triomphans,
 Que t'importe, si rien n'obscurcit ta pensée,

Puré, aussi pure en toi qu'un rayon du matin,
 Que la goutte de pleurs qu'une vierge a versée,
 Ou la pluie en avril sur la ronce et le thym?

* * *

Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur!
 Par amour autrefois en fit le grand Shakespeare;
 C'est sur le luth heureux que Pétrarque soupire,
 Et que le Tasse aux fers soulage un peu son coeur;

Camoens de son exil abrège la longueur,
 Car il chante en sonnets l'amour et son empire;
 Dante aime cette fleur de myrthe, et la respire,
 Et ce mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur;

Spenser, s'en revenant de l'île des féeries,
 Exhale en longs sonnets ses tristesse chéries;
 Milton, chantant les siens, ranimait son regard;

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France;
 Dubellay, le premier, l'apporta de Florance,
 Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard ²⁵).

Сравнительный анализ сонетов Вордсворта и Делорма показывает, что Вордсворт нашел в Делорме недурного перелagателя, сумевшего выбрать хорошие вещи, характерные для Вордсворта, и хорошо передать их весьма близко к оригиналу.

Достоинства сонетов Делорма сделали их довольно известными в России. Так, можно установить факт влияния Делорма на Козлова. У последнего есть сонет, имеющий в подзаголовке указание: «Вольное подражание Вордсворту», и содержащий между прочим сравнение тишины природы с тишиною, какою была объята Мария, когда к ней явился Гавриил. Этого сравнения нет у Вордсворта, уподобляющего вечер молящейся инокине; но оно есть у Делорма, который, очевидно, и явился посредником между Козловым и Вордсвортом. Приведу здесь все эти три сонета:

It is a beauteous Evening, calm and free;
 The holy time is quiet as a Nun
 Breathless with adoration; the broad sun
 Is sinking down in its tranquility;
 The gentleness of heaven is on the Sea:
 Listen! the mighty Being is awake,
 And doth with eternal motion make
 A sound like thunder — everlestingly.
 Dear Child! dear Girl! that walkest with me here,
 If thou appear'st untouched by solemn thought,
 Thy nature is not therefore less divine:
 Thou liest in Abraham's bosom all the year;
 And worshipp'st at the Temple's inner shrine,
 God being with thee when we know it not.

* * *

C'est un beau soir, un soir paisible et solennel;
 A la fin du saint jour, la Nature en prière
 Se tait, comme Marie à genoux sur la pierre,
 Qui tremblante et muette écoutait Gabriel.

La mer dort; le soleil descend en paix du ciel;
 Mais dans ce grand silence, au-dessus et derrière,
 On entend l'hymne heureux du triple sanctuaire,
 Et l'orgue immense où gronde un tonnerre éternel.

O blonde jeune fille, à la tête baissée,
 Qui marche près de moi, si ta sainte pensée
 Semble moins que la mienne adorer ce moment,

C'est qu'au sein d'Abraham vivant toute l'année,
 Ton âme est de prière, à chaque heure, baignée;
 C'est que ton coeur recèle un divin firmament ²⁶).

* * *

Прелестный вечер тих, час тайны наступил;
 Молитву солнце льет, горя святой краскою.
 Такой окружена сидела тишиною
 Мария, как пред ней явился Гавриил.

Блестящий свод небес уж волны озарил!
 Всевышний восстает, — внимайте! бесконечной,
 Подобный грому звук гремит хвалою вечной.
 Тому, кто светлый мир так дивно сотворил.

О, милое дитя! о, по сердцу родная!
 Ты думой набожной хотя не смущена,
 Со мной гуляя здесь, — но святости полна;
 Невинностью своей живешь в блаженстве рая,
 Ты в горный тайный храм всегда летишь душой, —
 И бог, незрим для нас, беседует с тобой ²⁷).

Как видим, только первый катрен Козлова ближе к Делорму; в дальнейшем, особенно в терцетах, Козлов ближе к Вордсворту, передает его лучше, чем Делорм.

Был ли Делорм таким же посредником между Вордсвортом и Пушкиным, как между первым и Козловым?

Здесь должно прежде всего учесть произведенные П. О. Морозовым сопоставления других стихотворений Пушкина и Делорма, ближайшим же образом — «Осени» и «Le Calme». Я не буду останавливаться сейчас на этом подробнее. Здесь нам достаточно лишь отметить, что указанные сближения безусловно доказывают чтение Пушкиным Делорма в 1830 году. Отсюда возможно предположение, что Делорм натолкнул Пушкина на Вордсворта. Но вместе с тем совершенно несомненно, что в дальнейшем Пушкин уже имел дело с самим Вордсвортом.

Достаточно известно, что, начиная с 20-х годов, Пушкин стал интересоваться английской литературой (см. его отзывы о ней в письмах Гнедичу, от 13 июня 1822 г.; Вяземскому, от 19 августа 1823 г.; Бестужеву, от 9 марта и от мая 1825 г.). Но Англия как-раз в это время переживала расцвет сонета. Сонеты писали Байрон, Шелли, Китс, Кирке Уайт, Лем (Lamb)

Монтгомери, Боульс, которого за это осмеивал Байрон («sonetizing Bowles») и, наоборот, приветствовал Кольридж (в своей «Biographia Litteraria»). Но больше всех писали сонеты трое главных представителей «озерной школы»: Соути, Кольридж и сам — первый из всех — Вордсворт. У Вордсворта мы имеем: «Miscellaneous Sonnets» «The river Duddon», «Ecclesiastical Sonnets» (или «Sketches»), «Sonnets dedicated to Liberty and Order» и «Sonnets upon the punishment of Death», — всего до 315 сонетов. Большинство из них по времени написания и опубликования предшествует Пушкинским сонетам.

Далее, Делорм не брал к своим сонетам эпиграфов из Вордсворта. Значит, Пушкин взял свой эпиграф непосредственно из первоисточника, при чем, при усечении его, мог законным образом внести изменение в знаках: вместо точки с запятой после слова sonnet в оригинале, поставить запятую, и после слова critic, отбрасывая конец строки, — точку. Анализ первого катрена Пушкина сравнительно с Вордсвортом и Делормом, особенно сравнение эпитетов-характеристик, даваемых тремя поэтами их предшественникам, — Данте, Петрарке, Шекспиру и Камюэнсу, — показывает, как мне кажется, большую близость к Вордсворту Пушкина, нежели Делорма. Таким образом, первый катрен Пушкина, очевидно, является попыткой перевода того, что он счел нужным перевести из Вордсворта, независимо от порядка расположения материала у этого последнего. И надо сказать, что редко кто сумел бы вместить столько содержания в этих четырех строчках, строго заключая в каждой из них по одному поэту.

В остальном же Пушкин совершенно самостоятелен. Данная им характеристика самого Вордсворта могла явиться только в результате хорошего знакомства с последним — и теоретического и практического. Как известно, Вордсворт и Кольридж в самом начале своей поэтической деятельности положили свою задачей обращать: первый — «естественное в сверхъестественное» (natural in supernatural) второй — «сверхъестественное в естественное» (supernatural in natural). При этом для Вордсворта из всего «естественного» на первом месте была «природа», по сравнению с которой весь человеческий мир или «свет» представлялся «суетным». Поэтическое переложение этих теоретических положений и было сделано Пушкиным, — лучшая, вероятно, поэтическая характеристика Вордсворта, которая была ему дана:

...Вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Сравним с этим поэтические характеристики Вордсворта в сонетах Шелли и Гартли (Hartley) Кольриджа «К Вордсворту» (to Wordsworth):

Poet of Nature, thou hast wept to know
 That things depart which never may return!
 Childhood and youth, friendship and love's first glow,
 Have fled like sweet dreams, leaving thee to mourn.
 These common woes I feel. One loss is mine
 Which thou too feel'st; yet I alone deplore.
 Thou wert as a lone star, whose light did shine
 On some frail bark in winter's midnight roar:
 Thou hast like to a rock-built refuge stood
 Above the blind and battling multitude.
 In honour'd poverty thy voice did weave
 Songs consecrate to truth and liberty, —
 Deserting these, thou leavest me to grieve,
 Thus having been, that thou shouldst cease to be.

* * *

There have been poets that in verse display
 The elemental forms of human passions:
 Poets have been, to whom the fickle fashions
 And all the wilfull humours of the day
 Have furnish'd matter for a polish'd lay:
 And many are the smooth elaborate tribe
 Who, emulous of the, the shape describe,
 And fain would every shifting hue pourtray
 Of restless Nature. But, thou mighty Seer!
 'Tis thine to celebrate the thoughts that make
 The life of souls, the truths for whose sweet sake
 We to ourselves and to our God are dear.
 Of Nature's inner shrine thou art the priest,
 Where most she works when we perceive her least ²⁸).

В предпоследней строке Г. Кольридж цитирует слова самого Вордсворта о «внутреннем храме» или «алтаре» (inner shrine). Они взяты из сонета Вордсворта, переведенного Делормом и Козловым: «Прелестный вечер тих, час тайны наступил». Сонет является очень хорошим образчиком того, как Вордсворт воплощал в своей поэтической практике вышеуказанное теоретическое задание находить «в естественном сверхъестественное». От чистого художественного созерцания он восходит к религиозному, от христианского и ветхозаветного восходит, далее, к пантеистическому: лучшее создание природы, прекрасная девушка, есть бессознательно для себе самой воплощение божественной сущности, божественности природы. Этого не поняли ни Делорм, ни Козлов, подчеркнувшие христианский характер божества Вордсворта, первый — словами о «святой троичности» (triple sanctuaire), второй — о «рае», чего совсем нет в оригинале. Между тем стихийный пантеизм, пантеизм как мироощущение, был глубокой скрытой основой поэтического мирозозерцания Вордсворта. За это Г. Кольридж и называет его «священнослужителем во внутреннем храме Природы».

Насколько легко решаются вопросы, связанные с сонетом «Суровый Дант», настолько осторожным надо быть в отношении сонета «Поэт, не дорожи любовью народной». Первоначальное заглавие его — «Награды» — подчеркивает то глубокое различие, какое в сущности мы имеем здесь между Пушкиным и Вордсвортом.

Вордсворт далек от мысли о каких-либо «наградах». Он — *in medias res* — начинает с заявления о совершенной особности поэтической организации, имеющей и в муках свои радости. Правда, людская злоба может преследовать энтузиаста даже в его уединении, но он не негодует, лишь бы осталась чистой его мысль, свежая, светлая и т. д. При этом в высшей степени характерно, что на долю этого враждебного внешнего воздействия приходится во всем сонете почти одна строка, все же остальное отведено характеристике внутреннего состояния поэта, его мук и радостей, сношений с музами, счастливой фантазии, поэтического уединения, чистой мысли, свежей как утро, чистой как слеза девушки...

Делорм несколько сгладил этот крайний индивидуализм Вордсворта, развив мотивы толпы, готовой насмеяться, кричащей, показывающей пальцем на поэта, безумной, детской; в противовес этому развит другой сопряженный мотив поэтического уединения — бегства с лирой в руке через скалы, горы, цветущие долины, облака, ветры, таинственные страны... Конец сонета передан очень близко.

У Пушкина, наконец, мотив толпы развит максимально, начинается и кончается сонет и определяет развитие мотива самого поэта: минутный шум похвал, суд глупца, смех толпы холодной, брань толпы, плевки на алтарь, детские попытки поколебать поэтический треножник — определяют состояние поэта, его твердость, спокойствие, угрюмость, определяют и необходимость искать наград в себе самом, обуславливают вынужденное одиночество поэта, его царственность поневоле, в признании чего только глухой не услышит горечи. Таков, конечно, и должен быть Пушкин, земной, человеческий, социальный, живущий и работающий для коллектива, но только глубоко им оскорбленный.

Нельзя не видеть в этом только очередного этапа в развитии известного пушкинского цикла о поэте: «Пока не требует поэта» и «Толпа холодная поэта окружала», 1827 г. «Поэт по лире вдохновенный», 1828 г.; «Поэт, не дорожи любовью народной», 1830 г.; «Зачем кружится ветер в овраге...» 1833 г.; «Поэт идет открыть вежды», 1835 г. Первое из этих стихотворений П. О. Морозов вспоминает по поводу стихотворения

Делорма «К Буланже», хотя и не для установления зависимости, так как французская пьеса на два года позже. Настоящее сопоставление сонетов показывает, что случайное скрещение этого мощного пушкинского ряда с приблизительно схожими мотивами Вордсворта и Делорма заставило его пробудившуюся лиру особенно полно прозвучать.

Что касается композиции, то возможность сравнения здесь значительно подрывается отсутствием у Пушкина достаточного материала—всего три сонета на 21 у Делорма и 92 у Вордсворта (ограничиваясь лишь одними «Miscellaneous Sonnets»).

Если же позволить себе все-таки такое сопоставление, то в отношении синтаксиса, ограничиваясь рассмотрением роли одного строфического «переноса» (enjambement) можно констатировать: у Пушкина—ослабленный «перенос» между II катреном и I терцетом в сонете «Мадонна»; у Делорма—5-6 случаев разного рода строфических «переносов», в большинстве ослабленных; у Вордсворта—частое употребление «переноса» между двумя катренами, между вторым катреном и первым терцетом, и, наконец, между двумя терцетами.

В отношении метра мы имеем у Пушкина в двух сонетах шести- и в одном—пятистопный ямб, у Делорма—шестистопный размер; у Вордсворта—обычный для английского сонета размер пятистопного ямба с почти исключительно мужскими рифмами.

В отношении рифм, этой, так сказать, внешней формы, мы видим у Пушкина, наоборот, большую свободу в противовес строгости внутренней формы, синтаксиса. По поводу Дельвига я уже отмечал у Пушкина вольное чередование катренов *abab* с *abba*, в терцетах—рифмы *c, d, e* с допущением одного случая *ccd, eed*. У Делорма для катренов—неизменная формула *abba, abba* и для терцетов сочетания рифм *c, d, e* с частым случаем *ccd, eed*. У Вордсворта для катренов доминирует формула *abba, abba*, с частыми исключениями для второго четверостишия *acca* и только пятью случаями *abab, abba*, как у Пушкина (есть также случаи при первом катрене *abab* или *abba*, во втором *baba, baab, acac, bcbc*); для терцетов различные комбинации рифм *c, d, e*, а также *f* (в восьми случаях).

В отношении внешнего рисунка сонета Вордсворт (едва ли не самый суровый из английских сонетистов) располагает все четырнадцать стихов совершенно одинаково без пропусков между четверостишиями и трехстишиями, и без отступлений от вертикали, что, наоборот, весьма практиковалось тогда у его ближайших друзей, Кольриджа и Соути, затем у Боульса, а также у Китса, сонеты которых имеют весьма прихотливый рисунок. Делорм делает большие пропуски между катренами и терцетами, аналогичные пушкинским.

5.

По поводу сонета «Мадонна» возникает сопоставление Пушкина с Петраркой.

Насколько Пушкин знал итальянский язык? Этот вопрос рассмотрен в статьях ак. Ф. Е. Корша, В. Брюсова и Ю. Верховского²⁹), к которым и отсылаю интересующихся. Корш пришел к более или менее отрицательному выводу, Брюсов и Верховский, наоборот,—к положительному.

В дополнение укажу здесь, что в библиотеке Пушкина есть немного итальянских книг, но среди них такие, о которых писал Пушкин, как Сильвио Пеллико (полное собрание сочинений), которые могли быть нужны ему при других его работах, как «Жизнь Петра Великого» Антония Катифорно; книга Александра Манцони о «Мифах католицизма»; итальянская грамматика Феликса Валерио, которую у нас пропагандировал Вяземский³⁰).

Из классиков есть Альфиери (при чем одна книга с надписью: «Пушкин»), Ариосто, Боккаччо, Данте, поэма и новеллы Джаиамбатиста Касты, трагедии Мазаниелло, перевод «Кавказского Пленника» на итальянский язык, изданный в 1834 году в Неаполе³¹). Петрарки нет, но это не может говорить против знакомства с ним Пушкина. Целый ряд книг, о которых достоверно известно, что они были в руках у Пушкина, отсутствуют в его библиотеке потому, что она начала составляться довольно поздно, а до того, еще в начале 30-х годов Пушкину пришлось пользоваться чужими книгами.

Пушкин цитировал Петрарку в «Метели»: «S'e amor non è, che dunque...» Ак. Ф. Е. Корш указал, что эти слова являются началом первого стиха LXXXVIII сонета из числа написанных при жизни Лавры. Привожу здесь этот сонет:

S'Amor non è; che dunque è quel ch'i sento?
Ma s'egli è Amor; per Dio, che cosa, e quale?
Se buona; ond'è l'effetto aspro e mortale?
Se ria; ond'è sì dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo; ond'è'l pianto, e'l lamento?
S'a mal mio grado; il lamentar che vale?
O viva morte, o diletto male,
Come puo' tanto in me, s'io nol consento?

È s'io'l consento, a gran torto mi doglio:
Fra sì contrari venti in fragil barca
Mi trovo in alto mar senza governo,

Si lieve di saver, d'error sì carca,
Ch'i'medesmo non so quel ch'io mi voglio;
E tremo a mezza state, ardendo il verno³²).

В. Брюсов находит источник, из которого Пушкин почерпнул фразу «S'e amor non è» etc., — в статье Батюшкова: «Петрарка», впервые напечатанной в «Вестнике Европы» 1816 г. и перепечатанной в «Опытах» 1817 г., книге хорошо знакомой Пушкину⁴³). Ю. Г. Оксман указал другой возможный источник: книгу А. V. Arnault, «Fables et Poésies diverses», (Paris 1825 г., стр. 421), где помещено «Imitation de Pétrarque» («Si ce n'est pas l'amour, quel feu brûle en mes veines?») с эпиграфом: «s'amor non è, che dunque sento?, а в примечании приведен весь итальянский текст сонета...³⁴) Арно был довольно хорошо известен в России и сам Пушкин заимствовал из него (повидимому, еще в 1819 г.) стихотворение «Уединение».

Весьма вероятно, что это так и было первоначально, как указывают В. Брюсов и Ю. Оксман. Но позднее Пушкин мог познакомиться и непосредственно с оригиналом.

Когда в 1823 году он говорил в I главе «Евгения Онегина» о «языке Петрарки и любви» — это могло еще быть повторением общепринятого представления о Петрарке. Но в 1826 году к Петрарке и в частности к его сонетам внимание Пушкина могли привлечь сонеты Мицкевича. Мы находим в них: эпиграфы из Петрарки: 1) общий ко всей книге, 2) к VII сонету; заглавие первого сонета — «К Лауре», имя Лауры в сонетах VI, VIII, X, при чем последний с указанием на то, что он взят из Петрарки. Независимо от книги сам Мицкевич, находившийся вообще под сильным влиянием Петрарки, мог побуждать Пушкина к ближайшему ознакомлению с ним. Наконец, очень мало было бы похоже на Пушкина, уже с 1825 года претендовавшего на звание «министра иностранных дел» в русской литературе (см. письмо брату от середины 1825 года), — если бы он, обратившись к такому ответственному жанру, как сонет, не считал должным предварительно познакомиться с признанным отцом сонета, Петраркой.

Но и независимо от этих общих соображений, что дает нам анализ самого сонета «Мадонна»? Какой художественный прием положен в его основу? Игра словом «Мадонна», удвоение его смысла, за которым скрывается двойственность мысли и чувства. Ак. Александр Веселовский считает характерным художественным приемом Петрарки именно такую игру понятий-созвучий: *Laûra* и *lauro* (Лаура и лавр), *Laura* и *l'aura* (Лаура и ветерок), *Scipio* и *scipio* (Сципион и посох)³⁵). Игра же со словом «Madonna» (Богоматерь и любимая женщина) имела под собою еще и другое, более глубокое основание — унаследованное от провансальцев двойственное понимание любви³⁶).

Пушкин мог воспользоваться этим приемом Петрарки для опьэтизации своего тогдашнего страстного чувства к Н. Н. Гошчаровой. На истинный, далеко не небесный, характер его отно-

шений к своей «Мадонне» указывает удивительное в своем роде стихотворение: «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением»³⁷). С другой стороны, известен и взгляд Пушкина на Петрарку, как на певца «высших радостей любви». Характерное признание находим в письме к Туманскому от 25 августа 1823 г.: «я не желал бы ее (поэму «Бахчисарайский фонтан») напечатать потому, что многие места относятся к одной женщине, в которую я был очень долго и очень глупо влюблен, и что роль Петрарки мне не по нутру». С этим согласуется и поэтическое признание того же времени:

Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочетал
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петрарке шествуя вослед,
А муки сердца успокоил,
Поймали славу между тем,
Но я, любя, был глуп и нем.

Окончательный вывод о сонетах Пушкина может быть сделан только в связи со всем русским сонетом у его предшественников и современников. Мне известно по случайным встречам в журналах, альманахах и пр. до 85 сонетов и до 40 сонетистов XVIII и начала XIX века (до 1840 г.). Это может составить благодарную тему для специального исследования.

II. Перевод Пушкина из поэмы Вордсворта «Экскурия».

В пушкинской литературе до сих пор не указан источник прозаического перевода Пушкина из Вордсворта 1833 г.: «Из Wordsworth. Летнее утро. Автор доходит до развалившейся хижины в деревне, там встречает почтенного друга — путешественника».

«Дальше почти стершийся карандашный набросок не поддается чтению», говорит комментатор в издании сочинений Пушкина Брокгауза Ефрона (т. IV, стр. 352, № 849), т.-е., повидимому, П. О. Морозов, которому принадлежат примечания к 1830 году, где во второй раз приведен тот же отрывок (см. т. V, стр. LIII). То же говорил П. О. Морозов и ранее в своих примечаниях к сочинениям Пушкина в издании «Просвещения» (т. II, стр. 495). Но ближайшее рассмотрение рукописи в те-

тради б. Моск. Рум. Муз., № 2374, л.л. 31 и 31 об.,—дает без труда следующее чтение *):

Изъ Wordsworth.

л. 31 об.
1-ый столбец
слева.

Лѣтнее утро — Авторъ доходитъ до развалившейся хижины въ деревнѣ и тамъ встрѣчаетъ почтеннаго друга, путешественника, о коемъ отдаетъ отчетъ. Странникъ покамѣсть отдыхаетъ подъ тѣнью деревъ осѣняющихъ хижину а), разказываетъ повѣсть о последнемъ ея обитателѣ,

—
Было лѣто, и солнце взошло ужъ высоко — съ югу поле неясно блистало сквозь блѣдный паръ, но вся сѣверная сторона возвышаясь въ ясномъ воздухѣ какъ (?) являла (far off, au loin) поверхность запятнанную [тѣнью] изпещренную

л. 31 об.
2-ой столбец
справа.

нрзб. б)
тѣнями (brooding) облаковъ
нрзб.
тѣнями, лежащими по мѣстамъ
•межъ
недвижно и опредѣленно, [съ] тихими [солнечными] лучами яркаго и веселаго в) солнца — прятнаго мягкій
тому кто на холодный мохъ простиралъ безпечные члены, передъ великой пещерой, коей каменистый (ceiling, plafond) [свод] кровъ простиралъ сумракъ (of its own, отъ нихъ самихъ) roitelet
широкую тѣнь, въ коей (wren) пташки поютъ — Покамѣсть, дремлющій человекъ (with side long eye) косымъ долгимъ взоромъ глядитъ на зрѣлище силою его

*) Я пользовался фотографией из коллекции С. А. Венгерова, хранящейся ныне в его архиве, и дополнительными справками по самой рукописи Б. В. Томашевского. — В предлагаемой транскрипции круглые скобки принадлежат самому Пушкину, квадратные скобки означают зачеркнутое им. Надпись «Из Wordsworth» почти стерлась и восстанавливается гипотетически, остальной же текст, наоборот, вполне разборчив, за исключением нескольких слов. Вопросительные знаки принадлежат мне. Н. Я.

а) Первоначально: «хижины».

б) Повидимому, французское слово, кончающееся на букву «t».

в) Может быть также «высокаго».

наклоненнаго убѣжища простертаго
пространнаго (?)
до самаго [дал] отдаленія —

л. 31.
1-ый столбец
слева

была
Не такова (?) участь моя, но
я скоро надѣялся найти столь же
пріятное убѣжище и столь живую
радость — Черезъ пустую и ши-
рокую (common) деревню шель я
(baffled, épuisé)
томными шагами, по
скользкому грунду — Не могла
моя слабая рука отогнать
(the host, l'armée) толпу мошки
нрзб.
(gathering) около моего лица
и со мной неразставаясь пока
я шель.

Поперек этого последнего столбца написан чернилами набросок из «Анжело» (III, 372); рядом, второй столбец справа занят стихотворением «В поле чистом серебрится...» (Ср. описание В. Е. Якушкина в «Русск. Старине», 1884 г., №№ 7 — 9, стр. 644.)

Английский источник Пушкина еще не указывался. Это — начало первой книги поэмы Вордсворта «Экскурсия». Вордсворт придавал ей, как известно, очень большое значение. Цель ее — нравственно-дидактическая. Содержание — бесконечные рассказы и разговоры между тремя действующими лицами: самим автором, его другом — бродячим торговцем — офеней и священником — идеальным английским тори, на темы морально-политические и социально-экономические включительно до санитарного состояния английских фабрично-заводских районов сравнительно с сельскими графствами. Поэма была написана уже ко времени окончательного перехода Вордсворта, некогда увлекавшегося великой французской революцией, — в консервативный лагерь.

И поэтический и политический противник Вордсворта, Байрон называл «Экскурсию» в насмешку «a drowsy-frowsy poem» («усыпляюще-замораживающая поэма»). Это мнение Байрона как будто разделяет биограф Вордсворта F. W. H. Myers ¹⁾. Вордсворт хотел сделать из «Экскурсии» «храм», в котором его мелкие стихотворения были бы «алтарями». Майерс находит возможным сравнить ее лишь со «скалой», в которой мелкие произведения Вордсворта вкраплены, как «драгоценные камни». Поэма действительно бесконечно растянута и бесформенна. Е. Аничков сближает «народническую» ненависть Вордсворта к «индустриализму» со «своеобразным коммунизмом» Карлейля и Рёскина ²⁾. Я бы сблизил еще защиту Вордсвортом фабричных

детей с такими произведениями, как «Плач детей» Елизаветы Баррет-Броунинг, вдохновивший Некрасова 3).

Я не ставлю здесь вопроса о том, насколько Пушкин был заинтересован всей поэмой Вордсворта. Он перевел, во всяком случае, только самое начало. Приведу его в несколько большем размере, чем взято Пушкиным:

The Excursion

being a portion of „The Recluse“.

Book I.

Argument.

A summer forenoon.—The Author reaches a ruined Cottage upon a Common, and there meets with a revered Friend, the Wanderer, of whom he gives an account.—The Wanderer, while resting under the shade of the Trees that surround the Cottage, relates the History of its last Inhabitant.

The Wanderer.

'T was summer, and the sun had mounted high:
 Southward the landscape indistinctly glared
 Through a pale steam; but all the northern downs,
 In clearest air ascending, show'd far off
 A surface dappled o'er with shadows flung
 From brooding clouds; shadows that lay in spots
 Determined and unmoved, with steady beams
 Of bright and pleasant sunshine interposed;
 Pleasant to him who on the soft cool moss
 Extends his careless limbs along the front
 Of some huge cave, whose rocky ceiling casts
 A twilight of its own, an ample shade,
 Where the wren warbles; while the dreaming Man,
 Half conscious of the soothing melody,
 With side-long eye looks out upon the scene,
 By power of that impending covert thrown,
 To finer distance. Other lot was mine;
 Yet with good heart that soon I should obtain
 As grateful resting-place, and livelier joy.
 Across a bare wide Common I was toiling
 With languid steps that by the slippery ground
 Were baffled; nor could my weak arm disperse
 The host of insects gathering round my face
 And ever with me as I paced along.

Upon that open level stood a Grove,
 The wish'd-for port to which my cours was bound.
 Thither I came and there, amid the gloom
 Spread by a brotherhood of lofty elms,
 Appear'd a roofless Hut; four naked walls
 That stared upon each other! I looked round,

And to my wish and to my hope espied
 Him whom I sought; a Men of reverend age,
 But stout and hale, for travel unimpair'd.
 There was he seen upon the Cottage bench,
 Recumbent in the shade, as if asleep;
 An iron-pointed staff lay at his side.

Далее следует описание встречи автора с этим путешественником, происшедшей накануне. Путешественник оказался его старым другом и назначил ему свидание в настоящем месте. Затем идет подробный рассказ о детстве, юности и всей жизни друга-путешественника, вплоть до настоящего момента свидания его с автором. После этого начинается обширное повествование самого путешественника о бывшем обитателе разрушенного домика.

Можно думать, что Пушкин не читал особенно внимательно далее того, что он перевел. Иначе, он не сделал бы ошибки, которая становится ясной сразу по прочтении второго абзаца. Пушкин дважды (хотя во второй раз с некоторым колебанием) перевел слово «common», как «деревня», очевидно, приняв его за «commune». Между тем оно означает «общий сельский выгон», «пастбище», и только последнее слово, commune (община), можно было бы передать как «деревня».

О качестве этого Пушкинского перевода можно сказать, что он несколько не выдержан: то слишком буквален, то слишком общ. Так, противно, казалось бы, духу русского языка сказать: «автор встречает путешественника, о коем дает отчет». Это, конечно, допустимо в подстрочном переводе, но почему же в таком случае Пушкин не переводит буквально слова «wren» — «королек» (птичка)? Как видно из надписанного сверху французского слова «roitelet», Пушкину было известно настоящее значение слова «wren», так что он вполне сознательно заменил его словом «пташки» (во множественном числе). Но это вряд ли правильный прием по отношению к Вордсворту, поэту с далеко «не общим выраженьем». Не берусь судить именно в данном случае по отношению к «корольку», но, вообще говоря, Вордсворту, влюбленному в природу и в частности — в свою «страну озер», дорога в них каждая конкретная черта, всякая деталь, живописующая их своеобразие, местный колорит (couleur locale).

Как характерную, повидимому, черту Пушкинских переводов с английского надо отметить присутствие (в затруднительных случаях?) французских слов, например: far off=au loin, ceiling=plafond, wren=roitelet. Подобное же мне приходилось отмечать ранее по поводу перевода Пушкина из поэмы Бари Корнуоля «Marcian Colonna», где первые пять слов: «O thou vast ocean! ever...» переданы буквально по-французски: «O toi vaste ocean, toujours...» Так же начал Пушкин переводить и «Гяура»

Байрона (см. «Неизданный Пушкин», П. 1922 г., стр. 139—140, 141—144). Не указывает ли все это на тот путь, каким Пушкин шел к усвоению английского языка: путь первоначального параллельного чтения английского и французского текстов какого-либо автора, вероятнее всего—Байрона?

III. Пушкин и Кольридж.

1.

Первое упоминание о Кольридже в связи с Пушкиным мы находим в известном письме к Пушкину Н. Н. Раевского от 10 мая 1825 г. Оно подвергнуто детальному анализу Л. Н. Майковым ¹⁾. Раевский сопоставлял поэму Козлова «Чернец» с «Гяуром» Байрона, «Мармионом» Вальтер-Скотта, находил в ней подражание «манере быстрого рассказа» самого Пушкина, «оборотам речи» Жуковского и, наконец, замечал: «Он (Козлов) должно быть знает по-английски и изучал Кольриджа». «Предположение о знакомстве Козлова с произведениями Кольриджа быть-может и неверно, — говорит Л. Майков, — но свидетельствует о том, что в слоге «Чернеца» Раевский находил такую же простоту и естественность, какие нравились ему в произведениях английского романтика».

Пушкин несомненно должен был считаться с этим мнением Раевского о Кольридже. Три года спустя, в статье: «В зрелой словесности приходит время...» (см. ниже), Пушкин ценит именно простоту слога Кольриджа. Но в 1825 г. в написанном вскоре по получении письма от Раевского письме Пушкина к А. А. Бестужеву (май — июнь 1825 года), содержащем перечень наиболее видных, по мнению Пушкина, современных английских поэтов, «Southey, Walter Scott, Moog, Byron», — мы не находим Кольриджа. Повидимому, это имя было в то время для Пушкина еще очень новым.

Следующим этапом в развитии знакомства Пушкина с произведениями Кольриджа является 1828 год. Только к этому году Пушкин, повидимому, овладел английским языком ²⁾. В этом году вышло и первое собрание стихотворений Кольриджа, естественно привлекавшее к нему общее внимание. Все это не замедлило сказаться на Пушкине.

Э. Порембович сопоставил написанное в 1828 г. стихотворение «Чернь» со сходными произведениями Мицкевича и Кольриджа. Но еще Н. П. Дашкевич справедливо указал, что «составить правильное понятие о взгляде Пушкина на призвание поэта» можно только принимая во внимание совокупность всех

его стихотворений, и юношеских и зрелого возраста. «Пушкин мог знать Кольриджа уже в начале (?! *Н. Я.*) двадцатых годов, благодаря Н. Н. Раевскому, но и помимо этого английского воздействия, он мог проникнуться величавым представлением поэта в образе пророка, благодаря чтению библии, которую он стал интересоваться с 1824 года, и сближению своего положения в изгнании с судьбою библейских пророков, обличителей царского нечестия»³⁾.

Более интересные данные представляет стихотворение, того же 1828 года, «Анчар». Неизвестный до сих пор в Пушкинской литературе автограф этого стихотворения из собрания К. Р. (ныне находящегося в Пушкинском Доме) имеет эпитаф (написанный сбоку страницы, вдоль первой и второй строфы):

It is a poison - tree, that
pierced to the inmost
Weeps only tears of poison.
Coleridge.

Розыски этих стихов у Кольриджа пока ни к чему не привели⁴⁾. Повидимому, Пушкин или взял их у другого английского поэта или сам сочинил,—и приписал Кольриджу или по ошибке или в целях мистификации. Известны другие загадочные ссылки Пушкина на иностранных авторов, например, в «Скупом Рыцаре», якобы взятом из «Ченстона». Но здесь Пушкина могло остановить то соображение, что произведения Кольриджа достаточно известны и его мистификация будет скоро разоблачена.

Работая в настоящее время над источниками «Анчара», я выяснил, что приведенных стихов нет и в поэме Эразма Дарвина «*Botanic Garden*», 1792 г., содержащей, между прочим, описание ядовитого дерева «*Uras*» (см. part III «*The Loves of the Plants*», canto III, ines 219—258)⁵⁾.

Но если этот эпитаф и не принадлежит Кольриджу, он все равно имеет для нас большой интерес. Замечательно, что ни кто другой, а именно Кольридж назван здесь Пушкиным. Очевидно, Пушкин настолько хорошо оценил тогда творца «Старого моряка» и «Кристебели», что приписал своего «Анчара» именно тому, кто был одним из первых в мировой литературе по искусству обращать сверхъестественное в естественное, чудесное — в действительное.

Наконец, около этого же самого времени Пушкин высказал высокое мнение о Кольридже в прозе: «В зрелой словесности приходит время, когда умы наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного обращаются к светлым вымыслам народным и странному просторечию. Так, некогда во Франции светские люди

восхищались музою Ваде, так ныне Wo(r)dsvorth Coleridge увлекли мнение многих. Но Ваде не имел ни воображения, ни поэтического чувства, его остроумные произведения дышат одною веселостью, выраженной площадным языком торговков и носильщиков. — Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина»⁶⁾.

Надо заметить, что Пушкиным допущена здесь двойная ошибка в фамилии «Wordsworth»: пропущена буква «г» и вместо второго «w» стоит «v» простое. Как мне кажется, ошибкою является также пропуск члена «the» перед словом «tears» во второй строчке вышеприведенного эпиграфа из Кольриджа.

Автограф «Анчара» с эпиграфом Кольриджа имеет дату: «8 ноября 1828 г. Малинники». Статья же: «В зрелой словесности» находится рядом с черновиком LI строфы VII главы «Евгения Онегина», оконченной, как известно, «4-го ноября 1828 г.». Это заставляет относить и статью приблизительно к этому же самому времени, конца октября — начала ноября 1828 года.

В знаменитую болдинскую осень 1830 года, Пушкин между прочими книгами взял с собою в деревню и Кольриджа, как сам писал об этом в следующем 1831 году в «Заметке о холере»: «Я занялся моими делами, перечитывая Кольриджа, и не ездя по соседям».

Слово «перечитывая» есть лишнее подтверждение того, что Пушкин уже ранее читал Кольриджа, конечно, в предшествующих 1828 — 1829 годам. В 1829 году вышло парижское издание стихотворений Кольриджа Galignani (вместе со стихотворениями Шелли и Китса), сохранившееся в библиотеке Пушкина (№ 762). Оно могло быть взято Пушкиным с собою в Болдино вместе с другим томом того же издательства Galignani — книгою четырех поэтов: Мильмена, Боульса, Вильсона и Бари Корнуоля, из которой тогда были почерпнуты и «Пир во время чумы» и целый ряд других произведений⁷⁾.

Позднее, интерес к Кольриджу-отцу мог побудить Пушкина приобрести и стихотворения Кольриджа-сына: «Poems of Hartley Coleridge. V. I. Leeds, 1833 г.» — Книга сохранилась в Пушкинской библиотеке (№ 759).

Еще позднее Пушкин приобрел два тома «Specimens of the Table-Talk» Кольриджа, изданные в 1835 г. (№ 760). Книга разрезана; заметок нет; на внутренней стороне передней обложки рукою Пушкина, повидимому, написано: «купл. 17 июля 1835 года, день Демид. праздн. в годовщину его смерти». Не была ли эта покупка своего рода поминками по Кольридже? — Возможно что после этого Пушкин и дал название «Table-Talk» своему собранию анекдотов, записанных в 1830, 1831, 1834, 1836 годах. М. Цявловский сопоставляет «Table-Talk» Пушкина с сочинением W. Hazlitt'a, под таким же названием (Библиотека Пушкина (№ 974)).

Но эта книга представляет собою собрание статей по вопросам искусства и морали, достаточно серьезных по содержанию и значительных по размерам, что прямо и выражено в подзаголовке: «Table-Talk or original essays». Здесь интересны многие отметки карандашом на полях (особенно в статьях по искусству), если только они принадлежат Пушкину. Но к его «Анекдотам» книга W. Hazlitt'a явно не имеет никакого отношения.

Наконец, 2-го февраля 1837 г. книгопродавцем Л. Диксоном был подан Н. Н. Пушкиной счет на книги, в котором на первом месте стоят два тома «Coleridge's Conversations»⁸⁾. Это очевидно «Letters, conversations and recollections of S. T. Coleridge», изданные в двух томах в Лондоне в 1836 г. и сохранившиеся в библиотеке Пушкина (№ 761). Книга местами разрезана, в одном месте закладка. Это было, вероятно, последней беседой Пушкина с английским романтиком.

Ко всему этому нужно, конечно, прибавить чтение Пушкиным статей Кольриджа в различных английских журналах. Пушкин, как известно, внимательно следил за английскими журналами, и сам получал Edinburgh и Quarterly Reviews. А. В. Дружинин находит даже возможным утверждать, что «из его (Пушкина) записок, мелких статей, заметок по поводу прочитанных сочинений мы изредка почерпаем выражения, явно заимствованные из светлых критических статей Джеффри, шутливых рецензий Смита, полувдохновенных, полувзбалмошных тирад Кольриджа»⁹⁾.

2.

На фоне всех этих данных можно теперь поставить один вопрос,—о возможной (но и только возможной) связи—«Египетских ночей» с «Импровизатором» Кольриджа.

История создания «Египетских ночей» далеко не ясна; настоящая текстовая работа над ними еще не проделана. Особенно неясен вопрос с прозаическим обрамлением или приступом к стиховой части.

В прозаической части «Египетских ночей» намечаются как бы три редакции: начало рассказа из древне-римской жизни времен Нерона, начало повести из современной светской жизни (в двух вариантах) и повесть о поэте и импровизаторе (отрывок: «Не смотря на великие преимущества», является как бы введением к окончательной редакции о Чарском)¹⁰⁾. Это указывает на большое упорство, с каким Пушкин искал подходящей рамы для своей «Клеопатры».

«Египетские Ночи» датируются концом сентября 1835 г.¹¹⁾ Почти весь сентябрь и начало октября в том году Пушкин провел в селе Михайловском и Тригорском. Есть основания думать, что он ехал туда для того, чтобы повторить зна-

менитую болдинскую осень 1830 года или хотя бы болдинскую же осень 1833 года. Мучимый пошлостью и подлостью своей семейно-придворной жизни, поэт искал и отдыха для себя и денег для семьи. Весьма вероятно поэтому, что он захватил с собою, как раньше при поездках в Болдино, много книг,—на этот раз не только с поэтическими, но и с определенно «коммерческими»¹²⁾ целями, готовый хоть насиловать свое вдохновение. Среди этих книг должны были быть, конечно, английские поэты, чем далее, тем более им любимые. Тут он и натолкнулся, быть-может, на «Импровизатора» Кольриджа.

Интересующее нас произведение Кольриджа было впервые напечатано в 1828 г. в «Amulet» с полным заглавием: «New Thoughts on Old Subjects; or Conversational Dialogues on Interests and Events of Common Life. — The Improvisatore». Оно вошло затем во второе собрание стихотворений 1829 г. и в парижское издание Galignani того же года (которое есть в Пушкинской библиотеке). Заглавие в обоих сокращено (отброшено «or Conversational Dialogues» etc.), но сохранено и т а л ь я н с к о е слово «Improvisatore», чего уже нет в последующих изданиях. Для Кольриджа не было особых причин ставить именно итальянское слово вместо английского. Но нам для Пушкина его безусловно нужно заметить.

Сцена представляет большую гостиную, соединенную с музыкальным салоном. Перед началом действия была только что пропета баллада Томаса Мура из «Ирландских мелодий»: «Believe me if all those endearing young charms...» Она служит поводом для начала разговора в гостиной между двумя молодыми девушками, Элизой и Екатериной, и их другом, Импровизатором. Разговор в одном месте прерывается появлением брата Элизы, Люциуса, с дамою, г-жею Гартман. Но девушки просят последнюю увести молодого человека, и пара удаляется.

Диалог состоит из вопросов обеих девушек и ответов Импровизатора. Темою служит любовь. Импровизатор во вдохновенных тирадах развивает свои взгляды на этот предмет и трижды говорит стихами: импровизирует в четырех строках сущность баллады Т. Мура, цитирует на память одно место из речи Чарльза к Ангелине в пьесе Бомона и Флетчера «Старший брат», и кончает разговор длинной импровизацией в 66 стихов.

Личность Импровизатора не вызывает сомнений. Это, конечно, сам Кольридж. Прозаическая часть дает целый ряд чисто биографических черт. Импровизатор называет себя человеком, перешедшим за пятый десяток лет, а Кольриджу в момент написания вещи, в 1827 году, было как раз пятьдесят четыре года. Далее, он говорит про себя, что заслужил «шутливое прозвище Импровизатора сочинением шарад и экспромтов на

святках». Кольридж действительно не был импровизатором в собственном смысле этого слова, но как натура вечно вдохновенная не затруднялся в экспромтах. Но, главное, Кольридж был известным оратором, оратором по призванию, вечно проповедывавшим и поучавшим окружающих, где бы он ни был—и на лекторской кафедре, и за столом в придорожной таверне. Эта черта под конец жизни заслужила ему прозвище «оракула Гайгета». Она отразилась и в нашей пьесе: речи Импровизатора местами действительно похожи на проповеди. Он сам шутливо подчеркивает это. Когда Элиза напоминает ему о чем он «говорил», то он поправляет: «Вы подразумеваете проповеди в ал». Нельзя не сопоставить этого, например, с таким случаем из жизни самого Кольриджа: «Однажды за обедом Де-Квинси сказал в шутку: «Надо доказывать, а не проповедывать».—«Я не проповедую, ответил Кольридж, спросите у Лэмба».—«Ты всегда проповедуешь!» громко сказал Лэмб, не ожидая вопроса. Кольридж был очень доволен и поцеловал друга»¹³).

Что касается поэтической части, то здесь можно отметить, во-первых, что четыре стиха из нее были затем перенесены Кольриджем в стихотворение «To Mary Pridham», невесте, а затем жене его сына Дервента; во-вторых, что вся эта часть вообще носит личный характер. Вопреки тому, что он так пылко проповедывал молодым слушательницам о верности и постоянстве в любви, сам Импровизатор оказывается далеко непостоянным человеком и принужден сравнивать свое сердце с утлым суденышком, гонимым ветром то туда, то сюда вокруг своего якоря в полузащищенном заливе. Это опять-таки лишь отражение личной судьбы Кольриджа. Как известно, он рано покинул свою семью, оставив ее на попечение верного друга и свояка Соути; позднее разрушил другую семью и вообще имел много привязанностей.

В виду только что сказанного главный интерес приобретают для нас не стихи, а длинные прозаические тирады Импровизатора. Приведу здесь центральное, по-моему, место всей пьесы:

Friend. Well then, I was saying that Love, truly such, is itself not the most common thing in the world: and mutual love still less so. But that enduring personal attachment, so beautifully delineated by Erin's sweet melodist, and still more touchingly, perhaps, in the well-known ballad, «John Anderson my Jo, John», in addition to a depth and constancy of character of no everyday occurrence, supposes a peculiar sensibility and tenderness of nature; a constitutional communicativeness and utterancy of heart and soul; a delight in the detail of sympathy, in the outward and visible signs of the sacrament within—to count, as it were, the pulses of the life of love. But above all, it supposes a soul which,

even in the pride and summer-tide of life—even in the lustihood of health and strength, had felt oftenest and prized highest that which age cannot take away and which, in all our lovings, is the Love;—

Eliza. There is something here (*pointing to her heart*) that seems to understand you, but wants the word that would make it understand itself.

Catherine. I, too, seem to feel what you mean. Interpret the feeling for us.

Friend. I mean that willing sense of the insufficingness of the self for itself, which predisposes a generous nature to see, in the total being of another, the supplement and completion of its own;—that quiet perpetual seeking which the presence of the beloved object modulates, not suspends, where the heart momentarily finds, and, finding, again seeks on;—lastly, when «life's changeful orb has pass'd the full», a confirmed faith in the nobleness of humanity, thus brought home and pressed, as it were, to the very bosom of hourly experience; it supposes, I say, a heart-felt reverence for worth, not the less deep because divested of its solemnity by habit, by familiarity, by mutual infirmities, and even by a feeling of modesty which will arise in delicate minds, when they are conscious of possessing the same or the correspondent excellence in their own characters. In short, there must be a mind, which, while it feels the beautiful and the excellent in the beloved as its own, and by right of love appropriates it, can call Goodness its Playfellow; and dares make sport of time and infirmity, while, in the person of a thousand-foldly endeared partner, we feel for aged Virtue the caressing fondness that belongs to the Innocence of childhood, and repeat the same attentions and tender courtesies which had been dictated by the same affection to the same object when attired in feminine loveliness or in manly beauty»¹⁴).

Небесполезно также будет привести здесь балладу Томаса Мура, на которую ссылается Импровизатор и которая, конечно, могла быть известна Пушкину:

Believe me, if all those endearing young charms.

Air—, My lodging is on the cold ground.*

Believe me, if all those endearing young charms
Which I gaze on so fondly to-day,
Were to change by to-morrow, and fleet in my arms,
Like fairy-gifts fading away,
Thou wouldst still be ador'd, as this moment thou art,
Let thy loveliness fade as it will,
And around the dear ruin each wish of my heart
Would entwine itself verdantly still.

It is not while beauty and youth are thine own,
 And thy cheeks unprofan'd by a tear,
 That the fervour and faith of a soul can be known,
 To which time will but make thee more dear;
 No, the heart that has truly lov'd never forgets,
 But as truly loves on to the close,
 As the sun flower turns on her god when he sets
 The same look as she turn'd when he rose ¹⁵⁾.

Все это достаточно поэтично и вполне могло бы «заразить» Пушкина хотя бы по контрасту.

Мне уже неоднократно случалось отмечать именно этот диалектический момент контраста, противоречия в отношении Пушкина к поэтам озерной школы. Гимн в честь чумы Вальсингама у Пушкина с его вызовом смерти, упоением в гибели, контрастирует с песней председателя пира у Вильсона, холодно резонирующего о разных видах кончины ¹⁶⁾. Любовь Пушкина к «вольному», «щастливому племени» цыган контрастирует с враждебным отношением к ним Вордсворта и Боульса ¹⁷⁾.

«Импровизатор» Кольриджа также мог дать Пушкину только толчок в направлении выявления своих собственных взглядов. Взгляды эти были в своем роде не менее характерны, но качественно диаметрально-противоположны. Вместо «постоянного спокойного искания» все более и более возвышенных и утонченных благ любви двух существ, соединенных на долгие годы, до самой смерти, у Пушкина мы находим мгновенное напряжение всех человеческих сил в страстном экстазе одной ужасной ночи, долженствующей сгнетенным образом вместить все чем была бы богата долгая жизнь.

Реализуя эту основную идею, Пушкин мог сначала использовать обстановку светской гостиной, затем перейти к мысли об импровизаторе, и, наконец, разделить синкретический образ Импровизатора Кольриджа на поэта, наделив его своими личными чертами, и импровизатора-итальянца ¹⁸⁾. Так *membra disjecta* разрушенного построения Кольриджа могли войти в совсем иных сочетаниях в новую композицию.

Стиховая часть «Импровизатора» Кольриджа ¹⁹⁾ написана в основе своей четырехстопным ямбом, хотя и очень неправильным, перемежающимся трех- и двухстопными строчками и совсем не ямбическими стихами; с неопределенным чередованием мужских и женских рифм, то смежных, то перекрестных; с неопределенным количеством стихов в отдельных абзацах (так что трудно говорить о строфах). Но для Пушкина настолько же обычен четырехстопный ямб, окончательной редакции «Египетских Ночей», насколько необычен шестистопный ямб, каким написана первоначальная редакция 1825 года. Так что позднейшее переложение (из шести- в четырехстопный

ямб) было для него только естественным и никаких сближений с Кольриджем отнюдь не требует.

При таком сравнении с Кольриджем не получает никакого объяснения редакция, содержащая начало рассказа из древнеримской жизни. Но если считать эту редакцию первоначальной, к чему, например, склоняется П. О. Морозов, то вполне возможно предположение, что Пушкин начал искать обрамления для своей «Клеопатры» совершенно независимо от Кольриджа.

Первоначально это было исканием именно обрамления, потому что эпизод о Клеопатре должен был быть только вставлен в повесть. Таким же точно образом Пушкин вставил в том же 1835 г. в «Сцены из рыцарских времен» балладу о «рыцаре бедном», написанную, как принято думать, в 1830 г. (дата «Сцен из рыцарских времен» — 15 августа 1835 г.).

Интересно, что и во второй редакции «Египетские ночи» должны были служить лишь для завязки романа из современной жизни, между рассказчиком, Алексеем Петровичем, и Лидиной, вдовой по разводу с огненными глазами. И только в последней, окончательной редакции Пушкин как бы вполне воспринял композиционный прием Кольриджа и сделал прозаическую часть только введением или приступом к стиховой. Последняя от этого несомненно выиграла, рельефнее выделилась, стала в центре внимания, чего, конечно, и заслуживает по своим первоклассным художественным достоинствам.

IV. Пушкин и Соути.

1.

Первое упоминание о Соути мы находим у Пушкина в его письме к Гнедичу от 27 июня 1822 года: «С нетерпением ожидаю Шильонского Узника; это не чета Пери и достойно такого переводчика, каков певец Громобоя и Старушки. Впрочем мне досадно, что он (Жуковский) переводит, и переводит отрывками — иное дело Тасс, Ариост и Гомер, иное дело песни Маттисона и уродливые повести Мура. Когда-то говорил он мне о поэме Родрик Саутея; попросите его от меня, чтоб он оставил его в покое... Английская поэзия начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» ¹⁾.

Только это письмо и мог иметь в виду Л. Майков, когда писал: «Из пушкинской переписки начала двадцатых годов видно, что еще в ту раннюю пору им были прочитаны Томас Мур и

Соути, но не полюбились ему...»²). С таким утверждением Л. Майкова нельзя согласиться по двум причинам.

Во-первых, на основании этого письма можно говорить не вообще о Соути, который якобы (в целом?!) «был прочитан» Пушкиным, но всего лишь о поэме «Родриг» и балладе «Старушка». «Родрига» Пушкин явно не одобряет, но «Старушкой» (по крайней мере, переводом ее Жуковского) столь же явно восхищается.

Во-вторых, в начале двадцатых годов Пушкин далеко не настолько владел английским языком, чтобы Соути мог быть им «прочитан» настоящим образом³). Знакомство было лишь с отдельными произведениями Соути и притом, вероятно, через посредников, русских и французских.

Русским посредником был, конечно, Жуковский. Еще в 1812—14 гг. Пушкин-мальчик, конечно, читал переводы баллад Жуковского из Соути: «Адельстан» (Rudiger), «Варвик» (Lord William) и балладу о Старушке (A Ballad shewing how an old woman rods double and who rode before her). Быть-может, тогда еще Жуковский говорил Пушкину о своем намерении перевести «Родрига» (последний вышел в 1814 г.). Во всяком случае, слова Пушкина в письме к Гнедичу: «Когда-то он (Жуковский) говорил мне о поэме «Родриг», — имеют в виду время довольно отдаленное от 1822 г.

Не касаясь здесь вопроса о переводах Соути на французский язык вообще, отметим, что в библиотеке Пушкина как-раз есть французский прозаический перевод «Родрига»⁴). Отрицательное мнение об этой поэме и могло явиться у Пушкина в результате знакомства именно с таким переводом.

Второе упоминание имени Соути находим в письме Пушкина к Бестужеву от конца мая — начала июня 1825 г. из Михайловского. Отвечая на утверждение Бестужева о том, что «век посредственности предшествовал веку гениев», Пушкин пишет: «У англичан Мильтон и Шекспир писали прежде Аддисона и Попа, после которых явились Southey, Walter Scott, Moog и Byron — из этого трудно вывести какое-либо заключение или правило»⁵). Имя Соути поставлено здесь несомненно со знаком плюс, но никаких выводов относительно действительного знакомства Пушкина с его творчеством в оригинале отсюда делать, конечно, не приходится.

В относимой к 1828 г. статье Пушкина: «В зрелой словесности приходит время»⁶) Пушкин, между прочим, сравнивает балладу Катенина «Убийца» с лучшими произведениями «Бюргера и Соутея». Здесь имеется в виду, вероятно, «Lord William», известный Пушкину еще по переводу Жуковского («Варвик»). Но вполне возможно, что теперь Пушкин был знаком с этой вещью и в оригинале.

Первым плодом знакомства Пушкина с произведениями Соути является его перевод из «Гимна Пенатам», относимый хронологически к концу 1829 г. и началу 1830 г. 7). П. О. Морозов в своих комментариях к изданию «Просвещения», приводит первые пять строк оригинала. Даем здесь полностью все переведенное Пушкиным (32 стиха):

Еще одной высокой, важной песни
 Внемли (о) Феб, и смолкнувшую лиру
 В разрушенном святилище твоём
 Повешу я, да стонет
 Когда столбы его [колеблет буря]
 Печальный звук
 Еще единый гимн —
 Внемлите мне, пенаты — вам пою
 Ответный гимн, советники Зевеса,
 Живете ль вы в небесной глубине,
 Иль, божества всевышние, всему,
 По мненью мудрецов, причина вы,
 И следуют торжественно за вами
 Великий Зевс с супругой белогрудой
 И мудрая богиня, дева силы,
 Афинская Паллада, — вам хвала.
 Примите гимн, таинственные силы!
 Хоть долго был изгнаньем [удален]
 От ваших жертв и тихих [возлияний?]
 Но вас любить не преставал, о боги,
 И в долгие часы пустынной жизни
 Томительно просилась отдохнуть
 Близь вашего святого пепелища
 Моя душа — там мир.
 Так, я любил вас долго! Вас зову
 В свидетели, с каким святым [волненьем?]
 Оставил я (людское) стадо наше,
 Дабы стеречь ваш огонь уединенный,
 Беседуя один с самим собою.
 Часы неизъяснимых [наслаждений!]
 Они дают мне знать сердечну глубь,
 В могуществе и в немощах
 Они любить, лелеять научают
 Не смертные, таинственные чувства,
 И нас они науке первой учат —
 Чтить самого себя. О нет вовек
 Не преставал молить благоговейно
 Вас, божества домашние.

Let one Song more! One high and solemn strain,
 Ere, Phoebus! on thy temple's ruin'd wall
 I hang the silent harp: there may its strings,
 When the rude tempest shakes the aged, pile,
 Make melancholy music. One song more!
 Penates! hear me! for to you I hymn
 The votive lay; whether, as sages deem,
 Ye dwell in the inmost Heaven, the Counsellors
 Of Jove; or if, Supreme of Deities,

All things are yours, and in your holy train
 Jove proudly ranks, and Juno, white-arm'd Queen,
 And wisest of Immortals, the dread Maid
 Athenian Pallas. Venerable Powers!
 Hearken your hymn of praise! Though from your rites.
 Estranged, and exiled from your altars long,
 I have not ceased to love you, Household Gods!
 In many a long and melancholy hour
 Of solitude and sorrow, hath my heart
 With earnest longings pray'd to rest at length
 Beside your hallow'd hearth — for Peace is there!

Yes, I have loved you long! I call on you
 Yourselves to witness with what holy joy,
 Shunning the common herd of human kind,
 I have retired to watch your lonely fires
 And commune with myself. Delightful hours,
 That gave mysterious pleasure, made me know
 Mine inmost heart, its weakness and its strength,
 Taught me to cherish with devoutest care
 Its strange unworldly feelings, taught me too
 The best of lessons — to respect myself.
 Nor have I ever ceased to reverence you,
 Domestic Deities!

Можно согласиться с тем, что пишет П. Морозов: «Перевод Пушкина вообще довольно близок к подлиннику; но есть и отступления: самое значительное — в передаче эпитета Юноны «white-armed queen» (белорукая царица) выражением «волоокая». В Венгеровском издании эпитет «волоокая» заменен другим — «белогрудая»(!) Быть-может, здесь лишь ошибка в чтении и в действительности у Пушкина в рукописи стоит «белорукая», а не «белогрудая»? (Я не имел возможности проверить чтения в виду отсутствия соответствующего листа в Венгеровском собрании фотографий пушкинских рукописей.)

Такую же задачу для лиц специально занятых изучением рукописей Пушкина представляет и перевод другого эпитета — «the votive lay» (гимн по обету, обетный гимн). И Морозов и Венгеров дают чтение: «ответный». Не поможет ли настоящая справка в английском подлиннике найти в неразборчивой, быть может, рукописи Пушкина чтение: «обетный»?

К 1830 г. относят начало перевода Пушкина из поэмы Соути «Медок». П. О. Морозов в примечаниях к изданию «Просвещения»⁸⁾ привел четыре первых стиха оригинала. Даем полностью все, переведенное Пушкиным (26 стихов). При этом пушкинский текст проверен в рукописи (по фотографии) и дает некоторые отличия против известных печатных текстов Морозова и Венгерова:

Мѣдокъ.

(Мѣдокъ въ Уаллахъ).

Попутный дуетъ вѣтръ. Идетъ корабль.
 Во всю длину развиты флаги. Вдулись
 Вѣтрила всѣ [идеть] и предъ кормой
 Морская пѣна раздается. Многимъ
 Грудь каждая полна у всѣхъ пловцовъ.
 Теперь, когда свершенъ опасный путь,
 Родимый край они узрѣли. Тамъ
 Одинъ стоитъ

Мечта давно знакомые предметы
 Заливъ и мысъ, — пока недвижны очи
 Не заболѣть. Товарищу другой.
 Жметъ руку и привѣтствуетъ съ отчизной.
 Другой въ безмолвіи творя молитву
 Угоднику и дѣвѣ пресвятой
 И милостынъ и дальнихъ поклоненій
 Старинные обѣты обновляетъ,
 Когда найдетъ онъ все благополучно.
 Задумчивъ, нѣмъ и ото всѣхъ далекъ
 Самъ Медокъ погруженъ [въ] воспоминанья
 О славномъ подвигѣ, то въ снахъ надежды
 То въ горестныхъ предчувствіяхъ и страхѣ.
 Прекрасенъ вечеръ и попутный вѣтръ
 Звенить межъ вервий. Корабль надежный быстро
 Бѣжитъ шума межъ волнь.

Садится солнце.

Madoc.

Madoc in Wales.

Fair blows the wind, — the vessel drives along,
 Her steamers fluttering at their length, her sails
 All full, — she drives along, and round her prow
 Scatters the ocean spray. What feelings then
 Filled every bosom, when the mariners,
 After the peril of that weary way,
 Beheld their own dear country! Here stands one
 Stretching his sight toward the distant shore,
 And as to well-known forms his busy joy
 Shapes the dim outline, eagerly he points
 The fancied headland and the cape and bay,
 Till his eyes ache o'erstraining. This man shakes
 His comrade's hand, and bids him welcome home,
 And blesses God, and then he weeps aloud:
 Here stands another, who in secret prayer
 Calls on the Virgin and his patron Saint,
 Renewing his old vows of gifts and alms
 And pilgrimage, so he may find all well.
 Silent and thoughtful and apart from all
 Stood Madoc; now his noble enterprise
 Proudly remembering, now in dreams of hope,
 Anon of bodings full and doubt and fear.

Fair smiled the evening, and the favouring gale
Sung in the shrouds, and swift the steady bark
Rushed roaring through the waves.

The sun goes down.

Никто из комментаторов не обратил внимания на странную ошибку Пушкина, переведшего имя «Wales» (Уэльс—западная часть острова Британии) как «Уаллах». Между тем это слово совершенно отчетливо видно в рукописи. Другая ошибка (если не «пиитическая вольность») Пушкина—перевод слова «grow» (нос корабля), как «орма». Помимо этих отличий надо указать еще на некоторое сокращение фраз у Пушкина по сравнению с Соути.

В том же 1830 г. Пушкин высказался о поэмах Соути в печати («Литературная Газета», 1830 г. 26 апреля, № 24. Смесь, заметка «об эпопее нашего времени»⁹⁾). Пушкин начинает с большой цитаты из Байрона (из разговоров с капитаном Медвином), которую мы передадим в сокращении: «Мне все советуют... написать эпическую поэму». Но «разве нет у вас поэм Сутея? У него есть и Иоанна д'Арк и Проклятие Кегамы, и бог весть еще сколько проклятий до Последнего Готфа включительно». Пушкин находит здесь аналогию со своим положением: «журнальные критики требуют от поэта длинных поэм, поэм эпических, хвалебных. Но ведь у них есть две или три Петриады, Наполеон в России, Суворойды, Александройды и пр. и пр. Это, конечно, не поэмы Сутея; за то все они, по выражению Байрона, поэмы тяжелые или, так сказать, увесистые...» Пушкин как бы не разделяет здесь низкого мнения Байрона о поэмах Соути. Во всяком случае, ставит их выше наших доморощенных Петриад и т. д. Здесь, конечно, в нем говорило уже действительное знакомство с оригиналами.

Особо нужно выделить вопрос о знакомстве Пушкина с прозаическими писаниями Соути.

В «Литературной Газете» 1830 г. (18 сентября, № 53. Смесь) была напечатана статья, обычно называемая «Анекдотом о Байроне» («Горестно видеть, что некоторые критики...»). Принадлежность этой статьи Пушкину одними утверждается, другими оспаривается, но нам она интересна даже и в том случае, если не принадлежит Пушкину.

Касааясь толков о «развратности нрава» Байрона, автор, между прочим, пишет: «некоторые журналисты без умолку так о нем трубили, а один присяжный или увенчанный Поэт назвал его поэзию сатанинскою».

В примечании поясняется, что это—Southey, Poète louéat.

Автор статьи имеет в виду известный выпад Соути против Байрона в предисловии к его поэме «Видение Суда»: «Люди

с большим сердцем и развращенным воображением, составившие себе целую систему взглядов, вполне соответствующих их жалкому поведению, люди восстающие против самых священных основ, против краеугольных камней человеческого общежития и ненавидящие св. Откровение, к которому, несмотря на все свои потуги и хвастливые уверения, они не могут относиться вполне отрицательно,— стараются сделать других такими же нравственно убогими, как они сами, и вливают яд сомнения в чужие души. Их школу справедливее всего назвать сатанинской, ибо, хотя от соблазнительных мест в их произведениях веет духом Белиала, а от отвратительных картин ужасных гнусностей, которые они описывают с особенной любовью,— духом Молоха, однако, самую характерную черту их составляет чисто сатанинский дух гордости и наглого безбожия, в котором, тем не менее, сказывается неразрывно связанное с ним горькое чувство полной безнадежности»¹¹⁾.

Ближайшим поводом к этому выступлению Соути явился, как известно, «Дон-Жуан», переполнивший чашу терпения лицемерно-добродетельного английского общества. Байрон, конечно, не остался в долгу, возникла журнальная полемика, а затем — и бессмертная сатира, пародия Байрона на Соути под тем же названием — «Видение Суда».

Комментарий Венгеровского издания справедливо отмечает, что слова Соути о «сатанинской поэзии» Байрона были позднее повторены Пушкиным в известной статье: «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» (1836 г.): «Но уже «словесность отчаяния», как назвал ее Гёте, «словесность сатаническая», как говорит Соутей, словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, цыгарочная и пр., — эта словесность, давно уже осужденная высшею критикою, начинает упадать даже и во мнении публики»¹²⁾.

Но у нас есть доказательство того, что Пушкин хорошо ознакомился и с журнальной полемикой Соути — Байрона.

Один черновой набросок статьи, предназначавшейся, повидимому, для «Литературной Газеты» («Будучи русским писателем...») имеет эпиграф: «Сколь ни удален я моими привычками и правилами от полемики всякого рода, но еще не отрекся я совершенно от права самозащиты. Southey». Откуда взят этот эпиграф до сих пор не указывалось. Мы находим его в «Письме первом к издателю Курьера по поводу Лорда Байрона», подписанном «Keswick, Janv. 5. 1822»: «But abhorring, as I do, the personalities which disgrace our current literature and averse from controversy as I am, both by principle and inclination, I make no profession of non-resistance» (Но избегая, как я это делаю, личных выпадов, которые позорят нашу современную литературу, и отвращаясь от полемики, как это мне свой-

ственно, одинаково и по моим взглядам и по моим склонностям, я, однако, не отказался от права на самозащиту ¹³).

Это письмо Соути было тогда же, в 1822 г., напечатано в «Курьере», а позднее вошло в собрание статей Соути на темы морали и политики, изданное в 1832 г. Это издание есть в библиотеке Пушкина (в описании ошибочно указан год: «MDCCLXXXII» вместо «MDCCLXXXII»), но Пушкин не из него взял свой эпиграф. Статью принято датировать 1830 г., и нет оснований сомневаться в этом (положение в рукописи и упоминание в самой статье о 16-летней литературной деятельности автора, очевидно, считая с 1814 года). Таким образом, приходится думать, что Пушкин имел дело с первоисточником, газетой «Курьер», скорее всего — в конце двадцатых годов в Петербурге, когда он уже овладел английским языком, очень интересовался английскими журналами и мог читать их и за предшествующие годы.

2.

До 1831 года Пушкин, повидимому, еще не имел собственного экземпляра сочинений Соути. По крайней мере, еще 16 марта 1831 года он писал из Москвы Плетневу: «Книги Беллизара я получил и благодарен. Прикажи ему прислать мне еще Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare...» ¹⁴): Возможно, что это и были как раз сохранившиеся в библиотеке Пушкина сочинения Соути и Крабба в издании Galignani.

В том же 1831 году находим упоминание о Соути в письме Пушкина к Вяземскому от 11 июня: «Жуковский все еще пишет. Он перевел несколько баллад Соутея, Шиллера и Гуланда. Между прочим, Водолаза, Перчатку, Поликратово кольцо etc ¹⁵). Как видим, баллад Соути Пушкин не выделяет, хотя среди них была такая, как «Суд божий над епископом» (остальные: «Dopisa» и «Queen Urasa»).

Быть-может, под воздействием Жуковского Пушкин, наконец, принялся за «Родрига». Жуковский, мы знаем, «когда-то говорил» Пушкину о «Родриге»; затем в 1822 г. сам начинал переводить его, но далеко не пошел. Пушкин же, занявшись «Родригом», настолько заинтересовался им, что не только переработал две первые главы «Родрига» Соути, но по всей очевидности познакомился и с испанским романсным циклом о Родриге в каком-либо его переводе. К этому испанскому источнику по всем вероятностям восходит отрывок «Чудный сон мне бог послал» (находящийся в тетради Моск. Рум. Музея, № 2375, л.л. 29 об—29).

Н. И. Черняев посвятил «Родригу» специальную статью ¹⁶). В ней есть полезные сведения, но основной вывод ее совершенно неверен. Черняев произвольно соединяет между собою два

известных отрывка Пушкина о Родриге, считая один продолжением или завершением другого.

«Куда отправился король, из дошедшего до нас начала романа «На Испанию родную», не видно, пишет Н. И. Черняев. Во всяком случае, трудно допустить, чтобы Родриг вновь явился миру в качестве вождя и монарха. Предвещая ему победу над врагами, св. старец разумел, вероятно, не мавров и не изменников, сводивших с Родригом свои личные счеты, а его греховные помыслы и пагубные внушения дьявола. На это указывает не отделанное продолжение «Родрига», написанное вскоре после него (в 1832 г.), продолжение, содержащее в себе рассказ короля о том самом сне, о котором упоминается в романе (Следует отрывок «Чудный сон мне бог послал...»).

«Таким образом, отшельник предрек Родригу прощение грехов и столь желанную для короля мирную кончину. Из этого видно, что поэт думал закончить свое повествование о Родриге рассказом об его смерти...» «Какими же именно чертами поразила Пушкина смерть Родрига?» спрашивает далее Н. И. Черняев и приводит версию из «Писем об Испании» В. П. Боткина. Здесь смерть Родрига происходит от укушения змеи (по другой версии Родрига терзает голодный барс)¹⁷). «Вот, судя по всему, к какой развязке вел Пушкин своего Родрига заключает Н. И. Черняев. Эпизод со змеею, носящий отпечаток чисто испанской фантазии и чисто-испанского средневекового римско-католического подвижничества, не мог не поразить Пушкина своею мрачною красотою, напоминающей жестокие сюжеты картин Рибейры и его суровую кисть».

Н. Черняев не сводит концов с концами, когда, с одной стороны, говорит о том, что отшельник предрек королю «мирную кончину», а, с другой стороны, предполагает, что эта смерть поразила Пушкина своей «мрачной красотой» и «жестокостью». Неизвестно также, на каком основании Черняев утверждает, что отрывок «Чудный сон...» «написан вскоре после» романа «На Испанию родную». Комментаторы указывают как раз обратное¹⁸). В виду последнего обстоятельства можно даже думать, что Пушкин сперва вдохновился испанским «Романцero», а затем уже перешел к Соути.

Но самое главное, Н. И. Черняев явно не потрудился ознакомиться с «Родригом» Соути. Этот грех с ним разделяет, впрочем, и П. О. Морозов. Иначе он вряд ли стал бы утверждать, что «стихотворение Пушкина представляет отголосок чтения» не только поэмы Соути, но и поэмы Вальтер Скотта: «The Vision of Rodrigue»¹⁹). На самом деле поэма Вальтер Скотта не имеет с пушкинским романсом решительно ничего общего, кроме имени Родрига. Поэма же Соути при внимательном отношении к ней обнаруживает почти полное совпадение с пушкинской пьесой. Это нагляднее всего становится при параллельном сличении:

На Испанию родную
 Призвал Мавра Юлиан:
 Граф за личную обиду
 Мстить решился королю.
 Дочь его Родриг похитил,
 Обесчестил древний род;
 Вот за что отчизну предал
 Раздраженный Юлиан.

Мавры хлынули потоком
 На Испанские берега, —
 Царство Готфов миновалось,
 И с престола пал Родриг.
 Готфы бились не бесславно:
 Храбро бились они;
 Долго Мавры сомневались,
 Одолеет кто кого.

Восемь дней сраженье дли-
 лось;
 Спор решен был наконец;
 Был на поле битвы пойман
 Конь любимый короля;
 Шлем и меч его тяжелый
 Были найдены в пыли.
 Короля почли убитым —
 И никто не пожалел.

Но Родриг в живых остался:
 Бился он все восемь дней;
 Он сперва хотел победы,
 Там уж смерти он алкал.

И кругом свистали стрелы,
 Не касаяся его;
 Мимо — дротики летали;
 Шлема меч не рассекал.

Напоследок, утомившись,
 Соскочил с коня Родриг,
 Меч с залепшеюся кровью
 От ладони отклеил,

Бросил на-земь шлем перна-
 тый

И блестящую броню —
 И, спасенный мраком ночи,
 С поля битвы он ушел.

От полей кровавой битвы
 Удаляется Родриг;
 Короля опередила
 Весть о гибели его.

Стариков и бедных женщин
 На распустьях видит он;

3. Count Julian called the invaders
 7. a private wrong
 8. Roused the remorseless Baron. Mad to
 wreak
 9. His vengeance for his violeted child
 10. On Roderick's head in evil hour for Spain
 11. For that unhappy daughter and himself,
 12. Desperate apostate, — on the Moors he
 called.
 13. And like a cloud of locusts.
 15. The Mussulmen upon Iberia's shore
 16. Descend
 48. Then fell the kingdom of the Goths; . . .
 54. . . . Yet the sceptre from their hands
 55. Past not away inglorious;
 57. Eight supper days, from morn till letest
 eve,
 58. The fatal fight endured, till
 59. they sunk
 60. Defeated not dishonoured. On the banks
 61. Of Chrysus, Roderick's royal car was
 found;
 62. His battle-horse Orelio, and the helm
 64. . . . had marked his presence
 70. . . . the Goths, they said no prayer for
 him
 73. . . . Bravely in that eight-day's fight
 74. The King hod striven, — for the victory
 first, while hope
 75. Remained, then desperately in search of
 death.
 76. The arrows past him by to right and
 left,
 77. The spear-point pierced him not, the
 scymitar
 78. Glanced from his helmet.
 94. From his horse he dropt,
 97. and let fall the sword, whose
 hilt
 98. Clung to his palm a moment ere it fell,
 99. Glued there with Moorish gore. His royal
 robe,
 100. His horned helmet and enamelled mail
 101. He cast aside, and
 103. Stole, like a thief in darkness, from the
 field.
 104. Evening closed round to favour him. —
 All night
 105. He fled
 132. wheresoe'er he went
 133. The tidings of defeat had gone before;
 134. And leaving their defenceless homes to
 seek
 135. What shelter walls and battlements might
 yield

Все толпой бегут от Мавров
К укрепленным городам.

Все, рыдая, молят бога
О спасеньи Христиан;
Все Родрига проклинают —
И проклятья слышит он,

И с поникшей головою
Мимо их пройти спешит,
И не смеет даже молвить:
Помолитесь за него.

Наконец, на берег моря
В третий день приходит он —
Видит темную пещеру
На пустынном берегу.

В той пещере он находит
Крест и заступ — а в углу
Труп отшельника и яму,
Им изрытую давно.

Тленья трупа не коснулось;
Он лежит, окостенев
Ожидая погребенья
И молитвы Христиан.

Труп отшельника с молитвой
Схоронил Родриг-король,
И в пещере поселился
Над могилою его.

Он питаться стал плодами
И водою ключевой,
И себе могилу вырыл
Как предшественник его.

Короля в уединеньи
Стал лукавый искушать,
И виденьями ночными
Кроткий сон его мутить.

Он проснется с содроганьем,
Полон страха и стыда —
Упоение соблазна
Сокрушает дух его.

Хочет он молиться богу
И не может: бес ему
Шепчет в уши звуки битвы,
Или страстные слова.

Он в унынии проводит
Дни и ночи недвижим,
Устремив глаза на море,
Помяная старину.

136. Old men with feeble feet, and tottering
babes,

137. And widows with their infants in their
arms,

138. Hurried along.

148. From the throng
149. He turned aside, unable to endure

150. This burthen of the general woe . . .
[На восьмой день бегства Родерик на-
ходит на своем пути покинутую обитель,
где остался только один монах по имени
Романо; Родерик открывается ему и они
вместе бегут от приближающихся мавров].

278. The fourth week of their painful pilgri-
mage

279. Was full, when they arrived where from
the land

280. A rocky hill, rising with steep ascent,

281. O'erhung the glittering beach; there on
the top

282. A little lowly hermitage they found,
283. And a rude Cross, and in its foot a grave,

284. Bearing no name, nor other monument.

285. Where better could they rest then here....

289. Behind them was a desert, offering fruit

290. And water for their need.

[Романо вскоре умер и Родриг схоронил
его рядом с первой могилой].

310. Two graves are here,

311. And Roderick transverse at their feet
begin

312. To break the third.

344. For his lost crown

345. And sceptre never had he felt a thought

346. Of pain

350. But to lose

351. His human station in the scale of
things,—

352. To see brute Nature scorn him, and
renounce

353. Its homage to the human form divine;—

358. Such temptation troubled him

359. By day, and in the visions of the night;

[Затем его стало посещать воспомина-
ние, принося самооправдание: он был же-
нат на нелюбимой женщине и это толк-
нуло его к дочери Юлиана].

381. . . . Was it strange that when he met

382. A heart attuned,—a spirit like his own,

383. Of lofty pitch, yet in affection mild,

384. And tender as a youthful mother's joy,—

385. Oh was it strange if at such sympathy

386. The feelings which within his breast
repled

387. And chilled had shrunk, should open
forth line flowers
388. After cold winds of night, when gentle
gales
389. Restore the genial sun! If all were
known,
390. Would it indeed be not to be forgiven?—
394. A passion slow and mutual in its grow
395. Pure as fraternal love, long self con-
cealed
396. And when confessed in silence, long
controlled;
397. Treacherous occasion, human frailty, fear
398. Of endless separation, worse than death,—
399. The purpose and the hope with which
the Fiend
400. Tempted, deceived, and maddened him;
but then
401. As at a new temptation would he start,
402. Shuddering beneath the intolerable
shame...
404. While in his soul the perilous thought
arose,
405. How easy't were to plunge where yonder
waves
406. Invited him to rest. O for a voice
407. Of comfort,— for a ray of hope from
Heaven!
408. A hand that from these billows of des-
pair
409. May reach and snatch him ere he sink
engulphed!

Но отшельник, чьи останки
Он усердно схоронил,
За него перед Всевышним
Заступился в небесах.

В сновиденьи благодатном
Он явился королю,
Белой ризою одевя
И сияньем окружен.
И король, объятый страхом,
Ниц повергся перед ним,
И вещал ему угодник:
«Встань — и миру вновь явись.

Ты венец утратил царской;
Но Господь руке твоей
Даст победу над врагами
И душе твоей покой».

[Но лучшая часть его существа вдруг
воспрянула и Родриг стал молить дух Ро-
мано притти к нему на помощь. Вместо
Романо ему явилась во сне его мать Русилла].

465. sleep
466. Fell on him
480. And lo! his Mother stood
481. Before him in the vision.
495. In his dream
496. Groaning he knelt before her
507. . . . and lo! her form was changed!
508. Radiant in arms she stood!
513. Anon the tramp
514. Of horsemen, and the din of multitudes
515. Moving to mortal conflict, rang around:
516. The battle-song, the clang of sword and
shield,
517. War-cries and tumult, strife and hate
and rage,
518. Blasphemous prayers, confusion, agony
519. Rout and pursuit and death; and over all
520. The shout of victory — Spain and Victory!
521. Roderick, as a strong vision mastered
him,

Пробудясь, Господню волю
Сердцем он уразумел
И, с пустынею расставшись,
В путь отправился король.

522. Rushed to the fight rejoicing; starting
then,
523. At his own effort burst the charm of
sleep,
524. He found himself upon that lovely grave
525. In moonlight and in silence. But the dream
526. Wrought in him still; for still he felt
his heart
527. Pant, and his withered arm was trembl-
ing still...
546. He girt his loins
550. poured his last prayer
551. Upon Romano's grave, and kissed the
earth
552. Which covered his remains, and wept
as if
553. At long leave-taking, then began his
way.

Дальнейшую судьбу Родрига Соути рисует так. Покинув свое уединение, король никем не узнаваемый, встречается с благородною дамой, по имени Адосиндой, у которой мавры убили всех близких. Она жаждет мести, мечтает об освобождении Испании, и дает Родригу, которого принимает за священника, имя Маккавея. Расставшись с нею, Родриг приходит в монастырь святого Феликса, где преподобный Одоар благословляет его на священный подвиг. Далее Родриг встречает своего старого пестуна Сивериана, и, оставаясь неузнанным, посещает вместе с ним один из замков и могилу своего отца, Теодофреда. Здесь он встречает своего двоюродного брата, принца Пелайо, и призывает его к восстанию. Является сын Педро, графа Кантабрии, юноша Альфонсо. Пелайо берет с него клятву борьбы с врагами. Затем они прибывают в замок Пелайо и у ворот встречают женщину. Это — Флоринда, дочь Юлиана, жертва Родрига. Она не узнает Родрига и исповедуется ему как священнику. Говорит о своей любви к королю и винит себя в несчастьях, постигших Испанию. Далее, Родриг, Пелайо и Альфонсо идут в горы в замок графа Педро. Собирается народ и вместе с вождями приносит клятву бороться за свободу страны. На замок нападает отряд мавров, но терпит поражение. Родриг посещает свою мать, Русиллу, которая живет вместе с Флориндой. Даже мать не узнает в священнике Родрига, и только собака ласково лижет ему руку. Тем временем Пелайо идет в долину Ковадонги, где в пещере скрывалась его семья, жена, сестра, дочь и сын, и находит их в безопасности. Он отправляется с ними в Кангас и там, при большом стечении народа, совершается обряд избрания его королем Испании. В посвящении принимает участие сам Родриг. Он видит, что

мать его, Русилла, смотрит на него из окна замка и идет к ней. Оказывается, что Русилла узнала сына еще в тот момент, когда собака стала лизать ему руку. Теперь она благословляет Родрига за его отказ от соблазна власти. Тем временем мавры собрали большое войско и идут против восставших; в числе их и Юлиан, который посылает гонца к Пелайо за своей дочерью. Флоринда является вместе с Родригом. Последний тщетно пытается вернуть Юлиана к Христу. Юлиана вызывают на военный совет, потому что в Кордове произошло возмущение мавров и правитель Испании, Абдалазис убит. Юлиан советует немедленно вернуться в Кордову. Но изменник Орпас, бывший архиепископ севильский, сообщает, что к нему ночью пришла сестра Пелайо, Гизла, и открыла военные планы готов. По наговору Орпаса мавры начинают подозревать Юлиана в измене и сношениях при посредстве дочери с испанцами. Часть мавров, руководимая Гизлой, идет в долину Ковандонги, попадает в засаду и гибнет под сброшенными сверху глыбами скал, деревьями и пр. Мавры убивают Гизлу. Другая часть мавров избирает обходный путь, при чем отряд Юлиана посылают вперед. В начавшейся перестрелке подосланный маврами убийца смертельно ранит Юлиана дротиком. Войска Юлиана переходят на сторону готов. Флоринда приходит к умирающему отцу вместе с Родригом. Юлиан узнает в священнике Родрига, прощает его и исповедуется в своих грехах. Флоринда умирает на трупе отца. Пока вожди готов совещаются, является, посланный маврами изменник Орпас на белом коне короля Родрига, Орелио. Родриг внезапно одушевляется, сбрасывает Орпаса, сам вскакивает на коня и топчет его копытами изменника. Затем берет меч и увлекает войска за собою в битву. С криками: «Родриг и Победа!» готы поражают мавров. Но сам Родриг после боя исчезает — на поле битвы находят опять только коня и оружие. И только через много лет в одном монастыре была найдена скромная могила с именем Родрига-короля.

Таким образом, Пушкин перевел только самое начало длиннейшей поэмы Соути. Но оно представляет собою самостоятельное целое и не требует продолжения или окончания. Точно так же взял Пушкин у Соути только начальную картину возвращения Медока на родину. Также сократил он и длинный у Соути «Гимн Пенатам» без всякого ущерба для цельности пьесы (потому что дальше у Соути лишь длинноты).

Если считать, что Пушкин все-таки не кончил своего «Родрига», то окончание могло быть только в согласии с концом Соути. На это прямо указывают слова о «победе над врагами» и «покое души». Это буквально передает смысл последней главы Соути. Ни о каком толковании «врагов», как дьявольских соблазнов (по Черняеву), здесь не может быть речи.

Другое дело, отрывок «Чудный сон мне бог послал», восходящий, по всей вероятности, к испанским источникам. Но против связи его с романсом «На Испанию родную» говорят также и формальные различия, отсутствие деления на строфы по четыре стиха, наличие рифмовки и пр.

Что касается работы Пушкина над текстом Соути, то здесь надо иметь в виду, с одной стороны, необходимость переделки поэмы в романс, с другой — обычное стремление Пушкина к лаконизму. В результате этого и получилось из 552 стихов всего 120 (вся поэма в целом насчитывает до 7 300 стихов). Пушкин систематически сокращает все подробности в описаниях вторжения мавров, решительной битвы, бегства Родрига, его искушений и видения матери. Совсем исключен монах Романо, как дублирующий отшельника, обитателя пещеры. Вместо призрака матери, утраивающей число священных лиц, Родригу является во сне все тот же отшельник. Притом у Пушкина Родриг, совершенно естественно, находит тело отшельника и вырытую им могилу. У Соути же остается неясным, кто мог схоронить отшельника в безвестной пещере?

Более мелкие изменения, внесенные Пушкиным по сравнению с текстом Соути, становятся ясными при параллельном сличении. Отметим здесь лишь, как более интересное, что эпитет к шлему Родрига «horned» (рогатый) Пушкин заменяет более общим «пернатый».

Искушения Родрига сделаны Пушкиным более чувственными («звук битвы», «страстные слова»). У Соути, несмотря на всю длину соответствующего места, остается, в конце концов, неясным основной характер искушений Родрига. Определенно заявляется лишь, что его не смущали соблазны королевской славы. Большую роль играет страх одиночества, боязнь утратить человеческий облик и место человека в ряду живых существ. Далее вводится соблазн воспоминания, при чем отношения к дочери Юлиана крайне идеализируются. Глубоко неудовлетворенный семейной жизнью, Родриг встречает родственную душу и только после долгой борьбы уступает чувству нежной симпатии, страсти, «чистой как братская любовь», и т. д. Это, конечно, гораздо менее естественно для исторического Родрига, гордого победителя над соперниками по престолу и страстного соблазнителя прекрасной доньи Кавы.

В итоге можно сказать, что почти каждое слово пушкинского романа мы находим у Соути, — а в то же время пьеса оставляет впечатление полной свободы и естественности, совершенного архаизма языка и младенчества мысли, свойственных так называемой, «народной поэзии». Этих черт лишена ретроспективно-романтическая и филистерски-морализующая поэма Соути.

Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта.

Влияние Вальтер Скотта на континентальных писателей становится к 30 годам XIX столетия весьма значительным. Достаточно привести слова Гюго, сопоставлявшего его с Гомером, Карлейля утверждавшего, что «в современном поколении, ни в одной стране не было литератора, который пользовался бы равною с ним популярностью». «Его сравнивали с Шекспиром, он был гораздо популярнее Вольтера», свидетельствует Ип. Тэн. Известно как высоко ценили В. Скотта Байрон и Гёте, даже наиболее скептически относящийся к нему Гейне удивлялся «исполинской арфе шотландского барда», «взволновавшего все сердца Европы». Из учителей Пушкина страстно увлекался В. Скоттом Карамзин, переводил его Жуковский, из друзей Пушкина встречался с В. Скоттом Д. Давыдов.

Еще в 1825 году Пушкин рассматривает В. Скотта среди гениев, непосредственно после Шекспира и Мильтона, рядом с Байроном. Памятно зоркое констатирование Пушкина: «Вальтер Скотт увлек за собой целую толпу подражателей, но и они все далеки от шотландского чародея... Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности ¹⁾. К ненаписанной еще истории «действия» Вальтер Скотта на самого Пушкина мне хочется здесь прибавить еще одну страницу, вместе с тем представляющую, как мне кажется, и общий историко-литературный интерес.

Исследователи вопроса отмечают, что кульминационный пункт начавшегося еще в 20 гг. увлечения Пушкина «шотландским чародеем»—тридцатые годы. Помимо свидетельств самого поэта (в письмах) вот моменты этого влияния: «Два ворона» (1828 г.) и «The two Corbies» (замечание Ю. Г. Оксмана); ²⁾ эпизод из «Скупого Рыцаря» (ср. «Пертская красавица»—замечание Галахова); ³⁾ «Сцена между Самозванцем и наперником его Пушкиным напоминает сцену в «Lady of the Lark» В. Скотта; ⁴⁾ эпизод из «Роб-Роя» вводится в «Капитанскую Дочку» (Алексей Веселовский); ⁵⁾ тип Савельича, спи-

сан с Калеба из «Ламмермурской невесты» (впервые замечено Белинским); в той же «Капитанской Дочке» эпизод с Марией Ивановной напоминает эпизод с Дженни из «Эдинбургской темницы» (Галахов)⁶); тип старика Гринева и старый Дэвид Дийнс из «Эдинбургской темницы» (последнее отмечено М. Л. Гофманом)⁷).

Обыкновенно исследователями дается общее, подтверждаемое свидетельством самого Пушкина, утверждение—проза Пушкина складывалась под влиянием В. Скотта—шотландец-де «воскрешал нравы шотландской старины XVIII века, Пушкин—нравы русской старины XVIII века или под влиянием В. Скотта опознавал свое внутреннее природное влечение к простому русскому быту»⁸). Наконец, М. Гофманом отмечено заимствование некоторых формальных своеобразностей—«внешние приемы писания» («немало способствуют также впечатлению XVIII века некоторые внешние приемы Пушкина. Эпиграфы из народных песен и пословиц и писателей XVIII века—Княжнина, Фон-Визина, Хераскова,—калмыцкая сказка Пугачева, любовные куплеты Гринева—все это создает фон, на котором вырисовывается перед нами «роман на старый лад», все это придает известный колорит архаизма «преданьям русского семейства». Прием этот, заимствованный, главным образом, от В. Скотта, Пушкин довел до изумительного совершенства»).

Я остановлюсь здесь на незатронутом до сих пор вопросе—о влиянии В. Скотта на формальную сторону «Повестей Белкина», представляя ее как нечто органически формирующее сюжет.

I.

Характерно: в самом тексте «Повестей Белкина» ссылка на Скотта в самой первой из новелл «Гробовщике» (написан 9-го октября 1830 г.): «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и В. Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными...» Это замечание Пушкина, как-то игнорируемое исследователями, ведет нас непосредственно к «Ламмермурской невесте» В. Скотта (глава XVI с эпиграфом из «Гамлета»)⁹).

Характерно вместе с тем, что и само предисловие к «Повестьям Белкина», как постараюсь показать ниже, представляет собою несомненную ассимиляцию композиционной схемы Вальтера Скотта, при чем детали этой схемы, мне кажется, чрезвычайно интересны—как показатель того, каким образом Пушкин, творчески претворяя западно-европейские формы, вводил их в обиход русского повествовательного жанра.

Мне приходится напомнить относящиеся к моей теме черты биографии Вальтера Скотта и его художественные приемы. Как

известно, судьба толкнула его на путь литературной мистификации¹⁰). В 1813 году он, уже известный поэт, анонимно выпускает своего «Веверлея» (Waverley), впервые вступая на этот путь¹¹) в прозе. Развивая в этом романе привычную композиционную тему, он дает здесь «послесловие вместо предисловия» и посвящение Мекензи в конце романа с подписью: «Неизвестный почитатель его гения». В следующем году он пишет «Guu Mannering» с столь же щекочущей любопытство читателя подписью: «Автор Веверлея». Так как в английском обществе уже появились догадки насчет неведомого романиста, то он вкрапляет следующую ремарку: «Считаю нелишним заметить, что эпиграф этого романа взят из «Песни последнего певца» с целью устранить выводы некоторых лиц, которые, замечая, что автор Веверлея никогда не приводил цитат из сочинения сэра В. Скотта, указывали на тождество этих двух авторов, как на самые вероятные объяснения подобного факта». Этим приемом Скотт впервые дает то, что я называю «формулой отречения», т. е. возводит некое новое композиционное построение, чтобы показать, что такой-то автор есть X, а не Вальтер Скотт! В 1816 же году появляется «The Antiquary», где в первые сочиняется Скоттом эпиграф с обычной вымышленной под ними подписью: «Старая драма» или «Старая Баллада»; там же в конце предисловия намек на введение фиктивного героя. Одновременно выпускаются безыменно поэмы¹²). В конце того же года вышел особенно любопытный для истории интересующего меня вопроса цикл повестей, в котором Скотт повторяет ту же «формулу отречения», развивая ее на этот раз впервые в самостоятельный композиционный прием, послуживший впоследствии образцом для Пушкина, а дальше от него (как мне кажется) для Гоголя («Вечера на хуторе») ¹³) и позже в новом преломлении—для Лермонтова («Герой нашего времени»). Отмечу, что Печорин перед дуэлью читает именно «Шотландских Пуритан» (в черновике «Приключения Нигеля») Вальтера Скотта.

Вскользь эта связь, теперь совершенно забытая историками литературы, была отмечена Белинским, который писал в «Отечественных Записках» 1844 г. по поводу «Записок неизвестного, изданных Л. Брантом»: «Г. Брант хочет, чтоб его считали не сочинителем, а только издателем... Обыкновенная уловка многих гениальных писателей! В. Скотт приписывал свои романы ключарю какой-то сельской церкви; Пушкин, сочиненные им самим повести, издал под именем «Повестей Белкина» и даже с предисловием от лица мнимого Белкина; Лермонтов... хотел казаться только издателем «Записок Печорина» будто-бы случайно ему доставшихся через Максима Максимыча. Почему и Г. Бранту было не поступить таким же образом? Мы уве-

рены, что по примеру таких писателей, каковы В. Скотт, Пушкин, Лермонтов и Г. Брант, теперь все даровитые авторы будут прикидываться издателями собственных своих сочинений».

Повторяю, это замечание Белинского и его проницательный прогноз были брошены вскользь, не затрагивали самой сущности художественного приема, тем более не останавливались на анализе его деталей и поэтому остались незамеченными, а между тем путь к Вальтер Скотту был намечен совершенно правильно. Конечно, В. Скотт не является последней инстанцией в традиции этого приема. На самом В. Скотте сказалось прежде всего несомненное влияние любимого им Сервантеса. Последний в Прологе к «Дон Кихоту», как известно, заявлял: «Я, который, хотя и кажусь отцем, лишь только отчим Дон Кихоту». М. В. Ватсон так комментирует это замечание: «Подобно тому, как во многих рыцарских книгах авторы их часто говорили, что они переведены с греческого, так и Сервантес намекает здесь на Сиду Амета Бененхели, подложного арабского автора, с которого, по его словам, он будто бы перевел на испанский язык «Дон Кихота»¹⁴).

Помимо «рыцарской» традиции мне кажется возможным указать также на традицию восточную, на европейской почве на предисловие к «Персидским письмам» Монтескье, на «Citizen of the World» и «Chinneses Letters» Гольдсмита (кстати сказать, и Байрон, создавая своего Гарольда-двойника, ссылался в 1818 г. на этот источник). Сюда же должно быть отнесено «Vorbericht» в «Hexameron von Rosenhain» (1805) Виланда и ряд предисловий Ж. П. Рихтера (в «Hesperus oder 45 Hundspostage» (1795) и «Auswahl aus Teufels Papieren» (1789)). Откуда явилась эта традиция фиктивных издателей раскрывает сам В. Скотт в предисловиях к своему «Монастырю» и в биографии Гольдсмита.

Пристальный анализ, однако, доказывает, что не к Монтескье, как ни к какому другому источнику, а именно к В. Скотту обращался в данном случае Пушкин¹⁵). Дело в том, что только в произведениях В. Скотта мы находим всю совокупность прихотливых приемов, связанных с образом фиктивного автора, у других писателей никогда не встречающихся вместе. В. Скотт собрал все эти разрозненные приемы воедино, дополнил, усложнил их собственной изобретательностью и в таком виде, через В. Скотта, сполна они были усвоены Пушкиным.

Эта система приемов у Скотта заключается в следующем. Вся серия рассказов озаглавляется: «Веверлейские новеллы» и «Рассказы моего хозяина» (Tales of my Landlord, first serie)¹⁶), но, помимо фиктивного образа хозяина, дается еще образ Питера Паттисона, младшего учителя в селе Гандерклейге,

который собрал эти рассказы. Мало этого, вводится еще третье подставное лицо, издавшего рассказы старшего учителя той же школы Джедедайи Клейшботама¹⁷). Этому приему я даю название ступенчатого (лестницы):

Рассказчик,

Собиратель рассказов,

Издатель рассказов,

где каждая ступень — новая ступень, заволащывающая в лабиринт мистификации в направлении — от автора.

В романе «Пуритане» (1816 г.) дается интродукция Клейшботама с ссылками на Паттисона. Введение посвящено тем же лицам. Примечания (как и всюду в этом цикле) даются за подписью «Jedediah Cleishbottam», или: «J. K.» (Ср. Пушкинское: «А. П.» и Гоголевские «Замечания пасичника под текстом»). «Формула отречения» детализируется — композиционная рама охватывает все произведение, концовкой является послесловие от имени того же фиктивного героя. То же самое имеем и в «Черном Карлике» (примечания к главе I, упоминания в тексте)¹⁸). В 1817-18 гг. издан анонимно «Rob-Roy», где композиционным трюком является конец: «тут рукопись обрывается» и т. д.

В 1818 г. выходит второй цикл «Рассказов моего хозяина» («Heart of Midlothian» — «Сердце Лотиана» или «Эдинбургская темница») и здесь находим обширное предисловие Клейшботама, его примечания к I главе и его «Послесловие». Скотт уже увлечен созданным им жанром предисловий, с фиктивными людьми, мнимыми письмами, вымышленными ситуациями по типу «лестницы». Локгарт приводит даже его частное письмо по поводу «Роб-Роя» с подписью «Джедедайя»¹⁹). В 1819 году в третьей серии появляется «Ламмермурская невеста» (об этом романе в связи с Пушкиным — выше). Здесь во введении Скотт уже признается: «немногим была известна моя тайна, пока я писал эти рассказы» и вся глава первая посвящена игре фиктивными персонажами. Они же упоминаются в тексте и примечаниях (глава XXII).

В «Легенде о Монтрозе» (в той же серии) Клейшботам является в предисловии, дает о себе знать в примечании к главе IX и, наконец, разоблачается в заключительном обращении В. Скотта к читателю²⁰). Прощаясь с фиктивным героем В. Скотт ведет здесь его родословную к персонажам Марии Эджворт.

В 1819—20 г. пишется «Ivanhoe» — роман весь насыщенный таинственностью передеваний и построенных на них эффектов, полный скрыванием имен, сплетающихся в прихотливую

интригу псевдонимов. Здесь создается новый ряд фиктивных героев: Темплтон с его примечаниями и доктор Драйагдуст. Во введении находим замечание: «Повествователь не скрывает, что мистер Темплтон лицо вымышленное и выведенное с целью дать читателям предлог думать, что они имеют перед собою произведение какого-либо нового автора». Подчеркиваю, что «Ивангоэ» (Айвенго) с его столь типичным для всего жанра предисловием имелся и в библиотеке Пушкина (на английском), да и вообще как самый знаменитый роман В. Скотта не мог не приковывать к себе особенного внимания. К этому же роману дается выдержанное в удивительном реализме фиктивное письмо. В 1822 г. Скотт пишет «The fortunes of Nigel», где развит и обнажен тот же самый прием, на чем я остановлюсь подробнее ниже.

В 1823 г. выходит «Певериль Пикский» с предисловием, где появляется в юмористическом виде сам «автор Веверлея», беседующий с Драйагдустом. Там же вводится новая фикция — капитан Клуттербук, дается письмо к нему. Здесь же В. Скотт упоминает о романах В. Ирвинга, выпущенных в 1816 и 1822 гг. под псевдонимами, с посвящением ему — В. Скотту. Четыре тома «Певерилы» сохранились в библиотеке Пушкина на французском языке. Те же приемы в «Редгонтлете» (1824) и «Талисмане» (1825).

В «Вудстоке» (1826) дается предисловие с отводом: «пишущий эти строки, священник и школьный учитель Вудстока...»²¹). Тон мистификации кой-где сквозит и в «Канонгэтских хрониках».

В 1827 г. В. Скотт раскрывает свой анонимат в предисловии к «Канонгэтским хроникам» и там же вскрывает его мотивы. Этим предисловием, между прочим, интересовался кн. Вяземский. Пушкин мог знать его во французском переводе. В русском предисловие опускалось. В 1829 г. даются «Веверлейские романы с новыми предисловиями и примечаниями» («Waverley Novels with the New Introduction and Notes»). Характерна здесь, еще в 1829 г., установка внимания: предисловия и примечания становятся самостоятельным жанром. Возведенные в прием, они находят себе место в самом заглавии. В 1831—32 г. последняя 4-я серия «Рассказов моего хозяина»²²).

Несмотря на шумную известность, писатель мистификацию свою продолжал поддерживать и, только давая предисловие к общему собранию своих романов, раскрыл тайну своих псевдонимов. Известно, что, мистифицируя публику, он даже давал рукописи в переписку, чтобы скрыть свой почерк. Необходимость и творческая игра художника здесь совпадают. Невольно вспоминается, как Пушкин просит Погодина переслать не его рукою переписанного «Героя». Более того, Скотт сам писал критики на некоторые из своих романов, для вящего «отречения» от них

и сбивания литературных критиков с верного следа (так Пушкин сам делал объявление о Феофилакте Косичкине), хотя очень рано в литературных кругах «Великий Незнакомец» был раскрыт. (Существует целая литература гипотез об авторстве его романов. М. Адольф стилистическими параллелями и анализом обнаруживал тождество анонима и В. Скотта. На континенте, по признанию самого Скотта, еще раньше тайна перестала быть тайной.)

Таким образом, в продолжении всей своей литературной деятельности Скотт, первоначально боявшийся уронить свою карьеру юриста званием романиста и, главное, В. Скотт — художник, по его собственным словам, обладавший особенным «органом тайны», не оставлял излюбленного приема. По выражению Карлейля «в воображении всех автор был каким-то живым мифологическим лицом, поставленным на ряду с семью чудесами света».

Вместе с тем необходимо отметить, что прием этот был подхвачен литературой континента. Укажу хотя бы на автора «Вечеров Вальтер Скотта» — Жакоба Библиофила (псевдоним Поля Лакруа), интерес к которому столь силен и в русском обществе 30 г. XIX ст.

В русской литературе общественные условия еще в XVII — XVIII вв. толкали к псевдониму (роман, журналистика, Екатерина, Новиков, Херасков) — формы его нередко приближаются к западным. Но властно Вальтер Скоттовский прием псевдонима возведенного в художественный образ, со всеми Скоттовскими ухищрениями («формула отречения», прием «лестницы», эпиграфы, примечания, рама) был перенесен на русскую почву и трансформирован впервые Пушкиным. Повторяя Скоттовские мистификации, Пушкин мог быть доволен судьбой своих шуток — они были восприняты так же как и их английские предтечи вплоть до аналогичных бытовых курьезов.

Показать все это — цель настоящей работы.

Для того, чтобы вскрыть то, в чем я вижу аналогию между Вальтер Скоттом и Пушкиным, мне необходимо показать, что Пушкин действительно фактически мог быть знакомым и был знаком со Скоттовскими приемами.

II.

Вальтер Скотт в России становится известен с самого начала 20-х гг. XIX в. (первый его перевод на русский язык появился в 1820 г. в «Вестнике Европы»). К июлю 30 г. было уже 35 переводов²³), «большой частью безобразных и чудовищных», по словам Белинского. Еще в 1827 г. литературное внимание фиксировалось на мистификациях шотландского поэта. В «Северной Пчеле» за 1827 г. находим две главы из Вашингтона Ирвинга со сле-

дующим примечанием переводчика: «...под личиною знаменитого незнакомца скрывается общий их знакомец (по крайней мере по своим сочинениям), сир Вальтер Скотт. Шутка сия тем остроумнее, что тайна неизменного сего анонима ни для кого уже не тайна; а все еще в угоду ему мы должны думать будто бы он неизвестен. В. Скотт нисколько не рассердился на сочинителя за эту шутку и сам отшучивался довольно пространно в предисловии к своему роману «Певериль Пикский». Начертанный им в сем предисловии собственный свой портрет не вовсе сходен с портретом толстого господина»²⁴).

Еще ранее в «Московском телеграфе» 1826 г. Полевой помещает целую статью «Вальтер Скотт и его сочинения» и также поддерживает внимание на излюбленном приеме Скотта: «Шотландские Пуритане» (Old Mortality) и «Таинственный Карло» изданы под именем Джедедии Клейшботама, дьячка в приходе Гандер Клейгском. В то же время неизвестный «сочинитель Веверлея» издал «Роб-Роя»; кажется как будто В. Скотт хотел показать, что Д. Клейшботам был совсем особенное лицо от «Сочинителя Веверлея» (курсомой. Д. Я.). Так под именем Джедедии вышли один за другим романы: Эдинбургская темница, Невеста Ламмермурская и Легенда Монтроза. В сем романе Джедедия раскланялся с читателями, уверяя, что он не будет писать более. Пять романов, изданных под сим именем, известны еще под названием «Рассказов моего хозяина», ибо Джедедия уверяет, «что все им написанное есть рассказы словоохотливого хозяина, у которого он гостил».

Там же замечание: «Мы должны сказать о странности некоторым читателям неизвестной. Хотя все уверены, что В. Скотт есть точно сочинитель 22 романов, изданных под его именем во Франции и других переводах, но должно знать, что в английских подлинниках донныне никогда его имя не выставляется». Об «инкогнито» В. Скотта писалось и в июльской книжке «Дамского журнала» за 1829 г.

Конечно, совершенно немислимо, чтобы все эти замечания остались неизвестными Пушкину — постоянному читателю — сотруднику этих журналов, особенно при его исключительной заинтересованности В. Скоттом. Подчеркиваю, что доказано «влияние» именно тех романов Скотта на Пушкина, в предисловиях к которым особенно ярко фигурирует Клейшботам. Наконец, в современных Пушкину французских изданиях В. Скотта (к которым Пушкин, по крайней мере, первоначально обращался) издатели рядом примечаний фиксировали внимание с достаточной определенностью (гораздо большей, чем когда бы то ни было в России) на фиктивной личности Клейшботама и на целях, которые преследовал созданием этого образа Вальтер Скотт²⁵). Нельзя забывать, что мы — современные русские

читатели — читаем В. Скотта совершенно в ином виде, чем читал его Пушкин. — Наконец, о том же читал Пушкин и на страницах французских журналов ²⁶).

Преыдушие цитаты должны показать тот фон, на котором пришлось выступить с подобным же приемом сначала Пушкину, потом Гоголю.

Характерно, что зоркими современниками эта связь была указана совершенно отчетливо и несомненно именно по поводу Пушкинских «Повестей Белкина» и «Вечеров на хуторе» Гоголя. Булгарин, за подписью *Ф. Б.*, писал: «Сперва подражатели Бейроничали, теперь Вальтер Скоттничествуют с важностью, которая так смешна, что я даже не умею выразить этого! Вальтер Скотт прославился под вымышленными именами, которые, наконец, слились в прозвание великого незнакомца, *le grand inconnu*. И у нас начали с этого!.. «Автор скрывает свое имя под вымышленным прозванием и просит приятелей своих объявлять великую тайну на каждой почтовой станции, а журналистам позволяет догадываться и в догадках проносить свое настоящее имя. После этой проделки начинается дело» ²⁷).

Что проделки имеют в виду именно Пушкина и Гоголя я вижу из того, что в следующем номере в продолжении той же самой статьи тот же *Ф. Б.* пишет У(шакову?): «Читали ли вы Повести Ивана Петровича Белкина? Прочтите это *chef-d'oeuvre*, совершенство, прелесть, чудо». Вот что говорили мне некоторые литераторы, по возвращении моем в столицу. «Прочел в один вечер и не нашел ни чуда, ни совершенства, ни *chef-d'oeuvre*, но несколько анекдотцев (из коих некоторые давно известны), рассказанных весьма приятно...» И через несколько строк сообщает: «Книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» я не успел еще прочесть. Прочел предисловие (курсив мой. Очевидно именно здесь и замечена В. Скоттовская проделка! *Д. Я.*) — и утомился...»

В № 255 (за тот же год) «Северной Пчелы» в рецензии на Повести Белкина (анонимной) подчеркивается также «проделка»: «В предисловии описывается жизнь автора, умершего в цвете лет, но, вы красавицы... не ахайте об нем и не смущайте дух! У поэта, которому довелось издавать сии рассказы есть, говорят, еще препорядочный запасец сочинений покойного его приятеля».

Из всего приведенного, думается, ясно, что и сам Пушкин и современная ему критика ясно ощущали связь у него и Гоголя с приемом Вальтер Скотта. Вся сложная сеть литературных и жизненных мистификаций последнего была, конечно, прекрасно известна Пушкину, помимо сочинений своего любимца и русских журнальных статей о Скотте, имевшему в своей

библиотеке много сведений о биографии «чародея»²⁸). Вместе с тем у Пушкина был целый ряд сложных мотивов психологического характера, толкавших его еще раньше и совершенно независимо от В. Скотта по тому же пути литературного псевдонима — мистификации. В этом отношении Пушкин родственен шотландскому поэту. Творческая игра, маскировка, опущенное и поднятое забрало также и его любимая атмосфера и детали В. Скоттовского приема только одно из последних звеньев в собственном органическом, Пушкинском, пути того же направления²⁹).

Мистифицируя, Пушкин с напряженной пристальностью останавливался на вопросе и о чужих литературных мистификациях — интерес к Макферсону с его Оссианом; к прodelке Меримэ; соображения Пушкина в 1831 г. о мистификации Сент-Бёва; в 1834 г. о мистификациях Чаттертона (Замечание на Песнь о полку Игореве); о невозможности мистификаций по поводу Джона Теннера. Материал об упомянутых английских мистификаторах мог сделаться известным Пушкину, как мне кажется, прежде всего из того же В. Скотта. Знал он и о мистификациях В. Ирвинга и об анониме Бульвера.

Пушкин, так же как В. Скотт, мог бы сказать о себе, что обладает особым «органом тайны».

Чрезвычайно любопытно также сравнить строфы XIX—XX «Домика в Коломне» с послесловием В. Скоттовского «Веверлея» — этой «декларацией анонима», по выражению французских издателей:

Пушкин:

«Здесь имя подписать я не
хочу...»
«Покаместь можете принять
меня
За старого обстрелянного
волка,
Или за молодого воробья,
За новичка, в котором мало
толка.
У вас в шкапу, быть-может
мне, друзья,
Отведена особенная полка—
А может-быть впервой хочу
послать
Свою тетрадку в мокрую печать.
Ах, если бы меня под легкой
маской,
Никто в толпе забавной не узнал...»

В. Скотт:

«Предоставляю публике отгадать причины, заставившие меня скрыть свое имя, впрочем, по крайней мере по моему мнению, имя не прибавляет достоинства сочинению.

Может быть я новичок в Литературе и не хочу принять непривычного названия Автёр, или стыжусь, что часто уже надоедал публике и прибегаю к таинственности для большей занимательности.

Может быть я принадлежу к такому важному званию, в котором унижительно быть романистом или живу в большом свете, где всякое покушение авторствовать кажется педантством.

Может быть я еще так молод, что рано называться писателем, или так стар, что пора отказываться от этого названия»³⁰).

Влиянием иностранной литературы, игнорируя психологические и общественные стимулы, объяснила современная Пушкину критика по поводу «Повестей Белкина» его псевдоним: «Помнится в «Северной Пчеле» было сказано несколько слов о забавном подражании наших литераторов нынешней моде французской и английской. Во Франции и Англии выдают ныне книги на половину без подписи имен, или с подложными именами сочинителей. И у нас стали делать то же: являются беспрестанно анонимы и псевдонимы, но то, что у англичан и французов происходит от избытка силы, то у нас пустое обезьянство. Многие сочинители наши могут подписывать и не подписывать имена свои и все-таки останутся—*anonymes dans les deux cas*, по выражению А. де Виньи. Этот И. П. Белкин, этот издатель сочинений его, который подписывается буквами А. П. и о котором в объявлении книгопродавцев говорят, как о славном нашем поэте, не походят ли они на дитя, закрывающее лицо руками и думающее, что его не увидят»³¹).

По следам Скотта и Лакруа развевалась эпидемия псевдонимов... Еще в 1824 г. кн. П. Вяземский напечатал в виде предисловия к «Бахчисарайскому Фонтану» анонимно свой «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» и по поводу анонима возгорелась полемика. М. А. Дмитриев во «Втором разговоре» выступил также анонимно³²). Вяземский ответил статьей «О литературных мистификациях»³³). Еще тогда он писал: «С некоторого времени мистификации вошли в моду в кругу нашей литературы и бедные читатели не знают кому и чему верить...» На это Дмитриев вновь ответил, и его ответ — интересное свидетельство для выяснения вопроса о генезисе псевдонима в России: «Самый легковверный читатель догадается, что Классик, выведенный Издателем на сцену, как лицо, вымышленное, которое имеет такой-то образ мыслей, для противоположности с такими-то мнениями самого Издателя: средство не новое, которым столько раз пользовался В. Скотт в предисловиях к своим романам»³⁴) (НВ. Д. Я.). И, действительно, псевдоним просачивается в русскую литературу в самых разнообразных видах.

Начиная с 1824 г. мы имеем (также как это было в Европе) целый ряд русских книг с предисловием à la В. Скотт, при чем прием временно шаблонизируется, снижаясь до пародии³⁵). Даются даже портреты фиктивных авторов. Впрочем ни одно из подобных предисловий не воспроизводит всей совокупности, всей системы приемов В. Скотта.

Н. Полевой писал о Гоголе: «Едва ли удастся ему поддеть нас на эту штуку. Что у вас за страсть быть Вальтер-Скоттиками? Что за мистификации? Неужели все вы, г.г. сказочники, хотите быть великими незнакомцами? Пишите, сколько

вам угодно, да пишете свое, или хоть не перенимайте чужих ухваток, которые, право, не к лицу вам. Вальтер Скотт умел поддерживать свое инкогнито, а вы г. Пасичник, спотыкаетесь на первом шагу...»³⁶).

Приблизительно то же самое несколько позже (по поводу 2-го издания Повестей Белкина) замечал рецензент «Северной Пчелы»³⁷)—Р. М. «Прежде всего о предисловии. С некоторого времени, во Франции вошло в моду издавать сочинения покойников. Раскрывается собрание повестей—и вот перед вашими глазами длинное «от издателя», в котором рассказано о жизни и трагической смерти настоящего (будто бы) автора. Этим литературным маневром думают возбудить участие и внимание читателя, но едва ли достигают своей цели. Настоящий автор всегда почти бывает известен: французы такие болтуны».

Таким образом, издание повестей под псевдонимом было для современников Пушкина—Гоголя вещь обиденной. Я подчеркиваю лишь то, что Пушкин примкнул к этой традиции, причем, минуя русских подражателей, наиболее приблизился к самому В. Скотту, воспроизведя всю сумму его приемов. Пушкин впервые на русской почве своим предисловием «от издателя» в 1831 г. развил псевдоним в целый художественный образ. Он не только механически приписал повести Белкину, но как бы натянул его на все повести, вовлек отдельные рассказы в единую композиционную раму и дал вместе с тем художественно-самоценные образы Белкина и Ненародовского помещика. Идя с волною современников, Пушкин и здесь оказался впереди этой волны. Критика его времени, чувствуя «некий литературный маневр», не поняла, однако, всей художественной сложности этого санкционированного Пушкиным приема, раскрывавшего широкую дорогу повести Гоголя, Лермонтова, Тургенева.

III.

Перехожу к параллелям Пушкинского предисловия «от издателя» с В. Скоттом. Критикой уже отмечалось, что всюду, подражая Скотту, Пушкин конденсировал его образы («никогда не впадал в монотонность, размазывания и повторения, чего не избег Вальтер Скотт при всем своим огромном таланте»)³⁸), десятки страниц замещая одной, длинноты переплавляя в характерный лаконизм пушкинской прозы. Не характерно ли, что устами одной из своих героинь Пушкин замечает уже в 1830 г.: «Я и в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы». Это же бросается в глаза и в предисловии к «Повестям Белкина». Я не могу указать одного определенного произведения Скотта, которому бы Пушкин здесь подражал. Но пристальный анализ

сейчас же обнаруживает, что и здесь у Пушкина могучий конденсирующий синтез приема, разбросанного по всем произведениям Скотта, местами поражающий разительным совпадением деталей, позволяющим говорить о гениальном копировании. Поэтому в своих параллелях я должен буду брать места из разных произведений Скотта (точнее разных предисловий), указывая как они влились в сжатое предисловие русского поэта. Судя по первоначальным конспирациям и предполагаемым переделкам, подпись предисловия прозрачными буквами «А. П.» (тотчас же, конечно, разгаданными публикою) не входила в первоначальный план Пушкина и была сделана позже, вероятно, тогда, когда Плетнев уже читал (а быть-может и печатал уже) текст повестей. Первоначально в замысле Пушкина является только «Мой друг Ив. П. Белкин», «Покойник Белкин, славный малый»³⁹⁾. Затем конъюнктура осложняется: сам Белкин дается через письмо ненарадковского помещика, к которому отсылает издателя племянница Белкина. Этим авторство как бы отодвигается еще на один план от самого Пушкина. Недавно опубликован новый набросок предисловия⁴⁰⁾; комментировавший его Б. М. Энгельгардт приходит к выводу, что у «Пушкина была мысль вывести в предисловии еще одно лицо—почтенного друга», «Но затем он оставил этот замысел и посвятил предисловие, по преимуществу, характеристике самого Белкина». Первой параллелью В. Скотту является само заглавие.

1. Заглавие.

У Скотта: «Tales of my Landlord collected and arranged (reported) by Jedediah Cleishbotham, schoolmaster and parishclerk of Gandercleugh»⁴¹⁾ (Old Mortality). В современном Пушкину русском переводе было заглавие: «Шотландские пуритане, повесть трактирщика, изданная Клейшботемом, учителем и ключарем в Гандер-Клейге»⁴²⁾. Пушкин, овладев к 1830 г. английским, мог обращаться и к подлиннику и к французским переводам. Вероятнее всего читая Скотта по-французски, справлялся по оригиналу.

У Пушкина в издании 1831 г.: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.», при чем А. П. дается так же как издатель («взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина, мы...») Ср. в издании 1834 г. «Повести, изданные Александром Пушкиным»—мистификация отпала.

2. Прием лестницы.

Подобно тому как у В. Скотта находим лестницу:

- а) Рассказчик (трактирщик)
- б) Собиратель (Паттисон)
- в) Издатель (Д. Клейшботам)

и Пушкин дает ту же лестницу, еще осложняя ее одной ступенью в окончательном варианте (четверичное лестничное построение):

- а) Издатель А. П.
- б) Наследница Белкина—Марья Андреевна Трофилина.
- в) Ненародовский помещик.
- г) Белкин.

Современники Пушкина, как кажется, и последующие исследователи, нигде не отмечали этого сложного построения. В цитированной статье «Северной Пчелы» писали по поводу повестей: «В них нельзя не заметить слова *я*, которое повторяется беспрестанно, почти на каждой странице. Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повести, а не Белкина». Из черновых набросков явствует насколько поэту люб был и важен был этот прием отодвигания авторства через введение целого ряда посредствующих лиц. За первой маской, открывалась вторая, за второй третья и только за четвертой просвечивал неясный контур подлинного живого лица. В рукописи начало читалось «Рукописное собрание повестей, предлагаемых ныне публике, доставлено нам М. И. Б., ближайшей родственницей и наследницей покойного автора. Взавшись хлопотать... (постоянный прием в предисловиях В. Скотта ко многим романам). Цель всех этих приемов—внушить читателю убеждение в реальности Белкина, отодвинутого рядом подставных лиц от самого Пушкина, роль которого сводится только к «хлопотам об издании повестей». (В издании 1831 г. «книги».) Писатель отделяется от своей индивидуальности. Это то, что в наши дни К. Фридеман образно определяет как «развертывание посылки»⁴³). И так, Пушкин = А. П., только издатель, сообщающий нам по В. Скоттовскому рецепту «краткое жизнеописание покойного автора». Аналогии этому приему В. Скотта нет ни у одного из его подражателей кроме Пушкина.

3. Роль эпитафий.

Другой объединяющий прием—наличие перед каждой из повестей эпитафий (излюбленный прием В. Скотта), чему Пушкин, судя по его письмам, придавал также большое—больше чем когда-нибудь—значение. Характерно, что к «Выстрелу» эпитафия, в рукописи взятый из «Евгения Онегина», для печати заменен двумя чужими («к «Выстрелу» надобно приискать дру-

гой» письмо Плетневу № 415), очевидно, с целью отвлечь читателя от мысли о самом Пушкине. Выше говорено, что также поступал В. Скотт ⁴⁴⁾. Эпиграфы, очевидно, даны от лица издателя (эпиграф из «Недоросля» ко всем повестям как у Скотта из Сервантеса)—этим опять подчеркивается, что повести, ведущиеся от имени разных рассказчиков, только издаются одним лицом—отличным от автора. (Ср. заключительные строки аналогично построенного издательского послесловия в «Капитанской Дочке»). Пушкин заботится: «Эпиграфы печатать перед самым началом сказки». И вот эпиграфы подчеркивают ту же объединяющую раму, что намечена и заглавием.

4. Реализация формулы отречения.

В. Скотт для убедительности в существовании его фиктивных персонажей дает возможно более реальных, конкретных сведений о каждом из них: факты его жизни, даты, свидетельства знавших его (для большей реальности своего Клейшботама В. Скотт делает его знакомым знаменитого Ватта), документы, счета издержек, письма ⁴⁵⁾—прием потом воспринятый и своеобразно развитый Гоголем. Результатом должна явиться иллюзия: такой-то действительно существовал, ведь известно столько подробностей его жизни, есть люди знавшие его, сообщающие то-то и то-то. Читатель должен не замечать, что факт существования этих последних сам требует доказательства—наивное *argumentum ad hominem*. В самом деле Скотт начинает развивать формулу отречения следующим образом: ...I am not the writer, redactor, or compiler, of the «Tales of my Landlord»; nor am I, in one single iota, answerable for their contents, more or less» ⁴⁶⁾.

Даю точный перевод позднейшего русского издания: «Я не автор, не редактор и не компилятор» «Рассказов моего хозяина» и ни на одну иоту не ответственен за их содержание» ⁴⁷⁾ или в современном Пушкину переводе: ⁴⁸⁾ «Чтобы заставить критиков своих замолчать, то разом зажму им рты, сказав, что я, Джедедия Клейшботем, не сочинитель, не издатель, не собиратель повестей трактирщика, и потому не беру на себя ответственности ни за единую в них букву». Скотт-Джедедая выступает «для справедливой защиты моего покойного друга» (*in justifiable defence of my friend deceased* ⁴⁹⁾)—хозяина; Пушкин—ненарадовский помещик характеризует «Покойного И. П. Белкина бывшего моего искреннего друга и соседа по поместьям».

В. Скотт пишет для тех «кто принесет с собой весы чистосердечия..» «Для них одних собраны эти рассказы, как видно из следующего краткого сообщения («brief narrative»), которое из усердия к истине, присовокупляю к этому предид-



словлю. «Мой хозяин был...» и т. д. (...Which myzeal forthwith compelled me to make supplementary to the present Proem ⁵⁰). Ср. У Пушкина: «мы желали коным (повестям) присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного Автора и тем отчасти удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности».

Подобно тому как В. Скотт почти всюду для характеристики мнимого автора, или издателя, вводит целую галерею фиктивных писем, то же делает и Пушкин, приводя письмо ненарадовского помещика: «Милостивый Государь мой *****! Почтеннейшее письмо Ваше от 15 сего месяца получить имел я честь 23 сего же месяца» и т. д. Подпись: «С истинным моим почтением и проч.» «1830 году, Ноября 16, село Ненарадово». Образцов подобных писем в интродукциях к романам В. Скотта не привожу—их много ⁵¹). Характерно и там и тут это обилие якобы точных дат, определение времени и места, официальность обращения и подписи.

5. Характеристика героя.

Вальтер Скотт в своих введениях часто дает характеристику в тоне некрологов, почти официальных справок, иногда с примесью провинциальной задушевности. Так характеризуется им «Старый Смертный» во втором предисловии к «Пуританам»: «Сведения о нем даются в известном порядке—его родители, его служба, женитьба, хозяйство, обстоятельства смерти. В строгой последовательности тоном ответа на анкету: «о времени рождения и смерти, о службе, о домашних обстоятельствах, также и о занятиях и нраве покойного Ивана Петровича Белкина» ведет рассказ и «почтенный муж» из Ненарадова. Подобно тому, как капитану Клуттербуку (предисловие к «Монастырю» ⁵²) смерть его тетки дает возможность поселиться в деревне Кеннаквайр, выйдя в отставку; у Белкина «Смерть его родителей, почти в одно время приключившаяся, понудила его подать в отставку и приехать в село Горюхино, свою отчину». В деревне и тот и другой сталкиваются с литературными занятиями. Описание жизни в деревне у Пушкина совершенно независимо от Скотта. Зато «нрав» Белкина несомненно сильно напоминает предисловие к «Пуританам». Давая в тоне юмористического просторечия сведения об издателе—школьном учителе Клейшботаме (полная характеристика которого может быть восстановлена только из предисловий к разным романам), Скотт там же характеризует и самого рассказчика-трактирщика (хозяина, Landlord'a) чертами очень напоминающими Белкина. «Всем известно, что мой хозяин был человек приятный, остроумный, любимец всей Гусачьей деревни» («It is well known that my

Landlord was a pleasing and a facetious man, acceptable unto the parish of Gandercleugh») Ср. у Пушкина: «искренно любил Ивана Петровича; да нельзя было и не любить молодого человека, столь кроткого и честного».

Совершенно аналогично заявление Скоттовского Джедедаи о беседах трактирщика: «Ему бывало приятно беседовать со мною. Мой разговор вообще солидный и душевспасительный... (... from the pleasure he was wont to take in my conversation, which, though solid and edifying in the main...») ⁵³.

«...Мой хозяин оставался так доволен своими собственными ответами во время таких бесед, что не было ни одного округа в Шотландии и ни одного обычая, о котором бы мы не судили (And so pleased was my Landlord of the Wallace in his replies during such colloquies that there was no districts of our kingdom...») ⁵⁴.

Привожу перевод современный Пушкину. «Думаю, что удовольствие, которое трактирщик находил в беседе со мною, было главною побудительною причиною, заставлявшею его уклоняться в мою пользу от обыкновенной своей привычки требовать расплаты. Беседа наша, отличавшаяся основательностью и назидательностью, уподоблялась зданию тщательно выстроенному и имеющему красивую наружность. Разговор наш бывал так занимателен, что внимавшие нам обыкновенно говаривали, что удовольствие нас слушать стоит кружки пива, но трактирщик мой никогда этой статьи не включал в подаваемый счет» ⁵⁵). У Пушкина: «До самой кончины своей он почти каждый день со мною виделся, дорожа простою моею беседою, хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы... не сходствовали». Давая положительную характеристику трактирщика, реабилитируя своего «покойного друга», Скотт-Джедедай сообщает: «Утверждаю, что мне никогда не приходилось видеть и пробовать ни одного стакана незаконной aqua vitae в доме моего трактирного хозяина» («I tell him, that I never saw, or tasted, a glass of unlawful aqua vitae in the house of my Landlord») ⁵⁶.

В переводе Соца, 1824 г.: «Могу уверить его, что под Валласовым Гербом не продавалось ни капли водки....» У Пушкина: «Иван Петрович вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств; никогда не случилось мне видеть его навеселе (что в краю нашем за неслыханное чудо почитать может)». Известный аналогичный штрих имеется и в отношении к женщинам: «когда у меня делает примечание Клейшботам—служила хорошенькая и стройная горничная Доротея, почтенный лорд Смакава часто останавливался у меня и т. д. («And during the service of my handmaiden Dorothy, who was buxom and comely of aspect, his Honour the Laird Smackawa...» etc. ⁵⁷).

Белкин «к женскому полу имел великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая».

Далее о Питере Паттисоне «Собравшем рассказы» и тоже покойном, Скотт сообщает: «я и так глубоко скорбел о смерти П. Паттисона, как будто он был мое собственное чадо. Что же касается его бумаг, оставленных на мое попечение (для покрытия издержек на лечение и похороны) то часть их под названием «Рассказы моего хозяина» я счел себя в праве сбыть одному оборотливому книгопродавцу»⁵⁸) («I did grievously lament when Peter Pattieson was removed from me by death, even as if he had been the offspring of my own loins. And in respect his papers had been left in my care (to answer funeral and deathbed expenses), I conceived myself entitled to dispose of one parcel there of entitled, «Tales of my Landlord», to one cunning in the trade (as it is called) of bookselling») ⁵⁹).

В русском переводе 1824 г. было опущено промежуточное лицо английского текста—собиратель рассказов трактирщика, учитель Питер Паттисон (собственно по своей роли ближе всего соответствующий Белкину) и вышеприведенные строки, у Скотта относящиеся к Паттисону в русском переводе прямо отнесены к трактирщику: «Увы! умер этот добрый трактирщик; я сожалею о нем, как о собственном своем произведении. Дети его, мои ученики, (?) отдали мне на рассмотрение бумаги его, и я нашел в них множество повестей, одна за другой любопытнейших. Я хотел было напечатать все вместе; но книгопродавец...»

У Пушкина и здесь находим сжатое соответствие: «Кроме повестей, о которых в письме вашем упоминать изволите, Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся...» Отмечу также, что соответствующий прием дан у В. Скотта в «Каннонгетских хрониках»—книге, конечно, нужно думать, известной Пушкину, как уже упомянуто. Еще князь П. А. Вяземский останавливался на них гораздо раньше, отмечая в своей «старой записной книжке» их содержание и «довольно замысловатое предисловие»⁶⁰). Трудно думать, чтобы они остались неизвестными Пушкину, так прекрасно знавшему всего В. Скотта, тем более, что «Пертская Красавица», реминисценции из которой у Пушкина твердо установлены, находилась первоначально в «Chronicles of the Canongate» (тоже и во французских переводах). Цитирую это место из Скотта по переводу Пушкинского времени: «женщина скромная и достойная оставила мне некоторые материалы, кои мне чрезвычайно хотелось получить, когда я слышал от нее в разговорах подробности оных, и теперь, когда они находятся у меня кратко написанные собственною ее рукой, я почитаю их гораздо драгоценнее всего, что я сам могу представить публике». «Одна

часть моих материалов, не считая тех, о коих я уже говорил, доставлена была мне друзьями, кои или умерли, или находятся в живых», ⁶¹⁾ и т. д. На это же место ссылается сам В. Скотт в предисловии к «Эдинбургской темнице», которую Пушкин уже несомненно знал. О самом способе приготовления к печати и о сущности рассказов одинаково сообщает и Скотт и Пушкин: Первый: «В заключение должно привести еще лишь одно замечание. П. Паттисон, готовя эти рассказы для печати, больше руководствовался своей собственной фантазией, чем точностью их содержания. Например, иногда он смешивал два-три рассказа вместе, единственно для прикрасы завязки. Я хотя осуждаю такие неточности и возмущаюсь ими, однако, не позволил себе исправления их, из уважения к воле покойного друга, желавшего, чтобы его рукопись была отдана в печать без сокращений или изменений. Конечно, это только одна странная фантазия со стороны автора» ⁶²⁾.

Точно так же сведения о способе написания повести дает Пушкин. Чрезвычайно любопытно, что в русском переводе 1824 г. это место опущено. (Не исходил ли в данном случае Пушкин из английского оригинала? Во всяком случае, остается или французский или английский источник.) У Пушкина находим «Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом. Они, как сказывал Иван Петрович, большей частью справедливы и слышаны им от разных особ. Однакож имена в них почти все вымышлены им самим, а названия сел и деревень заимствованы из нашего околотка, отчего и моя деревня где-то упомянута. Сие произошло не от какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения.

Наконец, почти в одних и тех же словах вводится еще один прием «усложнение лестницы»: чтобы отодвинуть авторство еще далее каждая повесть приписывается определенному рассказчику (то же у Гоголя в «Вечерах»). В. Скотт: «Итак, любезный читатель, прощаясь с тобою, предупреждаю, что перед каждым рассказом будет помещаться коротенькое введение (*schort introduction*), упоминающее о личностях, собиравших для него материалы, и об обстоятельствах, при которых воспользовался ими автор. (So, gentle reader, I bid you farewell, recommending you to such fare as the mountains of your own country produce; and I will only farther premise, that each tale is preceded by a *schort introduction*, mentioning the person by whom, and the circumstances under which, the materials there of were collected») ⁶³⁾.

Пушкин заимствует и этот прием, развивая его по-своему: «В самом деле, в рукописи г. Белкина, над каждой повестью

рукою Автора надписано: Слышано мною от такой-то особы (курсив Пушкина) (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: Смотритель рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н. Выстрел подполковником И. Л. П. и т. д.

Упомяну, что последний прием знаком был также Пушкину из «Адольфа» Б. Констана, перевод которого за год перед этим был поднесен Пушкину Вяземским: («Я не переменял ни слова в подлиннике: даже собственные имена утаены не мною; они, как теперь, означены были одними заглавными буквами») ⁶⁴).

IV.

Характерно, что те же самые приемы письма можно найти у Пушкина в 1830 г. и в «Истории села Горюхина», как известно органически единой с повестями Белкина. Ср. в черновике «От издателя»: «Здесь выпущен довольно длинный отрывок», а также упоминание «Горохина»—родины Белкина. Отмечу введение письма (старосты). Также, кажется мне не без влияния Вальтер Скотта (вопрос о чем совершенно и не ставился исследователями Горюхина) и самое юмористически—серьезное поставление в центр рассказа—неведомого села, использованное потом Гоголем. У В. Скотта: «Жизнь в Гусачьей деревне более благоприятствовала мне к приобретению познаний, чем расширение взглядов на нравы и обычаи современного поколения... Гусачья деревня была и есть центральный пункт и, если можно так выразиться, пуп нашего родного государства—Шотландии; так что кто из какого бы ее уголка ни ехал зачем-нибудь в нашу административную столицу, под которой разумею Эдинбург, или столицу торговую, как называется Глазго,—все и каждый сплошь и рядом вынуждены останавливаться и ночевать в Гусачьей деревне» ⁶⁵).

(«My situation at Gandercleugh hat been more favourable to my acquisitions in learning than to the enlargement of my views of the ways and works of the present generation...» «Gandercleugh is, as it were, the central part the navêl (si fas sic dicere) of this our native realm of Scotland...» etc.) ⁶⁶).

Не от Вальтер Скотта ли—создателя «Каннонгетских летописей»—заимствовал первоначально Пушкин идею «Истории села Горюхина» с его знаменитыми «летописями»? Несомненное сюжетное сходство начала, тон рассказа, детали, связь с предисловием «от издателя» позволяют догадываться, что «История села Горюхина» была задумана тоже как предисловие к прозаическому произведению подобно «Посланию (фиктивного) капитана Клютербюка к автору Веверлея вместо введения» к Скоттовскому «Монастырю», русский перевод которого вышел еще

в 1829 г. ⁶⁷). Этой гипотезой объясняются и заключительные строки «Истории села Горюхина»: «приступим теперь к самому повествованию» ⁶⁸). Мне кажется среди источников села Горюхина должен быть поставлен и В. Скотт. В самом деле и там и тут действие ведется от первого лица, начинается с предварительной мотивировки написания, дается краткий биографический очерк жизни героя в виде воспоминаний его. Соображения о «выборе звания», военная служба, возвращение в деревню, находка там рукописей, описание Горюхина—все это разворачивается в последовательности, тоне и деталях, напоминающих В. Скотта, опять-таки сжатого, перенесенного в гущу русской жизни, на фоне которой Пушкин уже творит самостоятельно и переходит к пародиям на русских историков. Приведу некоторые примеры, давая перевод из Скотта в современном Пушкину издании 1829 г.

У Скотта:

«Прежде нежели я вам сообщу мой манускрипт, надлежит рассказать вам свою историю, которая не будет продолжительной...» (стр. 4). («You shall have my history, sir, ... before that of my manuscript»)

Далее в почти буквальном русском переводе:

«я никогда не мог понять, что руководило меня при выборе звания... тогда как мои опекуны и попечители хотели отдать меня в ученье к старому Давиду Стайлсу, Эдинбургскому прокурору» ⁶⁹)

Самодовольство неуча характеризуется так:

«Лавочник (только один и был у нас в деревне) казался довольно спокойным за своей конторкой, но когда кто-нибудь являлся покупать приходилось перерывать всю лавку, чтобы найти аршин муслина, мышеловку, унцию полевого тмина, пачку булавок, проповеди мистера Падена или жизнь Укротителя Великанов, а не истребителя великанов, как вообще неправильно говорят и пишут (смотрите мое ис-

У Пушкина:

...«Если Бог пошлет мне читателей то может-быть для них будет любопытно узнать каким образом решился я написать историю села Горюхина. Для того должен я войти в некоторые предварительные подробности...»

«Звание литератора всегда казалось для меня самым завидным...»

В 1812 году повезли меня в Москву и отдали в пансион Карла Ивановича Мейера...

...«во всем доме кроме Азбуки, купленной для меня, календарей и Новейшего Письмовника никаких книг не находилось. Чтение Письмовника долго было любимым моим упражнением. Я знал его наизусть и, несмотря на то, каждый день находил в нем новые незамеченные красоты. После генерала... у которого Батюшка был некогда адъютантом, Курганов казался мне величайшим человеком. Я расспрашивал о нем у всех и, к сожалению, никто не мог удовле-

следование об истинной жизни этого героя, подвиги которого до такой степени искажены в баснях»⁷⁰).

Далее следует попытка литературства и военная служба:

«...Таковая праздность показала мне столь приятную, что я решился употребить все свои молодые таланты, чтобы сочинить стихи на сие звание, которое хотел показать в блестящем виде⁷¹), надо было⁷²) пройти сквозь чистилище действительной службы. Капитан Дулитль мог чистить свое голубое с красным платье, но мог и оставить его в пыли, а прапорщик Клуттербук не имел свободы такого выбора; капитан ложился спать в десять часов и его никто не беспокоил, а прапорщик должен был вставать и обходить дозором; Дулитль мог оставаться в постели до полудня, если это доставляло ему удовольствие, а Клуттербук должен был являться на ученье с рассветом: Я уклонялся от своих обязанностей насколько было возможно, с грехом пополам знал службу и во всем полагался на сержанта...» (XXV).

У Скотта:

«Наконец смерть старой тетки, оставившей мне полторы тысячи фунтов, хорошо помещенных по 3 процента, дала мне случай выйти в давно желанную отставку с видом иметь возможность 4 раза в неделю надевать чистую сорочку и истрачивать гинею: Чтобы начать новый род жизни, я выбрал своим местопребыванием деревню Кеннаквейр...»⁷³). Я надеялся... найти здесь⁷⁴).

творить моему любопытству, никто не знал его лично, на все мои вопросы отвечали только, что Курганов сочинил новейший Письмовник; что твердо знал я и прежде. Мрак неизвестности окружал его как некоего древнего полубога; иногда я даже сомневался в истине его существования. Имя его казалось мне вымышленным и пустою мифою, ожидавшею изыскания нового Нибура...»

...«дерзкая мысль сделаться писателем поминутно приходила мне в голову... К стихам я приобрел некоторый навык, переписывая тетради, ходившие по рукам между нашими офицерами...»

В сие время определился я юнкером в ** пехотный полк, в коем и находился до прошлого 18..года. Пребывание мое в полку оставило мне мало приятных впечатлений.

У Пушкина:

«Смерть дражайших моих родителей, воспоследовавшая почти в одно время, принудила меня подать в отставку и приехать в мою вотчину. Сия эпоха жизни моей столь для меня важна...»

Я, однако, не замедлил убедиться, что отдых без дела далеко не весел, сделавшись полным властелином моего времени, я стал находить, что оно тянется слишком медленно.

(Далее после попыток ужения рыбы, охоты, чистки ружья и часов Скоттовский капитан переходит, подобно Онегину, к книгам.)

«Тогда я набросился на книги, не пропуская ни романов нашей маленькой библиотеки для чтения, ни серьезных сочинений, которые мои мудрецы-сограждане получают по подписке. Но ни легкое чтение романов, ни трудно переваримое содержание ученых книг не удовлетворяло меня: я засыпал...»

Наконец принял я наследство и был введен во владение вотчиной. Я успокоился; но скоро скука бездействия стала меня мучить

«Занятия хозяйственные были вовсе для меня чужды.—Разговоры кормилицы моей, произведенной мною в ключницы и управительницы, состояли счетом из 15 домашних анекдотов, весьма для меня любопытных, но рассказываемых ею всегда одинаково, так что она сделалась для меня другим новейшим Письмовником, в котором я знал на какой странице, какую найду строчку. Настоящий же заслуженный Письмовник был найден мною в кладовой между всякою рухлядью в жалком состоянии. Я вынес его на свет и принял было за него, но Курганов потерял для меня прежнюю свою прелесть. Я прочел его еще раз и больше уже не открывал.»

Далее бенедиктинец приносит Клуtterбуку рукопись XVI века, сообщая «Дядя мой начал эту работу, а я окончил ее отчасти для упражнения в английском языке, а отчасти для того, чтобы развлечь себя в грустные минуты. Вы легко узнаете, что написано каждым из нас, потому что вторая часть, обработанная мною, касается других лиц и относится к другой эпохе» ⁷⁵⁾. Белкину точно так же ключница приносит рукописи—летописи, начатые прадедом его, записки деда, бабки и пр. После палеографических изысканий Белкин «составляет историю», капитан заботится об издании рукописи. Далее следует сама летопись, «Страна, Горюхиным называемая», и т. д. У Скотта: «Деревня, описываемая в рукописи бенедиктинца под именем Кеннаквайра» ⁷⁶⁾ и т. д. Далее следует географическое и этнографическое описание: Реке Твид соответствует «река Сивка». Скотт сообщает о «части страны, заселенной дикими племенами и баронами-грабителями», представившей «печальную картину хаоса, грабежа и разбоя», Пушкин рисует «владения вольных хлебопашцев-соседей беспоконных, известных буйною жестокостию нравов». Скотт дает последовательное описание полей: «Сверх того община владела обширными лугами, покрытыми густою травой, где в течение лета паслись стада под надзором городского пастуха...» описание жителей: «Неприятелю не легко было проникнуть в деревню, так как мужчины хорошо владели луком

и огнестрельным оружием...» Пушкин: «Издревле Горюхино славилось своим плодородием и благорастворенным климатом. На тучных его нивах рожь, овес, ячмень и гречиха рождаются» и т. д. «Мужчины... храбры, воинственны. Многие из них ходят одни на медведя и славятся в околотке кулачными бойцами» и т. д. Скотт заканчивает первую главу «Монастыря» юмористическим штрихом: «Что же касается до их умственного развития, то положительно можно сказать, что их питание превосходило их образование, если бы даже они и ели хуже, чем это было в действительности». Пушкин заканчивает: «Науки, искусства и поэзия издревле находились в Горюхине в довольно цветущем состоянии». Наконец, во второй главе Скотт пишет: «Так как Глендеарг не отличался многолюдством смертных обитателей, то суеверие, чтобы вознаградить его за это лишение, населило его существами из другого мира. Преимущественно после осеннего равноденствия, когда бывают такие густые туманы, что трудно различать предметы, здесь часто видали, дикого, своенравного смуглого человека болот, истого потомка северных карликов» 77). У Пушкина находим разительное совпадение и с этой деталью, конечно, переведенное в русский колорит:... «к востоку примыкает она к диким, необитаемым местам, к непроходимому болоту, где произрастает одна клюква, где раздастся лишь однообразное кваканье лягушек, и где суеверное предание предполагает быть обиталище некоего беса». В. Скотт, давая шотландское название этого уголка болота, разъясняет в духе шотландских баллад, что «существа эти только случайно делают добро... а в большинстве случаев причиняют вред». Пушкин делает NB: «Сие болото и называется Бесовским. Рассказывают, будто одна полоумная пастушка стерегла стадо свиней не далече от сего уединенного места. Она сделалась беременною и никак не могла удовлетворительно объяснить сего случая. Гла с народный обвинил болотного беса, но сия сказка недостойна внимания историка и после Нибура непростительно было бы этому верить».

Указанные параллели, мне кажется, бросают некоторый свет на часть темного вопроса об «Истории села Горюхина» — она, подобно Скоттовским предисловиям, объединенным личностями одних и тех же героев, — набросок предисловия к какой-то прозаической вещи от этого и вновь фигура Белкина. Так Клуттербук мелькает в предисловиях к разным романам Скотта («Веверлей», «Монастырь», «Нигель», «Певериль» и др.).

V.

Возвращаюсь к предисловию «От издателя».

До сих пор я указывал ему параллели, главным образом, в предисловиях к «Веверлейским новеллам». Укажу параллель

чрезвычайно характерной детали во Вступлении к «Приключениям Нигеля» («Судьба Найджеля») («The fortunes of Nigel»). Этот роман вместе с интересующим меня предисловием (Introductory Epistle) был выпущен Скоттом 30 мая 1822 г. ⁷⁸⁾. На русском языке появился перевод 1829 г. с опущенным предисловием ⁷⁹⁾, при чем тогда же Полевой сомневался, «чтобы Нигель был переведен с Английского». В переводе на французский язык «Приключения», вместе с предисловием появились, однако, еще в 1822 г. ⁸⁰⁾. Таким образом, в настоящем случае может быть речь только об обращении Пушкина в 1830 г. либо к оригиналу, либо к французскому переводу. В этом предисловии капитан Клуттербук спрашивает «автора Веверлея»: «Позволите ли вы мне рассказать анекдот из жизни моей добрейшей бабушки? Автор: Мне кажется, это мало относится к делу, которое нас занимает, капитан Клуттербук. Капитан: Но соглашаясь со словами Бейса, почему же бы и не внести этот анекдот в наш диалог?» ⁸¹⁾. И дальше дается анекдот, при чем капитан замечает: «не воспользоваться ли этой легендой для введения к 3-м найденным Драмам, не так ли? («Had you not better reserve this legend to form an introduction to «Three Recovered Dramas», or so?»).

Пушкин, правда, не вводит еще здесь анекдота в текст своего предисловия, но не оставляет и этот новый прием В. Скотта без внимания, делая примечание: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним; впрочем, уверяем читателя, что он ничего предосудительного» и т. д. Этот намек на возможность введения анекдота в повесть, столь важный потом для Гоголя, едва ли не впервые в русской литературе брошен здесь Пушкиным. Наконец, еще любопытней, как одно из первых звеньев в целой цепи композиционных подражаний в русской литературе, следующий эпизод из тех же «Приключений Нигеля», как мне кажется, тоже навеянный Пушкину «пищей души» — чтением Скотта.

Прием находки произведения ⁸²⁾.

Еще в предисловии к «Монастырю», выше анализируемом, Скотт писал в «Ответе автора Веверлея капитану Клуттербуку» (здесь же упоминается и Клейшботам), вскрывая распространенный в Западной Европе прием романистов (цитирую по современному Пушкину переводу «Монастыря»): «Один прогуливается по берегу моря, и благоприятная волна выбросила к ногам его маленькую цилиндрическую шкатулку, содержащую в себе манускрипт, очень поврежденный морскою водой, и который, однакоже, он мог разобрать. Другой вошел в лавку купить фунт коровьего масла и бумага, в которую оно было завер-

нуто, содержала сочинения Кабалистические. Третий был счастлив, наняв комнату у одной женщины, в которой находилось бюро, принадлежавшее одному из ее жильцов и в ящиках того бюро он нашел бумаги очень любопытные; каждое из сих приключений очень возможно, но я не знаю почему этого ни с кем не случается, кроме издателей вашей страны»⁸³). Вскрыв сущность этого приема Скотт сам не переставал им пользоваться, почти всегда придавая ему юмористическую окраску: «Моя хозяйка никогда не давала мне других рукописей, кроме ее проклятых счетов и... открытие самое интересное, которое я сделал, была страница из моих романов, которую обернут был фунт табаку» (там же, 59). Здесь для Скотта характерно это сопутствующее приему находки сопоставление серьезного материала и несерьезности его употребления⁸⁴). То же находим в следующем месте предисловия к «Приключениям Нигеля». Даю современный перевод: «Автор» рассказывает о «кухарке моего приятеля... которая умела отлично печь блины... она служила у м-ра Варбуртона». «Он был страстный любитель коллекций, но, увы, слишком нерадивый хранитель одного из величайших собраний известных старинных драматических произведений, из которых у многих остались только заглавия, украшающие вступление к творениям *variogum* Шекспира. Да, незнакомец, эти самые злосчастные руки предавали пламени множество томов *in quarto*, которые если существовали бы теперь, то, наверное, вскружили бы головы всем членам Роксбургского Клуба, эти злосчастные пальцы опаливали на огне жирных птиц и вытирали грязные столы погибшими творениями Бомона, Флэтчера, Массингера, Джонсона, Вебстера, да, что я говорю, даже самого Шекспира»⁸⁵) (курсив мой, Д. Я.).

Комизм несоответствия ценности материала (ценная рукопись на блины, Шекспир на potrzeby кухарки) подчеркнут далее: «Как у всякого почитателя старинного театра, мое любопытство разгорелось, когда я услышал, что пьесы, принадлежавшие к прежнему репертуару и интересовавшие многих, попали в число жертв всеожожения в руках этой ужасной женщины. Неудивительно, что... я заглушил в себе страх и неистово крикнул: О, негодная женщина. Но только я произнес эти слова, как Бетти замахнулась на меня своей кастрюлькой...» И далее: «Там внизу в подвале, куда никто не ходит уже давным давно, лежат, покрытые жиром и грязью, отрывки этих старинных драм, не вполне подвергнувшихся разрушению».

Капитан Клулттербук предлагает внести этот эпизод в повесть. Мы знаем, что Пушкин воспользовался этим советом троекратно:

1) «Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены его ключницей на разные домашние потребности. Таким образом прошлую зимою все окна ее флигеля заклеены были первою частию романа, который он не кончил».

Отмечу здесь же, что Гоголем этот же прием (еще ближе к Скотту) дан в предисловии пасичника к «Шпоньке»: «Вот замечаю я, что она пирожки печет на какой-то бумаге. Пирожки она, любезные читатели, удивительно хорошо печет; лучших пирожков вы нигде не будете есть. Посмотрел как-то на сподку пирожка, смотрю: писанные слова как будто сердце у меня знало; прихожу к столу — тетрадки и половины нет! Остальные листки все растаскала на пироги. Что прикажешь делать? На старости лет не подраться же!»

2) В «Истории села Горюхина»: «Нечаянный случай разрешил мои недоумения. Баба, развешивая белье на чердаке, нашла старую корзину, наполненную щепками, сором и книгами... Ключница моя в то самое время, как я сидя за моей тетрадью грыз перо... с торжеством втащила корзину в мою комнату, радостно восклицая: книги, книги» и т. д. Там же, несколько иначе:

«Летопись Горюхинского дьячка. Сия любопытная рукопись отыскана мною у моего попа, женатого на дочери летописца. Первые листы были выдраны и употреблены детьми священника на так называемые змеи. Один из таковых упал посреди моего двора; я поднял его и хотел было возвратить детям, как заметил, что он был исписан. С первых строк увидел я, что змей составлен был из летописи. К щастию успел спасти остальное. Летопись сия, приобретенная мною за четверть овса, отличается глубокомыслием и велеречием необыкновенным!». Ср. у Вальтер Скотта: «Описание этого путешествия лежит у меня в гостиной для забавы посетителей и кто-то уже вырвал из него два листа»⁸⁶). Несомненно, что Пушкин руководствовался здесь либо русским, либо английским изданием, но не французским, в котором находим лишь... «et la relation de ce voyage est dans mon salon pour l'amusement de mes hôtes»⁸⁷). Тогда как в англ. изд. 1830 г.: «for the amusement of my guests, with the two boards torn off»).

Не без связи с этим В. Скоттовским приемом, думается мне, появился и в «Капитанской Дочке» (к которой, как теперь выяснено, также предполагалось отдельное предисловие — письмо)⁸⁸), знаменитый мочальный хвост, прилаживаемый Петрушкой к мысу Доброй Надежды (Географическая карта — на змей).

«Прием находки» сам по себе можно встретить в русской литературе и до влияния Скотта (например, «папилиот» из листа «Собеседника», найденный «между сору» в «Былях и Не-

былицах» Екатерины). Быть-может, порой он вносился в литературу просто из быта. Но только со времени влияния В. Скотта этот прием появляется неминуемо всюду, где имеется это влияние, как только речь заходит о фиктивном герое, являясь как неизбежная составная часть всего сложного приема. Укажу в фельетоне «Московского Телеграфа» — пакет писем, поднятый на улице (с упоминанием В. Скотта)⁸⁹). В одной «Литературной газете» за 1830 г. можно указать несколько примеров («Рукопись, найденная в бумагах Тяжалкина»⁹⁰). Находка дамского ридикуля с письмами в «Монастырке» Антония Погорельского. По поводу последней Вяземский там же писал: «Эти авторские маски у нас похожи на простосердечные хитрости семейных маскарадов, в которых долго интриговать не можно»⁹¹). В № 17 (22 марта) «Отрывок из журнала доктора» (находка карманной книжки с дневником⁹²) и т. д.

Но, повторяю, только у Пушкина «прием находки» (притом в наиболее близкой к В. Скотту форме) повторяется на фоне всей системы приемов В. Скотта. Санкцию этому приему у нас дал впервые несомненно Пушкин.

Мне представляется, что вновь указанные мною следы влияния Вальтер Скотта на предисловие к «Повестям Белкина» и «Историю села Горюхина» бросают свет на перенесение Пушкиным даже и композиционных Скоттовских тем на русскую почву.

Курьезно, что подобно тому как Вальтер Скотт вынужден был по поводу спекуляции лондонских книгопродавцев, издавших продолжение «The tales of my Landlord», заявлять в примечании к «Монастырю»: «Мне положительно известно, что мистер Клейшботам умер несколько месяцев назад в Гандерклейге, и что лицо взявшее его имя обманывает публику. Настоящий Джедедайя умер вполне по-христиански», — так и Пушкин в октябре 1835 г. пишет Плетневу (№ 612): «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль, разумеется из-за угла и тихонько, например, в «Московском Наблюдателе» объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего Омонима. Это бы, право, было не худо».

Д. Якубович.

Пушкин в новогреческом переводе.

Пушкин, современник эпохи восстания греков против турок в 1821 году, выразивший в Кишиневском своем дневнике «твердую уверенность» в торжестве греков над могущественными их противниками и поэтически воспевший свободу восставшей Греции, «страны героев и богов», сделался известен грекам, как гениальный русский поэт, лишь в 70-х годах минувшего (XIX) века.

Существенное значение в ознакомлении греческого общества с великим нашим поэтом имела критическая статья константинопольского ученого Стефана К. Карафеодори—«О русской литературе (Περὶ ῥωσσοικῆς φιλολογίας)», помещенная в пятом томе периодического издания «Греческий Филологический Силлог в Константинополе» (Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος), вышедшем в свет в Константинополе в 1872 г. (стр. 60—86). Статья представляет доклад, прочитанный автором на заседании Греческого Учено-литературного Общества в Константинополе, и вызвала большой интерес среди многочисленных членов этого Общества обстоятельностью своего содержания и свежестью и новизной сообщаемых сведений о выдающихся представителях русской литературы, в частности о Пушкине. Правда, и в прежние годы в греческой печати, как Константинополя, так и Афин, встречались те или иные сообщения о Пушкине, помещались даже переводы некоторых его стихотворений ¹⁾, но все эти материалы имели случайный и спорадический характер, не получали широкого распространения в греческом обществе и очень мало знакомили греков с великим русским поэтом.

Стефан Карафеодори в предисловии к указанному литературно-критическому очерку справедливо отметил, что «китайская стена все еще отделяет русский мир от греческого культурного общества», среди которого из переводной русской литературы были в обращении только История Карамзина, да некоторые богословские сочинения, что же касается выдающихся представителей русской художественной литературы, то греками

почти ничего не было сделано для их изучения. Доклад Карафеодори представляет первый опыт критического обзора богатой русской художественной литературы, исполненный с большим мастерством. Пушкину в этом очерке отведено первое место в сонме корифеев русской литературы — Лермонтова, Гоголя, Толстого и Тургенева, о которых греческий автор также высказывает восторженные суждения. Пушкина константинопольский ученый называет наиболее знаменитым из русских поэтов (ἐνδοξώτερος τῶν ῥώσων ποιητῶν), а произведения его — бессмертными (ἀθάνατα), создавшими «золотой век» в русской литературе. Изложив биографию Пушкина и оплакав его преждевременную трагическую смерть, Карафеодори обзорекает и оценивает наиболее крупные поэтические его произведения и представляет, в качестве образцов гениального творчества поэта, выдержки из его произведений, переведенные на новогреческий язык прозою. В частности, здесь речь идет о поэмах Пушкина «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Цыганы», «Бахчисарайский фонтан», «Братья-разбойники», «Полтава» и «Русалка», о романах «Евгений Онегин», «Граф Нулин», о повести «Капитанская дочка», о драматическом произведении «Борис Годунов» и других.

Статья Карафеодори была составлена не на основании непосредственного знакомства с сочинениями Пушкина, а по руководству иностранной, преимущественно французской переводной литературы, в общем правильно оценивает значение Пушкина и содержит довольно точный перевод на новогреческий литературный язык отрывков из различных его произведений. Как первый в новогреческой литературе и довольно серьезный опыт критической оценки Пушкина, статья Карафеодори имела в свое время значение для ознакомления греческого общества в Константинополе и Афинах с гениальным русским поэтом и оказала некоторое влияние на последующее изучение греками русской художественной литературы.

В таком же значении нужно оценивать и другую критическую статью о Пушкине, принадлежащую афинскому писателю Федору Велианити и напечатанную в «Аттическом Календаре (Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον)» за 1886 г. под заглавием — «О жизни и сочинениях Пушкина». В статье довольно подробно обзорекается жизнь Пушкина, «одного из великих поэтов России», и предложен анализ почти всех крупных его произведений, при чем греческий критик, знакомый с русским языком, правильно излагает содержание поэм Пушкина, баллад и легенд, романов, повестей, драматических произведений (особенно — «Борис Годунов») и некоторых стихотворений. Статья Велианити, помещенная в популярном и весьма распространенном среди греков издании, много содействовала известности нашего поэта и

в Греции, и в Турции—среди греческого населения, и вообще повсюду, где обитала греческая диаспора. Это было как раз накануне пятидесятилетия со дня смерти Пушкина, когда в России появилась обширная критическая о нем литература, а общественное настроение выразилось во всеобщем восторженном преклонении пред гением бессмертного поэта.

Вслед затем у греков обнаружилось стремление к более внимательному и глубокому ознакомлению с Пушкиным и к изучению его произведений— путем перевода их на новогреческий язык и самостоятельной критической оценки таланта русского поэта.

Первый, довольно полный по своему составу, сборник поэтических произведений Пушкина был издан в новогреческом переводе в Афинах в 1887 году под таким заглавием. «Адамантия Харамы Леросского. Неизданные сочинения, ныне в первый раз издаваемые на иждивении его брата, патриота Николая Харамы (в пользу филантропических заведений на Леросе). [Сборник], содержащий переводы поэтических произведений русского поэта Александра Пушкина, под редакцией и наблюдением Константина Несториди, бывшего заведующего гимназией, и пр. Стр. 20 + 236 in 16° »).

Издатель настоящей книги Николай Харамы посвятил ее греческой королеве Ольге.

Сборник открывается биографией переводчика сочинений русского поэта, греческого дидаскала Адамантия Харамы, который родился в 1830 г. на острове Леросе, слушал лекции в Афинском университете, был потом приглашен домашним учителем в богатую греческую семью Скараманга в Таганроге и нашел в России второе свое отечество. Харамы много лет состоял дидаскалом и заведующим общественной школой греческого кинота в Таганроге, имел большую начитанность в древней греческой литературе и хорошо изучил новогреческий литературный язык, примкнув к тому направлению в новогреческой литературе, которое было создано знаменитым Адамантием Кораи. Харамы ознакомился и с русским языком. Отличаясь трудолюбием и талантливостью, Харамы часы своего досуга посвящал переводам с русского лучших произведений нашей литературы. С особою любовью он изучал Пушкина и много лет трудился над переводом его произведений. Но при жизни Харамы не удалось напечатать приготовленные им переводы: он скончался в 1885 г. на острове Леросе. По смерти Адамантия Харамы, издание его переводов с русского принял на себя его брат Николай Харамы, который, по недостаточности необходимой для этого подготовки, поручил издание поэтических произведений Пушкина бывшему заведующему гимназией Кон-

стантину Несториди, связанному с переводчиком узами дружбы и обще-литературными интересами. Несториди и написал издаваемую краткую биографию Адамантия Харамии.

К изданию приложена и небольшая биография Пушкина под заглавием «Ἀλέξανδρος Πούσκιν» (стр. 13—20), написанная редактором Несториди. Эта биография особого значения не имеет, так как составлена отчасти по руководству большого словаря А. Lagousse'a, отчасти на основании статьи Федора Велианити, помещенной в «Аттическом Календаре» за 1886 г.

Перевод Пушкина на новогреческий язык требовал от переводчика основательных познаний в языках как греческом, так и русском. По свидетельству Несториди, Адамантий Харамии «хорошо знал русский язык — ἐγγίγνωσκε καλῶς τὴν ῥωστικὴν» (стр. X). С этою оценкою приходится согласиться, так как Харамии в общем правильно понимал речь русского поэта и в течение многолетнего его изучения имел возможность в достаточной степени вникнуть в тонкости изящного поэтического стиля Пушкина и уразуметь многогранные оттенки образной его речи. При всем том нельзя не выразить вместе с Несториди сожаления по тому поводу, что смерть преждевременно похитила Адамантия Харамии, которому не пришлось восполнить допущенные в греческом переводе сочинений Пушкина несовершенства и сделать язык перевода более гладким, простым и понятным.

Что же касается новогреческого языка, на который Харамии перевел Пушкина, то, не имея возможности в настоящей краткой статье входить в подробное рассмотрение сложного вопроса о происхождении и характере современного новогреческого языка, как научно-литературного, так и разговорно-народного, лишь отметим, что Харамии перевел Пушкина на так называемый смешанный язык (μικτὴ διάλεκτος), представляющий сочетание чисто-литературного (καθαρεύουσα γλῶσσα) новогреческого языка с одной стороны и народно-разговорного (δημώδης γλῶσσα) с другой. Кроме того, в одних переводах Харамии преобладает преимущественно καθαρεύουσα, в других—преимущественно δημώδης γλῶσσα, в зависимости от рода и характера того или иного произведения Пушкина. Вообще же, в отношении языка труд Харамии представляется довольно интересным и заслуживающим внимания неоеллинистов.

Харамии не отметил в своих переводах, какими изданиями сочинений Пушкина он пользовался. Равно нет в рассматриваемом издании никаких указаний и на те соображения, которыми переводчик руководился при выборе для перевода тех или иных сочинений Пушкина. Возможно допустить, что переводчик имел в виду сполна познакомить греческое общество с нашим гениальным поэтом и предполагал перевести на новогреческий

язык все его сочинения, но не успел это сделать, или не закончил начатых им переводов, в которых издатели, послé преждевременной его смерти, не успели разобраться, тем более, что редактор Константин Несториди не знал русского языка и в достаточной степени не был знаком с сочинениями Пушкина.

В состав рассматриваемого новогреческого издания вошли следующие сочинения Пушкина.

1. Скупой Рыцарь—Ὁ φιλάργυρος ἰκπότης (стр. 1—22). Это драматическое произведение переведено сполна, рифмованными—отчасти—стихами, довольно правильно. Переводчик допустил лишь некоторые уклонения от оригинала—в сторону переложения или распространенности русского текста, в общем же удачно исполнил свою задачу ³⁾.

2. Желание славы—Φιλοδοξία (стр. 23—24). Лирическое стихотворение переведено—в общем—верно, но опять в некоторых местах—более распространено, чем в оригинале (32 стиха перевода равны 30 стихам оригинала), с привнесением слов, не находящихся в оригинале.

3. Ex ungue leonem (на Каченовского) [стр. 24], — переведено рифмованными стихами, но в переводе нет точности и полного понимания всех тонкостей языка Пушкина.

4. К ней—Πρὸς ἐκείνην (стр. 24—25). Мысль поэта верно передана в рифмованных стихах, но в переводе нет тонкости в уловлении психики поэта, точности в передаче его настроения.

5. Утопленник—Ὁ πνιγμένος (стр. 25—28). Очень удачный перевод, исполненный рифмованными стихами и народным языком. Представляем, в качестве примера, выдержку из этого перевода для ознакомления—как с народным новогреческим языком и рифмованным стихом, так и с индивидуальными достижениями переводчика-грека.

Прибежали в избу дети,
Второпах зовут отца:
«Тятя! тятя! наши сети
Притащили мертвеца».
—Врите, врите, бесенята,
Заворчал на них отец:
Ох, уж эти мңе ребята!
Будет вам ужо мертвец.
Суд наедет, отвечай-ка:
С ним я век не разберусь...
Делать нечего! Хозяйка,
Дай кафтан, уж поплетусь.
Гдеж мертвец?
Вон, тятя, эвот...

Στὴν καλύβην τὰ παιδιὰ
Μέσα τρέχουν τοῦ πατρός,
Καὶ φωνάζουνε μὲ βία
«Πάπα, βγγῆ! ἕνας νεκρός
Μὲ τὰ δίχτυα μᾶς». — Ἐκείνος
Διαβολάκια τί ψευτιά!
Λέγει. Καὶ νὰ ἴναι τίνος;
Νὰ σᾶς δείξω ἴω, παιδιά.
Ὁ κριτὴς ἐδῶ θὰ ἔλθῃ.
Τί νὰ τοῦ ἀποκριθῆς;
Ἡ δουλειὰ μᾶς ἐμπερδεύθῃ,
Πρέπει νὰ ὑπάγω εὐθύς.
Αἱ, γυναῖκα, τὸ καφτάν
Φέρε.. Ποῦ ἔναι ὁ νεκρός
— Κάτω, πάπα, στὸ ποτάμι
Ἐκεῖ κάτω, παρεμπρός.

6. Керн—Τῆ κυρία Κέρν (стр. 28—29). И это стихотворение («Я помню чудное мгновение») переведено довольно удачно.

7. Родриг—Ροδρίγος (стр. 29—33). Переводчик не сполна понял нашего поэта и в нескладных стихах воспроизвел его мысли.

8. Русалка—Νηρηίς (стр. 34—35). Баллада переведена очень хорошо, литературным языком (καθαρεύουσα), рифмованными стихами. Вот начало этого перевода.

Πλησίον λίμνης ἐν σιῶ πυκνοῦ ποτε δρυῶνος
 ἄσκητεὺς τις μοναχός, ἐν πόνοις καὶ νηστεία,
 Εὐχαῖς, ἐν ἔργοις σοβαροῖς διάγων, κ' ἤδη μόνος
 τὸν τάφρον σκάπτων ἑαυτοῦ ἐν ταπεινῇ καρδίᾳ
 Πρὸς τοὺς ἁγίους τὰς εὐχὰς, πάντα τὰ ρήματά του
 ἀνέπεμπε μόνον ὑπὲρ τοῦ πολλοῦ θανάτου.

Над озером в глухих дубровах,
 Спасался некогда монах,
 Всегда в занятиях суровых,
 В посте, молитве и трудах.
 Уже лопаткою смиренный
 Себе могилу старец рыл
 И лишь о смерти вожденной
 Святых угодников молил.

9. Деревня—Ἠέξοχη (стр. 35—37). Перевод—такого же достоинства.

10. Русалка—Ἡ νηρηίς, драма (стр. 38—65). Произведение переведено сполна, рифмованными стихами на чисто-литературном (καθαρεύουσα) языке, с правильным пониманием сюжета и его разветвлений.

11. Приметы (А. А. Олениной)—Οἶωνοί (стр. 65).

12. Красавица (в альбом Н. Н. Гончаровой)—Ἡ καλή (стр. 66).

13. Борис Годунов—Βορῆς Γοδοουνόβ (стр. 67—164). Это произведение Пушкина произвело на переводчика сильное впечатление, тщательно было изучено им и очень успешно переведено стихами на литературном языке. По оценке редактора-грека, «Борис Годунов», является едва ли не самым лучшим из произведений Пушкина, вошедших в состав рассматриваемого переводного сборника.

Очень хорошими рифмованными стихами на литературном новогреческом языке Харамы перевел и следующие произведения Пушкина—

14. Братья-разбойники—'Αδελφοὶ λησταί (стр. 165—174),

15. Каменный гость—'Ο λίθινος ξένος (стр. 175—208) и

16. Цыганы—Οἱ τσιγγανοὶ (стр. 209—236). Вот еще пример удачного перевода из последнего произведения:

Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда;
Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда.
Долгу ночь на ветке дремлет,
Солнце красное взойдет,
Птичка гласу бога внемлет,
Встрепетнется и поет.

Μέριμναν, πόνον δὲν ἔχει
τοῦρανοῦ τὸ ποτεῖνόν.
Οὐδὲ ἀνησώχως πλέκει
φωλὸν παντοτεῖνόν.
Νύκτωρ ἐν κλωνί κοιμᾶται,
ὡς δὲ λάμψει ἡ ἀκτίς
τοῦ ἡλίου, ἀπροῦται
τοῦ Κυρίου τῆς φωνῆς
καὶ σιρπῶν ἐντείνει ἡσμα.

Перевод Пушкина, исполненный Харамы, является трудом очень хорошим. Переводчик вчитался в произведения русского поэта, правильно понимает его мысль и верно передает на новогреческом языке то литературном, то народном. К тому же переводчик воспроизводит нашего поэта в стихах, и это потребовало от него большого труда. Несомненно, Харамы— в душе поэт, и до известной степени проникался чувствами и настроениями русского поэта. Но далеко не все богатство поэзии Пушкина было доступно греческому переводчику, который нередко не улавливал оттенков его легкой и изящной речи, не понимал всех отражений русской действительности в великолепных поэтических образах, не постигал особенностей народного русского языка, и поэтому нередко лишь перелагал на свой язык звонкие выкованные стихи Пушкина, не умея выразить их красивым поэтическим языком, в соответствии с особенностями оригинала. Но как единственный на новогреческом языке перевод сочинений Пушкина, исполненный в стихах, книга Харамы должна быть выделена из группы других новогреческих переводов Пушкина и поставлена на видном месте, как одна из довольно серьезных попыток познакомить греческое общество с гениальным русским поэтом во всем величии и красоте поэтического его творчества. Вместе с тем книга Харамы выдвигает на очередь вопрос о новогреческом стихосложении, в связи с влиянием Пушкина, так как переводчик стремился усвоить и технику стиха русского поэта. Но этот малоисследованный предмет заслуживает особого рассмотрения.

В 1893 году в Одессе в переводе Николая Феодориди была издана повесть Пушкина «Капитанская дочка» под заглавием: «Α. С. Пушкиν. Ἡ κόρη τοῦ φρουράρχου. Μυθιστορία μεταφρασθεῖσα ἔκ τοῦ ρωσικοῦ ὑπὸ Νικολάου Τ. Θεοδορίδου. Ἐν Ὀδυσσῶ 1893, σελ 183».

Переводчик очень хорошо знал русский язык и издал прекрасный перевод на новогреческом народном языке, передав правильно и сполна великолепное произведение нашего поэта. Перевод Феодориди читается легко и может служить очень хорошим пособием для изучения новогреческой народной речи.

В изучении Пушкина очень много потрудился директор Греческого Коммерческого училища в Одессе Харалампий Вулудим, которому принадлежат два издания сочинений нашего поэта в новогреческом переводе, имевшие большое распространение среди греческого народа. Первое издание содержит перевод романа «Евгений Онегин» и имеет следующие заглавие: «Ἀλεξάνδρου Σεργιάδου Πούσκην. Εὐγένιος Ὀνέγγην. Ἔπος μεταφρασθὲν ἔκ τοῦ ἑμμέτρου ρωσικοῦ πρωτοτύπου εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἐν περὶ λόγῳ μετὰ βιογραφικῶν καὶ χαρακτηριστικῶν τοῦ ποιητοῦ εἰδήσεων ὑπὸ Χαράλαμπος Ἴ. Βουλοδήμου», Афины 1899. Стр. 246.

Издание составляет один из выпусков так называемой «Βιβλιοθήκη Μαρασλή», громадного научно-литературного предприятия, исполненного в Афинах на средства известного греческого мецената и филантропа Гр. Гр. Маразли, бывшего много лет городским головой в Одессе. Издание опубликовано изящно—на хорошей бумаге, четким шрифтом. В его состав входят: 1) посвящение переводчиком его труда б. императрице Марии Феодоровне (стр. 6), 2) краткое содержание романа «Евгений Онегин» (стр. 7—17), 3) посвящение поэта П. А. Плетневу (стр. 19), 4) новогреческий перевод романа (стр. 21—154), 5) отрывки из путешествия Евгения Онегина (стр. 155—161), 6) примечания Пушкина к «Евгению Онегину» (стр. 163—169), 7) биография и характеристика А. С. Пушкина по различным русским критикам (стр. 171—243). Последний очерк имеет следующее содержание: биография, последние минуты Пушкина (В. А. Жуковского), посмертная критика о поэте, праздник Пушкина в Москве,—открытие памятника в 1880 году, речь Достоевского, торжество открытия памятника Пушкина в Одессе, речи генерал-губернатора Роопа, проф. А. И. Кирпичникова и проф. Н. И. Некрасова, специально-одесская критика о Пушкине и его поэзии, описание одесского памятника Пушкину и значение Пушкина в истории театра. Биографический очерк составлен Вулудимом умело и правильно и производит на читателя хорошее впечатление.

Представляет интерес «Эпилог переводчика», помещенный на последних страницах (245—246) книги. Основным мотивом и задачей перевода,—пишет здесь Вулодим,—служило желание вызвать живейший интерес образованного греческого общества к гениальному русскому поэту, заслуживающему всеобщего признания и уважения. Достигнуть этого в прежнее время и в надлежащей степени не удавалось, но не потому, что греки не отличаются любознательностью или являются совершенно безразличными к интересам науки и литературы, а потому, что у них не было точного и верного перевода поэтических сочинений Пушкина (διότι δὲν παρείχεται εἰς αὐτοὺς ἀκριβῆς καὶ πιστὴ μετάφρασις τῶν ποιημάτων τοῦ Πούσκην), этого гениального поэта, пред которым преклоняется вся Россия. И мы уверены, что греки, где бы они ни жили, с глубоким и живым интересом отнесутся к сочинениям Пушкина, как в силу присущей им любви к знанию, так и по моральному мотиву искренней их признательности ко всему русскому народу, который искренно любит и уважает народ греческий (ὅπερ ἀγαπᾷ εἰλικρινῶς καὶ ἐκτιμᾷ τὸ Ἑλληνικὸν ἔθνος) и имеет с ним много общего—талантливость, предприимчивость, энергию, доброту, глубокое и сильное чувство благодарности. Как русский народ чувствует и открыто выражает глубокую благодарность к прежним своим руководителям на культурном поприще—грекам, так и повсюду живущие и рассеянные греки чувствуют и выражают беспредельную признательность к великому русскому народу, просигравшему грекам сильную руку помощи и спасения в периоды их бедствий и несправедливых страданий, угрожавших греческому народу опасностью совершенного уничтожения. «И мы верим,—говорит в заключение Вулодим,—и открыто и честно здесь исповедуем, что греческий народ глубоко чувствует и крепко хранит укоренившееся в его сердце сознание неизменного долга глубокой его признательности к русскому народу и не перестанет, при всяком удобном случае, выражать ее,—как, вне всякого сомнения, он засвидетельствует это и в приближающиеся дни всеобщего и искреннего энтузиазма русского народа по поводу столетия со дня рождения великого русского поэта—Одесса, в марте 1899 года».

Перевод «Евгения Онегина» исполнен Вулодимом не в стихах, а прозой, прекрасным литературным языком. Вот как читается в его переводе «письмо Татьяны к Онегину».

Γράφω πρὸς ὑμᾶς—τί περισσότερον; Τί δύναμαι νὰ εἶπω ἔτι; Τώρα, γνωρίζω, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τῆς θελήσεως ὑμῶν νὰ μὲ τιμωρήσῃτε διὰ τῆς περιφρονήσεως. Ἄλλ' ὑμεῖς, ἀναφυλάττοντες καὶ σταγόνα οἴχτου πρὸς τὴν δυστυχῆ μοῖράν μου, δὲν θέλετε μὲ ἐγκαταλείψει. Κατ' ἀρχὰς ἤθελον νὰ σιωπήσω πιστεύσατε, ὅτι οὐδέποτε ἤθελον γνωρίσει τὴν κατασχόνην μου, ἂν εἶχον τὴν ἐλπίδα νὰ βλέπω ὑμᾶς τοῦλάχιστον σπανίως, τοῦλάχιστον

ἄπαξ τῆς ἑβδομάδος εἰς τὸ κτῆμα ἡμῶν, ὅπως μόνον ἀκούω τοὺς λόγους ὑμῶν, λέγω πρὸς ὑμᾶς μίαν λέξιν καὶ ἔπειτα διαλογίζομαι περὶ ἐνός καὶ μόνου καὶ ἡμέραν καὶ νύκτα μέχρι νέας συναντήσεως. Ἀλλὰ, λέγουσιν, εἴσεθ μισάνθρωπος...

Столь же отчетливо и выразительно воспроизведена в новогреческом переводе и «ария» Ленского—«Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни»...

Ποῦ; ποῦ ἀπέπτητε, χρῆσαί ἡμέραι τοῦ ἔαρος μου; Τί μοι ἐτοιμάζει ἡ ἐπερχομένη ἡμέρα; Εἰς μάτην τὸ βλέμμα μου θηρεύει αὐτήν· κρύπτεται ἐντὸς βαθέως ζόφου. Ἄλλ' οὐδεμία ἀνάγκη· ὀρθῶς ἔχει ὁ νόμος τῆς μοίρας. Εἴτε μέλλω νὰ πέσω, διαπερασθεῖς ὑπὸ τῆς βολίδος, εἴτε αὕτη μέλλει νὰ μὲ παρέλθῃ, τὰ πάντα ἔχουσι καλῶς· ἡ ὠρισμένη ὥρα τῆς ἀγρυπνίας καὶ τοῦ ὕπνου ἐπέρχεται· εὐλογημένη καὶ ἡ ἡμέρα τῶν μερμῶν, εὐλογημένη καὶ ἡ προσέγγις τῆς σκοτίας.

Перевод «Евгения Онегина» исполнен Вулодимом прекрасно. Переводчик очень правильно и точно передает мысли и настроения поэта. Он проникнут глубоким уважением к талантливым его произведениям и приложил все усилия к тому, чтобы сделать их вполне доступными для читателей-соотечественников. Язык перевода—*καθαρεύουσα* в наилучшей и совершенной его организации. Чтение перевода доставляет большое удовольствие по тщательности своей и точности и может служить хорошим пособием для изучения современного литературного греческого языка. Перевод Вулодима, вошедший в серию «Библиотеки Маразли», получил широкое распространение у греков и много содействовал известности нашего поэта в культурном греческом обществе.

В таком же значении надлежит оценивать и другой труд Харалампия Вулодима—под заглавием: «*Δλεξάνδρου Σεργιάδου Πούσχην Ἐκλεκτῶν ποιημάτων μετάφρασις, τόμος Α', ἐν Ὁδησσῷ 1888*». Перевод избранных сочинений А. С. Пушкина, т. I. Одесса 1888, стр. 13+155». Эта книга составляет первый выпуск намеченной к изданию «Библиотеки Греческих переводов избранных сочинений наиболее известных русских поэтов и писателей», которая была предпринята Вулодимом на средства Гр. Гр. Маразли с целью «укрепить литературную взаимность и культурное преуспеяние двух великих народов Востока—русского и греческого». В этом выпуске изданы в новогреческом переводе следующие сочинения Пушкина: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Полтава» и «Медный всадник». Перевод исполнен прозою, на литературном языке (*καθαρεύουσα*), тщательно и добросовестно, с примечаниями и даже с указанием различий русского оригинала.

Вулодим, много потрудившийся в деле ознакомления греков с поэзией Пушкина, имел в виду издать в новогреческом пере-

воде полное собрание его сочинений—в нескольких томах, рассчитывая на материальную помощь «великого греческого евергета» Гр. Гр. Маразли. Объявлена была уже и подписка на это издание, широко оглашенная в Греции, Турции, России и повсюду, где рассеян любознательный и предприимчивый греческий народ, но дело приостановилось по материальным соображениям, и судьба рукописей Вулудима с новогреческим переводом сочинений Пушкина остается неизвестной.

Таким образом, греки обнаружили живой интерес к сочинениям Пушкина. В новогреческой переводной литературе имеются и критические статьи о знаменитом поэте, с высокой и правильной оценкой литературной его деятельности, и отдельные переводы наиболее крупных его произведений—то стихами, то прозой, на языке и чисто-литературном, и народном. Намечен был план издания и полного собрания сочинений Пушкина, не приведенный в исполнение по обстоятельствам материального свойства. Знакомство греков с нашим поэтом мотивируется и обще-культурными интересами, и теми специальными связями греческого мира с русским, которые установились исторически и составляют факт сложного и знаменательного культурного значения. В этом направлении интерес греков к русским постепенно оживлялся и возрастал, привлекая в сферу их пытливой любознательности и Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Гаршина, Короленко, Горького, Андреева, Куприна и многих других представителей русской художественной литературы, воздействие которых на новогреческую литературу последнего времени не подлежит сомнению. Нужно только и нам не оставлять без внимания исторического движения в новейшей греческой литературе и не отказываться намечать в извилистых ее путях те неясные очертания и изгибы, которые отразили в себе влияние на новогреческую художественную литературу и язык корифеев нашего поэтического творчества, возглавляемых бессмертным Пушкиным.

И. Соколов.

Пушкин в грузинской литературе.

I.

«Луна сияла; все было тихо; топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья. Наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин. Я попросил воды, сперва по-русски, а потом по-татарски. Он меня не понял. Удивительная беспечность! В тридцати верстах от Тифлиса, и на дороге в Персию и Турцию, он не знал ни слова ни по-русски, ни по-татарски». Так писал Пушкин в 1829 году в своем «Путешествии в Арзрум».

В 1769 г., т.-е. за 32 года до присоединения Грузии к Российской империи, Екатерина II запрашивает Коллегию Иностранных Дел: «Нет ли в Коллегии карты исправнее печатной и верней, и как грузинские владения лежат, и к каким соседом? Имеют ли грузинские владетели морские порты на Каспийском или Черном Море? Тифлис стоит на одних картах на Черном, а на других Каспийском море, а в иных и в среди земли...» 1).

Пушкин, несправедливо обвиняя хозяина сакли, повидимому, грузина, в беспечности насчет русского или татарского языка, вероятно, не знал или не помнил в ту минуту этой поразительной «беспечности» уже в государственном масштабе, которой впоследствии отдать дань пришлось, увы, и великому русскому поэту.

В самом деле, как откликнулось «эхо» Пушкина на общественную жизнь Грузии 30-х годов?

В «Путешествии в Арзрум» читаем: «В Тифлисе пробыл я около двух недель и познакомился там с тамошним обществом. С[анковский], издатель Тифлисских Ведомостей, рассказывал мне много любопытного о здешнем крае, о К. Цицианове, об А. П. Ермолове и проч., С[анковский] любит Грузию и предвидит для нее блестящую будущность...»

Грузины народ воинственный. Они доказали свою храбрость под нашими знаменами. Их умственные способности ожидают

большой образованности. Они вообще нрава веселого и общительного. По праздникам мужчины пьют и гуляют по улицам. Черноглазые мальчики поют, прыгают и кувыркаются; женщины пляшут лезгинку».

Можно подумать, что тон намеренно наивный. Это соответствовало бы художественному складу поэта, но это не соответствует общему фону изображаемой им действительности. Пушкин не забывает и кахетинского вина, рассказывает про трагикомический случай с русским драгуном, «тайно открывшим» зарытый в землю винный кувшин и утонувшем в вине; он помнит даже местное название подобных кувшинов—«маран», хотя, кстати, искажает до неузнаваемости местное же название, вернее — толкование названия города Тифлиса («Т б и м и к а л

л а р» вместо Т'пили калак-и «теплый город»). Словом, в описании Грузии и ее столицы незаурядного Пушкина едва ли отличишь от заурядных туристов.

Между тем, именно 1829 год, год путешествия Пушкина в Арзрум, был далеко необычный в истории Грузии, в частности, в истории грузинской интеллигенции. Лихорадочное биение общественного пульса нашло, между прочим, свое отражение в факте организации в этом году того политико-романтического общества, которое называлось «тайное содружество» и которое возглавляли грузинские декабристы — лучшие представители грузинской общественности и грузинской литературы того времени. Пушкин, находясь не на расстоянии тридцати верст, но всего в нескольких шагах от них, не только не знал ничего об этих политических настроениях «грузинцев», но, что всего поразительнее, он не знал ничего о существовании блестящей плеяды грузинских писателей—братьев по перу, которые, с своей стороны, недурно знали и самого Пушкина, и его предшественников в русской поэзии; он и не мог подозревать, что в 1830 году в Петербурге, в альбоме царевича Теймураза, рядом с крамольными стихами имеретинского царя Соломона о скифском деспоте, появится в грузинском переводе его Ангел («В дверях Эдема ангел нежный»), а всего несколько лет спустя в том же альбоме ему будет уделено почетное место, будут интересоваться даже его частной жизнью вплоть до мелочей, в роде анекдота о комете и ее длинном хвосте.

Только такой неосведомленностью поэта можно объяснить его наивно-снихождительную оценку грузинских песен: «Голос песен грузинских приятен», пишет он в своем «Путешествии в Арзрум», «мне перевели одну из них слово в слово; она, кажется, сложена в новейшее время; в ней есть какая-то восточная бессмыслица; имеющая свое поэтическое достоинство». Дальше приводится эта самая песня — ходячий шаблон, ничего

не говорящий грузину тридцатых годов после первоклассных лириков XVIII и начала XIX века, вроде Саятновы, Бесики и целого ряда выдающихся «ашугов».

Ко времени пребывания Пушкина в Грузии в грузинской поэзии уже наметился перелом в сторону ориентации на европейскую, более всего, русскую поэзию. Международность мусульманских языков, персидского и османского, турецкого, в пределах Кавказа, в частности Грузии, а вместе с тем влияние персидских лириков на грузинскую литературу не могли выдержать сильного напора новых веяний, идущих с Севера. Там и сям еще видны следы Гафиза, но и этот персидский лирик все более и более окружается экзотическим ореолом.

Проникновение русского влияния в грузинскую литературу грузинское общественное мнение обычно приписывает руссификаторской политике правящих кругов, систематическому воплощению русскими чиновниками лозунга Екатерины—обработать грузин так, чтобы «тело у них было грузинское, а душа—русская». Подобный взгляд на дело безусловно умаляет искони—активную роль Грузии в деле проникновения в иноплеменную культуру и органического усвоения новых культурных начал, откуда бы они ни исходили: от дружественно ли к ней расположенных или враждебных ей народов. К тому же руссифицировать, в духе Екатерины II, народ с богатым и сложным культурным прошлым, с актуальным литературным наследством и с одним из интернациональных, в пределах Кавказа, языков—требовало значительно большего ума и умения, чем составление русского букваря и русской безграмотной «хрестоматии» для бесписьменных народов Кавказа.

Русская литература XIX века не могла не найти отклика в грузинской светской поэзии, всегда чуткой к новым литературным формам, и всегда, в самобытности своей, проявляющей тягу к межнациональным литературным источникам²⁾.

Живой интерес к русской поэзии, вообще к поэзии славян, здесь наметился еще задолго до присоединения Грузии к России. Чтобы не выходить за рамки настоящей статьи, я укажу только на грузинского поэта XVIII в. Давида Гурамишвили, участника войны с Пруссией (1757 г.), который так удачно комбинировал в своих произведениях заимствованные им из польской, украинской и русской поэзии новые формы стихосложения.

Однако, наиболее тесные литературные связи с Россией установились в грузинской художественной литературе со времени Пушкина и через Пушкина. Можно сказать, что в лице «первой любви» России грузинские поэты послали свой первый осознанный поэтический привет обновленной русской поэзии и наиболее передовой части русской интеллигенции.

Нужно заметить, что до сих пор вопрос о роли Пушкина в грузинской литературе не только не освещался в надлежащей мере, но и вовсе не затрагивался ни в общих курсах по истории грузинской литературы, ни в специальных трудах историко-литературного значения. Собранный мною материал и составляет первую попытку поставить этот вопрос, понятно, не для окончательного его решения, а хотя бы для частичного пополнения только что указанного пробела. Прежде чем перейти к отдельным поэтам, позволю себе предварительно дать голый перечень тех произведений Пушкина, которые нашли тот или иной отклик в грузинской поэзии, в виде ли их переводов или подражаний, без соблюдения хронологического порядка: «Зимний вечер», «В чужбине свято наблюдаю», «Нет, нет, не должен я», «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»), «Телега жизни», «Кто знает край», «Пью за здравие Мери», «Полтава», «Скупой рыцарь», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Романс» («Под вечер осенью ненастной»), «Молитва» («Отцы-пустынники и жены непорочны»), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», «О, муза пламенной сатиры», «Ангел» («В дверях Эдема Ангел нежный»), «Пробуждение» (Элегия), «Демон», «Пророк», «Братья разбойники», «Евгений Онегин» (Гл. VII, 52-я строфа), «Друзьям», «Обвал», «Цветок», «Анчар», «Элегия» (Г-же Ризнич), «Веселый пир», «26 мая 1828 г.» и др.

II.

Свой краткий обзор начну с ссыльного царевича Теймураза, в альбоме которого ³⁾ имеется несколько любопытных переводов стихотворений Пушкина; шесть номеров из них, написанных красивым военным письмом в отдельной тетрадке — принадлежат перу талантливому грузинскому переводчику Соломона Размадзе, и только незначительная часть — самому Теймуразу. Царевич Теймураз и его близкие сотрудники много содействовали ознакомлению своих далеких соотечественников с русской общественностью и русской литературой. О серьезном интересе этого полуграмотного в русском языке царевича к русской литературе говорят как его собственные, так и старательно переписанные им самим (иногда несколько раз) чужие грузинские переводы из произведений Пушкина. Эти переводы следующие: 1) «Ангел» (переведен в 1830 году Теймуразом), 2) «О, Муза пламенной сатиры» (в 2-х переводах), 3) «Элегия» (Мечты, мечты, где ваша сладость), 4) «Демон», 5) «Пророк», 6) «Веселый пир», 7) «Братья-Разбойники» (отрывок), и 52-я строфа 7-й главы «Евгения Онегина».

Над переводом маленькой пьесы «Ангел» Теймураз потруился немало. Прежде всего он дает подстрочный перевод, затем

Указанный куплет заполняется соответствующим стихом в Теймуразовском варианте следующим образом:

Мир вам, несчастные поэты,
Мир вам, журнальные клеветы,
Мир вам, смиренные глупцы,
Но вы, ребята — подлецы *и т. д.*

<i>Анн.</i>	<i>Т.</i>
10. Мир вам, несчастные глупцы.	11. Мир вам, смиренные глупцы.
11. А вы, ребята—подлецы.	12. Но вы, ребята—подлецы.
13. Я мучить казнию стыда.	14. Терзать я казнию стыда ⁶).

Относительно 14-го стиха («а если же кого забуду») П. О. Морозов пишет: «Мы позволили себе исправить явную опечатку в 14-м стихе, который во всех изданиях читается: «А если же кого забуду»: очевидно Пушкин не мог сделать такой ошибки против русского языка» (Морозов его исправляет так: «А если я кого забуду». См. соч. Пушкина, ред. П. О. Морозова, т. II, стр. 124 и прим. 125, СПб. 1887). То же и в изд. Венгерова (т. V, стр. LXV, прим. к № 664): «... стих 14-й, без сомнения, прочитан неверно, ибо Пушкин не мог написать безграмотного выражения: «А если же». Теймуразовский вариант дает следующее чтение этого (Т. 16) стиха: «И ежели кого забуду».

Анн. 17. О, сколько лбов широко-медных

Т. 18. О, сколько лбов широких, медных.

В грузинском переводе попадают описательные образы, вроде: «не подражателям неумелым, хладно сочиняющим», или: «не переводчикам, как волк голодным» и т. д. Видно по всему, что эта сатира пользовалась большой популярностью среди друзей Теймураза.

Значительно больше искусства и умения в переводе Пушкина проявляет С. Размадзе: варьируя размеры, он старается передать приблизительно пушкинскую музыку — и достигает этого местами ценою довольно свободного отступления от текста; так, стихи:

...Исчезнул он,
Веселый сон.
И одинокий
Во тьме глубокой
Я пробужден.
Кругом постели

Немая ночь;
Вмиг охладели;
Вмиг улетели
Толпою прочь
Любви мечтанья.

В переводе Р а з м а д з е звучат следующим образом:

Vay [рук. vai] saamoni igi sizmarni,
Tarqdes viḥ qarni!
Da me, ḡaribsa, uḡskruls sibneles
Ḡvalni aḡmeḡwnes,
Loginad mtolsa,
Bind-moburvilsa:
Anazdad tarqden,
Anazdad gahqren
Molandebani sikvarulisa;
Hsuris шepkroba sulsа sulisa,
Aramed evlts (sic) zmaneba sulsа,
Sopliḥ gasulsа¹⁾, т.-е.

Увы, исчезли, подобно ветру,
Те сны веселые (букв. приятные)
И я, одинокий, во тьме глубокой (букв. бездонной)
Открыл глаза, лежа в постели,
Мраком окутанный;
Вдруг исчезли,
Вдруг улетели
Призраки любви.
Душа стремится к душе (букв. душа желает пой-
мать душу),

Но мечты убегают от души,
Покинувшей свет.

«Пробуждение» Пушкина удачно было переведено на грузинский язык и Александром Чавчавадзе, но обычной 14-сложной стопой. Размадзе удалось своим переводом ввести новый размер в грузинское стихосложение.

Почти безупречным является и перевод «Веселого пира». Особую силу переводу придает сохранение союзного слова «где» в соответствующих местах («Где веселье председатель», «Где до утра слово пей», «Где просторен круг гостей») и, так сказать, «огрузинение» картины пира: так, переводчик не довольствуется тем, что «до утра слово «пей» заглушает крики пепен»: данное место у него звучит так:

¹⁾ По техническим условиям яфетидологическая транскрипция не вполне выдержана.

Sadaḡa sitkva-sesvi, shegargos
 Da daḡa-duḡi damḡa, diqvebḡa
 Aḡematebis simgerisā zars,—

т.-е.:

Где слова «пей» и «на здоровье»,
 И чоканье чаш и рогов турьих
 Заглушает (6 у к в. превосходит) крики песен;

или стихи:

Где просторен круг гостей,
 А кружок бутылок тесен—

в переводе Размадзе:

Где просторен круг кутил,
 И «чапами» (большими глиняными кувшинами) полон
 стол.

В подражание «Веселому пиру» писал и грузинский поэт Григорий Орбелиани в 1832 г. в бытность свою в Петербурге. Если я несколько подробно останавливаюсь на этих переводах, то это чтобы показать причину того обаяния, какое пушкинские стихи могли иметь на грузинских поэтов. Само собой понятно, «Веселый пир» ни своим мотивом, ни общим настроением не мог особенно удивить «эпикурейцев», подобно Григорию Орбелиани или Александру Чавчавадзе. И если, тем не менее, это стихотворение переводится и ему даже подражают, то причину этого нужно искать в той смелости и легкости стиха, которые сами по себе, своей новизной и свежестью должны были вызвать соответствующую реакцию у людей с художественным чутьем.

Стихотворение С. Размадзе, озаглавленное «Из Онегина» представляет скорее вольный перевод, чем перевод в строгом смысле. Первые четыре стиха (7 гл. LII):

У ночи много звезд прелестных
 Красавиц много на Москве,
 Но ярче всех подруг небесных
 Луна в воздушной синеве

переданы у Размадзе в виде а—а—b, с—с—b:

ḡames uvian mḡiebni nazni
 Tḡiliss saḡeven mḡaḡni lamazni
 Mravlad da mḡavlad.

Vida žiurda mnadba ġamisā
 Āgematebis šqivi mđvarisa
 Mravlad da mravlad,—и т. д.

Москва заменяется Тифлисом, и, словно в связи с такой заменой, перенесшись в родную стихию, переводчик вспоминает знакомые ему образы. Стих «Как негой грудь её полна» он переводит: «Какой сладостью полна её чарующе-хрустальная грудь»; вместо пушкинского «Как томен взор её чудесный» — у Размадзе: «Как она мечет стрелы из зрачков нежно-мерцающих! Как украшает её ланиты сияющая улыбка».

Из остальных переводов Размадзе следует особенно отметить его искусный перевод «Пророка», лишь в мелочах несоответствующий с оригиналом. Позднее образцовым переводом этого стихотворения прославился выдающийся грузинский поэт Илья Чавчавадзе (1837—1907).

Но переводы Теймураза и Размадзе только лишь первые неуверенные шаги к усвоению пушкинской поэзии и к ознакомлению с ней грузинской читающей публики.

Более популярным в грузинской художественной литературе имя Пушкина становится благодаря уже упомянутым мною Ал. Чавчавадзе, Григорию и особенно Вахтангу Орбелиани.

Александр Чавчавадзе—современник Пушкина (умер 1846 г.), тесть Грибоедова, известен в грузинской литературе как «певец розы и соловья», и, не совсем точно, как поэт-эпикуреец. Скучные сведения, которые имеются у нас о его жизни и деятельности, не позволяют нам точно установить время появления его оригинальных или переводных стихотворений, в том числе и переводов стихотворений Пушкина. Однако, есть основания предполагать, что с пушкинской поэзией он познакомился еще в ранней юности в Петербурге.

Об его увлечении Пушкиным говорят не только переводы таких произведений русского поэта, как «Обвал», «Анчар», «Цветок», «Элегия» (Мечты, мечты, где Ваша сладость), но даже реминисценции из лицейских стихотворений, вроде: «В кустах таятся Купидоны» и пр. (ср. «В темной рощице таятся часто пламенный Эрот») и множество мифологических образов (музы, грации, Аполлон, Геба), носящих явный отпечаток пушкинского творчества. Из переводов Чавчавадзе особенно повезло стихотворению Пушкина «Цветок». Его распевали и распевают (правда, далеко не на грузинский лад) даже в глухих деревнях, а невежественные издатели полных собраний сочинений грузинских классиков бесцеремонно преподносили его читающей публике, то как стихотворение Чавчавадзе, то как романс поэта Бараташвили.

В сборнике стихотворений Алекс. Чавчавадзе, изданном в Тифлисе в 1881 г., кроме стихотворений, указанных издателем, как переводы из Пушкина, имеется еще перевод лицейского стихотворения «Друзьям» («Богами вам еще даны золотые дни, золотые ночи»), считающийся, повидимому, оригинальным стихотворением грузинского поэта. Перевод очень близок к оригиналу, если не считать двух-трех деталей, характерных для Чавчавадзе: так вместо «внимательные очи» (в стихе «И томных дев устремлены на вас внимательные очи») у грузинского поэта находим «красивые очи» вместо «И вашей радости беспечной сквозят слезы улыбуясь я» — в переводе: «Может быть и меня, радующегося вашей беспечной радости, посетит улыбка, хоть и неизсякаемо текут у меня слезы». Реминисценцией из «Блаженства» («Вдруг является сатир. Чашу дружбы круговую пенистым серебром вином» и т. д.) отзывается и следующее стихотворение Чавчавадзе: «Некогда рука неумолимая преподнесла мне, томимому жаждой любви, чашу из лала и сказала мне: полно горевать, выпей ее [до дна]. Уста жадно прикикли к сладкому шербету. Но жажды не мог утолить, напротив, она усилилась». Время для более подробного выяснения роли Пушкина в творчестве Александра Чавчавадзе, понятно, еще не пришло: у нас нет еще тщательного и более или менее научного издания его стихотворений, без чего трудно и рискованно делать определенные выводы по интересующему вопросу.

Покойный Кита Абашидзе, известный грузинский литературный критик, так заканчивает свой краткий очерк поэтической деятельности Ал. Чавчавадзе: «Таким образом, князь Александр Чавчавадзе — поэт с большим дарованием; он последний из грузинских поэтов, испытавших на себе влияние персидской поэзии: на это указывают формы его стихосложения, названия размеров, отдельные слова, сами мысли (!) и различные поэтические приемы, которыми он пользовался. Персидское и азиатское (!) влияние сказывается в его чрезмерно чувственном взгляде на любовь, в том, что чувственность в его глазах выше всякого дарования; этим же влиянием следует объяснить и свойственный ему способ натуралистического изображения [человеческого] чувства» 7).

Покойный критик не заметил, сколько грузинского добра лежало под персидским покровом (под теджнисом, мухамбазом и мустазадом) и совершенно не понял того синкретизма «азиатских» и «европейских» мотивов, который характерен в грузинской поэзии XIX в. не для одного только Ал. Чавчавадзе. Среди писателей, нашедших отклик в лирике А. Чавчавадзе, Пушкин занимал далеко не последнее место, и едва ли не одно из первых мест в смысле обогащения Чавчавадзевской поэзии новыми образами и, частью, новыми мотивами.

III.

Не в количественном, но в качественном отношении важный материал для исследователя вопроса о роли Пушкина в истории новейшей грузинской поэзии представляет один из лучших грузинских лириков XIX в. Григорий Орбелиани. Орбелиани родился в 1800 г. и, дожив до глубокой старости, скончался в 1883 г. За принадлежность к «тайному содружеству» грузинских декабристов, он, еще тридцати двух лет, был приговорен к ссылке в Новгород, где он и пробыл около года в заключении. В особенную вину ставили ему перевод на грузинский язык «Исповеди Наливайки» Рылеева. Орбелиани был вообще хорошо начитан в русской литературе и прославил себя, между прочим, своими удачными переводами нескольких басен Крылова и некоторых произведений Жуковского и Пушкина.

Тщательное изучение Гр. Орбелиани вскрывает глубокие следы влияния Пушкина на его лирику. Я здесь остановлюсь только на двух его оригинальных стихотворениях; одно из них 1837 г., озаглавленное: «Г-же М.» (посвящение)... на мотив «бьется сердце», сильно напоминает «Элегию» Пушкина, посвященную г-же Ризнич, а местами смахивает на ее прямой перевод. Для сличения с «Элегией» Пушкина, приведу параллельные с ней места в русском переводе.

- | | | |
|------------|-------|---|
| Пушкин. | 5 | Окружена поклонников толпой, |
| | 6 | Зачем для всех казаться хочешь милой? |
| Орбелиани. | 1 | Когда толпа поклонников, словно мотыльки, |
| | | порхает вокруг тебя, |
| | 2 | Зачем всякому из них хочешь казаться |
| | | прекрасной? |
| Пушкин. | 7 | И всех дарит надеждою пустой |
| | 8 | Твой чудный взор, то нежный, то лукавый. |
| Орбелиани. | 3—4 | Зачем неискренние их похвалы ты слушаешь с удовольствием, |
| | | Радую этим их, обманутых в надежде. |
| Пушкин. | 11 | Не видишь ты, когда в толпе их страстной, |
| | 12 | Беседы чужд, один и молчалив, |
| | 13 | Терзаюсь я досадой одинокой; |
| | 14 | Ни слова мне, ни взгляда... |
| Орбелиани. | 5 | Я—как затерянный среди них; стрелы ревности попадают в мое сердце. |
| | 6 | Ни словом, и ни взглядом не удостоишь |
| | | меня, не утетишь. |
| Пушкин. | 36—37 | Не знаешь ты, как сильно я люблю,
Не знаешь ты, как тяжко я страдаю. |

- Орбелиани. 9 Не знаешь ты—как пламя любви мое сердце
сжигает,
10 Не знаешь ты, как душа моя страдает.
Пушкин. 29—34 Но я любим!.. Наедине со мною
Ты так нежна... и т. д.
34 Но я любим тебя я понимаю.
Орбелиани. 11 Но я знаю тебя и верю тебе... вновь воз-
радуется сердце мое.
12 Сижу поотдаль от тебя, смотрю на тебя,
моя радость... мне весело.

Помимо приведенных мест, в стихотворении Орбелиани там и сям вкраплены отдельные штрихи, заимствованные все из той же «Элегии» Пушкина, напр., выражение «стрелы ревности» напоминает первый стих элегии: «Простишь ли мне ревнивые мечты», или 7—8 стихи Орбелиани: «Чтобы столь мучительное волнение моей души улеглось, и боль от безумной любви смягчилась»—отвечают 2-му стиху Пушкина: «моей любви безумное волнение» и т. д.

Тот же мотив и те же образы повторяются во второй половине другого стихотворения Орбелиани («Г-же С... С...»). Даю буквальный перевод:

«Когда толпы влюбленных порхают, как мотыльки, вокруг твоих прелестей, и увлекают тебя, рассеянную, в море наслаждений, не буду я жалеть, если в памяти твоей потускнеет тогда мой образ—одинокое тоскующего по тебе, лишь бы сердце твое, верное мне, иной раз вспомнило обо мне».

Влияние Пушкина чувствуется и в целом ряде его ранних стихотворений. Но вопрос требует более тщательного выделения различных, часто перекрещивающихся литературных влияний, чтобы с точностью отличить настоящее пушкинское от только на первый взгляд кажущегося таковым. Так, трудно было бы сейчас сказать—откуда в поэзию Гр. Орбелиани могли проникнуть не совсем обычные для нашего поэта эпитеты, в роде: «нетерпеливая рука» («чтобы нетерпеливая рука дотронулась до моего тара», ср. Пушкина «Жуковскому»: «Ты держишь на коленях лиру нетерпеливою рукой»), «печальная прелесть» и ряд не менее смелых и оригинальных метафор.

IV.

Исключительное влияние имел Пушкин на современника Григория Орбелиани, Вахтанга Вахтанговича Джамбакур-Орбелиани (1812—1890). До 13 лет будущий поэт воспитывался в семье, под руководством матери—младшей дочери царя Ираклия Второго. В 1825 году он был определен

в Пажеский Корпус в Петербурге, откуда, лет через пять, ему пришлось ехать обратно на родину, спасаясь от вредного для его здоровья северного климата. Годы, проведенные в Петербурге, не прошли для него даром. Здесь, повидимому, впервые и начал увлекаться он Пушкиным—подлинным властителем его дум. Интерес к Пушкину не угасал у грузинского поэта до глубокой старости, можно сказать, до самой смерти. Так, в 1887 году появляется в печати его «Бушует Буря», подражание известному стихотворению Пушкина «Зимний вечер». Вахтанг Орбелиани представляется лучшим, среди грузинских поэтов, знатоком и ценителем пушкинского творчества. В полном собрании его сочинений указаны лишь четыре стихотворения — с пометкой «подражания Пушкину». На самом деле, число таких подражаний, не говоря о сплошь и рядом встречающихся реминисценциях, значительно больше. Своеобразная обработка пушкинских мотивов и их самостоятельное комбинирование до сих пор вводят в заблуждение не только широкую читающую публику, но и литературных критиков, относительно источников, которыми пользовался Вахтанг Орбелиани. За вполне оригинальные стихотворения сходят, напр., только что упомянутое «Бушует буря», или «Когда наступит весна», «Прошли года» и др., где местами мы, имеем дело не просто с подражанием, но с буквальным переводом из Пушкина.

Для ясности приведу несколько примеров из стихотворения «Бушует буря». Начало почти буквально совпадает с пушкинским «Зимний вечер», и обратно переводить его по-русски следовало бы пушкинскими же стихами. Второй куплет звучит так:

Наша избушка, увы, ветха и темна,
Жить в ней, без сомнения, тяжело,
Но ты, о друг сиротливой моей жизни,
Не унывай, видно—таков наш удел.

Давай, разведем огонь в камине,
Изжарим шашлык на вертеле,
Услажденные его запахом и шипением,
Присядем около огня, развеем горе.

Послушай меня, опрокинем кулу,
Исчезнут разом тогда заботы и тоска,
Пусть там завывает буря себе,
Мы весело время проведем у огня.

Дальше поэт искусно вплетает национально-патриотические мотивы, развивая этим тему Пушкина:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила,
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Место песни о синице и девице у Орбелиани занимают «сердцеуспокаивающие сказки», чудесные сказания о древних героях, о «славных временах грузинских мечей», о битвах с Азат-ханом и проч.; заканчивается стихотворение опять начальными стихами, как и у Пушкина.

Столь же характерным, в смысле вплетения пушкинских мотивов, является и стихотворение «Прошли года». Приведу здесь же его перевод, с указанием параллельных мест из Пушкинского: «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу»:

Прошли года, что было то [принадлежит] прошлому.
Светлое небо уж не радует моего сердца.
Я жив, но душа охладела к жизни;
Весна меня больше уж не радует.

Что некогда угнетало или веселило меня,
Что некогда освещало мою душу,
Что радостью наполняло мое существо,
Того уж больше нет, то умерло.

С юных лет мое сердце сокрушено,
Музе моей теперь уж не до красавиц,
Я уж забыл, что значит жар любви
(букв. сердце забыло про горечь любви),
Ни на кого с былой утехой глядеть не могу.

Эти три куплета—почти повторяющие друг друга—соответствуют пяти первым стихам Пушкина:

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться!
Спокойствие мое я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться.
Нет, полно мне любить.

Орбелиани. Но если вдруг увижу я
Красавицу, идущую легкой поступью,
Увижу лик ее прекрасный и небесный,
Дарующий жизнь всем, кто на нее взирает,
Почему бы и мне не засмотреться на нее и
благословить путь ее далекий.

Пушкин. Но почему ж порой
 Не погружуся я в минутное мечтанье,
 Когда нечаянно пройдет передо мной
 Младое, чистое, небесное созданье?
 Пройдет и скроется! Ужель не можно мне

 Глазами следовать за ней, и в тишине
 Благословлять ее на радость и на счастье.

Орбелиани. Где ты цвела, почему только теперь тебя я
 вижу?
 У нас золотым руном Колхиды тебя называют.
 Явилась к нам—и мы от сердца тебя благосло-
 вяем.

Да не будет печален жребий твой.
 Да исчезнет горе, испытанное тобой,
 Пусть впереди ожидает тебя одна радость.
 Цвети ты вечно, как теперь,
 Одаренная свыше пышной красотой.
 Юноша пылкий да будет твой супруг,
 А не тот, чье сердце остыло к любви—
 Чтобы жизнь твоя была прекрасна и светла,
 Чтобы жизнь твоя была беспечальной.

Здесь опять осложнение пушкинского мотива:

И сердцем ей желать все блага жизни сей:
 Веселья, мир души, беспечные досуги,
 Все... даже счастье того, кто избран ей,
 Кто милой деве даст название супруги.

Ограничусь этими двумя примерами. Эти отклики Пушкину являются типичными и для ряда других стихотворений грузинского поэта.

Таким образом, через Григория и Вахтанга Орбелиани грузинская лирика любви приобретает тот особенный колорит, который свойствен Пушкинским любовным стихотворениям и который мы условно называем «пушкинским».

Не буду здесь касаться стихотворений В. Орбелиани, известных как подражания Пушкину: Когда солнце заходит (из «Воспоминания»: «Когда для смертного умолкнет шумный день»), Раш жй зни—(из «Телега Жизни»), Кто видел—(из «Кто знает край»), Сонм красавиц (из 7-й гл. (52 строфа) Е. Онегина).

Эти подражания представляют интерес новизною отдельных образов и выражений, впервые появляющихся в грузинской поэзии.

Особо следует отметить стихотворение В. Орбелиани «Старому другу». «Приезжай, обращается поэт к своему другу, передо мною раскрыто великое творение Шоты, насладимся его стихами, Гёте, Шекспира и Шиллера вновь вместе перечтем. Побеседуем по душам, оживим в памяти прошлое, развернем летопись нашей родины» и т. д. Естественно спросить себя — не чувствуется ли и здесь влияние «Городка» Пушкина и его посланий к Юдину, Алексееву, Галичу. Вопрос этот мы в праве поставить, зная исключительную любовь Вахтанга к Пушкину и предпочтение, которое он отдавал ему перед другими русскими писателями.

Влияние Пушкина на грузинскую литературу не ограничивается поэзией Александра Чавчавадзе, Григория и Вахтанга Орбелиани. Оно в той или иной мере сказывается и на произведениях ряда других видных грузинских лириков. Однако, вопрос требует специального освещения. Я попытался только наметить этот вопрос, одинаково, думается, интересный как для грузинских, так и для русских историков литературы.

К. Дондуа.

Архаисты и Пушкин.

1.

Литературная борьба каждой эпохи сложна; сложность эта происходит от нескольких причин. Во-первых, враждебные течения, восходя по эволюционной линии к разным предшественникам, не всегда ясно сознают свою преемственность, и часто, с одной стороны, огульно признают всю предыдущую литературу, не различая в ней друзей и врагов, с другой стороны, нередко борются с своими старшими друзьями — за дальнейшее развитие их же форм. Факты такого рода борьбы и такого рода признания, разумеется, в корне отличны от фактов борьбы с враждебными течениями и фактов признания родства, принадлежности к одному течению. Во-вторых, часто борьба идет на несколько флангов: одни литературные деления не покрывают других, при чем в разные моменты одерживают верх разные объединяющие принципы. Кроме того, каждое течение имеет, при одном основном объединяющем принципе, разнообразные оттенки, из которых один какой-либо (и не всегда основной и существенный) приобретает,—в особенности к концу, когда жизнь исчерпана, — роль первенствующего становится знаменем и ярлыком, и впоследствии часто способствует неправильной оценке того или иного течения с точки зрения литературной.

Литературная борьба 20-х годов обычно представляется борьбой романтизма и классицизма. Понятия эти в русской литературе 20-х годов значительно осложнены тем, что были принесены извне и только прилагались к определенным литературным явлениям. Отсюда разноголосица и неоднозначность терминов; под «романтизмом» разумели иногда немецкое или английское влияние вообще, шедшее на смену французскому, при чем «романтическими» были имена Шиллера, Гёте и даже Лессинга. Поэтому и большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак

не укладывавшиеся в них многообразные явления. В результате являлось сомнение в реальности самых понятий. Пушкин писал в апреле 1824 г. Вяземскому... «старая классическая [поэзия], на которую ты нападаешь, полно существует ли у нас? Это еще вопрос»¹⁾. «Классиками оказывалась то старшая ветвь», поколение лириков XVIII века, культивировавших высокую поэзию, то «младшая ветвь», идущая от *poésie fugitive*. В итоге совмещения двух планов, теоретического и конкретного, получались любопытные противоречия. В одной полемической статье Вяземского²⁾ появляется название «классического романтизма». Впоследствии оно было применено к конкретному литературному течению. Анненков пишет: «Были у нас романтики, восхищавшиеся эпопеями Хераскова и его подражателей, составившие особый отдел классических романтиков, представителем которых сделался журнал (!) кн. В. Одоевского: «Мнемозина», и были такие романтики, которые упрекали В. А. Жуковского за наклонность его к поверьям, за мечтательность, неопределенность и туманность его поэзии»³⁾. Этот противоречивый термин имел, однако, под собою конкретную почву: сквозь деление на классиков и романтиков пробивалось другое.

В черновых тетрадях редакции «Мнемозины» сохранился отрывок «литературного календаря на 1825 год, подготовлявшегося к печати Кюхельбекером, главным редактором альманаха «Мнемозина»⁴⁾: «Германо-Руссы и Русские Французы прекращают свои междоусобия, чтобы соединиться им противу Славян, имеющих своих классиков и романтиков. Шишков и Шихматов могут быть причислены к первым; Катенин, [Грибоедов], Шаховской и Кюхельбекер ко вторым».

Таким образом, в 24-м, 25-м году битвы классиков и романтиков были отнесены на задний план битвами «славян», борьбой архаистов.

2.

По отношению к архаистам в истории русской литературы учинена несправедливость, в которой сказывается влияние победившего литературного течения. Это отразилось и на объеме изучения архаистических направлений в литературе первой половины XIX века.

Прежде всего, один из распространенных взглядов — отождествление всего архаистического движения и его различных подразделений с «Беседой», а «Беседы» с Шишковым, — при ближайшем рассмотрении оказывается неправильным. Архаисты не ограничивались «Беседой»; в заметке Кюхельбекера они разбиты на два лагеря, которым соответствуют разные фазы архаистического течения. «Классиками» «славян» — он называет крайнее и притом старшее течение, «романтиками» — более

сложное, комбинированное, и притом младшее течение; заметим, что за исключением Шаховского, все перечисленные «романтики» «славян» не состояли членами «Беседы» и литературная деятельность их развилась после ее распада. Поэтому членов «Беседы» и современников ее, литературно ей родственных можно назвать старшими архаистами, а вторую группу — младшими архаистами.

Таким образом было бы неправильно все особенности «Беседы» переносить на архаистическое направление в целом. Вместе с этим рушится общественная характеристика реакционности, которая отличает только общественную деятельность «Беседы» — и не распространяется за ее пределы.

Архаистическое течение сознавало себя по началу течением чисто литературным и только впоследствии, в определенный период, часть архаистов — «Беседа» — соединилась с общественной реакцией, окрасив до наших дней в одиозный цвет и самую литературную теорию архаистов и сделав непонятной для исследователей связь младших архаистов, бывших в общественном и политическом отношении радикалами и революционерами, с их старшим поколением, по преимуществу общественными и политическими реакционерами.

Грот пишет по этому поводу: «Говорят..., что Шишков в сущности ратовал не за язык, а за чистоту веры и нравственности. С этим нельзя согласиться: сначала не было и речи о чем-либо ином, кроме слога, которого порча приписывалась только пристрастному предпочтению французского языка и французскому воспитанию; потом, уже в конце своего «Рассуждения», Шишков, чувствуя недостаточность прямых доводов, прибегнул к другим и задел своих противников опасением за их религиозные и патриотические чувства. Чем далее шла полемика, тем более пользовался он этою уловкой, но спорившие с ним очень хорошо понимали настоящий смысл ее, и Дашков умно заметил: «он считает всякое оружие против соперников своих законным», а в другом месте: «Зачем к обыкновенным суждениям о словесности примешивать посторонние укоризны в неисполнении обрядов, предписанных церковью»⁵⁾. Эта примесь политически общественного момента настолько иногда искажала литературную сущность дела, практическая полемика настолько спутывала литературные деления, что почетным членом «Беседы» из политических соображений был выбран не кто иной, как сам Карамзин. Вместе с тем младшие архаисты — как-раз радикалы (Катенин, Грибоедов) и революционеры (Кюхельбекер).

Здесь сказывается разница между архаистичностью литературной и реакционностью общественной. Для младших архаистов второй момент отпал и тем ярче проявился первый.

Самое название «славенороссов» (пародическое «варягороссов»), «славянофилов», «Славян» — явилось в ходе полемики и не отражает существа дела, подчеркивая одну, правда, важную, деталь спора, притом не для всех архаистов в одинаковой мере приемлемую. Деталь эта заключается в утверждении Шишкова, что русский язык произошел из церковно-славянского. Для Шишкова характерно не только то, что он перенес основу полемики на общественно-политическую почву, но и то, что положения известной литературной теории, имевшие практическое литературное значение и вовсе не нуждавшиеся в подкреплении со стороны истории языка он пытался обосновать именно со стороны исторической лингвистики. Требование особого «диалекта» по отношению к высоким жанрам (ввод архаизмов и ц-славяннизмов) вовсе не нуждалось в этом подкреплении. Подкрепление же это, легшее в основу научных трудов Шишкова и на первых же порах, обнаружившее свою научную несостоятельность, — способствовало дискредитированию литературной теории старших архаистов. Вот соответствующее утверждение Шишкова: «Древний славенский язык... есть корень и начало российского языка, который сам собою всегда изобилен был и богат, но еще более процвел и обогатился красотою, заимствованными от сродного ему эллинского языка» ⁶⁾. Ср. также «Краткое начертание о славянах и славянском языке» Дмитрия Воронова: «Есть ли бы не воспоследовали безначалие и внутренние раздоры между преемниками Ярослава... то очень могло бы стать... что язык Славянский, или вообще Славянорусский, был бы, может быть, и поныне языком, так называемого большого света... ⁷⁾».

Научная несостоятельность этих взглядов Шишкова была очень скоро обнаружена П. И. Макаровым, Каченовским и Дашковым. Из младших архаистов, однако, эти взгляды разделял в полной мере только Кюхельбекер. Ср. в «Дневнике узника»: «Конечно, языки первобытные, каковы, например, наш Славяно-Русский, пользуются множеством преимуществ перед языками, составленными из обломков других» ⁸⁾. Но Катенин, принимая «отделение русского языка от славянского», не сдает позиций по отношению к литературному языку ⁹⁾.

Здесь один из подлинных центров вопроса — не в научном значении и научной ценности изысканий Шишкова, а в их значении и ценности, как обоснования теории литературного языка, находящейся в неразрывной связи с известными течениями литературы.

Эту сторону спора сознавал и сам Шишков. В «Разговорах о словесности между двумя лицами Аз и Буки» ¹⁰⁾ А. (оппонент Шишкова) говорит: «Богатство языка не составляет стихотворных сочинений». Б. отвечает ему: «Однако изошряет ум и служит великим средством к составлению оных. Доброта вещества много

способствует искусству художника. Лаоконов истукан дышит в мраморе лучше, нежели бы он дышал в глине».

3.

Но и по отношению к литературному языку обильный ввод ц-славянской лексики является также лишь одной из деталей литературной теории архаистов. Сознвая преобладающую ценность высоких литературных родов, а стало быть — и высокой лексики, они культивируют и средний род, применяя в нем своеобразную лексику и выдвигая и здесь особые литературные принципы.

В области литературного языка, Шишков является последователем Ломоносова, внося в установленные им языковые особенности литературных диалектов свежую струю. В своей программной «Речи при открытии Беседы», он говорит: «Словесность нашу можно разделить на три рода. Одна из них давно процветает и сколько древностью своею, столько же изяществом и высотой всякое новейших языков витийство превосходит. Но она посвящена была одним духовным умствованиям и размышлениям. Отсюда нынешнее наше наречие или слог получил, и может еще более получит недосызаемую другими языками высоту и крепость. Вторая словесность наша состоит в народном языке, не столь высоком, как священный язык, однакоже весьма приятном, и который часто в простоте своей сокрывает самое сладкое для сердца и чувств красноречие... Возьмем сии две словесности, т.-е. священные книги и народные стихотворения на других языках и сравним их с нашими, мы увидим, как далеко они от нас отстают. Третья словесность наша, составляющая те роды сочинений, которых мы не имели, процветает не более одного века. Мы взяли ее от чужих народов...» ¹¹⁾.

Таким образом, снова подчеркивая ломоносовский источник высокого штиля («священные книги»), Шишков вводит в качестве источника для среднего, — «народные стихотворения». Эти указания он конкретизирует в «Разговоре», указывая в качестве источника для первого Библию, Дм. Ростовского и др., для второго кроме «народных стихотворений» — летопись. «Из сих двух источников, пишет он, один нужен нам для избирания слов и украшений высоким творениям приличных, другой обыкновенных речей и выражений простому слогу свойственных...» ¹²⁾.

Для литературного языка открывался двойной путь — путь высокого штиля с церковно-славянизмами (шире и вернее, — архаизмами), и путь среднего с внесением языковых черт народной песни и летописи. В низкий, комический род, — допускается Шишковым на практике широкий ввод диалектизмов ¹³⁾.

Выписывая из статьи Карамзина «От чего в России мало авторских талантов» (1803) фразу: «Французский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а Русской только отчасти: Французы пишут как говорят, а Русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом», Шишков возражает: «Расинов язык не тот, который все говорят, иначе всякой бы был Расин»¹⁴). «Ученый язык, — пишет он в другом месте, — для приобретения важности требует всегда некоторого отличия от простонародного. Он иногда сокращает, иногда совокупляет, иногда изменяет, иногда выбирает слово»¹⁵). «Где надобно говорить громко и величаво, там предлагает он (язык) тысячи избранных слов, богатых разумом, звучных и совсем особых от тех, какими мы в простых разговорах объясняемся»¹⁶). Его не останавливает в данном случае «отвычка» и «непонятность»: «Возвращение к коренным словам своим и употребление оных по собственным своим о вещах понятиям, всегда обогащает язык, хотя бы оные по отвычке от них нашей сначала и показались нам несколько дикими»¹⁷). С другой стороны Шишков рекомендует частичное введение «низкой лексики» («просторечивый российский слог») в высокий стиль, в «славенский слог»: «Надежит долговременным искусством и трудом такое же приобрести знание и силу в языке, какое он имел, дабы уметь в высоком слоге помещать низкие мысли и слова, таковые на пример как: рыкать, рыгать, тащить за волосы, подгнет, удалая голова, и тому подобные, не унижая ими слога и сохраняя всю важность оногo». Столь же своеобразным диалектом является и средний стиль, с его «просторечием».

4.

Мы видим, как модифицируется и конкретизируется в этих положениях Шишкова литературная теория Ломоносова. Еще младшие современники Карамзина сознавали свой период, как период господства среднего штиля, канонизированного, занявшего место высокого и низкого. Вигель пишет в своих «Записках» о Карамзине: «До него не было у нас иного слова кроме высокопарного или площадного; он избрал новый, благородный и простой». П. И. Макаров в своей критике на шишковское: «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» писал: «Кажется, что он (сочинитель) полагает необходимым особливый язык книжный, которому надобно учиться, как чужестранному, и различает его только от низкого, простонародного. Но есть язык средний, тот, который стараются образовать нынешние писатели»¹⁸).

Различию трех штилей, которое архаисты сознавали как языковое, диалектическое, карамзинисты противопоставляли другое различие, — стилистическое. «Простой (слог) не имеет почти никаких украшений, хотя и наблюдает во всем некоторую пристойность; посредственный напротив того имеет свои украшения, а высокой слова отборные, мысли важные и острые, страсти великие и благородные, фигуры для возбуждения оных пристойные»¹⁹).

То обстоятельство, что карамзинисты вводят стилистический принцип «фигурности» и «украшений», как признак принадлежности к «высокому посредственному или низкому роду» соединено у них с развитием перифрастического стиля, — отличительного признака «эстетической» «приятной» речи. Шишков борется против перифрастического стиля карамзинистов²⁰).

«Мы думаем быть Оссиянами и Стернами, когда, рассуждая о играющем младенце, вместо: как приятно смотреть на твою молодость! говорим: коль наставительно взирать на тебя в раскрывающейся весне твоей! Вместо: луна светит: бледная геката отражает тусклые отсветки... Вместо: пленяющий душу Сочинитель сей тем больше нравится, чем больше его читаешь: Элегический Автор сей побужден к чувствительности назидает воображение к вящему участию. Вместо: любимся его выражениями: интересуемся назидательностью его смысла. Вместо: деревенским девкам навстречу идут цыганки: пестрые толпы сельских ораод сретаются с смуглыми ватагами пресмыкающихся Фараонит». Вместо: прежней простонародной речи: «я не хочу тебе об этом ни слова сказать, говорим важно и замысловато: я не хочу тебе об этом проводить ни единой черты». Здесь «приятности» и «правильности» карамзинистов Шишков противопоставляет «простоту» и «ясность»: «хороший слог должен быть прост и ясен, подобен обыкновенному разговору человека, умеющего складно и приятно говорить».

Борьба шишковцев, таким образом, должна была быть направлена как против единообразия, сглаженности литературного языка, так и против преобладания среднего штиля. Здесь — один из первых пунктов столкновения был эстетизм, «приятность», бывшая одним из принципов карамзинистов и литературно мотивированная в среднем стиле. Борьба с эстетизмом карамзинистов проникает всю деятельность как старших, так и младших архаистов. Выписывая характерную фразу Карамзина о «милых дамах», которые «пленяют нас не русскими фразами», Шишков пишет: «Милые дамы, или по нашему грубому языку женщины, барыни, барышни, редко бывают сочинительницами, и так пусть их говорят, как

хотят». Он повторяет эти нападки по поводу другой фразы Карамзина: «светские дамы не имеют терпения слушать или читать их (русских комедий и романов), находя, что так не говорят люди со вкусом». Шишков советует Карамзину: «Не спрашивайте ни у светских дам, ни у монахинь». Характерен известный анекдот о Шишкове: «Однажды он измарал великолепный альбом одной своей хорошей знакомой, вычеркнув в нем все русские имена, подписанные по-французски, и вместо них подписал те же имена крупным полууставом и ко всему прибавил свои стихи:

Без белил ты, девка, бела,
Без румян ты, девка, ала,
Ты честь-хвала отцу-матери,
Сухота сердцу молодецкому ²¹⁾.

Эстетизм карамзинистов открывал широкий простор для литературной сатиры Шаховского, Марина, Катенина, Грибоедова и др.

На этой же основе становится понятной близость к «Беседе» Крылова и та борьба между его басней и апологом Дмитриева, которая еще идет во время Пушкина.

Особую важность для архаистов получает лексика народная; народная песня служит для Шишкова и источником лексики и образцом. «Сии простые, но истинные, в самой природе почерпнутые мысли и выражения, суть те красоты, которыми поражают нас древние писатели, и которые только теми умами постигаются, коих вкус не испорчен жеманными вымыслами и пухлыми пестротами...» На возражение своего противника (А): «Мне кажется, нет в сих песнях того учтивства, той нежности, той замысловатости и тонкости мыслей, какая господствует в новейших наших сочинениях», Б. отвечает: «Да, конечно, вы не найдете в них ни купидона, стреляющего из глаз красавицы; ни амвросии, дышущей из уст ее; ни души в ногах, когда она пляшет; ни ума в руках, когда она ими размахивает, ни граций, сидящих у нее на щеках и подбородке». Простые писатели не умели так высоко летать. Они не уподобляли любовниц своих ни Венерам, ни Дианам, которых никогда не видывали, но почерпали сравнения свои из природы виденных ими вещей...» Здесь в особенности любопытны пародические нападки на перифразы, бывшие у карамзинистов стилистическим средством «тонкости мысли» и «учтивости» и требование натуралистической простоты.

По отношению к поэтическим жанрам, шишковцы, в особенности младшие, занимали определенную позицию.

Торжество «среднего стиля» (в трактовке карамзинистов) было связано с исчерпанностью од, высокого лирического жанра.

Становились ощутимыми в противоположность грандиозным формам литературные функции мелочей; послание, элегия, песня, возвышались, как признанный, равноправный с высоким, род, и характерно, как ода, с типичной одической строфой (но уже короткая, идущая от Сумароковской традиции, а не от Ломоносова) — прячется у Дмитриева под защитное название «Песни». Окончательное осознание наступившего господства «среднего рода» дано у Батюшкова в его речи «О влиянии легкой поэзии на язык». Шишковцы должны были с одной стороны бороться против преобладания средних жанров в лирике, с другой, — стремиться преобразовать эти средние жанры теми средствами, которые указывались Шишковым.

В своей программной статье «О стихотворстве» один из видных теоретиков старших архаистов, А. С. Хвостов, писал об элегии: «Об утрате элегии и буколических стихотворений, кажется, много тужить не должно. Элегия никогда естественно быть не могла, и все сочинители, несомненно, ум свой и чувствования, кои на себя наклепывали., в элегиях показывали, а не настоящее положение свое в несчастии и неудачах любви»²²). Он осуждает ту «легкую поэзию», которая делала ощутительными мелочи, и которая поэтому ввела за собой игру слов (принцип «остроумия» был одним из основных литературных принципов у карамзинистов, они культивировали шарады, каламбуры, буримэ и т. д. — «мелкие», «вне-литературные» жанры, основанные на игре стилистическими мелочами). При этом такие строфические формы, как рондо и сонет — должны были осознаться именно как формы, построенные на игре рифмами. А. С. Хвостов пишет: «Осмелиться ныне написать его (рондо), было то же, что явиться в собрание щеголей в наряде, который был в моде при Франциске I. Логогрифы, шарады, каламбуры не стоят того, чтобы определять их правила. Сим родам поэзии не с большим успехом подражать можно на языке, который на одну вещь имеет два или три названия. Подражание во всех родах мелких стихотворений причесть можно ко множеству того, что мы у французов перенимали и перенимаем»²³). Тогда же Шаховской в «Расхищенных Шубах» осмеивает и «жалостные баллады».

Характерен в этом отношении тот интерес, который вызвал в среде архаистов (и ими в значительной мере был поддержан) вопрос о метрической и строфической формах, наиболее пригодных для большой стиховой эпической формы. В этом направлении идет у старших архаистов разработка вопроса о гекзаметре, у младших — полемика вокруг октавы. Уже в 6-й книге «Чтений в беседе» помещена «Ироическая песнь», «Игорь Святославич» Н. Язвицкого с его же теоретическим обоснованием «русских дактило-хореических, древних наших стихов», как

метра единственно пригодного для большой эпической формы. В 10-м «Чтении» был помещен перевод «первой Виргилиевой Эклоги древним размером» Галинковского с прибавлением его же теоретического «письма к издателю Академического журнала: сочинения и переводы», содержавшего полемику против «Опыта» Востокова; в «Чтении 13-м» началась известная полемика между Гнедичем, Уваровым и Капнистом, которая захватила широкие литературные круги и надолго поставила вопрос о русском гекзаметре в число наиболее важных литературных вопросов. Само собой разумеется, что литературный интерес вопроса был не в собственно метрической проблеме, а в искании нового метра для русской эпопеи,—в жанровой функции метра.

Нужно отметить еще одну особенность направления архаистов. XVIII век вплоть до революции Державина был веком преобладания высокой поэзии, в лирике же — оды. Конструктивные принципы оды опирались на слово произносимое, звучащее; это проистекало из самого характера оды, как жанра ораторской поэзии, это же определило сюжетные и стилистические особенности оды как жанра. В этом отношении решительный сдвиг принципа ораторского слова происходит в карамзинскую эпоху, когда мелодический стих романса-элегии и говорной стих шуточного послания сменяют ораторский стих оды,—когда стиль Ломоносовской оды, рассчитанный на огромную залу сменяется камерным интимным стилем карамзинистов.

Архаисты в этом отношении сознательно культивируют произнесение стихов. Программное «предупреждение» Шишкова при открытии «Беседы» — одною из первых задач «Беседы» считает чтение стихов, имеющее значение «и для языка и для стихотворства». И хотя самая деятельность Беседы в этом отношении имела результаты небольшие (что зависело от особого официального характера заседаний), — но все же именно Беседа хранила декламационный стиль и принцип поэзии; именно в контакте с Беседой был присяжный декламатор и оценщик стихов Гнедич, ценивший их в живом чтении — и, с другой стороны, ценившийся Беседой именно, главным образом, за эту сторону своей деятельности, под ее влиянием и в контакте с нею образуется такой декламатор, как Катенин, и наконец, — в этом же значении у архаистов произносительного принципа следует искать разрешения той задачи, что стиховая драма 20-х годов тесно связана с архаистами Шаховским, Катениным, Грибоедовым²⁴).

Таким образом, борьба архаистов была направлена против эстетизма, сглаженности, маньеризма и камерного стиля карамзинистов — за своеобразие литературных диалектов (при чем лексика высокого должна была преимущественно черпаться из

церковно-славянского языка, а среднего — из народных песен, геср. «просторечия»), а эта борьба была естественно связана с борьбой за большие формы и декламационный ораторский стиль.

5.

Движение старших архаистов, возникшее в период полного расцвета карамзинизма, ощущалось как литературная контрреволюция. Младшее течение должно было достигнуть предельного роста, развернуться, породить многие ответвления и, наконец, в основных принципах своих пошатнуться, чтобы литературные тенденции старших снова приобрели живое эволюционное значение, снова стали нужными.

Вместе с тем обычное представление о ничтожной литературной продукции старших архаистов, до теперешнего времени господствующее в научной литературе, несомненно верно. Архаисты были группировкой, а не школой и в этом смысле их влияние распространялось далеко за пределы шишковского кружка.

Если даже не говорить о кончавшем свою деятельность Державине, принципы поэзии которого были отправной точкой архаистов и который являлся средоточием старших архаистов, — то все же нельзя забывать о том, что архаистом был в литературном сознании, как шишковцев, так и карамзинистов, — Крылов, что архаистическую комедию и сатиру культивировал Шаховской, что убежденным архаистом (хотя и особого толка) и членом Беседы был Востоков. Насколько широко было влияние архаистов и как тонка была грань, отделяющая их от враждебных группировок, можно судить по Гнедичу, близкому к Беседе и одновременно другу карамзинистов, по Жихареву, бывшему сначала членом Беседы, а затем попавшему в Арзамас, по Марину, совершившему примерно ту же эволюцию и т. д.

Это лишний раз заставляет нас говорить об архаистическом течении с его разновидностями и разными фазами, а не об узкой «Беседе».

В теории старших архаистов (собственно «шишковцев») было, как мы уже отчасти видели, несколько побочных сторон, которые приобретали для этого течения решающее значение. Собственно, это одно из явлений, вообще наблюдающихся в литературной эволюции: стороны и тенденции, имеющие лишь побочное значение, при дальнейшем развитии течения получают преобладающее значение, и так как это обычно совпадает с историческим концом, распадом течения, то по этим признакам, нимало неисчерпывающим течения, — оно потомками регистрируется, называется, и с этим клеймом попадает в историю.

Таковыми чертами у старших архаистов были: 1) смешение архаистической литературной позиции с общественной реакцией, 2) смешение в одну кучу всего старого, литературного запаса, несмотря на то, что в наследии XVIII века были течения разнородные, а некоторые даже враждебные принципам архаистов и более всего близкие к карамзинизму, 3) смешение литературного вопроса с лингвистическим; обоснование состава литературных диалектов особой теорией генезиса русского языка.

Вот эти-то стороны, которые и придали окраску всему старшему шишковству и сделали его одиозным общественно и несостоятельным теоретически, распутываются и ликвидируются младшими архаистами, представляющими собой чисто литературную группировку.

1) Архаистическая литературная теория была вовсе не необходимо связана с реакцией Александровского времени. Самое обращение «к своенародности» допускало сочетание с двумя диаметрально противоположными общественными струями—официальным шовинизмом александровской эпохи и радикальным «народничеством» декабристов. Борьба за высокие жанры, с одной стороны, за просторечие против маньеризма—с другой, могла сочетаться с борьбой против аристократической кружковщины в литературе, против изящной, но небольшой «литературы для немногих», и в этом смысле—как нельзя более подходит к радикальной общественной позиции 20-х годов (в этом направлении действовал Кюхельбекер).

2 и 3) Неясности, существовавшие у старших архаистов, по второму и третьему пунктам, были распутаны в полемике младших в 1820—21 году.

Архаисты с их борьбой против эстетизма и маньеризма были, так сказать, прирожденными полемистами, при чем полемические их выступления принимали обычно форму скандала. Литературные скандалы закономерно сопровождают литературные революции, и в этом смысле громкие скандалы архаистов перекликаются с еще более громкими скандалами футуристов. Полемические выступления младших архаистов относятся, главным образом, к 1812—16 гг., к 1822—24 гг.

Пolemика ведется на всем протяжении 20-х годов (еще к 28-му году относится жестокая стычка по поводу статьи о русской литературе, помещенной в Атласе Бальби одним архаистом, односторонней и отсталой, вызвавшей отповедь Полевого), но вершины полемики относятся именно к этим трем периодам.

В 1815/16 г. ведется жестокая борьба против Жуковского, при чем застрельщиком выступает старший архаист Шаховской в «Липецких водах», но истинный смысл борьбы, ее глубокие основы выясняют младшие архаисты, Катенин и Грибоедов и

в борьбе против баллады Жуковского и в полемике вокруг баллады Катенина.

В 1822 году вокруг «Опыта краткой истории русской литературы» Греча завязывается полемика Катенина и Бахтина (ученика Катенина) с Бестужевым, Гречем и Сомовым, помогающая уяснить взгляды архаистов на состав литературного языка и на разное значение старых авторитетов, которые у старших архаистов смешивались в одно.

Наконец, к 1824 году относится полемика Кюхельбекера относительно высоких и средних литературных жанров, связанная с вопросом о литературном стиле.

6.

Младшие архаисты, объединяющиеся вокруг Катенина, продолжают борьбу против сглаженных и мелких форм, против господства «средних родов», против эстетизма,—при чем эта борьба ведется по двум основным линиям,—отрицания жанров, связанных с понятием «новой литературы»,—и противопоставления им других. При этом «средние роды» в архаистической окраске связаны с именем Катенина, а попытка воскрешения высоких лирических форм XVIII века с именем Кюхельбекера.

Годы 1815—17 можно назвать одним из ответственных начальных пунктов полемики младших архаистов; в 1815 году выходят «Липецкие воды» Шаховского; к 1815 году относится начало деятельности «Арзамаса»; к 1816 году—полемика вокруг баллады; к 1817—комедия Грибоедова и Катенина «Студент», начиненная пародиями на Жуковского.

Замечательна полемика вокруг «Леноры» Жуковского и «Ольги» Катенина²⁵). В этом последнем произведении усмотрели—и, конечно, совершенно правильно,—литературное направление, резко противоположавшее себя победившему. Критика Гнедича была направлена против стилистических особенностей баллады Катенина, которые связывались у критика с архаистической традицией: «Такие стихи

Хоть и Варяго-Росски,
Но истинно — немного жестки».

Обвинение в простоте «не поэтической», в «оскорблении вкуса и рассудка», «логики и грамматики», в прозаизмах, соединялось у Гнедича с защитой принципов перевода Жуковского, который «знал, что Ленору, народную немецкую балладу, можно сделать для русских приятною не иначе, как в одном только подражании». На защиту Катенина выступил Гри-

боедов. В резкой статье он подчеркивает основные особенности архаистического (среднего) стиля: «Он (рецензент) вообще непримиримый враг простоты...» «Слово: турк, которое часто встречается и в образцовых одах Ломоносова и в простонародных песнях, несносно для верного слуха г. рецензента». В стиле «Людмилы» Жуковского подчеркиваются черты сглаженности и эстетизма: «Как хорошенько разобрать слова Людмилы, они почти все дышат простотою и смирением, за чтож бы кажется ее так жестоко наказывать?». «Этот мертвец слишком мил; живому человеку нельзя быть любезнее» и т. д.

Крайне любопытно то место статьи, где Грибоедов протестует против требований «пристойности», заодно задевая Жуковского: «Стих «в ней уляжется-ль невеста»,—заставил рецензента стыдливо потупить взоры: в ночном мраке, когда робость любви обыкновенно исчезает, Ольга не должна делать такого вопроса любовнику, с которым готовится разделить брачное ложе.—Чтож ей? предаться тощим мечтаниям любви идеальной?—Бог с ними, с мечтателями; ныне, в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а натуры ни на волос».

Нападение «молодого кандидата Беседы» (так назвал Грибоедова Батюшков) замечательно тем, что перенесло борьбу с литературным эстетизмом в новую плоскость. Младшие архаисты избирают объектом нападения на всем протяжении 20-х годов, главным образом, Жуковского. Это не значит, конечно, что прекращаются нападки на Карамзина и Дмитриева; но в течение 20-х годов Карамзин и Дмитриев были не столько литературными деятелями, сколько авторитетами. На неприкосновенность этих авторитетов и нападают архаисты. В этом смысле и пишет Катенин ²⁶⁾ в 1828 г.: «Слова всей нахальной шайки: столько услуг, столько заслуг, заслуживают сильного возражения; что за неприкосновенная святыня в словесности? Что ж такое на поверку Карамзин и Дмитриев? Мои безделки и мои безделки»; в 1834 г. он радуется по поводу статьи Сенковского «Скандинавские саги». «Заметьте, что persiflage над Карамзиным уже не считается за уголовное преступление» ²⁶⁾. Между тем, отношение к Карамзину, как таковому,—у Катенина вовсе не «хулительное» и даже осторожное. Он требует осторожной критики «Истории» Карамзина, отмежевываясь от Каченовского.

В 20-х годах центральное место в полемике занял живой и центральный поэт Жуковский.

Но Жуковский был объектом нападений и вследствие спорности своей позиции. И в вопросах стиля и в вопросах тем,—и в большом вопросе о лирических жанрах—он занимает поло-

винчатое положение новатора реформиста, сглаживающего острые углы литературных вопросов и не удовлетворяет ни своих друзей, ни врагов. Порою кажется, что «своих» он не удовлетворяет даже больше, чем врагов. Вяземский не может примириться с однообразием его тем: «Жуковский слишком уже мистицизирует, т.-е. слишком часто обманываться не надо бы: под этим туманом не таится свет мысли... Он так наладил одну песню, что я, который обожаю мистицизм поэзии, начинаю уже уставать... Поэт должен выливать свою душу в разнообразных сосудах, Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает»²⁷).

Эту борьбу против тем Жуковского с еще бдльшей энергией ведут, разумеется, архаисты. Кюхельбекер в своем выступлении 1824 года пародирует темы Жуковского, почти буквально перечисляя особенности пейзажа элегистов его направления, Катенин в 1828 г. связывает движение архаистов с борьбой — против стиля и тем Жуковского в стихах и Бестужева в прозе: «Все, везде и всегда возвращаются к почтенной старине, наскучив фиалками, незримым и шашками узденей»²⁸).

Многочисленны и пародии на Жуковского.

В вопросе о поэтическом языке Жуковский занимает сложную и спорную позицию. Заслужив гонение со стороны архаистов за сглаженный стиль, выслушивая и от друзей немало горьких истин по поводу своего «дворцового романтизма», он, однако, тоже ищет выхода в «просторечии», в «народной» лексике, — значительно впрочем иных нежели архаисты.

Такова его «Утренняя Звезда» 1818 г., простонародность лексики которой вызвала нападки друзей и которую в 1828 г. Пушкин поставил рядом с «Ольгой» Катенина.

В 1818 году Вяземский и Тургенев даже побаиваются за направление Жуковского²⁹). «Сделай милость, смотри за ним в оба, — пишет Вяземский Тургеневу. — Я помню, как он пил с Чебышевым и клялся Катениным. С ним шутить нечего. «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas». В первую субботу напьется с Карамзиным, а в другую с Шишковым». (1818 год должен быть отмечен вообще как кризис «карамзинизма», как год колебаний, — Батюшков, к огорчению Вяземского и Тургенева, — почти примирился с поэзией Мерзлякова и к негодованию обоих друзей нашел у него «пламенные стихи». К 1818 же году относится сближение Пушкина с Катениным.)

В особенности же спорным казался жанр, выдвинутый Жуковским, переводная баллада. Это имеет свои основания. Переводный жанр, готовый жанр был незаконен в эпоху, когда лирика искала новых жанров. «Переводность» Жуковского раздражает и друзей и врагов. Жуковский «бесит» Пушкина в 1822 г. — «Пора ему иметь собственное воображение и кре-

постные вымыслы»; «Дай Бог, чтобы он начал создавать». Выход стихотворений Жуковского в 1824 г. вызывает более чем холодный отзыв Пушкина (ср. письмо Жуковскому от мая-июня 1825 г.).

В 1825 г. делается резкий выпад против Жуковского в «Сыне Отечества»: «Все почти произведения сего поэта состоят из переводов, которые не всегда близки и подлинны, и из подражаний, довольно удачных, но своего у него очень мало... Жуковский не первый поэт нашего века... Было время, когда наша публика мало слыхала о Шиллере, Гёте, Бюргере и других немецких романтических поэтах,—теперь все известно: знаем, что откуда заимствовано, почерпнуто или переиначено. Поэзия Жуковского представлялась нам прежде в каком-то прозрачном, светлом тумане; но на все есть время, и этот туман теперь сгустился»³⁰).

В неисторическом плане, легко, конечно, говорить о том, что «переводы Жуковского—самостоятельные его произведения» и что ценность их не уменьшается от того, что они переводы, но если мы ущем огромное значение жанров для современников, то станет ясно, что привнесение готовых жанров с Запада могло удовлетворить только на известный момент; новые жанры складываются в результате тенденций и стремлений национальной литературы—и привнесение готовых западных жанров—не всегда целиком разрешает эволюционную задачу внутри национальных жанров. (Так, повидимому, теперь обстоит дело с западным романом. Привнесение готовых жанровых образований с Запада, готовых жанровых сгустков не совпадает с намечающимися в эволюции современной русской литературы жанрами и вызывает отпор.)

Это отчасти объясняет и борьбу за русскую балладу, которую ведет Катенин против баллады Жуковского с иностранным материалом. В фабульной поэзии иностранный материал был легок, русский же умещался с трудом. Но жанры Жуковского именно поэтому воспринимались как готовые. Его переводы не удовлетворяли не тем, что это были переводы, а тем что они ощущались как жанровая стилизация, перенесение готовых вещей.

Состязание Катенина с Жуковским за балладу было, в сущности, борьбой за жанр,—«средний жанр». Катенин в «Убийце», «Ольге», «Наташе», «Лешем»—создает в противовес «готовой», сглаженной балладе Жуковского с западным материалом,—«русскую балладу», где «просторечие» и «грубость», установка на быт, на натуру, на натурализм фабулы мотивируют самый жанр, делают его не стилизацией, а оправданным национальным жанром. Вместе с тем, фабульные детали—«русские» и «натуралистические» с своей стороны оправдывают «просторечие»,

подобно тому, как впоследствии Даль мотивировал жанром народной сказки ввод в прозу диалектизмов.

Это именно и устанавливается в той отраженной, повторной полемике, которая снова вспыхнула по поводу баллад Катенина в 20-х годах. Бахтин, верный последователь и ученик Катенина, в 1823 году отвечает на нападки Бестужева³¹). «Старинное поверье о леших подало мысль г. Катенину сочинить Балладу, которой бы чудесное мы привыкли слушать в народных сказках: качество, необходимое для того, чтобы Баллада не казалась нам нелепою выдумкой Сочинителя, и качество довольно редкое в известных мне Русских Балладах». (Конечно, намек на Жуковского.)

Эта русская баллада была выходом в «натурализм», уже явно намечавшийся в 20-х годах, и разрешением вопроса о поэтическом языке.

С первой точки зрения автор той же статьи пишет: «Содержание «Убийцы» взято, вероятно, с действительного происшествия; по крайней мере Сочинитель рассказывал оно так, что я невольно ему верю...» «Смысл сей песни напоминает Балладу Жуковского «Ивиковы Журавли», переведенную им из Шиллера. Там журавли, здесь мясца, служат к открытию убийц; но последнее к нам ближе; мы видим в «Убийце» весь быт крестьянский, и не сомневаемся, что все так было, как рассказал Сочинитель».

По поводу же языка Катенина возгорелась, как известно, сильная война. Бахтин считает его вполне мотивированным: «Итак слова сии («плешивый мясца») говорит не Сочинитель, а крестьянин, говорит их в некотором роде исступления, с горькою насмешкою»; подобно этому слово «мухомор», кажущееся Бестужеву комическим, мотивировано для Бахтина натуралистическим «бытом», данным в «Лешем».

Борясь со сглаженным языком, своими резкими метрическими нововведениями Катенин боролся с приятным «благозвучием».

В 1825 г. Кюхельбекер писал: «...у нас были и есть поэты (хотя их и немного) с воображением неробким, с словом немногословным, неразведенным водою благозвучных, пустых эпитетов. Не говорю уже о Державине. Но таков, например, в некоторых легких своих стихотворениях Катенин, которого баллады: Мстислав, Убийца, Наташа, Леший, еще только попытки, однакоже (да не рассердятся наши весьма хладнокровные, весьма осторожные, весьма не романтические самозванцы — Романтики!) по сю пору одни, может-быть, во всей нашей словесности принадлежат поэзии Романтической»³²).

В этой же статье Кюхельбекер подчеркивает эстетическое значение архаической шероховатости и грубости, тех «недостатков» и «уродств», которые имели живое эволюционное значение в пору сглаженности поэтического стиля.

(Не забудем, что это отзыв 1825 г.; в 1820 году для Кюхельбекера были еще неприемлемы смелые «недостатки» Катенина, которые в этом отзыве уже осознаны «достоинствами».)

Этот отзыв интересен для нас многим. Имя Державина всплыло не случайно у Кюхельбекера; в борьбе с малой формой и малым стилем шероховатая «грандиозность» Державина была и знаменем и совершенно определенной традицией (Кюхельбекер стилизует Державина, Катенин переводит его на французский язык и т. д.), противопоставляемой гладкости стиля и легкости языка поэзии младших карамзинистов.

Жанр Державинской сниженной оды, «бытовой» сатирической оды—был столь же комбинированным жанром, как натуралистическая «русская» баллада Катенина; оба жанра резко рвут с эстетической абстрактностью среднего штиля; именно низкая лексика, именно снижение к быту способствует оживлению образа.

«Низкий» и «высокий» штиль и жанры, органически связанные между собою явления; «средний» же враждебен им обоим. Здесь связь между обеими тенденциями архаистов—к снижению и возвышению (одновременно) литературного языка.

Поэтому Катенин в первой четверти XIX века собственно проделывает уже часть пути, проделанную впоследствии сполна Некрасовым; достаточно сравнить с первыми полупародиями баллад Жуковского у Некрасова—его балладу «Убийца» (тут же отметим, что Пушкин считает ее лучшею балладою у Катенина):

В селе Зажитном двор широкий,
Тесовая изба,
Светлица и терем высокий,
Беленая труба,
Хозяин, староста округа,
Родился сиротой
Без рода, племени и друга
С одною нищетой.
... Большая чрез село дорога:
Он постоянный двор
Держал, и с помощью Бога
Нажив его был скор...
... Но что чины, что деньги, слава,
Когда болит душа?
Тогда ни почесть, ни забава,
Ни жизнь не хороша.
... Один в лесу день целый бродит,
От встречного бежит,
Глаз напролет всю ночь не сводит,
И все в окно глядит.
Особенно когда день жаркий
Потухнет в ясну ночь...
... Да полно, что! Гляди, плешивый!..

Полупародическая подробность: «И все в окно глядит»—из «Рыцаря Тогенбурга» — одинаково встречается и у Некрасова

(«Извозчик»). А на такой прозаизм как «Особенно» не всегда дерзал даже и Некрасов.

И неудивительно, что из-за «Ольги» и «Убийцы» поднялись толки о «зависти» Катенина к Жуковскому (Гнедич),—здесь была литературная борьба, которая иногда отзывалась пародированием. (Это, конечно, не было пародированием,—средства были здесь по отношению к балладе Жуковского пародические, но функция этих средств была другая,—стилеобразующая, преобразовывающая, а не комико-сатирическая.) И единомышленники Катенина отмечали это состязание с Жуковским, ставя его в ряд с другими «соперничествами», другими литературными состязаниями; «кто пишет такие стихи, тот не имеет нужды завидовать чужим дарованиям. Притом, неужели Державин, который после Ломоносова перекладывал в стихи Псалом «Блажен муж» и пр., заслуживает названия завистника? Неужели житель Тентелевой деревни назовет сим именем г. Крылова за то, что он после г. Дмитриева писал басни: «Два голубя», «Дуб и трость» и «Старик и трое молодых»? ³³⁾ Здесь борьба Катенина с Жуковским приравнена,—и по основам вопроса бесспорно справедливо,—к аналогичной борьбе архаической и простонародной басни Крылова с эстетизированной басней Дмитриева.

«Механизм стихов» Катенина вызывал почти огульное отрицание враждебной критики; порицали его и сторонники—Кюхельбекер в 1820 г. и Бахтин в 1828 г. Благоприятный отзыв Пушкина одинок. На отзыве Пушкина придется остановиться ниже. Пока отмечу, что младшие архаисты—страстные новаторы в области стиха. Кюхельбекер очень внимательно относится к проблеме метра и рифмы (см. ниже), а Катенин не мало внимания уделяет вопросу о новых метрах. И тот и другой стремятся отойти в сторону от развития четырехстопного ямба, культура которого, развитая легкой поэзией карамзинистов, достигла вершины у Пушкина. Катенин одним путем, Кюхельбекер другим—стремятся обойти ее. Катенин пишет «Мстислава Мстиславича» двенадцатью различными метрами; здесь, на ряду со своеобразным гекзаметром, даны метры, представляющие обработку стиха художественной «песни», предсказывающую Кольцова, и другие, уже предсказывающие Полежаева и Лермонтова, а то и более позднюю смену классической традиции четырехстопного ямба.

Ритмико-синтаксические фигуры в его «Ольге»—необычайной важности стиховой этап. Здесь дан рисунок, использованный Пушкиным ³⁴⁾ (и впоследствии сознательно канонизованный Блоком):

Так весь день она рыдала,
Божий промысел кляла,
Руки белые ломала,
Черны волосы рвала...

(Ольга, 1815 г.)

Ср. у Пушкина:

Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста...

(Пир во время чумы. 1830 г.)

Сюда же относится работа Катенина над строфой (октава, терцины), связанная с вопросом об эпопее,—большой стихотворной форме.

Окольный метрический путь, избранный Катениным, широкой струей вливается в русскую поэзию в лирике Некрасова. Это и должно было случиться—метрические пути, обходившие Пушкина и его эпигонов должны были конвергировать, совпадать с путями, обходившими культуру пушкинского стиха в ее позднейших преломлениях. Вместе с тем «натурализм» Катенина, его лексика, противоречившая пушкинской, ведет и к общему сходству Катенина с Некрасовым. Так в разные эпохи один тип лексики находится в соотношении с одним типом метрики. О «влиянии» здесь говорить, повидимому, не приходится,—но приходится говорить о некотором единстве, которого сами писатели могли и не сознавать. Это явление «совпадения», но вовсе не случайного, а вызванного глубокой аналогией исторических причин,—явление, которое удобнее всего назвать «литературной конвергенцией».

Ср. катенинский элегический стиль с некрасовским:

С жизненной бурей борюсь я три года,
Три года милых не видел в глаза.
Рано с утра поднялась непогода;
Смолкни, хоть поздно, лихая гроза.
Что ж, может, щастливей буду чем прежде,
С матерью свидясь, обнявши друзей.
Полно же, сердце, вернися к надежде;
Чур, ретивое, себя не убей.

(Грусть на корабле.)

И лексически, и синтаксически, и метрически—эта элегия—вызов элегическому стилю и карамзинистов и школы Пушкина: полное отсутствие перифразы, метонимии, натуралистические подробности («три года», намеренно «нагая» вульгаризованная лексика: «не видел в глаза», «рано с утра»; прозаический синтаксический ход: «Что ж может...») и метр—четырёхстопный дактиль делает эту элегию некрасовской до Некрасова.

Таков же метр:

Вздохи тяжелые грудь воздымают;
Пот с кровью смешанный каплет с главы;

Жаждой и прахом уста засыпают;
На ноги сил нет подняться с травы.

(Один из метров «Мстислава Мстиславовича».)

Таковы в особенности — дактилические рифмы при этом метре:

Горе смутителю пепла священного.
Кара жестокая ждет дерзновенного.
Горе Пелидов превравшему сон.
Страшен и в гробе разгневанный он.

Власти божественной дивное знаменье,
Воздух, и море, и древо, и камень
Двигутся жизнью, станут на казнь,
Горе преступнику, миру боязнь.

Здесь и принципы «высокой» лексики архаиста Катенина согласуются с своеобразными принципами «высокой» лексики Некрасова — и самый синтаксис близок ему,

Поразителен строфический enjambement в четырехстопном амфибрахии, характерный для Некрасова, — и столь же характерное интонационное пересечение стиха скобками у Катенина:

Но юный пастух, беззаботное чадо,
Единый (знать боги щастливца хранят),
Что утро, то гонит блеющее стадо:
И в полдень, как овцы насытятся, спят,
Он ладит цевницу, поет и играет.
Затихнет и ветер, и волны, и лес...

В лирике Катенина наличествуют черты некрасовского стиля. Он был как бы Некрасовым двадцатых годов в характернейшем своей лирике, — в балладе (ср. в особенности «Убийца») ³⁵).

Мы увидим, что Пушкин отбирал в поэзии Катенина именно «некрасовское», а в теории — основу этого «некрасовского».

Поэзия Катенина, вызывая оживленные нападки в пятнадцатом и двадцатых годах, — к тридцатым годам мертвое явление. Полевой в своей рецензии 1833 года говорит о Катенине, как о давно забытом писателе ³⁶). Один Пушкин не устаёт задумываться над принципами поэтического творчества Катенина, которые уже открывают путь к Некрасову.

7.

Защита высокого стиля и жанров была с большим оживлением и шумом проведена Кюхельбекером в 1824 г. Но самый вопрос о них, равно как и вопрос о большой стиховой форме, был затронут в полемике 1822—23 годов, в которой приняли участие Катенин, А. Бестужев, Греч, Жандр и Бахтин. Poleмика ведется в 1822—23 г. вокруг «Опыта краткой истории русской литературы» Греча.

Катенин в полемической статье настаивает на том, чтобы держаться пути, намеченного Ломоносовым, достигшим своей цели «приближением русского языка к славянскому» и «церковному», отдельное существование которых Катенин готов уже признать. «Должны ли мы сбиваться с пути, им так счастливо проложенного? Не лучше ли следовать на нем, и новыми усилиями присваивать себе новое богатство, в коренном языке нашем сокрытое?»³⁷⁾ Высокий стиль необходим, пока существуют высокие жанры: «Знаю все насмешки новой школы над славянофилами—варягороссами и проч. Но охотно спрошу у самих насмешников: каким же языком писать эпопею, трагедию или даже всякую важную благородную прозу?»³⁸⁾ Легкий слог, как говорят, хорош без славянских слов; пусть так, но в легком слоге не вся словесность заключается: он даже не может занять в ней первого места; в нем не существенное достоинство, а роскошь и щегольство языка. Исключительное предпочтение всего легкого довело до того, что хотя число Стихотворцев (время прозы еще не настало) и умножилось, а число творений уменьшилось... почти все критики, а за ними и большая часть публики, расточают... вредную похвалу за красивые безделки, и тем отводят... от занятий продолжительных и прочных... Сравните старых наших писателей с нынешними; они боролись с большими трудностями: каждый в своем роде должен был создать язык, и заметим мимоходом, что которые держались старого менее устарели; самые неудачи их могут еще служить в пользу их последователям, но последователей нет».

Это ясная позиция: Катенин борется за высокие жанры, за «прочные занятия» против красивых безделок,—здесь ключ к уразумению полемики Катенина 1822 года о строфе, нужной для высокой эпопеи (октаве), перекликающейся с полемикой старших архаистов вокруг гекзаметра³⁹⁾. Здесь и корень буйных выступлений Кюхельбекера в 1824 году.

Полемика вокруг элегического метра и строфы любопытна тем, что впервые столкнула между собою как конкурентов—октаву и александрийский стих—тема, позднее развитая Пушкиным в «Домике в Коломне». Полемика вокруг эпических метров, которая велась в 1814 и следующих годах, главным образом, архаистами, выставила как наиболее годные для эпопеи метры—гекзаметр и так называемый метр «простонародных песен»; в 1822 году Катенин выдвинул метрикострофическую форму октавы из стихов пятистопного ямба, как наиболее пригодную для эпопеев. В «Сыне Отечества» он поместил «Письмо к Издателю», которое явилось не только защитой октавы, но и обвинительным актом против александрийского стиха, как эпического. К письму был приложен образец октавы сочинения самого Катенина. При этом надо отметить, что

во главу угла при решении вопроса о непригодности для эпоса александрийского стиха, Катенин ставит произносительный момент—а именно он ограничивает для эпоса важность момента декламации (александрийский стих для Катенина—преимущественно декламационный): «Стих Александрийский имеет свое достоинство; он отменно способен к выражению страстей и всех удобнее для декламации... но в нем есть также и неизбежный порок: однообразие, и потому вряд ли он годится для такого длинного сочинения, какова эпопея... Вообще, я сомневаюсь, чтобы могла существовать приятная для чтения эпопея в Александрийских стихах». Октаву Катенин предлагал из стихов пятистопного ямба, с особым чередованием мужских и женских:

Катенину отвечал тоже «Письмом к Издателю» Сомов, который протестовал против «коротких метров» в эпопее и указывал, что неудачность октавы самого Катенина зависела от «краткости стихов пятистопного ямба и тесноты пределов октавы», «размер слишком короток и несоответствует величию поэмы Эпической». Вместе с тем Сомов, как пример октавы, выставил октаву Жуковского. Полемика продолжалась.

Отголоски полемики слышались еще в 1828 г. В нашумевшей анонимной статье Бахтина о русской литературе, помещенной в атласе Бальби, Бахтин еще возражает Сомову: «Ежели справедливо, что хорошие писатели не выбирают размеров на удачу, и что потому размер имеет большое влияние на формы, в которые они облачают свои мысли, справедливо и то, что переводчики должны подражать, сколь возможно, самому стихотворению подлинников. Некоторые опыты Катенина доказывают, что Итальянские Октавы могут быть присвоены Российским стихотворцам»⁴⁰).

Катенинская октава и полемика отозвались на «Домике в Колмне». Самая идея противопоставления александрийского стиха и октавы возникла в результате катенинской полемики и была лишь подновлена выступлением Шевырева в 1830 г.

Вероятно о Катенине думал Пушкин, когда писал об александрийском стихе:

(У нас его недавно стали гнать.)
Кто первый...

Кроме того, Пушкин вполне сошелся с Катениным в принципах построения самой октавы. Одним из главных принципов Катенина—было соблюдение чередования мужских и женских. Сомов же выставлял как образец октаву Жуковского, где вслед за последними двумя женскими стихами предыдущей октавы—следовал женский же стих, начинающий следующую октаву.

Катенин по этому поводу писал: «Слова нет, что она (октава Жуковского) ближе моей к итальянской, но надлежало бы критику доказать, буде можно, что слух не оскорбится, когда после двух женских стихов встретит третий женский же, на другую рифму... Всякой человек, одаренный ухом чувствительным, заметит, сколько такое несочетание рифм неприятно». Пушкин в «Домике в Коломне» также тщательно избегает этого между-строфического «несочетания» окончаний. (Вопрос этот, как и вопрос о связи октавы Пушкина с октавой Шевырева 1830 г.— требует, разумеется, особого исследования) ⁴¹).

Эта полемика об эпической строфе и эпическом метре должна быть поставлена таким образом в связь с борьбой архаистов за большую стихотворную форму и монументальные жанры, обнаружившуюся, между прочим, в полемике вокруг книги Греча ⁴²).

Вместе с тем эта же полемика вокруг книги Греча заставила Катенина отказаться от историко-лингвистического обоснования высокого стиля и опереться исключительно на функциональное значение церковно-славянизмов и архаизмов вообще. Это было шагом большой важности. Греч, Бестужев, Сомов были правы с научной точки зрения, разъединяя церковно-славянский и русский языки (что, впрочем, уже было достаточно выяснено за 10 лет до этого полемикой Дашкова против Шишкова).

Катенин почувствовал слабость исторически-научной позиции Шишкова — и сдал ее, перенеся вопрос исключительно в литературную плоскость; отказавшись от вопроса о генетическом значении церковно-славянского языка, — он подчеркнул его функциональное значение.

Младшие архаисты тем самым обрывали псевдо-научные предпосылки старших (как силою обстоятельств были уничтожены реакционные общественные предпосылки старших) — и позиция их становилась чисто литературной.

В своей первой статье о книге Греча, Катенин пишет: «Я не смею спорить с Вами, когда Вы отделяете его (русский язык) от славянского, но язык Русский? Ломоносов первый его очистил и сделал почти таким, каков он и теперь. Чем же он достиг своей цели? Приближением к языку славянскому и церковному». Таким образом, говоря о составе литературного языка, Катенин отделяет этот вопрос от вопроса об единстве русского и церковно-славянского. Вместе с тем он поддерживает трактовку литературного языка как своеобразного диалекта, дифференцирующегося по жанрам: «Я отнюдь не требую, чтобы все писали всё одним языком: напротив, не только каждый род сочинения, даже в особенности каждое сочинение, требует особого слога, приличного содержанию... В Комедии, в Сказке нет

места славянским словам, средний слог возвысится ими, наконец, высокий будет ими изобиловать»⁴³),

Этим—ломоносовским—принципам Греч и Бестужев противопоставляют карамзинские—отрицание литературного языка, как своеобразного диалекта, дифференцирующегося по жанрам: «Легкий слог, вопреки мнению г. Катенина, должен употребляться в важных сочинениях, если хотим дать им вес, не делая их увесистыми».

Между тем, во второй своей полемической статье Катенин детализировал и общий вопрос об архаистическом направлении: архаистическое направление не есть архаическое, а р х а и с т ы — не а р х а и к и. Он напомнил Гречу о тех людях, которые и в Ломоносовское время «ненавидели славенщизну и восхищались чистым Русским языком Сумарокова». «Напрасно селятся защитники нового слога беспрестанно смешивать в своих нападениях и оборонах высокий слог любителей церковных книг с обветшалым слогом многих из наших Сочинителей, которые напротив держались одинаких с новыми правил, и только от того не совсем на них похожи, что разговорный язык в скорое время переменялся».

Здесь Катенин делает еще один важный шаг по пути литературного самоопределения,—он отмежевывает архаистическое направление от защиты всего старого,—и порывает с неразборчивостью Шишкова, бывшего одновременно и архаистом и архаиком⁴⁴).

Тогда же, в «Вестнике Европы», ближайший литературный друг Катенина, Бахтин, укрывшийся под псевдонимом М. И., писал: «Открытие тайны писать, как говорим, не принадлежит нашему веку. Еще прежде чем Карамзин наставлял сему кандидатов авторства, профессор Елоквенции Тредьяковский уже давно проповедывал оную... Потрудитесь прочесть предисловие к переводу сего великого мужа: «Езда на остров Любви...» Из краткой сей речи вы ясно можете усмотреть, что напрасно некоторые полагают Тредьяковского

С Телемахидою в руке,
С Роленном за плечами,—

начальником Славенофилов: напротив того, он есть истинный глава тех,

Кто пишет так, как говорит,
Кого читают дамы.

Если сопоставить это освобождение архаистического направления от архаики, бывшее в то же время и пересмотром вопроса об исторических традициях с острым интересом Вяземского к Сумарокову, приведшим его к высокой оценке Сумаро-

кова (а впоследствии—к полемике об оде и сатире—с Погодиным), а также и пересмотром вопроса о Ломоносове и Державине у Пушкина (на котором придется еще остановиться ниже)—станет ясно, что в двадцатых годах идет разъяснение исторических традиций, разъединение их.

Катенин был и по части современных литературных группировок достаточно дальновидным и, при всей его резкой полемичности,—вне-личным. Так, Гнедича, своего давнего «хулителя», конкурента-декламатора, «льстившего романтикам», внешне стоявшего скорее ближе к враждебным группировкам,—он, не колеблясь, зачисляет в лагерь архаистов. Так, Каченовского, временного союзника, в журнале которого Катенин собирается «вести наступательную и оборонительную войну», он считает «глупым, недоученным, раболепным педантом, гасильником: словом хуже Греча».

8.

Здесь, в вопросе о современных литературных группировках важный пункт—тактика младших архаистов. Дело в том, что годы их деятельности падают на любопытнейшее явление литературы XIX века—на борьбу «классиков» и «романтиков». Подходя с готовыми критериями «классицизма» и «романтизма» к явлениям тогдашней русской литературы, мы прилагаем к многообразным и сложным явлениям неопределенный ключ, и в результате,—возникает растерянность, жажда свести многообразное явление хоть к каким-нибудь, хоть к кажущимся простоте и единству. Таков выход, продиктованный историкам самим определением романтизма, которое сложилось не во время борьбы 20-х годов, а позднее—определением, в котором сложные явления предыдущего литературного поколения, уже стертые в памяти позднейшего, были приведены к насильственному упрощению. Таково психологическое определение романтизма у Белинского, надолго определившее пути исследования.

Характерна поэтому разногласия у исследователей, возникшая в результате подстановки многозначных терминов в вопросе о литературной группировке Катенина. В. Миллер в своей статье «Катенин и Пушкин» пытается отнести Катенина к классикам Оленинского кружка и влияние Катенина на Пушкина видит в том, что он расширил кругозор молодого Пушкина в сторону «французского классицизма»; эта характеристика оказывается, однако, недостаточной; новейший исследователь принужден назвать Катенина «полуромантиком» и с другой стороны «неоклассиком»,— что, однако, само по себе уже спорно. Отмечает противоречия в классицизме Катенина и А. А. Чебышев, объясняя их характерным литературным «двоеве-

рием». На приверженность Катенина к шишковским литературным идеям указал лишь Н. К. Пиксанов ⁴⁵).

Впервые, однако, с большой отчетливостью уже поставил вопрос о том, что эти группировки не характерны для Катенина—Полевой. В рецензии на сочинения Катенина—он отнес его к особому разряду архаистов (хотя самая характеристика архаистического направления у него односторонняя, что вызвало возражения Катенина) ⁴⁶).

При этом немало запутывала вопрос разногласия в высказываниях Катенина, его частые осуждения, казалось бы, близких и родственных ему явлений; здесь необходимо принять во внимание некоторую аберрацию его личного стиля. Подобно тому как у Пушкина есть стилистическая аберрация в его письмах, направленных к авторам, в сторону официальных комплиментов, подобно этому у Катенина наблюдается аберрация обратного свойства—в сторону беспричинно резкого осуждения, что надо отнести за счет его «прирожденного протестантизма», по удачному выражению В. Миллера.

Как бы то ни было, в этой разногласии исследователь совершенно бесцелен разобратся, подходя к ней с ключом «романтизма» и «классицизма». Ключ же «архаистического направления» позволяет уяснить многое непонятное ранее в Катенине.

Между тем и сами литературные деятели 20-х годов иногда тщетно гнались за неуловимыми понятиями классицизма и романтизма (достаточно убедительные примеры дает Пушкин в письме к Вяземскому, о котором уже приходилось говорить выше),—и эти понятия оказывались разными в разных литературных пластах. Происходило это, во-первых, вследствие того, что у нас «готовые» (на деле, конечно, тоже не готовые, а упрощенные) западные формулы прикладывались к сложным национальным явлениям и в них не умещались. Кроме того, западные течения, запаздывая, совмещались в русской литературной теории. Таково обычное совмещение разнообразных пластов немецкой литературной теории у русских романтиков (Лессинг, Шиллер, Шлегель, Шеллинг—имена почти одного порядка для большинства русских «романтиков», за исключением Любомудров, детальнее разбиравшихся в немецкой литературе и крепче на нее опиравшихся). Поэтому уже современники с трудом разбирались в противоречивых позициях «классиков» и «романтиков»—и подходить к ним с ключом тех или иных определений классицизма и романтизма не приходится. Приходится различать теоретические высказывания писателей той поры о романтизме (здесь обычно авторы имеют в виду иностранную литературу) и практические,—там, где им приходилось считаться с романтизмом в его домашнем, русском применении.

Кроме того необходимо принять во внимание и самую семантическую инерцию терминов: романтизмом называлось по преимуществу «новое», классицизмом «старое». Литературная деятельность Катенина при подходе к ней с флангов «романтизма» и «классицизма» кажется противоречивой. Будучи назван «романтиком» за свои «простонародные» баллады, он в 20-х годах становится в общем сознании «классиком» и ведет литературные войны с «романтиком» А. Бестужевым и «романтической шайкой». Пушкин, подводя в 1833 году итоги деятельности Катенина, упомянул о том, что «быв один из первых приверженцев романтизма, первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идеалам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования». Мы видим в ответе Пушкина характерное приравнение романтизма к одной из неотъемлемых принадлежностей архаистической теории: но эта же черта осталась в Катенине и позже, несмотря на его «отпад от романтизма»⁴⁷), и это же объясняет фразу Пушкина о том, что он, «всегда шел своим путем».

При ключе, который дает различие архаистического (в данном случае младо-архаистического) и карамзинистского (в данном случае, младо-карамзинистского) течений взамен различия романтизма и классицизма, расшифровываются такие непонятные, казалось бы явления, как полемика и борьба Катенина с «романтиком» Бестужевым. Катенин боролся с Бестужевым вовсе не потому, что изменил «романтизму», а потому, что в Бестужеве видел младо-карамзиниста; в литературных выступлениях раннего Марлинского, так же как и в стиле, сильна традиция Карамзина, перифрастический стиль Бестужева был в литературном сознании Катенина связан с перифразой карамзинизма.

Но и суждения Катенина о вопросах общей теории и даже об иностранной литературе не открываются ключом «классицизма» и «романтизма». В своих «Размышлениях и Разборах» он сам сознательно ограничивает значение классико-романтической литературной дихотомии: «С некоторого времени в обычай вошло делить поэзию на двое, на классическую и романтическую; разделение совершенно вздорное, ни на каком ясном различии неоснованное. Спрячь, не понимая ни себя, ни друг друга: со стороны приметно только, что на языке некоторых, классик педант без дарования, на языке других, романтик шалун без смысла и познаний... Для знатока, прекрасное во всех видах и всегда прекрасно. Одно исключение из сего правила извинительно и даже похвально: предпочтение поэзии своей, отечественной, народной; оно подкрепляется мыслью, что хорошее

сочинение в этом роде может достигнуть большего совершенства, нежели всякое другое; свое ближе чужого: поэт с ним познакомится короче, выразит вернее и сильнее» 48).

Далее,—в своих воззрениях на западную литературу Катенин руководится почти целиком своими архаистическими принципами, он как бы проецирует свои взгляды и отношения, создавшиеся на русской почве, на Запад. «Не один умный француз, а многие, например, Voileau, J.-B. Rousseau etc. всегда советовали не сбиваться отнюдь в языке с пути, проложенного Мальгербом; после многих неудачных попыток, начинали снова на этот путь возвращаться, и лучший их стихотворец сего времени, Лавинь, именно явно следует за Расином и Депрео. Во всех почти литературах было то же: новейшие Итальянцы, Альфиери и Монти старались возобновить Данте, а все Англичане клянутся Шекспиром: все, везде и всегда возвращаются к почтенной старине, наскучив фиалками, незримым и шашками узденей» 49).

И Данте и Шекспир признаются Катениным не из западного теоретического романтизма, а как величины, вполне соответствующие архаистической теории.

В Петрарку—проецирован у Катенина Батюшков и его последователи.

Так же колеблют Кюхельбекер и Катенин авторитет Горация, высокий у карамзинистов. Кюхельбекер в 1824 г. пишет о нем как о «прозаическом стихотворце», Катенин в 1830 г. резюмирует: «Я вижу в нем какое-то светское педантство, самодовольное пренебрежение к грубой старине, и поверхностное понятие о многом». Также и в отзыве о древней и новой аттической комедии — Катенин как бы имеет перед глазами архаистическую русскую комедию, с одной стороны, и комедию карамзинистов с другой: «Что-бы ни говорили некоторые из новейших критиков, комедия в Греции, переродясь из древней в новую, нисколько не выиграла: смелые политические карикатуры все же любопытнее и ценнее невинных картинок, украшающих английские романы прошедшего столетия» 50).

Отсюда же, как увидим ниже, смелый отзыв Кюхельбекера о «недозрелом Шиллере», с восторгом подхваченный Катениным; отсюда же и знаменательный приговор ходячему понятию «романтизма», который делает Кюхельбекер в 1825 году: «Но что же за то и Романтизм всех их, пишущих и не пишущих? Вы обыкновенно останавливаетесь на Ла-Мартине, на французском переводе Байрона, на романах Вальтер-Скотта» 51), приговор, который по времени и почти дословно совпадает с суждением Пушкина: «У нас под романтизмом разумеют Ламартина».

9.

Таким образом Катенин и Грибоедов представляют—в полемике 1815-16 гг.—первую фазу младо-архаистического движения. 1824 год—год ожесточенных споров Кюхельбекера в борьбе за воскрешение высоких жанров. Младшие архаисты начинают свою деятельность задолго до двадцатых годов; вершинный пункт их деятельности—первая половина двадцатых годов; хотя полемика еще ведется и во вторую половину, но ведется она в этот период по преимуществу рядовыми архаистами (Бахтин) и далеко не имеет того центрального значения, что в первую. Причина этого—изменившаяся, усложнившаяся литературная конъюнктура. Этому же способствует фактический «разгон» ядра: в 1822 году выслан из столиц Катенин, 1825 год—год гражданской смерти Кюхельбекера.

Пушкин в борьбе младших архаистов с младшими карамзинистами занимает не всегда и не по всем вопросам одно и то же место. В этой сложной борьбе обнаруживается сложность позиции Пушкина, использовавшего теоретические и практические результаты враждебных сторон.

До 1818 года Пушкин может быть назван правоверным арзамасцем-карамзинистом. 1818 год—год решительного перелома и наибольшего сближения с младшими архаистами. В 20-х годах наступает время борьбы с *sectaire*'ством обеих сторон. Но еще в 30-х годах Пушкин, пересматривая вопрос о поэтическом языке и лирических жанрах, не раз обращается к пути Катенина и останавливается мыслью на борьбе, поднятой Кюхельбекером.

Лицейский Пушкин—весь во власти Арзамаса. Он втянут в борьбу с «Беседой» и отзываясь на нее в стихах, заметках, письмах. Влияние карамзинистов сказывается в особенности в ранней эпистолярной прозе Пушкина. Ср. его первое письмо Вяземскому от 1816 г., пересыпанное шутливыми перифразами («царскосельского пустынного, которого... терзает бешеный демон бумагомарания»), стиховыми вставками, интонациями восклицания,—все типичными чертами эпистолярного стиля карамзинистов. (Самой характерной из этих черт является шутливая перифраза, встречающаяся в изобилии в письмах Вяземского, А. Тургенева, Жуковского,—в этой, как бы вне-литературной, эпистолярной форме все время шла тайная пародическая работа над стилем; шутливая перифраза сохранялась в течение 20-х—30-х годов в переписке перечисленных писателей; Пушкин с нею распространился рано,—в связи с эволюцией его общих стиливых тенденций.)

В этом же письме Пушкин канонически шутит над «покойной Академией и беседой губителей Российского Слова» и (снова

в духе эпистолярного стиля карамзинистов) прощается с «князем, грозой всех князей стихотворцев (на «Ш.», т.-е. Шихматова и Шаховского). К 1815 году относится характерная эпиграмма Пушкина в его лицейских записках:

Угрюмых тройка есть певцов:
 Шихматов, Шаховской, Шишков;
 Уму есть тройка супостатов:
 Шишков, наш Шаховской, Шихматов;
 Но кто глупей из тройки злой:
 Шишков, Шихматов, Шаховской?..⁵²⁾

В тех же записках Пушкин переписывает длиннейший дашковский «гимн» — «Венчанье Шутовского» и заносит совершенно карамзинистским стилем написанные «Мои мысли о Шаховском».

Подобно этому Пушкин канонически нападает на Хвостова, Боброва, и вслед за Батюшковым заодно задевает в 1814 г. Тредьяковского («К другу стихотворцу»). В столь же канонический ряд (очень удобный в стиховом отношении) поставлены в том же стихотворении Дмитриев, Державин, Ломоносов.

Жизнь имен и оценок в стихах, в критических статьях и письмах разная. Канонические стиховые формулы с этими именами сохраняются в стихах и тогда, когда в письмах и отчасти статьях они давно пересмотрены и даже отвергнуты. Тем более показательное нарушение канонических формул в стихах. А между тем уже в 1814 году Пушкин может счестся карамзинистом-вольнодумцем. Он уже как будто начинает пересматривать вопросы литературной теории. В послании «к Батюшкову» он внезапно отводит из осмеиваемого ряда — Тредьяковского:

...но Тредьяковского оставь
 В столь часто рушимом покое.
 Увы, довольно без него
 Найдешь бессмысленных поэтов;
 Довольно в мире есть предметов,
 Пера достойных твоего.

Оппозиция «робкая», — она заключается в указании «истасканности примера», — и не мешает Пушкину еще в 1817 году в послании к Жуковскому канонически пробрать Тредьяковского и Сумарокова, столь же канонически воспеть Ломоносова и еще более канонически вспомнить беседу «отверженных Фебом», «печатающих слогом Никона поэмы». Так же, «обязательны» и упоминания о «вкусе» и «здоровом смысле», отвергаемом «Беседой», и полная солидарность с карамзинистами в громком деле Озерова, смерть которого инкриминировалась ими Шаховскому.

Более любопытно, что в каноническом списке любимых авторов в «Городке» («Озеров с Расином, Руссо и Карамзин» —

наиболее типичный пример отстоявшихся стиховых формул) — встречается пара, несоединимая для многих карамзинистов и гораздо позже: «Дмитрев нежный с Крыловым близ тебя». (Следует вспомнить хотя бы Вяземского, который, по воспоминаниям его сына, уже значительно позже запрещал детям читать Крылова и заставлял учить апологи Дмитриева.)

Между тем в 1815-16 году выступают младшие архаисты, идет борьба Шаховского, Катенина и Грибоедова против Жуковского.

К 1817 году относится кризис Арзамаса (речь М. Ф. Орлова-«Рейна»), к 1818 году — его распад. Арзамас был как бы спущением всех форм шутливой, полудомашней поэзии карамзинистов. Он был второю молодостью, вторым поколением карамзинизма⁵³). Он как бы диалектическое развитие формы салона старших карамзинистов; эта форма — пародически-шуточная была исчерпана очень быстро. В самом Арзамасе, как своеобразном литературном факте, уже есть элемент разложения эстетизма и маньеризма карамзинистов, есть неприемлемый для карамзинистов «бурлеск» и грубость; в этом смысле Блудов (и отчасти Жуковский)⁵⁴) — как бы делегаты от старших, а самый молодой Арзамасец — Пушкин — наиболее далек от них.

К 1818 году, как мы видели, относятся характерные колебания Батюшкова и Жуковского, и тревога более правоверных Вяземского и Ал. Тургенева. Карамзинистская языковая культура, как и своеобразная форма их литературного общества оказываются накануне кризиса.

В 1818 же году состоялось сближение Пушкина с Катениным. По известным словам Анненкова: «Пушкин просто пришел в 1818 году к Катенину и, подавая ему свою трость, сказал: «я пришел к вам как Диоген к Антисфену: побей — но выучи». — «Ученого учить — портить» отвечал автор «Ольги».

Надо вспомнить, что это годы работы Пушкина над «Русланом и Людмилой»; Пушкин ищет пути для большой формы; карамзинский же период в основе своей был отрицанием эпоса и провозглашением «мелочей», как эстетического факта. Эпосом была легкая сказка, conte. Карамзинисты, и теоретически, и практически, уничтожили героическую поэму, но вместе с ней оказалась уничтоженной и большая форма вообще; «сказка» воспринималась как «мелочь».

Путь Пушкина при этом своеобразно эклектичен: он принимает жанр сказки, но делает ее эпосом, большой эпической формой.

Здесь открывался вопрос о поэтическом языке: при таком жанровом смещении язык не может остаться в пределах традиции карамзинизма. Тут-то «автор Ольги» и сыграл решительную роль. Поэтический язык Пушкина в «Руслане и Люд-

миле» подчеркнуто «простонароден и груб». Практика Катенина, который мотивировал свое «просторечие» жанром «русской баллады», делал обязательным и самый жанр его натурализмом, (в первую очередь натурализмом сюжета, затем «просторечием») Пушкин использует для большой стиховой формы.

В результате, в поэме, которая «стоила Пушкину усилий, как никакая другая» (Анненков), Пушкин вышел на путь нового эпоса. Это было превращение младшего, малого эпоса «карамзинистов», в большой, которое могло совершиться только при особых условиях: при сдвиге поэтического языка «младшего эпоса», «легкой сказки».

Полемика вокруг «Руслана и Людмилы» как бы повторила полемику вокруг «Ольги» Катенина. Особенно характерна здесь позиция Карамзина и Дмитриева.

Дмитриев пишет: «Что скажете о нашем «Руслане», о котором там много кричали? Мне кажется, это недоносок пригожего отца и прекрасной матери (музы). Я нахожу в нем очень много блестящей поэзии, легкости в рассказе, но жаль, что часто впадает в бурлеск... Воейкова замечания почти все справедливы».

Критика Воейкова не только была в общем отрицательной,— но и в частности порицала Пушкина как раз за то, обвинение в чем было выдвинуто и против Катенина в полемике вокруг «Ольги». Воейков (как, впрочем, и все другие критики) колеблется в определении жанра новой поэмы и решает, что это жанр «богатырской волшебной поэмы» и притом «шуточной»; он резко нападает на Пушкина за «безнравственность» некоторых описаний (что в литературном плане было близко к обвинению в «непристойности» — ср. полемику Гнедича и Грибоедова по поводу «Ольги»). Он подчеркивает «бессмыслицу». Самым памятным для Пушкина и Катенина примером осталось «пояснение» Воейкова:

«С ужасным, пламенным челом —

То-есть с красным, вишневым лбом». (Катенин называл потом Воейкова «вишневым».)

Воейков упрекал Пушкина в употреблении «неравно высоких» слов («Славянское слово очи высоко для Простонародного Русского глагола жмуриться») и в «желании сочетать слова, несоединимые по своей натуре» (это, впрочем, — общий упрек «романтикам»); он подчеркивал у него низкие слова и называл рифму кругом-копием — мужицкою.

Поэма для Дмитриева, как и для Воейкова, была бурлескной, грубой, «простонародной», Дмитриев сравнивал ее с бурлеском XVIII века, Осиповской Энеидой.

Что касается Карамзина, он назвал «Руслана и Людмилу» поэмкой, отказываясь, таким образом, признать ее большой эпической формой.

Полемика «Жителя Бутырской слободы» против «простонародности» и «грубости» Пушкина общеизвестна.

Любопытно, что Пушкин подозревал Катенина в авторстве одной критики, и эта критика сплошь касается мотивированности сюжетных деталей и не касается поэтического языка.

Пушкин оказался в одном ряду с Катениным.

Недоуменные же похвалы критики объясняются тем, что поэт, просторечия на этот раз был на высоте всей культуры карамзинизма.

Очутился в одном ряду с Катениным Пушкин и в другом — в открытом выступлении против Жуковского. IV песнь «Руслана и Людмилы» написана в 1818 г., только три года отделяют ее от «Липецких вод» Шаховского, два года от полемической «Ольги» Катенина и шума вокруг нее, год от «Студента» Катенина и Грибоедова, где пародируется Жуковский, — и в IV песне Руслана и Людмилы обличается Жуковский «во лжи прелестной» и пародически смещается фабула «Двенадцати спящих дев».

Тихонравов и В. Миллер с большим основанием приписывают эту пародию сближению с Катениным. Мы видим также, что не только эта пародия, но и вся стилистическая проблема, связанная с «Русланом и Людмилой», находится в зависимости от литературного перелома Пушкина, приведшего его к сближению с Катениным.

Интересна еще одна деталь. В 1822 году Пушкин пишет Катенину, узнав о том, что он перевел «Сида»: «Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? Я слышал, что она не прилична, смешна, *ridicule*. *Ridicule!* Пощечина, данная рукою Гишпанского рыцаря, воину, поседевшему под шлемом! *Ridicule!* Боже мой, она должна произвести больше ужаса, чем чаша Атреева». Здесь Пушкин пишет Катенину не как учитель, а как очень решительный ученик, и, конечно, вспоминает гротескную пощечину в «Руслане и Людмиле», вызвавшую негодование Жителя Бутырской Слободы и Воейкова. Позднее, со снижением и прозаизацией героя у Пушкина снизилась комически и эта фабульная деталь. («Граф Нулин».) В приведенном отзыве Пушкина, уже совершен переход от «бурлескной» «пощечины» к «гротескной». Ср. замечание Пушкина (позднейшее) о том, что «иногда ужас умножается, когда выражается смехом».

Защита поэмы пришла с неожиданной, казалось бы, стороны: Крылов ответил на критику «Руслана и Людмилы» известной эпиграммой. Интерес Крылова, редко и тяжело отзывав-

шегося в 20-х годах на литературные споры, ясен; он, как архаист, проводящий «просторечие» в басне был затронут полемикой, касавшейся по существу того же самого, в другом жанре.

«Руслан и Людмила» во многом удовлетворила архаистов. В 1824 г. Шаховской (которого Катенин помирил с Пушкиным еще в 1819 г.) обрабатывает эпизод из нее для театра. Любящий крайности Бахтин и позже, в конце 20-х годов, считает «Руслан и Людмилу» лучшим произведением Пушкина. Он пишет: «Жаль, что Пушкин не занялся сочинениями сего рода, истинно народными, и не польстился приобретением имени Российского Ариоста».

Кюхельбекер же в 1843 году писал в своем дневнике о поэме: «Содержание, разумеется, вздор, создание ничтожно, ⁵⁶⁾ глубины никакой. Один слог составляет достоинство Руслана, за то слог истинно чудесный. Лучшая песнь, по моему, шестая: сражение тут не в пример лучше чем в Полтаве» и дальше: «Остаюсь при своем мнении, что «Кавказский Пленник» и особенно «Бахчисарайский Фонтан», хотя в них стихи, иногда удивительно сладостны, творения не в пример ниже Руслана...»

Вместе с тем в связи с поэмой Пушкину пришлось пересмотреть свое отношение к карамзинизму. Канонические авторитеты Дмитриева и Блудова Пушкин, не колеблясь, уничтожает в течение двадцатых годов. Отношение к Карамзину сложное, но эпиграммы Пушкина 1819 года на Карамзина, которые А. Тургенев и Вяземский припомнили Пушкину после смерти Карамзина, были в атмосфере почитания, окружавшей его имя, актом поразительного вольнодумства.

Первым пострадал Дмитриев, отзыв которого стал известен Пушкину. Уже в 1828 году Пушкин, выпуская 2-ое издание «Руслана и Людмилы», не смог не упомянуть о нем: «Долг искренности требует также упомянуть и о мнении одного из увенчанных первоклассных отечественных писателей, который, прочитав Руслана и Людмилу, сказал: я тут не вижу ни мыслей, ни чувства, вижу только чувственность». Другой (а может быть и тот же) (таким образом, первый, «увенчанный писатель» — повидимому Карамзин. Ю. Т.) увенчанный, первоклассный отечественный писатель приветствовал сей опыт молодого поэта следующим стихом: «Мать дочери велит на эту сказку плюнуть».

В 1822 г. Пушкин пишет о смене влияния французского английским: «Тогда и некоторые люди упадут, и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев—с своими чувствами и мыслями, взятыми из Флориана и Легуве» ⁵⁷⁾.

Он ведет планомерную борьбу с Вяземским против Дмитриева за Крылова: «Но, милый, грех тебе унижать нашего Крылова...

Ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь чорт знает кому. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова...»

С Жуковским он борется из-за Блудова: «За чем слушаешься ты Маркиза Блудова? Пора бы тебе удостовериться в односторонности его вкуса».

Он пишет Бестужеву в 1825 г.: «Богданович причислен к лику великих поэтов, Дмитриев также... Мы не знаем, что такое Крылов, Крылов, который (в басне) столь же выше Лафонтена, как Державин выше Ж. Б. Руссо».

Почти в тех же выражениях, что и Дмитриева, осуждает Пушкин Озерова, имя дорогое старшим карамзинистам и окруженное пиэтетом.

10.

В запутанном вопросе о романтизме этот пересмотр сыграл свою роль. Сходясь с архаистами в отрицании «темного и вялого «Ламартина» (Кюхельбекер называет его лже-романтиком) Пушкин переносит вопрос о романтизме и классицизме на русскую почву и отказывается признать верность аналогии, адекватность этих западных понятий русским литературным фактам. Он пишет Вяземскому по поводу «Разговора между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», предпосланного Вяземским «Бахчисарайскому Фонтану»: «Знаешь ли что? твой разговор писан больше для Европы, чем для Руси. Ты прав в отношении романтической поэзии; но старая <.....> классическая, на которую ты нападаешь, полно, существует ли у нас? Это еще вопрос. Повторяю тебе перед евангелием и святым причастием, — что Дмитриев, не смотря на все старое свое влияние, не имеет и не должен иметь более весу, чем Херасков или Дядя В. Л... [Василий Львович] и чем он классик? где его трагедии, поэмы дидактические или эпические? разве классик в посланиях Севериной, да в эпитафиях, переведенных из Гишара? Где же враги романтической поэзии? где столпы классические?».

То же, в сущности Пушкин повторяет и в официальной статейке «Издателю Сына Отечества»; он даже называет «Разговор между Издателем и Классиком» Вяземского «Разговором между Издателем и Антиромантиком». И кончает статейку упреком (который можно принять стилистически за комплимент, но который является по существу серьезным возражением Вяземскому): «Разговор... писан более для Европы вообще, чем исключительно для России, где противники романтизма слишком слабы и не заметны, и не стоят столь блистательного отражения». Это совершенно трезвое констатирование отсутствия классицизма, происшедшее в процессе пере-

смотра карамзинской эпохи, оказывает свое влияние на всю постановку вопроса о романтизме у Пушкина. Отмежевываясь от всех статических определений романтизма он практически переносит вопрос в область конкретных жанров: он говорит о романтической трагедии, о романтической поэме и т. д. «Классическая трагедия» была для него столь же определенным жанром как и «романтическая трагедия». Очень характерно, что он предлагает не кому иному как Катенину в 1825 году: «Послушай, милый, запрись, да примись за романтическую трагедию в 18-ти действиях (как трагедия Софии Алексеовны). Ты сделаешь переворот в нашей Словесности, и никто более Тебя того не достоин». И также деловито осведомляется у Пушкина Катенин: «Что твой «Годунов»? Как ты его обработал? В строгом ли вкусе историческом или с романтическими затеями?».

Это с большой резкостью высказал Пушкин в черновых набросках предисловия к «Борису Годунову»: «Я в литературе скептик (чтобы не сказать хуже), и... все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть?.. Он (писатель) должен владеть своим предметом, не смотря на затруднительность правил...»

Отсюда же, из конкретной связанности у Пушкина вопроса о романтизме с вопросом о жанрах, характерная попытка решить разом и с определением романтизма. «К сему [классическому] роду должны отнести те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили. Следственно сюда принадлежат: эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание..., элегия, эпиграмма и баснь... Какие же роды стихотворений должно отнести к поэзии романтической? Те, которые не были известны древним и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими». Если принять во внимание, что под «формой» Пушкин понимает жанр, то станет ясно в чем дело. Сущность русского романтизма Пушкин видел в создании новых жанров, «романтической поэмы» и «романтической трагедии» в первую очередь и в смещении старых жанров («изменение» или «замена»). И таков был самый существенный вопрос в поэзии 20-х годов. Спор в 1824 году, поднятый вокруг «Разговора» Вяземского, был спором о жанре «романтической поэмы», а не спором о романтизме вообще, — по крайней мере, Пушкин считал его в общем вопросе применимым более к европейской, чем к русской литературе. И вот эту-то существенную поправку Пушкин пытается влить в статическое «определение» романтизма, которое очень долго (весь XIX век) считалось необходимым.

В результате—определение ничего не выиграло, но конкретная постановка вопроса выяснилась как ни у кого из современников: «романтичны» новые или измененные, смещенные жанры.

Пересмотр же вопроса о романтизме находится в несомненной связи с пересмотром вопроса о русском «классицизме», на который его натолкнуло отрицание Дмитриева и других старших карамзинистов.

¶11.

В течение двадцатых годов борьба Пушкина с остатками литературной культуры старших карамзинистов продолжает углубляться. Здесь Пушкин по резкости выступлений совершенно солидаризуется и с Катениным и с Кюхельбекером.

Следует отметить одну черту. Литературная и языковая реформа Карамзина опиралась на известные формы художественного быта. Монументальные ораторские жанры сменились маленькими, как бы вне-литературными, рассчитанными на резонанс салона, жанрами. Литературная эволюция сопровождалась изменением установки на «читателя». «Читатель» Карамзина — это «читательница», «нежная женщина»; автор —

Кто пишет так, как говорит,
Кого читают дамы.

Эти салоны были своеобразным литературным фактом для Пушкина уже неприемлемым. «Читательница» была оправданием и призмой особой системы эстетизированного, «приятного» литературного языка.

И вот всю последующую деятельность Пушкина проникает резкая борьба против карамзинской «читательницы», борьба, которая в одно и то же время являлась борьбой за «нагое просторечие».

Он пишет в 1824 году А. Бестужеву: «Корнилович славный малый и много обещает, но зачем пишет он для снисходительного внимания Мил. Гос. N. N. и ожидает одобрительной улыбки прекрасного пола... Все это старо, ненужно и слишком пахнет Шаликовскою невинностью». Он противопоставляет поэзию, как «отрасль промышленности», — поэзии-салонному разговору: «Уплачу старые долги и засяду за новую поэму. Благо я не принадлежу к нашим писателям XVIII века: я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола».

Упоминания о «ширине в столько-то аршин» поэм, приравнение поэта сапожнику, — это революционное снижение карамзинского салонного «поэта» (превосходно живящееся,

однако, у Пушкина с темой «высокого поэта»). Это снижение находится в связи с общим снижением героя у Пушкина. Пушкин пишет робкому и скромному Плетневу: «Какого вам Бориса и на какие лекции? в моем Борисе бранятся по (.....) на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу». В «Отрывках из писем, мыслей и замечаниях» 1827 г. он выступает с целой филиппикой против «читательниц», конечно, имея в виду не реальных читательниц, а самую литературную установку на «читательницу», — карамзинскую «читательницу»: «Природа, одарив их тонким умом и чувствительностью самую раздражительною, едва ли не отказала им в чувстве изящного. Поэзия скользит по слуху их, не достигая души; они бесчувственны к ее гармонии; примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстраивают меру, уничтожают рифму. Вслушайтесь в их литературные суждения, и вы удивитесь кривизне и даже грубости их понятия... Исключения редки». С особою ясностью он выступает в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова»: «Упомянув об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ, г. Лемонте, столь же остроумно, как и справедливо, замечает, что русский язык через то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений... Нет сомнения, что если наши писатели чрез то теряют много удовольствия, по крайней мере, язык и словесность много выигрывают... Что навело холодный доск вежливости и остроумия на все произведения писателей XVIII столетия? Общество M-mes du Deffand, Boufflers, d'Épinau, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для благо склонной улыбки прекрасного пола». Здесь в борьбе против карамзинской «читательницы» Пушкин вполне совпадает с Шишковым (см. выше, стр. 221-2).

Подобно этому Пушкин подвергает пересмотру все эстетические догматы карамзинистов; он подвергает критике понятия вкуса, главный догмат карамзинистов. «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слога, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности», т.-е. Пушкин отвергает единый вкус (а стало быть и единый стиль) и ставит литературный язык в зависимость от «соразмерности и сообразности», т.-е. от его жанровых функций.

Он подвергает критике и понятие остроумия, одно из главнейших в литературном учении и обиходе карамзинистов и определяет его как «способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения».

О тонкости, — тоже важном теоретическом догмате карамзинизма—он пишет: «Тонкость редко соединяется с гением,

обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным».

И подобно этому он борется с стилистическим пережитком старших карамзинистов—с перифразой. Сюда относится его заметка о «Слоге» (1882), разительно напоминающая приведенное выше (см. стр. 221-2) суждение Шишкова:

«...что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснять просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и всякими метафорами. Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавив: сие священное чувство коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру, а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озаряли восточные края лазурного неба. Читаю отчет нового любителя театра: или юная питомица Талии или Мельпомены, щедро одаренная Аполл... Боже мой, а поставь: эта молодая хорошая актриса, и продолжай так же».

Второй пример здесь вовсе не случаен. В своей полемической статье об «Ольге» Катенина, Гнедич писал по поводу стиха

Встала рано поутру:

«рано поутру—сухая проза», на что Грибоедов тогда же возражал: «В Ольге г. рецензенту не нравится, между прочим, выражение рано поутру; он его ссылает в прозу: для стихов есть слова гораздо кудрявее».

В заметке 1827 года Пушкин пишет: «Жалка участь поэтов (какого бы достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться позабытыми победами над предрассудками вкуса».

В полном согласии с архаистами он стремится к просторечию: «хладного скопца уничтожаю,—пишет он в 1823 году Вяземскому. Меня ввел в искушение Бобров... Мне хотелось, что-нибудь украсть, а к тому же я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы Европейского жеманства и Фр. утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе».

Вся сила этого письма обнаруживается, если вспомним, что Пушкин пишет его кн. Вяземскому, одному из последовательнейших младших карамзинистов, пишет о Боброве, больше всех (кроме, может-быть, Хвостова) осмеивавшемся карамзинистами, в том числе Вяземским, и до начала 20-х годов самим Пушкиным.

А между тем здесь очень органична связь между упоминанием о старшем архаисте Боброве в связи с архаистическим же

литературным требованием «грубости» и «простоты». Показательно признание Пушкина о власти «привычки», т.-е. той стиховой культуры карамзинизма, высшим пунктом и одновременно разрушением которой он был.

12.

«Просторечие» было тем стилистическим ферментом, который помог осуществить Пушкину в «Руслане и Людмиле» сдвиг малой формы в большую, — создать новый эпический жанр.

В «Братьях-Разбойниках» Пушкин углубляет словарную тенденцию «просторечия» («харчевня» и «кнут» должны были, конечно, «оскорбить уши милых читательниц»). Байрон был, таким образом, близок Пушкину не только по особенностям конструкции, а и по особенностям стиля, по его своеобразной «архаистической» позиции.

Это «просторечие» является очень важным и в создании «романтической» трагедии «не для дам» («Борис Годунов» задуман как «трагедия без любви» в противовес «любовной трагедии»). По массовому характеру, по этому отсутствию любви, как главной интриги, наконец, по метру Пушкинский «Борис Годунов» предваряется «Аргивянами» Кюхельбекера. Связи этих двух трагедий посвящена моя отдельная работа).

Во второй половине 20-х годов и в 30-е годы, ощущая потребность в создании новых лирических жанров, Пушкин неизменно обращается к проблеме стихового языка, к просторечию. Пути его собственных «продолжателей» для него неприемлемы. Он выговаривает в 1825 году Плетневу за его статью, в которой дана апология альбомных поэтов малой формы, элегиков. Он ищет выхода из эпигонского кольца, постепенно смыкающегося вокруг него, и приходит к «нагой простоте» «русской баллады».

Пушкин не раз пробует балладу, как бы ищет в ней пути для свежих лирических жанров. И в балладах своих он идет за Катениным, а не Жуковским. Таковы «Жених» (1825 года), «Утопленник» (1828). Сюда же относятся «Вурдалак», типичная баллада, выпадающая из вне-балладного строя «Песни западных славян» и новая стадия сугубо сниженной баллады «Гусар» (1833).

Катенин недаром сердился на то, что в «Женихе» («Наташе», как он пишет) Пушкин «бессовестно обокрал его «Убийцу»; прямого заимствования здесь, пожалуй, нет, но за то есть общность направления и стихового языка. То же можно сказать и об «Утопленнике», с его «просторечием» (Тятя, робята, врите, поколочу).

Здесь важно, конечно, не «заимствование», а единство стиховых тенденций. Это было сознательной программой Пушкина. Так он нащупывал сдвиг в области лирики.

В 1828 году, к которому относится «Утопленник», Пушкин пишет о стиховом языке: «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся еще за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем...» Опыты Жуковского и Катенина были неудачны не сами по себе, а по действию ими произведенному. Мало, весьма мало людей поняло достоинство переводов из Гебеля, и еще менее силу и оригинальность «Убийцы», баллады, которая может стать на ряду с лучшими произведениями Бюргера и Соутея.— Обращение убийцы к месяцу, единственному свидетелю его злодеяния: «Гляди, гляди, плешивый», — стих, исполненный истинно трагической силы, показался только смешон людям легкомысленным, не рассуждающим, что иногда ужас умножается, когда выражается смехом».

В 1833 году, когда руководящая литературная критика встретила выход сочинений Катенина как мертвое явление, для Пушкина катенинские проблемы продолжают жить. Суждения его о Катенине, как и в приведенной заметке, — резкая апология его направления: «Жуковский (в «Людмиле») ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания... Но сия простота и даже грубость выражений, сия сволочь, заменившая воздушную цепь теней, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнения в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым». Пушкин называет лучшею балладю Катенина «Убийцу»; он подчеркивает вслед за Бахтиным (предисл. к соч. Катенина), что «Идиллия» Катенина — «не Геснеровская, чопорная и манерная, но древняя — простая, широкая, свободная» и катенинское собрание романсов о «Сиде» называет просто народной хроникой.

13.

Но все же между Пушкиным и Катениным пропасть, и эта пропасть в той стиховой культуре, которою владеет Пушкин и которую обходит Катенин.

Пушкин сполна использует литературные достижения карамзинистов и прилагает к ним языковые принципы, почерпнутые от младших архаистов. Потому и была революционной вещью «Руслан и Людмила», что здесь были соединены в одно проти-

воположные принципы «легкости» (развитой культуры стиха), и «просторечия». Пушкин и Катенин работают на разных пластах стиховой культуры.

Эта разница сказывается прежде всего на пересмотре вопроса о традициях. Тогда как и Катенин и Кюхельбекер проводят не только архаистические принципы, но и архаистическую традицию, — и для них не только важны основные принципы литературного языка Ломоносова и Державина, но и их литературная традиция, их стиховая культура, их статика, — Пушкин резко рвет с ней.

1825 год — год решительного пересмотра Пушкиным значения ломоносовской и державинской традиции и решительного отказа от нее. Пушкин различает принципы языка и самую литературную культуру. Он говорит в статье «О предисловии г-на Лемонте к басням Крылова», что Ломоносов открыл «истинные источники нашего поэтического языка»; он говорит с точки зрения карамзинистов еретические истины о языке: «древне-греческий язык вдруг открыл ему (славяно-русскому языку) свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи... Сам по себе уже звучный и выразительный отселел заимлет он гибкость и правильность». (Ср. мнение Шишкова, выше, стр. 219-20.)

Главное достоинство слога Ломоносова, по его мнению, «в счастливом соединении» книжного славянского языка «с языком простонародным».

При этом характерно очерчен Тредьяковский, «тонко насмеющийся над славенщицей». И тут же, рядом, Ломоносов дипломатически избавляется от «мелочных почестей модного писателя», т.-е. литературная его традиция признается несвоевременной.

Немного ранее, в письмах, Пушкин еще более выяснил свою позицию. Ломоносов «понял истинный источник русского языка и красоты ононого», но он «не поэт». «Кумир Державина $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый». И яснее: «Этот чудак не знал ни Русской грамоты, ни духа Русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова), он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо... Читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей богу, его Гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом». Таким образом, признавая ломоносовские принципы литературного языка, Пушкин решительно отвергал литературные принципы Ломоносова; столь же решительно он отвергал языковые тенденции Державина, признавая в нем «мысли, картины и дви-

жения истинно-поэтические». Он воспринимал ломоносовский язык вне поэзии Ломоносова, а поэзию Державина—вне державинской стиховой культуры.

Поэтому совершенно естественны и теоретические колебания Пушкина. В «Мыслях на дороге», через десять лет, при новом пересмотре вопроса, эта чуждость стиховых культур и литературных принципов Ломоносова и Державина уже возобладала у Пушкина над его близостью к ломоносовскому принципу литературного языка; эстетизм, маньеризм, перифраза,—неприемлемые черты литературной культуры карамзинистов— в 1835 году уже сгладились, были вчерашним днем, и всплывала в светлое поле первоначальная роль Карамзина — как «освободителя литературы от ига чужих форм». Все это естественно совпало с переходом Пушкина к прозе; в результате всего этого в новом свете явилась и языковая роль Карамзина.

Ломоносовско-державинская литературная традиция была и с самого начала неприемлема для Пушкина; литературные принципы ее были ему чужды. Он был на самой вершине культуры карамзинского точного слова, там где это точное слово вызывало реакцию, и, как реакцию, Пушкин влил в эту литературную культуру враждебные ей черты, почерпнутые из архаистического направления.

Но у Пушкина это было внутренней, «гражданской» войной с карамзинизмом; владея всеми достижениями карамзинизма, соблюдая принципы точного, адекватного слова, он воевал против последышей карамзинизма, против периферии карамзинистской культуры, против ее статики; ферментом же, брошенным на эту культуру, очищенную от маньеризма, эстетизма, малой формы, были принципы враждебной культуры,—архаистической.

Роль Катенина была, по признанию Пушкина, в том, что он «отучил его от односторонности взглядов».

В борьбе литературных «сект» Пушкин занимает исторически оправданное место беспартийного. Он вступает в переговоры с Вяземским: «Ты — Sectaire, а тут бы нужно много и очень много терпимости; я бы согласился видеть Дмитриева в заглавии нашей кучки, а ты уступишь ли мне моего Катенина? Отрекаюсь от Василья Львовича, отречешься ли от Воейкова?»; шутовское упоминание о дяде Василии Львовиче не заслоняет факта огромной важности: Пушкин был в литературе «скептик» и использовал элементы враждебных течений.

Вот почему Пушкин, учась у Катенина, никогда не теряет самостоятельности; вот почему он вовсе не боится «предать» своего учителя и друга. В 1820 году он уже совершенно самостоятелен; он осуждает Катенина за то, что Катенин стоит на

старой статике, на старом пласте литературной культуры: «Он опоздал родиться—и своим характером и образом мыслей весь принадлежит XVIII столетию. В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги как и в прославленном веке философии».

Пушкину претит традиционная важность этой литературной культуры, ибо от карамзинистов Пушкин, отвергнув их эстетизм, перенял подход к литературе, как к факту, в который широко вливается неканонизованный, неолитературенный быт: «Мы все, по большей части, привыкли смотреть на поэзию, как на записную прелестницу, к которой заходим иногда поврать, поповесничать, без всякой душевной привязанности и вовсе не уважая опасных ее прелестей. Катенин напротив того приезжает к ней в башмаках и напудренный, и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью».

Пушкин несомненно ценил катенинские баллады, ценил в Катенине критика («Один Катенин знает свое дело»; «для журнала это клад»), многому у него научился, но «последователем» его не был ⁵⁸).

«Высокий план» архаистов был для Пушкина неприемлем. В результате приложения архаистической теории к высоким жанровым и стилистическим заданиям—получалась у архаистов неудача,—исторически фатальная. Такова, как увидим ниже, неудача Кюхельбекера, такова же, например, языковая неудача Катенина в переводах из Дантова «Ада». Здесь соединение крайних архаизмов с просторечием давало семантическую какофонию, приводящую к комизму. Приведу примеры:

А вслед за ним волк ненасытно жадной,
Пугающий чрезмерной худобой,
Губительной алчностью безотрадной,

Толикий страх нанес он мне собой,
Столь вид его родил во мне отврата,
Что я взойти отчаялся душой.

(Песнь I, 1827.)

Гнушаяся их срамной теплотой
Их небеса высокие изгнали,
И низкий ад в провал не принял свой.

...Струилась кровь с ланит их уязвленных,
И с током слез смешившись, на земле
Служила в снедь толпе червей презренных.

(Песнь II, 1828.)

Или в особенности такие семантические провалы:

О житии вспомнить нестерпимо;
Забением забыл их целый свет,
И зависть в них ко всем необходимо

...Я в землю взор потупив, смолкнул снова,
И скучных сил стыдась вопросов сам,
Вплоть до реки не смел промолвить слова.

...Невольный страх в мои проникнул жилы.
Вдруг треснула разсевшаясь земля,
И взвился ветер, разскинув шумны крылы.

Глад искажил прекрасные их лица
И руки я, отчаян, укусил.

Сюда же—места, которые самым перенапряжением вызывают на пародию:

Но строгий к нам вяв глас его речей,
В лице смутясь, заскрежетал зубами,
Все мертвецы завывли от скорбей.

К 1832 году относится полупародическое «подражание Данту» Пушкина, где—вся соль пародии в соединении слов и фраз «неравно высоких»,—и здесь, конечно, возможно у Пушкина сознательное пародирование переводов Катенина.

14.

К 1828 и 1832 годам относится любопытное поэтическое состязание между Катениным и Пушкиным, замыкающее их литературные отношения.

Большинство стихотворений Катенина имеют «*arrière pensée*», заднюю мысль. Это обычный семантический прием двадцатых годов—за стиховым смыслом прятать или вторично обнаруживать еще и другой. (Так Вяземский говорил, что все его стихотворение «Нарвский Водопад» построено на *arrière pensée*, которая отзывается везде: «весь водопад не что иное как человек взбитый внезапной страстью»; так и сам Пушкин проецирует в сюжет Нулина пародию «Шекспира и истории».)

Частая фабула у Катенина—поэтическое состязание двух певцов (на этот сюжет Катенина, повидимому, натолкнула переведенная им в молодости эклога Виргилия). Таков сюжет «Софокла», таков сюжет «Старой Были», «Элегии» и «Идиллии».

Совершенно явный личный смысл вложен в «Элегию» (1829). Герой элегии Евдор; в картине ратной его жизни и «отставки» легко различить автобиографические черты.

Кроме чести всем я жертвовал Музам;
 Что ж мне наградой? Зависть, хула и забвенье.
 ...Льстяся надеждой предстал он на играх Эллады:
 Демон враждебный привел его. Правда: с вниманьем
 Слушал народ...

...но судьбы поэтов
 Важно кивали главой, пожимали плечами,
 Сердца досаду скрывая улыбкой, насмешкой.
 Жестким и грубым казалось им пенье Евдора.
 Новых поэтов поклонники судьбы те были...
 ...Юноши те великих предтечей не чтили...
 Друг же друга хваля и до звезд величая,
 Юноши (семь их числом) назывались Плядой:
 В них уважал Евдор одного Феокрита.

Все это очень прозрачно. Катенин в одном письме указывал, что Феокрит—«не Дельвиг»; вероятно это был Гнедич, также писавший идиллии. Название «Пляды» — несомненно иронично.

Подобно этому в «Идиллии» состязаются Эрмий, представитель «силы» и Аполлон, представитель «прелести», при чем побеждает, конечно, Эрмий.

Сюжет «Старой были» — состязание двух певцов: женоподобного скопца-грека с русским воином. Грек восхваляет князя Владимира так искусно, что князь убеждает воина отказаться от состязания с ним, и дает ему в награду второй приз, кубок. (Грек получает первую награду — коня.) Характерен монолог воина:

Премудр и премилостив твой мне совет,
 И с думой согласен моею:
 Ни с Эллином спорить охоты мне нет,
 Ни петь я, как он, не умею.
 Певал я о витязях смелых в боях:
 Давно их зарыли в могилы.
 Певал о любви и о радостных днях:
 Теперь не разбудишь Всемилы,
 А петь о великих царях и князьях
 Ума не достанет, ни силы.

Вещь была посвящена Пушкину, при чем посвящение было сделано в форме особого стихотворения «Кубок», который был дан воину, долго странствовал, и, наконец, попал в руки Пушкина:

Ты с ним, счастливцев, поживаешь,
 В него ты через край вливаешь
 Свое волшебное питье...
 ...Из кубка сделай одолжение
 Меня питьем своим напой,
 Но не облей неосторожно:
 Он, я слышал, заморожен,
 И смело пить тому лишь можно,
 Кто сыном Фебовым рожден.

Автор просит напоить из него хоть двух романтиков; если они напьются,—то «можно пить кому угодно». Но если они не смогут напиться,—то и он «кинет желанье»:

Надеждой ослеплен пустою,
Опасным не прельщусь питьем.
И в дело не входя с судьбою,
Останусь лучше при своем.
Налив, тебе подам я чашу,
Ты выпьешь, духом закипишь,
И тихую беседу нашу
Бейронским пеньем огласишь.

В «посвящении» есть язвительное упоминание о Карамзине: «Сам наш историограф почтенный, прославленный, пренагражденный».

Оба стихотворения Катенин послал Пушкину, сопроводив их письмом, где отдавал их в его распоряжение и говорил: «они деланы... для тебя».

И в стихах и в письме имелись намеки довольно ясные. К 1826 году относятся нашумевшие «Стансы» Пушкина Николаю I «В надежде славы и добра», к 1828 году — вынужденный ответ «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю»).

Женоподобный грек-скопец, поющий славу великому князю (кстати, любопытно, что подобно Пушкину, вспомнившему по поводу Николая I — Петра Великого,—грек поет славу «предка великого князя», а не самого князя) и певец-старый воин, у которого

...петь о великих царях и князьях
Ума не достанет, ни силы—

могли и сами по себе возбудить некоторые толки,—посвящение же Пушкину объясняло все ⁵⁹).

Это посвящение только, по видимости, направлено против «романтиков». Питье Пушкина—особое; его в состоянии пить только сын Феба. Но, может-быть, и другие могут приблизиться к тому же кубку, и не лучше ли Пушкину выпить чашу, которую ему предложит Катенин? Выпив эту чашу, он огласит беседу «Бейронским пеньем». После смерти Байрона в Миссолонгах—«бейронское пенье» могло быть символом революционной поэзии. Ядовитый намек на «пренагражденного историографа» выяснял другую, противоположную ситуацию.

Катенин пояснил еще и без того понятный смысл своим письмом: «Что ты теперь поделяваешь? Верно что-нибудь веселее, чем я, который то и знаю, что долги плачу: какая тоска. К слову о тоске, ради Бога, поскучай и ты немножко

чтоб меня и еще кое-кого одолжить; я ведь тебя слишком уважаю, чтобы считать в числе беспечных поэтов, которые кроме виршей ни о чем слушать не хотят». Яснее высказаться нельзя было. Друг декабристов, радикал, Катенин предлагает Пушкину «поскучать», чтобы одолжить его и еще кое-кого (общих друзей декабристов).

Это же объясняет совершенно непонятные без того слова Катенина в письме к Бахтину, в котором он сообщает ему о своем намерении посвятить Пушкину и послать ему «Старую быль»: «Вы мне скажете: к чему это... к тому, что я напишу ему так, что Вы будете довольны, и к тому, что оно послужит в пользу». В том же письме он просит «не давать решительно никому ее списывать».

В письме от 17/IV 1828 г. Катенин поясняет Бахтину: «Вы жалеете, что Русского певца не описал я величественнее, я этого именно избегал... по плану всего мне хотелось отнюдь не казаться к нему пристрастным, а напротив говорить как бы холодно об нем... Вообще об этом надобно бы нам с час поговорить, тогда только я бы мог вполне изъяснить Вам мою мысль и намерение; но будьте уверены, что это не просто». Личная нота здесь ясна. В певце-воине Катенин давал свою литературную личность.

Летом 1828 г. он растолковывает все еще ничего не понимающему Бахтину, который упрекает его в лишних похвалах Пушкину: «я почти опасаюсь, что он останется недоволен в душе». 7-го сентября он волнуется, не получая ответа от Пушкина, и совершенно ясно, не таясь, обнаруживает в чем дело: «Пушкин получил и молчит; худо; но вот, что хуже: кн. Н. Голицын, мой закадычный друг, восхищающийся «Старой былью» и в особенности песню Грека, полагает, что моя посылка к Пушкину есть une grande malice; если мой приятель, друг, полагает это, может тоже казаться и Пушкину; конечно, не моя вина, знает кошка, чье мясо съела, но хуже всего то, что я эдак могу себе нажить нового врага, сильного и непримиримого». Ответа от Пушкина все нет, — и в письме от 16 октября Катенин начинает «подозревать Сашеньку в некоторого рода плутне: что делать, подождем до конца» и сам тут же восклицает: «О каких мизерах я пишу. Самому стыдно»; 4 ноября опять: «Саша Пушкин упорно отмалчивается».

Между тем Пушкин в первой половине декабря послал «Издателям Северных Цветов на 1829 год» для напечатания одну только «Старую быль», а вместо посвящения — напечатал свой «Ответ Катенину». Катенин, возмущенный, пишет в марте 1829 года: «... Не цензура не пропустила моей приписки Саше Пушкину, но ... он сам не заблагорассудил ее на-

печатать: нельзя ли ее рукописно распустить по рукам для пояснения его ответа». Из письма 7/IV 1829 г. видно, что Катенин давал списывать эти стихи Каратыгину.

Ответ Пушкина был гневен и ироничен:

Напрасно, пламенный поэт,
Свой чудный кубок мне подносишь
И выпить за здоровье просишь:
Не пью, любезный мой сосед,
Товарищ милый, но лукавый,
Твой кубок полон не вином,
А упоительной отравой:
Он заманит меня потом
Тебе во след опять за славой.
...Я сам служивый: мне домой
Пора убраться на покой,
Останься ты в делах Парнасса,
Пред делом кубок наливай,
И лавр Корнеля или Тасса
Один с похмелья пожинай.

Жившему ряд лет в изгнании Катенину Пушкин говорил:

Он заманит меня потом
Тебе во след опять за славой—

(Следует отметить характерное «опять»—воспоминание Пушкина о своей ссылке.)

Еще ироничнее в виду тогдашней литературной перспективы—желание «убраться на покой» и пожелание остаться ему, Катенину, загнанному литературными врагами, в делах Парнасса, взамен Пушкина.

И, наконец, обиднее всего был совет уже тогда много пившему Катенину—

Пред делом кубок наливай,

и язвительный конец: пожелание пожинать одному с похмелья лавр нищего Корнеля и сумасшедшего Тасса. (Вне семантической двупланности стихотворения имена Корнеля и Тасса могли бы сойти за комплимент.)

Дело, однако, не исчерпывалось этими на редкость искусно спряганными *agrières penseés*, столь характерными для семантического строя тогдашней поэзии.

В 1832 году появляются в «Северных Цветах», написанные осенью 1830 года, «Моцарт и Сальери», и Катенин, повидимому, находит в нем своеобразный ответ на состязание в «Старой были»: в сопоставлении Сальери и Моцарта, в самой фигуре Сальери—ему чудится *agrière pensée*.

Об этом свидетельствует показание Анненкова: «Клочок бумажки, оторванный от частной и совершенно незначительной

записки, сохранил несколько слов Пушкина, касающихся до сцены: «В первое представление Дон-Жуана... завистник, который мог освидетельствовать Дон-Жуана, мог отравить его творца». Слова эти, может-быть, начертаны в виде возражения, тем из друзей его, которые беспокоились на счет поклепа, взведенного на Сальери в новой пьесе».

П. Анненков делает примечание: «К числу их принадлежал, например, П. А. Катенин. В записке своей он смотрит на драму Пушкина с чисто юридической стороны. Она производила на него точно такое же впечатление, какое производит красноречивый и искусный адвокат, поддерживающий несправедливое обвинение». И Анненков недолго продолжает: «Только этим обстоятельством можно объяснить резкий приговор Пушкина о Сальери, не выдерживающий ни малейшей критики». Вероятно к спору, тогда возникшему, должно относиться и шуточное замечание Пушкина: «Зависть — сестра соревнования, — стало-быть из хорошего рода» ⁶⁰). Сальери, с его «глухою славой», который «отверг рано праздные забавы и предался музыке» — как бы высокий аспект Катенина, «проводящего всю жизнь в платоническом благоговении и важности» у поэзии в гостях. Фигурирует здесь и «отравленный кубок», — образ из «Ответа Катенину».

Как бы то ни было, *arrière pensée* этой вещи, подлинная или кажущаяся, отравила воспоминание Катенина о Пушкине. Анненков писал Тургеневу в 1853 году: «Катенин прислал мне записку о Пушкине и требовал мнения. В этой записке, между прочим, «Борис Годунов» осуждался потому, что не годится для сцены, а «Моцарт и Сальери» — потому, что на Сальери возведено даром преступление, в котором он неповинен. На последнее я отвечал, что никто не думает о настоящем Сальери, а что это — только тип даровитой зависти. Катенин возразил: стыдитесь, ведь вы, полагаю, честный человек и клевету одобрять не можете. Я на это: искусство имеет другую мораль, чем общество. А он мне: мораль одна, и писатель должен еще более беречь чужое имя, чем гостиница, деревня или город. Да вот десятое письмо по этому эфическо-эстетическому вопросу и обмениваем» ⁶¹). Здесь, само собой разумеется, Катенин обменивал десятое письмо, заступаясь не только за Сальери. Рисовка Сальери, — и в сооставлении его с Моцартом, — имела для него совершенно особый смысл.

Эта биографическая деталь любопытна еще потому, что выяснила того «поэта», который был литературной темой и вместе образцом архаистов — поэта «силы» и «чести»; в этой «литературной личности» были, таким образом, черты, которые оправдывали связь в 20-х — 30-х годах архаистического направления с радикализмом.

II.

1.

Попытка воскрешения высоких лирических жанров связана с именем Кюхельбекера. Общение с Кюхельбекером происходит у Пушкина с отроческих лет. Литературный облик Кюхельбекера до сих пор неясен. Поэтому необходимо предварительно остановиться на характере его литературного направления и особенностях этого направления.

Литературная деятельность Кюхельбекера изучена мало. Отчасти, этому виною низкая оценка поэтической деятельности Кюхельбекера со стороны современников, имевшая свои причины.

Единства, впрочем, не было и в тогдашней оценке. Уже в Лицее, где не было недостатка в насмешках над «усыпительными балладами» Гезеля, Кюхли, Вили и т. п. ⁶²⁾ (а живой и необычайно стойкой лицейской традицией и питалось впоследствии, главным образом, отношение к Кюхельбекеру), встречалось и иное отношение к его поэзии. Так, М. А. Корф в своей «Записке» вспоминает: «Он принадлежал к числу самых плодovitых наших стихотворцев, и хотя в стихах его было всегда странное направление и отчасти странный даже язык, но при всем том, как поэт, он едва ли стоял не выше Дельвига и должен был занять место непосредственно за Пушкиным».

Позднее на Кюхельбекера возлагались надежды; Вяземский в 1823 году писал о нем А. И. Тургеневу: «Талант его подвинулся. Пришлю тебе его стихотворения о греческих событиях, исполненных мыслей и чувства». (Ост. Архив, II, стр. 342.) Языков, который был недоволен тем, что Кюхельбекер «корчит из себя русского Лессинга или Шлегеля», находил, что в «Хорах из Аргивян есть места достопочтенные». (Язык. Архив, I, стр. 207, 220.) Наконец, отзыв Баратынского показывает, какое место отводилось Кюхельбекеру в литературе двадцатых годов: «Он человек занимательный по многим отношениям и рано или поздно в роде Руссо очень будет замечен между нашими писателями. Он с большими дарованиями, и характер его очень сходен с характером Женевского чудака... человек вместе достойный уважения и сожаления, рожденный для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастья». В 1829 году Ив. Киреевский высоко оценил сцены из «Ижорского» «по редкому у нас соединению глубокости чувства с игривостью воображения и отвел ему почетное место в ряду поэтов «немецкой школы».

Кюхельбекер, как и Катенин, был новатором; он и сам всегда сознавал себя таковым; с самого начала он пренебрег надежным путем господствующих литературных течений и выбрал иной путь. Еще в Лицее Кюхельбекер не подчинился господствующей

щему течению лицейской литературы. Несомненно, лицейские насмешки над его стихотворениями были основаны не только на их несовершенстве. Только в самом начале Кюхельбекер, не совсем еще освоившийся с русским языком, писал стихи, стоявшие ниже лицейского уровня,—таков безграмотный «отрывок из грозы С-нт Ламберта», помещенный в лицейском «Вестнике» за 1811 год, по справедливому замечанию В. П. Гаевского, в насмешку над автором. Эта первоначальная заминка с русским языком давала и впоследствии удобный материал для полемики и насмешек⁶³). Из приведенного воспоминания Корфы мы знаем, что потом в Лицее к Кюхельбекеру, как к поэту, относились далеко не отрицательно. И все же против Кюхельбекера велась оживленная литературная борьба; по количеству эпиграмм, осмеивавших «бездарного» стихотворца, Кюхельбекер занимает в Лицее место совершенно исключительное.

Здесь, конечно, главной причиной является не бездарность Кюхельбекера, а литературное расхождение. «Неуклюжие клопштокские стихи» Кюхельбекера осмеивались не столько за их неуклюжесть, сколько за то, что они были «клопштокские»; уже в Лицее Кюхельбекер уклоняется от обычных метров и тем, и влиянию Парни и Грекура противопоставляет влияние Клопштока, Бюргера, Гельти, Гёте, Шиллера.

Кюхельбекера преследуют за «германическое направление». Так, в № 1 «Лицейского Мудреца» помещены отрывки (повидимому, наиболее неудачные) из его баллады об Альманзоре и Зульме, с критическими замечаниями; так, в № 3 того же журнала в особой статейке «Демон метромании и стихотворец Гезель» осмеивается другая баллада Кюхельбекера о Зульме, и ее же имеет в виду «Национальная Песня», приписываемая Пушкину:

Лишь для безумцев, Зульма!
Вино запрещено,
А Вильмушке-поэту
Стихи писать грешно.
(И не даны поэту
Ни гений, ни вино)⁶⁴).

(Мало-по-малу, однако, немецкое влияние проникло в Лицей,—через Кюхельбекера. Здесь особенно важны отношения Кюхельбекера и Дельвига)⁶⁵).

Но другая сторона деятельности Кюхельбекера встречает с самого начала, повидимому, в Лицее полное признание. В 1815 году Кюхельбекер готовит книжку на немецком языке «О древней российской словесности». Это является событием для лицейстов-литераторов⁶⁶). Вероятно, немецкие стихотворения Кюхельбекера «Der Kosak und das Mädchen»

и «Die Verwandten und das Liebchen» представляющие переводы народных песен, предназначались именно для этой книги. (Из этих стихотворений особенно любопытно первое, по сюжету, близкому к Пушкинскому «Козаку» и отчасти Дельвиговскому «Поляку».) Мы вправе предположить, что интерес к «народной словесности» был пробужден в лицейских литераторах именно Кюхельбекером; этот интерес был пробужден в нем самом теми же немецкими влияниями, за которые ему доставалось в Лицее. В 1817 году он печатает в журнале: «Conservateur Impartial» статью «Coup d'oeil sur l'état actuel de la littérature russe». Здесь он говорит о перевороте (révolution) в русской литературе, и одним из таких революционных течений считает он «германическое», проводимое Жуковским. Кюхельбекер протестует против «учения, господствовавшего в нашей поэзии до XIX столетия и основанного на правилах французской литературы». При этом любопытно, что, говоря о новой литературе, он в первую очередь упоминает об «Опытах Лирической Поэзии» Востокова, введшего античные метры и говорившего с восторгом о германской поэзии, «доселе неуважаемой», и уже как о его продолжателях, о Гнедиче и Жуковском. Статья возбудила интерес, была переведена на русский язык и вызвала полемический ответ Мерзлякова; «Conservateur Impartial» писал он, —заставляет нас торжествовать и радоваться какому-то преобразованию духа нашей поэзии. ...Что это за дух, который разрушает все правила пиитики, смешивает все роды, комедию с трагедией, песни с сатирой, балладу с одой и пр. и пр. 67).

Для «классика» Мерзлякова «романтизм» Кюхельбекера неприемлем, потому что смещает жанры.

Через три года Кюхельбекер выступает с призывом «сбросить поносные цепи немецкие и быть самобытными. Для его литературной деятельности характерна оппозиционность господствующему литературному течению. Он осознает себя всегда новатором. В его тюремном дневнике, превратившемся в литературную летопись, мы часто встретимся с этим. По поводу культа Гёте в 30-х годах он замечает: «Царствование Гёте кончилось над моею душою, и что бы ни говорил в его пользу Гезлитт (в Rev. Britt.), мне невозможно опять пасть ниц перед своим бывшим идеалом, как то падал в 1824 г. и как то заставил пасть со мною всю Россию. Я дал им золотого тельца они по сю пору поклоняются ему и поют ему гимны, из которых один глупее другого; только я уже в тельце не вижу бога».

Он не устает отмечать новшества, внесенные им: «Давно я, некогда любитель размеров малоупотребительных в русской поэзии, ничего не писал ни дактилями, ни анапестами, ни амфибрахиями... коими я когда-то более писал, чем кто-ни-

будь из русских поэтов моего времени». «Статья Одоевского (Александра) о Венцеславе всем хороша: только напрасно он Жандру приписывает первое у нас употребление белых ямбов в поэзии драматической: за год до русской Талии были напечатаны: «Орлеанская дева Жуковского и первое действие Аргивян»⁶⁸). Чуткий к мелочам поэтической лексики, он оставляет свидетельство о своих нововведениях и в этой области: «Союз «ибо» чуть ли не первый я осмелился употреблять в стихах, и то в драматических — белых».

В продолжение всей своей литературной деятельности Кюхельбекер пытается прививать «новые формы»; каждое свое произведение он окружает теоретическим и историко-литературным аппаратом. Так, своим «Ижорским» он хочет внести в русскую литературу на новом материале форму средневековых мистерий; так, в Сибири он пишет притчи силлабическим стихом, отказываясь от тонического.

Кюхельбекер был непризнан и отвержен, и всегда как бы сознательно и органически интересовался неведомыми или осмеянными литературными течениями, интересовался третьестепенными поэтами наравне с первостепенными. Здесь не было отсутствия перспективы или живого чувства литературы. Кюхельбекер оставил в своем тюремном дневнике много свидетельств наличия того и другого. Подобно Баратынскому, он смеется, читая повести Белкина: «Прочел я четыре повести Пушкина (пятую оставляю pour la bonne bouche на завтрашний день) — и, читая последнюю, уже мог от доброго сердца смеяться» (запись в «Дневнике Узника» от 20-го мая 1833 года); по отрывку из «Арабесок», включенному во враждебную Гоголю критическую статью, он заключает о достоинствах «Арабесок»; по переводу «Флорентинских Ночей» он говорит о Вольтеровском не Гейне; интересна тюремная полемика Кюхельбекера с Белинским: «В Отечественных Записках» прочел я статью Менцель Белинского: Белинского Менцель — Сенковский; автор статьи и прав и неправ: он должен быть юноша; у него нет терпимости, он односторонен. О Гёте ни слова, il serait trop long de disputer sur cela, но я, Кюхельбекер, противник заклятый Сенковского-человека, вступлюсь за писателя, потому что писатель талант и, право, недоужинный».

Не должен быть забыт и его отзыв о Лермонтове, как поэте-эклектике, возвышающемся, однако, до самобытности в «спайке в стройное целое разнородных стихов».

И вместе с тем Кюхельбекер сознательно интересуется массовой литературой и восстанавливает справедливость по отношению к осмеянным или незамеченным писателям. Он не боится утверждать, что в рано умерших Андрее Тургене и Николае Глинке русская литература потеряла гениаль-

ных поэтов и ставит в один ряд Языкова и Козлова с А. А. Шишковым. Он серьезно разбирается не только в произведениях осмеянного Шатрова, но его внимание привлекает даже злополучный Хвостов. Здесь сказывается принадлежность к подземному боковому течению литературы и сознание этой принадлежности ⁶⁹).

2.

В 1820—21 году, в годы, когда Пушкин уже пересмотрел свою литературную позицию, Кюхельбекер становится в открытую оппозицию к господствующему литературному течению и примыкает к «дружине» Шишкова; совершается это под влиянием Грибоедова: «Грибоедов имел на него громадное влияние: между прочим, он указал своему другу на красоты Священного Писания в книгах Ветхого Завета... Стихами, обогащенными «библейскими образами», Кюхельбекер воспевал (в бытность в Тифлисе) победы восставших греков над турками» ⁷⁰).

Уклон Кюхельбекера болезненно отозвался в противоположном литературном лагере. Дельвиг писал: «Ах! Кюхельбекер! сколько перемен с тобою в 2—3 года... Так и быть. Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех! Напиши ему и Шихматову проклятие, но прежними стихами, а не новыми. Плюнь и дунь, и вытребуй от Плетнева старую тетрадь своих стихов, читай ее внимательнее и, по лучшим местам, учишь слогу и обработке» (В исходе 1822 года) ⁷¹).

Туманский писал ему год спустя: «Охота же тебе читать Шихматова и библию. Первый — карриатура Юнга, вторая, несмотря на бесчисленные красоты, может превратить муз в церковных певчих. Какой злой дух, в виде Грибоедова, удаляет тебя в одно время и от наслаждений истинной поэзии и от первоначальных друзей твоих?» ⁷²).

Кюхельбекер не сдался на решительные увещания друзей и остался до конца «шишковцем».

3.

Кюхельбекер еще в Лицее — приверженец высокой поэзии. Формула «высокое и прекрасное» модная в 20—30 годах, перенесенная из эстетики Шиллера ⁷³), стала очень скоро необходимой стиховой формулой и излюбленной темой.

Сравнить:

Грибоедов: «Горе от ума» (1823):

Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...

Кюхельбекер: «К Грибоедову» (1825):

Певец! Тебе даны рукой судьбы
 Душа живая, пламень чувства,

Веселье светлое и к родине любовь,
 Святые таинства высокого искусства...

Языков: «А. М. Языкову» (1827):

Я знаю, может быть, усердием напрасным
 К искусствам творческим, высоким и прекрасным
 Самолюбивая пылает грудь моя.....

В теоретической эстетике формула была изжита к концу 20-х годов. Уже в 1827 году Никитенко констатирует общую «мечтательность и неопределенность понятий, в которых ныне видят что-то высокое, что-то прекрасное, но в которых на самом деле нет ничего, кроме треска и дыму разгоряченного воображения»⁷⁴).

Окончательно дискредитировал формулы «высокое и прекрасное» и «святое искусство» в 30-х годах Кукольник, а потом осмелел ее ретроспективно Достоевский в «Записках из подполья». В поэзии 20-х годов эта формула стала философским обоснованием требования высокой лирики. Так Кюхельбекер вполне последовательно приходит от общей формулы к конкретному литературному требованию высокой лирики; это должно было поставить его в оппозицию к «средним родам», культивируемым карамзинистами и обратиться к архаистам, одним из теоретических положений которых была защита «высоких родов».

Литературным знаменем Кюхельбекера становится Державин:

Кюхельбекер воспринимает поэзию Пушкина уже сквозь призму подражателей и обходит его стиховую культуру, подобно Катенину. В 1825 г. он пишет по поводу одного немецкого критика: «Как говоря о преемниках Ломоносова, забыл он Державина, первого русского лирика, гения, которого одного мы смело можем противопоставить лирическим поэтам всех времен и народов?» Позднее, он сознательно подражает Державину⁷⁵). В цитированной статье 1825 года он проповедует державинскую поэзию: «Да решатся наши поэты не украшать чувств своих, и чувства вырвутся из души их столь же сильными, нежными, живыми, пламенными, какими вырывались иногда из богатой души Державина». Произведениям «вычищенным» и «выглаженным» он противопоставляет неровный и грандиозный Державинский стиль. Он протестует против выправления в переводе недостатков у Державина: «Где.....на Русском, как, напр., в Державине или Петрове, и были какие неровности, он (переводчик) их

тщательно выправил, и тем лишил, конечно, недостатков, но недостатков, иногда неразлучных с красотами, одному Державину, одному Петрову свойственных» ⁷⁶).

Здесь Кюхельбекер следует за теоретиками «высокой лирики», положения которых легли в основу и русской теории XVIII века. Ср. Лонгина: «Чрезмерное величие обыкновенно бывает подвержено недостаткам; и большая во всем осторожность кажется мелочною. В великих умах, равно, как и в великом богатстве, должно быть и некоторой небрежности. Даже почти необходимо так бывает, что низкие и посредственные дарования, поелику никогда не подвергают себя опасности, и не восходят на высоту, по большей части бывают чужды погрешностей и остаются в безопасности; великое же, по собственному своему величию, склонно к падению» ⁷⁷). Ср. у Державина: «В оде малые пятна извиняются». Ср. у Катенина: «Творение мелкое, даже и совершенству близкое, легче и доступнее человеку с дарованием, нежели с великими погрешностями великое создание» ⁷⁸).

Это осознание «пороков», как стилистических и композиционных элементов высокой лирики последовательно сказывалось у Кюхельбекера в борьбе с «очистителями языка», в которой он идет вслед за Катениным. (Здесь, как и во многих других пунктах, архаистические традиции Кюхельбекера переплетаются с элементами литературной теории немецких Kraft-Genies.) «Слог не везде правильный, но лучше много правильного», отзываясь он о «Письмах из Москвы в Нижний-Новгород» И. М. Муравьева-Апостола; «иные называют хорошим слогом тот, который грамматически правилен, свободен от слов обветшалых и не шероховат; но забывают, что этот хороший слог может быть водяной, сух, вял, запутан, беден — словом, несносно дурен» ⁷⁹). Тогда как карамзинисты ориентируют поэзию на прозу, вносят в лирику принцип семантической точности (Ср. отзыв Карамзина о стихах Пушкина в «Евгении Онегине»: *c'est beau comme de la prose*), архаисты стоят за самостоятельное развитие поэтического слова.

Поэзия неизмеримо далека от прозы. Приближающиеся к прозе поэты не заслуживают названия поэтов. Кюхельбекер пишет: «В Поэзии слова есть род, приближающийся к земной обыкновенной жизни, к прозе изображений и чувств; — писатели, посвятившие себя этому роду, бывают стихотворцами, но не поэтами; между ними есть таланты, но нет гениев. Они обыкновенно слишком славны между современниками, но умирают в течение веков; таковы были Буало, Поп, Фонтенель, Виланд и почти все предшествовавшие сему последнему и жиршие в его молодости немецкие стихотворцы» ⁸⁰). Требование высоких тем в лирике и удаление из нее прозаических тем влекло за

собой выбор предпочтительного лирического вида. Таким видом лирики были не послания (вся суть которых и заключалась именно в вводе в поэзию прозаических тем и деталей), не камерная элегия, а ода.

У Кюхельбекера требование высокого искусства последовательно сочеталось с архаистическим направлением. Здесь же объяснение того, что и прозаики-любомудры являются архаистами: высокая проза стремится вслед за высокой поэзией (Ср.: «Хочешь ли быть хорошим писателем в прозе, пиши стихи», совет И. В. Киреевского.)

Осознав художественное значение «пороков» в высокой лирике, Кюхельбекер так же осознает «неправильности» в средних и комических родах. Он защищает «неправильности» языка Грибоедова против нападков Писарева, Дмитриева и др., требовавших от него «грамматической правильности»: «Но что такое неправильности слога Грибоедова? (кроме некоторых и то очень редких исключений). С одной стороны, опущения союзов, сокращения, подразумевания, с другой — плеоназмы, — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного. Не Дмитриеву, не Писареву, не Шаховскому и Хмельницкому (за их хорошо написанные сцены), но автору I-ой главы Онегина Грибоедов мог бы сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, — сказала афинская торговка: «вы иностранцы». — «А почему?» «Вы говорите слишком правильно, у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись» (Р. Ст., 1875 г., т. 14, стр. 85.) Таким образом, архаисты сознавали различие между своим «разговорным стилем» и чужим (Едва ли здесь дело не идет о вводе диалектизмов, к которым очень чуток Кюхельбекер, в противоположность комическому вводу варваризмов в I-ой главе Онегина.)

Так же высоко ценит Кюхельбекер стиль Крылова. Запись в дневнике о нем чрезвычайно интересна: «Сегодня ночью я видел во сне Крылова и Пушкина. Крылову я говорил, что он первый поэт России и никак этого не понимает. Потом я доказывал переважно ту же тему Пушкину. Пушкин тут несколько в насмешку назвал и Баратынского. Я на это не согласился; однако, оставался при прежнем мнении. Теперь не во сне скажу, что мы, то есть Грибоедов и я, и даже Пушкин точно обязаны своим слогом Крылову, но слог только форма, роды же, в которых мы писали, гораздо выше басни, а это не безделица» (Р. Ст., 1891 г., т. 72, стр. 110)⁸¹. При высокой оценке Крылова (характерна в этом литературном сне позиция Пушкина, слегка насмешливо выставившего Баратынского, как достижение противоположной традиции),

Кюхельбекер все же подчеркивает «низость рода», в котором он писал. Он стоит на страже высокой поэзии, и теоретически и практически пытается воскресить оду.

4.

Между тем, в 1824—1825 гг. вышла «Мнемозина». Альманах произвел сильное впечатление на передовые литературные круги. «Многие смеялись над «Мнемозиною», другие задумывались. Литературные и ученые старожилы не понимали, откуда молодые люди берут смелость оспаривать ученые мнения или литературные правила»,—вспоминал современник (Записки К. Полевого, 1888, стр. 92). Философский тон альманаху давал В. Ф. Одоевский, главным критиком и теоретиком литературы был В. Кюхельбекер. Во II части «Мнемозины» появилась его известная статья «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (стр. 29—44). Статья, помимо положений, развитых в ней, произвела впечатление неслыханно смелым тоном. В русской критике, смелой по отношению к второстепенным величинам, и сдержанной, пользующейся условным языком по отношению к установившимся литературным репутациям, появилась статья, в которой автор самостоятельно судил не только Пушкина, Батюшкова, Жуковского, но и Байрона, Шиллера, Горация. Главными пунктами статьи являются: общий вопрос о сущности поэтического творчества, поставленный в форме вопроса о преимуществе одного вида лирики над другим, и вопрос об истинном романтизме, приводящий к вопросу об иностранных влияниях и народности в поэзии. Кюхельбекер сразу вводит в самую сущность вопроса о «высокой лирике».

«Над событиями ежедневными, над низким языком черни» возвышается одна Ода; остальные виды лирики, тематически более низкие, соответственно и менее ценны: «Вольтер сказал, что все роды сочинений хороши, кроме скучного: — он не сказал, что все равно хороши. Но Буало, верховный, непреложный законодатель в глазах толпы Русских и Французских Сен-Моров и Ожеров, объявил:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Есть, однако, варвары, в глазах коих одна отважность предпринять создание эпопеи взвешивает уже все возможные Сонеты, Триолеты, Шарады и, может-быть, Баллады».

Самая характеристика оды сделана Кюхельбекером в архаических тонах и напоминает Батте и Остолопова. Это риторическое определение дало повод позднее Ушакову, Пушкину и

другим возражавшим заключить, что Кюхельбекер говорит о торжественной оде.

Насколько обща и неопределенна положительная часть статьи, насколько живы и значительны нападки на современную лирику, полные явных намеков и реальных примеров. В них Кюхельбекер—талантливый ученик Грибоедова и видный соратник Катенина ⁸²). «Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. Если бы сия грусть не была просто риторической фигурой, иной, судя по нашим Чайльдам-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками».

Затем дается пародическое перечисление тем элегий «классиков» (Труд, Нега и т. д.) и «романтиков», при чем нарисован «запрещенный» пейзаж, в котором легко различить элегический пейзаж Жуковского.

И, действительно, Кюхельбекер нападает на Жуковского: «Жуковский первый у нас стал подражать новейшим Немцам, преимущественно Шиллеру. Жуковский и Батюшков на время стали Корифееми наших Стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за Романтическую». «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига Французской Словесности и от управления нами по законам Ла-Гарпова Лицея и Баттева Курса: но не позволим ни ему, ни кому другому, если бы он владел и в десятеро большим перед ним дарованием, наложить на нас оковы Немецкого или Английского владычества» ⁸³).

Столь же любопытны пародические нападки на послание.

Вместе с тем, подвергая критике элегию и послание, Кюхельбекер говорит о языке карамзинистов: «Из слова (же) Русского богатого и мощного силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie. Без пощады изгоняют из него все речения и обороты Славянские и обогащают архитравами, колоннами, баронами, траурами, Германизмами, Галицизмами и Барбаризмами» ⁸⁴).

Из остальных положений статьи упомянем только о характеристиках поэтов, пользовавшихся небольшим влиянием на русскую литературу и о призыве к изучению восточных литератур ⁸⁵). Характеристики эти вызвали всеобщее недоумение, некоторый испуг и больше всего способствовали резкости возникшей затем полемики: «Обыкновенно ставят на одну доску: Словесности Греческую и Латинскую, Английскую и Немецкую, великого Гёте и недозрелого Шиллера; исполина между исполинами Гомера и—ученика его Вергилия; роскошного, громкого

Пиндара и—прозаического стихотворителя Горация; достойного наследника древних трагиков Расина и—Вольтера, который чужд был истинной поэзии; огромного Шекспира и—однообразного Байрона».

Центральным пунктом статьи является вопрос о самобытности поэзии. Самым тяжелым грехом русской поэзии Кюхельбекер считает неразборчивое подражание иноземным образцам. Соглашаясь с тем, что влияние Немецкой словесности было для нас не без пользы; так, например, влиянию оной обязаны мы, что теперь пишем не одними «Александрийскими и четырехстопными ямбическими и хореическими стихами», указывая, что уже если подражать, то для подражания есть более достойные образцы, чем те, которым подражали до сих пор, Кюхельбекер, однако, считает синонимами понятия «романтизм» и «народность» (Понятно поэтому, что Пушкин, для которого вопрос о романтизме сочетался, главным образом, с вопросом о новых поэтических жанрах, и который был против статических определений романтизма, говорил, что о романтизме «даже Кюхельбекер врет».) Главные недостатки Жуковского и Батюшкова он видит в их подражательности и называет их мнимыми романтиками.

В статье неоднократно упоминается Пушкин. Так, Кюхельбекер утверждает, что «печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в Светлане и в Послании к Воейкову Жуковского, мелкие стихотворения Катенина и два или три места в Руслане и Людмиле Пушкина», но тут же дает строгий отзыв о Кавказском Пленнике и элегиях Пушкина, в которых даны «слабыми и недорисованными», «безымянные, отжившие для всего брюзги», скопированные с Чайльд-Гарольда.

Кончает Кюхельбекер обращением, которое придает всей статье характер направленный непосредственно к Пушкину: «Станем надеяться, что, наконец, наши Писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими.—Здесь особенно имею в виду А. Пушкина, которого Поэмы, особенно первая, подают великие надежды».

5.

Многое, высказанное в статье, носилось в воздухе: и толки о народности, и нападки на направление, которое дал русской лирике Жуковский; самые характеристики Шиллера, Байрона, Горация, столь смелые в устах русского критика, были новы только в устах русского: так, А. И. Тургенев указал, что эпитет «недозревший» был дан Шиллеру Тиком⁸⁶); так, эпитет «прозаического» дан Горацию уже в «Эстетике» Бутервека

(изд. 1808 г.), изучавшейся в Лицее и т. д. Самая проповедь оды была в значительной степени подготовлена наличием архаической теории.

И, все-таки, статья была нова,—резкостью суждений, независимостью тона. Вскоре завязалась полемика, вначале вялая. Мы обойдем молчанием выпады Воейкова в «Новостях Литературы» и вялые возражения П. Л. Яковлева в «Благонамеренном». Полемика разгорелась, главным образом, между Кюхельбекером и Булгариным,—и была вызвана самим Кюхельбекером. Критика Булгарина была вначале благожелательна; он встретил первую часть «Мнемозины» решительными комплиментами (Лит. Листки, 1824, №№ 5 и 15) и в своей полемике против статьи не пошел дальше самых общих возражений. Они сводились к нескольким несложным пунктам. Во-первых, Булгарин протестовал против «требования г. Сочинителя, чтобы все наши поэты сделались лириками и воспевали одну славу народную»; во-вторых, он протестовал против обвинений Кюхельбекера, относящихся к первостепенным поэтам и целиком переносил их на поэтов второстепенных и подражателей; далее, он возражал против характеристик Шиллера, Горация, Байрона⁸⁷). Кончил он статью в очень сочувственном тоне.

Более того, Булгарин даже проводит в следующем номере «Литературных Листков» идеи Кюхельбекера. В его статье «Литературные Призраки», написанной в драматической форме (обычной для критического фельетона того времени и в особенности характерной для Булгарина) Архип Фаддеевич,—лицо, представляющее автора,—в разговорах с литераторами Талантиным, Лентяевым, Неучинским, Фиялкиным и Борькиным нападает на современные элегии, и затем, повторяя Кюхельбекера, дает совет обратиться к восточным литературам, которые «тем занимательнее для русских, что мы имели с древних времен сношения с жителями оного»⁸⁸).

Но Кюхельбекер желал не полувозражений, а настоящей журнальной полемики; кроме того, он вовсе не желал видеть Булгарина, принадлежавшего к старшему «просветительному» поколению русской журналистики и стремившегося играть в Петербурге роль русского Николаи, в числе восприемников его литературных идей. В III части «Мнемозины» он поместил полемический «Разговор с Ф. В. Булгариным» (стр. 155 сл.); эта статья написана в форме драматического диалога, пародирующей обычную для Булгарина форму критических фельетонов; пародия достигнута тем, что действующим лицом диалога является сам Булгарин под своей фамилией. Статья эта представляет дальнейшее развитие и углубление положений, легших в основу первой,—особенно в части, касающейся характеристик Шиллера, Байрона и др.; на упреки Булгарина в том, что

Кюхельбекер всем видам поэзии предпочитает одну лирику, Кюхельбекер отвечает: «Мне никогда в голову не приходило предпочесть Эпической или Драматической Поэзии ни Оду, ни вообще Поэзию лирическую»; он подчеркивает, что вовсе не стремится к полному уничтожению элегии и послания, а только видит в них второстепенный род: «Я только сетую, что элегия и послание совершенно согнали с Русского Парнасса Оду; в Оде признаю высший род поэзии, нежели в элегии и послании».

Здесь же была помещена резкая статья Одоевского: «Привавление к разговору с Ф. В. Булгариным». «Мнемозина» вызвала на бой. Вскоре журнал Булгарина занял непримиримую полемическую позицию по отношению к Кюхельбекеру и, в особенности, к Одоевскому.

В № 21 и 22 «Литературных Листков» появилась статья, резкая и содержательная. Автор ее (подписавшийся —ий—ов, —Василий Ушаков) спорит против основных положений Кюхельбекера: «Правда, что не все роды равно хороши, но нельзя не признать, что кроме скучного, все хороши». Есть также люди, которые утверждают, что Буало сказал правду, что известный сонет Дебаро действительно стоит Шапеленевой поэмы; что элегия «Умирающий Тасс», состоящая из 150 стихов, лучше длинной Россияды, что отважность предпринять создание такой эпопеи, каковы Освобожденная Москва или Петрида, не взвешивает даже ни одной Шарады из Дамского Журнала, и, наконец, что толпе русских простительнее считать законодателем Буало, нежели г. Кюхельбекера». Указание на причины, способствовавшие упадку словесности, дало возможность Ушакову задеть Кюхельбекера и Одоевского, как представителей нового направления. Одну из причин этого упадка он усматривает в том, что «раболопные приверженцы Феории... налагают тяжкие оковы на гений. Сердце их делается нечувствительным к изящному; они не пленяются им, но хладнокровно поверяют по масштабу Эстетики. Попадется ли им новое хорошее стихотворение, они не восхищаются его достоинствами, но, по словам почтенного издателя Сына Отечества, вытаскивают из него стих за стихом и анатомят перочинным ножиком». Желая стать на почву фактов, Ушаков пробует выяснить, о какого рода одах говорит Кюхельбекер, и приходит к заключению, что Кюхельбекер советует писать торжественные оды, что дает ему повод вспомнить «Чужой толк» Дмитриева.

Этот статью, собственно, и заканчивается серьезная литературная полемика. Остальные статьи: объяснение с Кюхельбекером и Одоевским обидевшегося Булгарина и ответы,—ничего существенно нового не вносят. Новое вносит уже живое обсуждение, в котором принимают участие руководящие литературные кружки.

В этих кругах статья Кюхельбекера вызвала разноречивые отзывы. Решительным его противником оказался А. И. Тургенев. «Кюхельбекера читал с досадою.. Давно такого враля не бывало, писал он Вяземскому» (Ост. Арх., III, стр. 69). Решительным сторонником Кюхельбекера оказался Баратынский. «С истинным удовольствием читал разговор твой с Булгариным... Вот как должно писать комические статьи. Мнения твои мне кажутся неоспоримо справедливыми». Впрочем, это не значило, что Баратынский отказался от элегий; во второй половине 1824 года Дельвиг писал Кюхельбекеру: «Плетнев и Баратынский целуют тебя и уверяют, что они все те же, что и были: любят своего милого Вильгельма и тихонько пописывают элегии». Повидимому, согласие Баратынского с Кюхельбекером не распространялось на вопрос об оде. Неодобрительно, но несколько неуверенно и выжидательно отнесся к статье Вяземский. «Читал ли ты Кюхельбекериаду во второй «Мнемозине»? — писал он А. И. Тургеневу. — Я говорю, что это упоение пивное, тяжелое. Каково отдалел он Жуковского и Батюшкова, да и Горация, да и Байрона, да и Шиллера? Чтобы врать, как он врет, нужно иметь язык звонкий, речистый, пряткий, а уж нет ничего хуже, как мямлить, картавить и заикаться во вранье: даешь время слушателям одуматься и надуматься, что ты дурак» (Ост. Арх. III, стр. 62.) То же самое повторил он и в обращении к Пушкину: «Пушкину поклон... Что говорит он о горячке Кюхельбекера? Я говорю, что это пивная хмель, тяжелая, скучная. Добро бы уж взять на шампанском, по нашему, то—бьют искры и брызжет!» (Ост. Арх., V₁, стр. 31—2.)

На Пушкина, однако, горячка Кюхельбекера произвела более серьезное и глубокое впечатление.

Пушкин и сам по перепроизводству элегий видел близкое падение жанра и ощущал тупик в лирике (Ср. заметку «О слоге», 1822 г.) Пушкин еще более осознал «падение» элегий после статьи Кюхельбекера, но в то же время отрицательно отнесся к идее возрождения оды ⁸⁹).

И все-таки Пушкин не уставал размышлять о выходе из тупика. Здесь особое значение приобретает вопрос о «высоком искусстве», связанный для Пушкина со статьей Кюхельбекера. Этот вопрос оказался чрезвычайно важным для Пушкина. До конца своей литературной деятельности он не устает его пересматривать, иногда колеблясь между двумя противоположными ответами.

Среди напечатанных в 1828 году в «Северных Цветах» «Отрывков из писем, мыслей и замечаний», писанных Пушкиным в разное время, имеются два отрывка, которые несомненно представляют собою заметки по поводу (и, может-быть, первоначально при чтении) статьи Кюхельбекера.

Напомним соответствующий отрывок статьи: «Вольтер сказал, что все роды сочинений хороши, кроме скучных: но он не сказал, что все равно хороши. Но Буало, верховный, непреложный законодатель в глазах толпы Русских и Французских Сен-Моров и Ожеров, объявил:»

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Есть, однако же, варвары, в глазах коих одна отважность предпринять создание эпоса взвешивает уже всевозможные Сонеты, Триолеты, Шарады и, может-быть, Баллады.

Два, рядом стоящие, «Отрывка» Пушкина касаются обеих цитат:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии... Что это значит? Можно ли сказать, что хороший завтрак лучше дурной погоды?

Tous les genres sont bons, hors les genres ennuyeux.

Хорошо было сказать это в первый раз; но как можно важно повторять столь великую истину? Эта шутка Вольтера служит основанием поверхностной критики литературных скептиков⁹⁰⁾, но скептицизм, во всяком случае, есть только первый шаг умствования. Впрочем, некто заметил, что и Вольтер не сказал: également bons (Курсив всюду мой. Ю. Т.)

Таким образом, Кюхельбекер здесь хотя и не назван (по понятным тогда причинам), но совершенно определенно указан.

Кроме того, из заметок при чтении его статьи взята еще: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных». Заметка извлечена из более обширной общей заметки «О вдохновении».

В двух приведенных отрывках наблюдается любопытное колебание: в первом Пушкин находит неправильной, невозможной самую постановку вопроса о преобладающей ценности литературных жанров; во втором он явно склоняется к противоположному мнению, ссылаясь при этом на Кюхельбекера⁹¹⁾.

Это колебание характерно для Пушкина. Борясь за свободу выбора тем против «высокого искусства», Пушкин иногда близок к другому решению вопроса.

25 января 1825 года он пишет Рылееву: «Бест. пишет мне много об Онегине— скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? Куда же

денутся сатиры и комедии? следственно должно будет уничтожить и Orlando Furioso, и Гудибраса, и Pucelle, и Вер-Вера, и Ренике-Фукс, и лучшую часть Душеньки, и сказки Лафонтена и басни Крылова etc. etc. etc. etc. Это немного строго. Картины светской жизни также входят в область поэзии». Еще резче отзывается он в письме к князю Вяземскому (одновременно написанном): «Да ты один можешь ввести и усовершенствовать этот род стихотворения («эпиграмматические сказки»). Руссо в нем образец, и его пахабные эпиграммы стократ выше од и гимнов».

Пушкину возражают А. Бестужев и Рылеев. Первый пишет: «Слова Буало, будто хороший куплетец лучше иной поэмы нигде уже ныне не находят верующих, ибо Рубан, бесталанный Рубан, написал несколько хороших стихов, но читаемую поэму напишет не всякий. Проговориться не значит говорить, блеснуть можно и не горя». Одновременно пишет то же самое Рылеев: «Мнение Байрона, тобой приведенное, несправедливо. Поэт, описавший колоду карт лучше, нежели другой деревья, навсегда выше своего соперника»⁹²).

Пушкин по этому поводу очень решительно отзывается в письме к брату: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? Проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями, песнями на голос: Один сижу во компании и тому под.»

И в том же году Пушкин дает доказательства того, что и противоположное течение могло находить у него убедительные стиховые формулы; в «19 октября 1825 года» Кюхельбекеру посвящена, между прочим, следующая строфа:

Служенье муз не терпит суеты;
 Прекрасное должно быть величаво;
 Но юность нам советует лукаво,
 И шумные нас радуют мечты...
 Опомнися — но поздно! и уныло
 Глядим назад, следов не видя там.
 Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было,
 Мой брат родной по музе, по судьбам?

Все же формула «высокое искусство» не могла удовлетворить Пушкина. Подобно тому, как в отношении языка Пушкин дал новые достижения, потому что не замыкался в «сектантство» Вяземского или Кюхельбекера, а соединял принципы и достижения противоположных школ, — подобно этому и тематический строй был ценен для него, главным образом, своим разнообразием и протеворечивою спайкой высокого и низкого, стилистически приравненных, доставляющих материал для колебания двух планов. Это колебание, это постоянное переключение из одного плана в другой (ср. хотя бы сравнения

у Пушкина, вовсе не несущие функции уподобления, а служащие именно для внесения другого плана — примеры: петух, «султан курятника» во II песне «Руслана и Людмилы», кот и мышь в «Графе Нулине», волк в XIII строфе I главы «Онегина» и т. д. и т. д.), — это переключение является сильным динамизирующим средством, дающим возможность Пушкину создать новый эпос, новую большую форму. В «Родословной моего героя» (1833) он возвращается к вопросу о «высоком строе», на этот раз в связи с вопросом о снижении «высокого героя»:

IX.

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
«Избрали вы? Кто ваш герой?»
А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою. Зачем же нет?
Он — мой приятель и сосед.
Державин двух своих соседей
И смерть Мещерского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов
И похорон, сменивших пир,—
А знал ли их, скажите, мир?

X.

Заметят мне, что есть же разность
Между Державиным и мной;
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной;
Что князь Мещерский был сенатор
А не коллежский регистратор;
Что лучше ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет
Что нет, к тому же, перевода
Простым героям; что они
Совсем не чудо в наши дни.—
Куда! Нам нет от них прохода,
И разве меж моих друзей
Двух-трех великих нет людей?

Конкретность последнего намека ясна (может быть, здесь Пушкин имеет в виду Рылеева, который был шокирован низким ремеслом Алеко, или Катенина — тоже защитника «высокого героя»). Характерно здесь и пародическое «Его пою» (ср. в «Евгении Онегине»: «Пою приятеля младого»); «высокий строй» приобретал для Пушкина особую ценность в двупланной, полупародической связи со сниженным героем. И здесь очень болезненно для архаистов было указание на Державина, который больше, чем

кто-либо сместил штили и внес в высокую оду низкие мотивы. Крайне любопытно, что возвращение к старой теме повлекло у Пушкина за собою и старые комические рифмы; ср. рифмы «Оды гр. Хвостову»:

Как здесь — ты будешь там сенатор,
Как здесь — почтенный литератор

с подчеркнутыми: регистратор-литератор; сенатор-регистратор.

Еще раз вспомнил статью Кюхельбекера Пушкин через десять лет после ее выхода, в 1834 г., перечитывая шутку И. И. Дмитриева «Путешествие NN в Париж и Лондон». По живости полемики со статьею, со дня выхода которой уже минуло десять лет, видно, что вопрос, затронутый Кюхельбекером, не был еще окончательно ликвидирован: «Есть люди, которые не понимают Байрона, есть люди, которые находят и Горация прозаическим (спокойным, умным, рассудительным—так ли?) Пусть так, но жаль было бы, если бы не существовали прелестные оды, которым подражал и наш Державин... Нам приятно видеть поэта во всех состояниях и изменениях его живой творческой души: и в печали, и в радости, и в порывах восторга, и в отдохновении чувств, и в ювенальском негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа. Благоговею перед созданием Фауста, но люблю и эпиграммы. Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме выпременной...»

6.

Круг вопросов, поставленных Кюхельбекером, затронут и в «Евгении Онегине». Здесь интересны, впрочем, не столько приведенные выше полемические строфы, сколько рисунок Ленского. Основные задания Пушкина в этом романе были — не типологические; поэтому вряд ли можно говорить о типе Ленского. Другой вопрос, каким образом скомбинированы в Ленском черты, дающие простор для литературных «отступлений». Здесь получает свое значение категорическое утверждение Плетнева о том, что Пушкин «мастерски в Ленском обрисовал лицейского приятеля своего Кюхельбекера»⁹³). Несомненно, что здесь у Пушкина в старые фабульные рамки подставлены новые схемы героев — комбинированных, двойственных, двупланых, полупародических; так, вместо идеального «героя» дан полупародический Ленский, как схематический литературный портрет, — «Поэт», удобный для вставок чистолитературного, а иногда и полемико-пародического характера. Ленский задуман, как «ро-

мантик». Рисовка его вначале двойственна и неуверенна; первый очерк нетверд.

К строке:

«Поклонник Канта и поэт»

имеются многозначительные варианты:

«Крикун, мятежник и поэт»

и

«Крикун, мечтатель и поэт».

Таким образом, Ленский первоначально был крикуном и мятежником, и только впоследствии «мечтатель» вытесняет в стихе «мятежника», а потом, регрессивно, и «крикуна». Первоначально он из Германии туманной привез не

учености плоды;
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,

а

презренье суеты,
Славолюбивые мечты,
Ученость, вид немного странный. *)

Ленский первоначально рисовался крикуном и мятежником «странного вида» — черты, действительно напоминающие Кюхельбекера. Соответственно с этим, Ленский противопоставляется элегикам, «певцам слепого наслажденья», передающим впечатленья в элегиях живых»:

Не вам чета был гордый (строгий) Ленский.
Его стихи, конечно, мать
Велела б дочери читать.

Стихи его, несомненно, высокие, что узнаем из противоположной характеристики элегии:

Но добрый юноша, готовый
Высокий жребий совершить,
Не будет в гордости суровой
Стихи нечистые твердить.

Но праведник изнеможенный,
В цепях, на казни осужденный,
С лампадой, блещущей во тьме,
Не склонит...
На свиток ваш очей своих...

Мало-по-малу, первоначальный рисунок Ленского стирается; мятежник исчезает: перед нами элегик-ламартинист, против которого боролся, как Пушкин, так и Кюхельбекер.

VIII.

Он верил, что душа родная
 Соединиться с ним должна;
 Что безотрадно изнывая,
 Его вседневно ждет она;
 Он верил, что друзья готовы
 За честь его принять оковы,
 И что не дрогнет их рука
 Разбить сосуд клеветника;
 Что есть избранные судьбами
 Людей священные друзья,
 Что их бессмертная семья
 Неотразимыми лучами
 Когда-нибудь нас озарит,
 И мир блаженством одарит.

IX.

...И муз возвышенных искусства,
 Счастливец, он не постыдил,
 Он в песнях гордо сохранил
 Всегда возвышенные чувства,
 Порывы девственной мечты
 И прелесть важной простоты.

В эти черты вступают черты элегика, рисованные как пародическое перечисление элегических тем, уже к тому времени исчерпанных и «запрещенных»:

X.

Он пел любовь, любви послушный,
 И песнь его была ясна,
 Как мысли девы простодушной,
 Как сон младенца, как луна,
 В пустынях неба безмятежных,
 Богиня тайн и вздохов нежных.
 Он пел разлуку и печаль,
 И нечто, и туманну даль,
 И романтические розы...
 Он пел поблеклый жизни цвет
 Без малого в осмнадцать лет ⁹⁵⁾

Полупародический рисунок «темных» и «вялых» элегий дан в «предсмертных стихах» Ленского. В них Пушкин использовал как общий стиль «романтиков»-элегиков, так и конкретный материал: «бессмысленный» стих Рылеева:

Куда лишь в полдень проникал,
 Скользя по сводам луч денницы ⁹⁶⁾,

и может-быть элегические стихи Кюхельбекера в послании его к Пушкину 1822 г. (где отразилось раннее его элегическое направление):

И не далек, быть-может, час,
Когда при черном входе гроба,
Иссякнет нашей жизни ключ,
Когда погаснет свет денницы,
Крылатый, бледный блеск зарницы,
В осеннем небе холодный луч.

Известен иронический отзыв Пушкина об этом послании: «Кюхельбекер пишет мне четырехстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади. Все это кстати о «Кавказском Пленнике» (Гнедичу, май 1822).

В рисовке Ленского сказывается, таким образом, основа «героев» «Евгения Онегина» — их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений; Ленский — комбинированный «поэт» — «высокий элегик», при чем в отступлениях по поводу элегии, говорится уже вовсе не о высокой элегии (Языков).

Итак, Пушкин сходится с младшими архаистами в их борьбе против маньеризма, эстетизма, против перифрастического стиля, — наследия карамзинистов, и идет за ними в поисках «нагой простоты», «просторечия», но в одном из существенных пунктов литературной теории младших архаистов, в вопросе о воскрешении высокой лирической поэзии, Пушкин резко разошелся с ними. Впрочем, даже самая полемика имела важное для Пушкина значение: обнажила основные проблемы поэзии, проблемы поэтического языка и жанров.

Ю. Тынянов.

Картина бурана у Пушкина и С. Т. Аксакова.

I. Хронология написания «Капитанской дочки» еще не установлена окончательно. Нельзя утверждать, что «Капитанская дочка» была вчерне закончена к осени 1833 года, как это делают Анненков (Мат., 361 — 62), Ефремов (П. Соч. VIII, 540—541), Лернер (Тр. и дни, 285), Владимиров (Киев. ун. сб. пам. П-на, 1899). Морозов предполагает, что «повесть была окончена, вероятно, в 1834 г.» (П. Соч., изд. «Просвещения», V, стр. 338). Ряд данных сгруппированных в статье М. Гофмана (Пушк. Венг. IV, 365 — 66) заставляют относить работу Пушкина над «Капитанской дочкой» вплоть до 1836 г.

II. Пушкин не видел оренбургского бурана, так как единственное его посещение Оренбурга и Уральска падает на сентябрь 1833 г. Оренбургский буран, как известно, сильно отличается от обычной русской метели (Нет указаний и на то, чтобы Пушкин видел настоящую метель. Описание ее в повести «Метель» (1830) не содержит никаких конкретных черт, которые позволяли бы думать, что картина списана с действительности).

III. В альманахе М. А. Максимовича «Денница» на 1834 г. напечатан очерк С. Т. Аксакова «Буран». Помимо своих прямых художественных достоинств, он мог обратить на себя внимание Пушкина разыгравшейся в связи с ним журнальной историей, подробно рассказанной самим Аксаковым во вступлении к очерку при его позднейшей перепечатке: очерк был напечатан анонимно из боязни повредить изданию плохим отзывом Полевого, с которым враждовал Аксаков; «Московский Телеграф» расхвалил альманах и в частности очерк Аксакова, и над Полевым много смеялись в журнальных кругах, чего не мог не знать Пушкин, всегда живо интересовавшийся литературными злобами дня.

IV. Можно отметить ряд параллельных мест в описании бурана у Пушкина и Аксакова:

Пушкин.

1. «Кибитка ехала по узкой дороге, или точнее по следу, проложенному крестьянскими санями».

2. «...ветер слегка подымается...сметает порошу...»

3. «Я увидел... на краю неба белое облако, которое принял было сперва за отдаленный холмик».

4. «Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно обнимала небо. Пошел мелкий снег, и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. «Ну, барин», закричал ямщик, — «беда, буран!»

Аксаков.

1. «Небольшой обоз тянулся по узенькой, как ход крестьянских саней, проселочной неторной дорожке, или лучше сказать — следу, будто недавно проложенному по необозримым снежным пустыням».

2. «...ветерок потянул с востока к западу, — и наклонясь к земле можно было заметить, как все необозримое пространство снеговых полей бежало легкими струйками, текло, шипело, каким-то змеиным шипеньем, тихим, но страшным».

3. «...беловатое облако, как голова огромного зверя, выплывало на восточном горизонте неба».

4. «Быстро поднималось и росло белое облако с востока; и когда скрылись за горой последние бледные лучи закатившегося солнца — уже огромная снеговая туча заволочла большую половину неба и посыпала из себя мелкий снежный прах; уже закипели степи снегов, уже в обыкновенном шуме ветра слышался иногда как будто отдаленный плач младенца, а иногда вой голодного волка. «Поздно, ребята! закричал старик...»

В отличие от Аксакова Пушкин говорит о «хлопьях» снега. Это нарушает «местный колорит»: большая сухость воздуха в оренбургских степях не дает образоваться «хлопьям». У Аксакова, наоборот, мелкость снега подчеркнута словом «прах».

V. Если признать здесь наличие «заимствования» Пушкиным у Аксакова, то мы имеем типичную пушкинскую переработку, сухую и сжатую в противовес растянутому и эмоционально-насыщенному оригиналу.

1916 — 1922.

А. Поляков.

Пушкин и князь В. Ф. Одоевский.

Вопрос об отношениях Пушкина к его современникам-писателям занимал всегда важное место в Пушкиноведении; но рассматривался он почти всегда или в плане биографическом, или с точки зрения «влияний». Как в том, так и в другом случае, Пушкин был центром, от которого разнообразные нити расходились по периферии: для биографов поэта — современники его являются или друзьями, почитателями и соратниками, или врагами, завистниками и зоилами; для исследователей влияния существуют лишь предшественники, расчищающие ему дорогу, или последователи, от него исходящие и ему подражающие. Лишь новейшие историко-литературные изучения, разрушая эти представления, дают иное освещение, открывают более точные исторические перспективы. Пушкин, как одно из слагаемых в общем литературном, очень разнородном, движении 1820 — 30-х годов, как один из деятелей, неизмеримо, правда, превосходящий других силою своего дарования, но отнюдь не поглощающий остальных течений, то его признающих, то с ним борющихся и от него отталкивающихся, — вводится в общее историческое русло; вместе с тем и рельефнее выступают окружающие его деятели¹⁾.

Одним из таких современников, наиболее своеобразных и значительных, является, в 1830-х годах, князь В. Ф. Одоевский. Он не был интимным другом Пушкина, как Дельвиг или Жуковский, ни постоянным, долголетним литературным собеседником и поверенным, как Плетнев или Вяземский, не принадлежал вообще к близкому окружению Пушкина. Много лет спустя он сам так определял свои отношения к великому поэту: «Мы познакомились не с ранней молодости (мы жили в разных городах), а лишь перед тем временем, когда он задумал издавать «Современник» и пригласил меня участвовать в этом журнале; следственно я, что называется, товарищем детства Пушкина не был; мы даже с ним не были на ты — он и по летам и по всему был для меня старшим; но я питал к нему глубокое уважение и душевную любовь и смею сказать гласно, что эти

чувства были между нами взаимными»²⁾. Писанное почти четверть века после смерти Пушкина и фактически (в хронологическом отношении) не вполне точное, это признание верно передает самую сущность отношений обоих писателей: почва их сближения — чисто литературная, и в области литературной и журнальной работы развиваются и укрепляются отношения. В этой только плоскости они и должны быть рассмотрены³⁾.

История знакомства Пушкина и Одоевского небогата фактами. Сводка их делалась не раз⁴⁾, а краткий, но полный фактический обзор и анализ по существу даны в исследовании об Одоевском П. Н. Сакулина⁵⁾. Тема эта, однако, разработана у П. Н. Сакулина, по необходимости, суммарно и лишь мимоходом — в ряду других однородных вопросов об отношениях Одоевского к современной литературе — русской и западной. Результаты анализа, поэтому, касаются только «влияния» Пушкина на Одоевского и формулированы отрицательно: «Одоевский, говорит П. Н. Сакулин, благоговел перед Пушкиным» и «внимал советам гениального учителя поэзии». Но «о каком-либо подражании Пушкину со стороны Одоевского не может быть и речи... (суть дела) в общем влиянии Пушкина, как художника. Одоевскому ни у кого не нужно было учиться высокому пониманию искусства, но непосредственное общение с гениальным поэтом должно было придавать большую осязательность его эстетическим идеям, помогать осмыслению совершавшегося на его глазах литературного процесса и, во всяком случае, было чрезвычайно поучительно для самого Одоевского, как писателя. Пушкин ценил литературный талант Одоевского и направлял его в сторону реализма и объективности...»⁶⁾. Вывод этот, в одной своей части, неоспорим: подражания Пушкину у Одоевского нет; но в другой части формула, слишком общая, кажется и недостаточной и неясной: не как учителя и ученика, не как центральное светило и спутника нужно рассматривать обоих писателей, но как представителей двух разных миропониманий, двух литературных школ, двух направлений в истории русской художественной прозы.)

Прежде чем перейти к рассмотрению этой задачи, следует напомнить хотя бы некоторые главные факты из истории их отношений.

Литературные сношения Пушкина с Одоевским начались гораздо раньше личного знакомства. Еще живя в Михайловском, опальный поэт должен был слышать о молодом любомудре, читая его апологи и статьи в «Мнемозине», которая издавалась Одоевским совместно с лицейским товарищем Пушкина — Кюхельбекером. Когда Пушкин вернулся в Москву, в конце 1826 года, Одоевский уже был в Петербурге, и знакомство их не могло состояться⁷⁾. Но оба они приняли участие в основанном тогда

«Московском Вестнике» и Пушкин, желавший быть одним из негласных редакторов его, исправлял критические статьи Одоевского — писателя, младшего и по летам и по литературной работе, и по журнальному опыту⁸⁾. «Немецкой метафизике» «любомудров» любимой Одоевским, Пушкин не только не почувствовал, но, по собственному признанию, «ненавидел и презирал ее»⁹⁾; все же он ценил «Московский Вестник», как честный и серьезный журнал, и думал сделать из него свой критический орган (что, как известно, ему не удалось), а в статье Одоевского «нашел много умного, справедливого», хотя «автор не знает (журнальных) приличий»¹⁰⁾. В журнале он быстро разочаровался, но Одоевского, как серьезного критика-публициста, продолжал ценить и много позднее, в эпоху издания «Современника». Появление в «Северных Цветах» на 1831 год повести Одоевского «Последний квартет Бетховена» — первой, напечатанной им, повести (точнее, новеллы) в собственном смысле — было встречено Пушкиным с большим сочувствием: «едва когда либо читал» он, по его отзыву, «на русском языке статью столь замечательную и по мыслям и по слогу» и видел в Одоевском писателя, обещающего «стать на ряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века»¹¹⁾. Личное знакомство их произошло, быть-может, в конце того же 1831 года, когда Пушкин стал постоянным обитателем Петербурга, и они могли встречаться в литературных и светских салонах. Первый письменный след знакомства относится к марту 1833 года: дело касается литературного чтения у Одоевского, и по письмам их видно, что знакомство носит еще сдержанно-светский характер¹²⁾. Осенью 1833 года сближение, на литературной почве, выразилось в предложении Одоевского издать им втроем, совместно с Гоголем, «Тройчатку» или «Альманах в три этажа», где бы на долю Гомозейки (Одоевского) пришлось описание «гостиной», на долю Рудого Панька (Гоголя) — «чердака», а на долю Белкина (Пушкина) — «погребка». Более точных и подробных сведений об этом плане до нас не дошло. Но Пушкин, занятый в Болдине писаньем «Медного Всадника» и подготовкой «Капитанской Дочки» и «Пугачева», отклонил предложение, не вызвавшее в нем, вероятно, сочувствия и по существу — своей большой придуманностью¹³⁾. Письма и записи в дневнике Пушкина в марте 1834 года отражают участие его с Одоевским в важном литературном событии того времени — в собрании, созванном для основания издания Энциклопедического словаря Плюшара. Замечательно, что Пушкин с Одоевским явились и выступили здесь совместно, как два единомышленника и союзника, и оба проявили одинаково критическое отношение к изданию¹⁴⁾. В ту же зиму 1833 — 1834 годов Пушкин был частым посетителем светско-литературных «сред» в салоне Одоевского¹⁵⁾.

В конце 1835 года Одоевский вновь обратился к Пушкину с предложением совместного издания—на этот раз журнала под названием «Современный Летописец политики, наук и литературы», и набросал проект плана его ¹⁶⁾. Одоевский, как и Пушкин, всегда тяготел к журналистике и считал ее одною из форм общественного служения писателя, одною из важнейших сторон деятельности его, если он желает быть проводником просвещения и литературного развития. План Одоевского не осуществился, но Пушкин приступил к изданию трехмесячного сборника журнального типа «Современник», под своей единоличной редакцией, но при близком, и творческом, и редакционно-техническом участии Одоевского.

Переписка их показывает, как велико было это участие. Одоевский, когда Пушкин уезжал из Петербурга, брал на себя все сношения с авторами и типографией, корректирование и планировку книги, денежную часть и проч. ¹⁷⁾. Из писем Пушкина видно, что он очень ценил сотрудничество Одоевского, хотя относился к нему двойственно. Художественные произведения Одоевского, предназначенные для «Современника», вызвали в нем иногда сомнения и возражения, но критические—скорее публицистические—статьи его Пушкин, видимо, принимал вполне и одну из них называл «дельной, умной и сильной» ¹⁸⁾. По смерти Пушкина Одоевский был в числе друзей поэта, взявших на себя продолжение издания «Современника» на 1837 год, и деятельно участвовал в ведении журнала.

Сам Одоевский, помимо переписки, оставил существенный памятник своих отношений к Пушкину—несколько статей о нем, законченных и в набросках. Ни одна не увидела света при жизни поэта. Одна—критический разбор «Капитанской Дочки»—была только задумана ¹⁹⁾; другая набросана и не закончена; третья не могла быть напечатана в момент написания и появилась в свет значительно позже ²⁰⁾.

Остановимся на второй из них. Написанная, видимо, под впечатлением недавней смерти поэта и посвященная ему, скорее как надгробное слово, чем как статья, она осталась в рукописи, незаконченная и неотделанная. Она очень ценна для характеристики мистической эстетики Одоевского, но немного дает для определения чисто-литературных отношений его к Пушкину ²¹⁾.

Одоевский отказывается подходить с каким бы то ни было анализом к «величайшему произведению Естественного Художества—Поэту»; те, кто верно понимают, что значит восприятие поэзии—те лишь «безотчетно любят великим художником, ибо он говорит им тем языком, которого нельзя передать словами, он беседует с теми силами, которые углублены в безднах души, которые человек иногда сам в себе не ощущает, но

которые Поэт ему должен высказать, чтоб он их понял»¹. Самое художественное восприятие есть «род религиозного акта, совершаемого душою в своем неприступном святилище»; поэтому Одоевский отрицает и пользу исследований, посвященных изучению художественных произведений: «Кто не открыл в душе своей тех объятий, которые жаждут художественного поцелуя — для того эти исследования не понятны. Собирать ошибки, заблуждения поэта есть Византийский педантизм; думать, что можно кому-нибудь писать по образцу поэта — есть ребячество, в которое могли впасть лишь французы» ...²²) Пред «великим художником важно и полезно лишь одно чувство: благоговение». Вся эта лирико-философская статья, в характеристике значения поэта и поэзии и в определении сущности художественного восприятия, близко примыкает к рассуждению о современном состоянии поэзии в «Русских Ночах» и представляет более подробное развитие некоторых его положений²³). Одоевский видел в Пушкине чистейшее воплощение идеала поэта, как продукта высшей деятельности человеческого духа, как провидца, обладающего непосредственным знанием и, в полной мере, способностью передавать свои постижения. В такой постановке, подчеркнутой высокой патетикой напряженно-эмоциональной и вместе с тем отвлеченной речи, лирически обращенной к «Поэту» — абстрактному понятию, лишь приложенному к Пушкину, но не конкретизированному в нем — исчезают и стираются, даже сознательно отвергаются, линии действительных, земных отношений. Это и дало повод П. Н. Сакулину говорить лишь о «благоговении» Одоевского перед «солнцем русской поэзии» и об «общем влиянии на него» Пушкина. Исходя из иного, фактически более точного, литературно-исторического материала приходится строить несколько иную схему литературных отношений обоих писателей.

Материалом этим должны служить более всего эпистолярные высказывания обоих писателей, относящиеся к их произведениям, а также некоторые мысли их критических статей. Почти все они — и высказывания и статьи — относятся к периоду общей работы в «Современнике», — к 1836 году. В журнале Пушкина были напечатаны Одоевским, две статьи: «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» (книга II) и «Как пишутся у нас романы» (книга III). Обе они вызвали одобрительный отзыв Пушкина, желавшего сначала поместить их в одной (V) книге «Современника», и выделившего статью о «некоторых романах» (как он сам ее называет) в следующий том, вероятно, по техническим условиям, может-быть, и по желанию самого Одоевского, заведывавшего составлением II книги журнала в отсутствие Пушкина. Статья «О вражде к просвещению» предназначалась Пушкиным для начала книги журнала («думаю

2 № начать статью вашей, дельной, умной и сильной» — пишет он Одоевскому), следовательно, как передовая, программная. Отодвинутая в середину книги, она все же сохранила программное значение, будучи единственной в ней статье общего теоретического характера. Недавние исследования В. П. Красногорского²⁴⁾ и Ю. Г. Оксмана²⁵⁾, раскрыв авторство Пушкина для замечательной статьи, помещенной в III книге «Современника» в виде письма к издателю за подписью А. Б., выяснили неудачу, постигшую Пушкина с программной (или сочтенной за таковую) статьей Гоголя в I книге журнала — «О движении журнальной литературы», против которой самому издателю «Современника» приходилось, хотя и в скрытой форме, протестовать. Статья Одоевского, наоборот, должна была быть для него приемлемой и совпадала с его взглядами в своих главных утверждениях. Она не давала, конечно, полного выражения литературного направления «Современника»; но, говоря о современной литературе, Одоевский высказал ряд мыслей, которых Пушкин не мог не разделять. Одоевский в своей статье выступил с резким протестом против внесения в русскую литературу несвойственных ей, подражательных, заимствованных с Запада — преимущественно из Франции — литературных жанров и тем; исторического романа, сделанного по пересказам и выдержкам из Карамзина, где «смотришь — русские имена, а та же французская мелодрама», и где древне-русские нравы, неизвестные сочинителям, списаны с нравов «нынешних извозчиков»; «нравственно-сатирического рода», который на Западе представляет собою «чудовищный род литературы, основанный на презрении к просвещению, исполненный ребяческих жалоб на несовершенство ума человеческого». «Все это», однако, «до некоторой степени понятно в престарелой Европе и имеет свое значение», но все это бессмысленно и не имеет почвы у нас, в России, где просвещение едва начинает укореняться, а где, между тем, подражатели западным образцам на него нападают; подражают же у нас в особенности нынешней французской литературе, перенимая «без милосердия» ее «нелепый выбор предметов, напыщенный, натянутый слог и даже самую неблагопристойность», хотя в то же самое время те же авторы «без милосердия нападают на французских романистов» — очевидный намек на Сенковского-Брамбеуса с его отношением к французской «юной словесности» — В. Гюго, Ж. Жанену, Евг. Сю и др. и на Булгарина, с его «нравственно-сатирическим романом» о Выжигине. Протестует, наконец, Одоевский и против перенесения целиком в нашу литературу модного в Европе «фантастического рода», представляющего у нас «бред, холодно перенесенный из иностранной книги», тогда как он «может-быть, больше нежели все другие роды, должен изменяться по нацио-

нальному характеру» — тирада, направленная опять-таки против Сенковского, отчасти Погорельского и им подобных. Отмечает он, наконец, и то, что критика наша сама содействует распространению этой подражательной литературы, потому что «её дело в том, чтобы книги, т.-е. собственные её, продавались» — еще указание на Сенковского и особенно на Булгарина. Вся статья, направленная, таким образом, преимущественно против подражателей новой французской литературе, выражает резко отрицательный взгляд на нее, присущий Одоевскому. Пушкин, относясь также отрицательно к ряду ее явлений — в частности к В. Гюго (см., например, статью «О Мильтоне и Шатобриановом переводе Потерянного Рая», напечатанную в V томе «Современника» уже по смерти Пушкина, а также статьи о записках Самсона и о записках Видока в «Литературной Газете» 1830 года), не разделял, однако, выставляемых против нее некоторой частью критики огульных обвинений, выразив против них резкий протест в статье о «Мнении М. Е. Лобанова о духе словесности...», помещенной в III книге «Современника», т.-е. следующей за книгой со статьей Одоевского. Но мнения последнего о русских подражателях французской школе, о нравственно-сатирических романах Булгарина, фантастических повестях Сенковского и проч. — всецело им разделялись. Также вполне в его духе было и осуждение, вынесенное Одоевским, писателем-аристократом, историческим романам, в которых современный читатель — «потомок Ярославичей читает изображение характера своего знаменитого предка, в точности списанное с его кучера», и против «демократического духа», «у нас обратившегося в безусловные похвалы черни и в нападки на высшее общество, большею частью недоступное нашим сатирикам» — о чем так часто говорил сам Пушкин еще в эпоху «Литературной Газеты» и раньше.]

Вторая статья Одоевского — «Как пишутся у нас романы», отправляясь от частного случая — разбора трех, вышедших в эти годы книг, излагает его взгляды на теорию творчества, развивая и некоторые положения предыдущей статьи — о заманчивой «легкости», с которой, как принято думать, можно сочинять романы только потому, что автору, обладающему некоторой опытностью, хочется сообщить накопившиеся с годами наблюдения, передать виденное и слышанное, нанизывая все это на первую попавшуюся фабулу: «но таким образом нельзя произвести живого органического произведения, каким должен быть роман, ибо для романа нужно... немножко поэзии», т.-е. вдохновения, живого чувства, которое осветило бы для автора его героев и тему, заставило бы его пережить вместе с ними весь роман.] создало бы из него органическое, стройное целое. Как общее теоретическое высказывание, статья не должна была идти в разрез с эстетическими взглядами Пушкина, хотя

он и не формулировал их таким образом (если не считать ранних, середины 1820-х годов, заметок «о вдохновении и восторге», частью вошедших в «Отрывки из писем, мысли и замечания» 1827 г., и нек. др.). В сущности же, для нашей темы — для выяснения отношений обоих писателей — статья Одоевского носит слишком общий и нейтральный характер.]

Наконец, в написанной тогда же, в эпоху издания «Современника», но напечатанной лишь в 1864 году, статье «О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина»] Одоевский выступил на защиту Пушкина-журналиста, с резким протестом против нападок «Северной Пчелы» на поэта, яко бы уронившего свой талант, тем, что он унизился до журнальных распрей. Разоблачая истинную, чисто личную и материальную подкладку нападений «Северной Пчелы», «Сына Отечества» и «Библиотеки для Чтения», Одоевский указывает, насколько естественно и нужно именно Пушкину, «этой радости России» быть журналистом, иметь право на критический г о л о с — право, данное ему и «его поэтическим талантом, и пронизательностью его взгляда, и его начитанностью, далеко превышающе лексиконные познания большей части из наших журналистов».] Эта статья особенно ярко вскрывает всю близость к Пушкину его собрата — журналиста, сотоварища по «Современнику» — Одоевского, особенно высоко ставившего журнальную деятельность, как форму общественного служения литературе и просвещению. Как журналисты, Пушкин с Одоевским выступали бок-о-бок и, разнясь лишь в оттенках, сходились вполне в основных, теоретических воззрениях на современность и во взглядах на общих противников. Дело, однако, меняется, если из области журналистики, литературной критики и лирических посмертных обращений перейти в область практики художественного творчества к достижениям того и другого и, прежде всего, к художественным произведениям, помещенным Одоевским в «Современнике» или предназначавшимся для него.]

В письме от начала апреля 1836 года, написанном перед выходом I тома «Современника», Пушкин, выражая Одоевскому сожаление о том, что в номере «не будет ни одной строчки вашего пера» ²⁶⁾ и сообщая свои намерения относительно будущего размещения в журнале художественных произведений Одоевского, пишет: «Разговор Недовольных не поместил я потому, что уже Сцены Гоголя были у меня напечатаны — и что вы могли друг другу повредить в ефекте».

Сцены Гоголя — это «Утро делового человека», напечатанное в I книге «Современника». «Разговор Недовольных», повидимому, небольшая сцена, вошедшая в III том сочинений князя Одоевского, изданных в 1844 году, в отдел «смеси», под заглавием «Сцена из домашней жизни» и с датой (в оглавлении)

«1838» 27). Трудно решить, целиком ли вошло в собрание сочинений то, что предназначалось для «Современника»; но и композиция этого отрывка, и то, что в бумагах Одоевского, повидимому, нет иных рукописных материалов, кроме оригинала напечатанного текста, заставляет думать, что сцена имеет вполне самостоятельное значение. Написанная в диалогической форме, она, однако, лишена драматического движения, и представляет лишь схематическую, в сгущенных, даже гротескных тонах написанную, сатирическую иллюстрацию к мыслям Одоевского — более общей, о лжи, господствующей в обществе и о ложности общепринятых мнений о людях, и более частной, но очень серьезно его занимавшей — об извращенном, доведенном до абсурда, понимании канцелярской деятельности современным чиновничеством. Ни драматического, ни психологического задания Одоевский здесь себе не ставил и не разрешал. Наоборот, сцены Гоголя, представляющие, по его собственному признанию, отрывок из уничтоженной автором комедии «Владимир 3-ей степени», дают экспозицию комедии — главного героя ее с его окружением — и намек на завязку, в ряде бытовых диалогов. Обстановка, в которой развиваются сцены Гоголя, фигуры, вступающие в них, их интересы и психология те же, что и в сцене Одоевского, но подход обоих авторов совершенно противоположный: Гоголь, правда, сатирически, но объективно зарисовывает ряд бытовых черт; Одоевский строит гиперболические образы, подчиненные авторским, нравственно-теоретическим заданиям. Отсюда ясно, что оба отрывка, — притом почти равные по размеру, — могли, с точки зрения Пушкина, «повредить друг другу в эффекте»: в глазах поэта-издателя, сцена Одоевского должна была побледнеть, пропасть рядом с Гоголевской; по существу же они принадлежали к двум разным жанрам, несовместимым в одной книге журнала по близости их тем.

Драматический род вообще не был свойствен Одоевскому; у него нет целых законченных пьес, представляющих собою драматическое единство в сюжетном и психологическом отношении, кроме разве довольно большой пьесы, «Хорошее жалование, приличная квартира, стол, освещение и отопление» 28), но и та, в сущности, представляет драматическую хронику, состоящую из ряда диалогических сцен, как бы иллюстрирующих подразумеваемый авторский текст. Все же Одоевский охотно пользовался драматической формой, или в виде сократического диалога (в «Русских Ночах»), где драматизм заключается не в сюжете, а в логически развивающейся мысли, в перипетиях обмена мнений и искания истины, при чем отдельные моменты исканий отмечаются картинными — новеллами, или в виде драматической поэмы, где диалогические части дополняются обширными авторскими ремарками, дающими экспозицию и ведение

действия, и вместе с тем служат лишь иллюстрацией к идеологическим построениям автора ²⁹). К последнему роду — к драматическим поэмам — принадлежит крупное (самое крупное после «Русских Ночей», из более или менее оформившихся), но не законченное произведение Одоевского «Сегелиель, Дон-Кихот XIX столетия».

Одоевский долго работал над этой «земной» или «психологической комедией», — как называется «Сегелиель» в различных рукописях. Он всегда был склонен к грандиозным построениям на основе широко-охватывающих отвлеченных схем, и сам в 1844 году отчетливо охарактеризовал это свойство своего творчества в предисловии к «Русским Ночам»: «автор почитал возможным, говорит он здесь в оправдание «формы» своей книги, существование такой драмы, которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения, проявляющегося разнообразно в символических лицах; словом, такой драмы, где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого» ³⁰). В виде такой драмы мыслился и «Сегелиель», — драмы, которая обняла бы собою весь мир, земной и небесный, мир человеков и мир духов, — начиная от бога и Люцифера и кончая Николаевской Россией с ее чиновничьими канцеляриями; в ней героем явился бы падший ангел, в своем падении сохранивший стремление к добру, а основным стержнем, на котором строится все грандиозное здание была бы проблема добра и зла в мире. «Комедия» осталась незавершенной и от нее сохранились лишь фрагменты, более или менее законченные, и ряд набросков и планов. (Один отрывок, с подзаголовками «Сказка для старых детей» и «отрывок из I части» и датую: 1832, был напечатан в изданном А. Ф. Воейковым и В. А. Владиславлевым «Сборнике на 1838 год» ³¹). Другой большой законченный отрывок — «Пролог» — остался в рукописи и не издан до сих пор ³²). Вероятно, один из этих двух отрывков предназначался Одоевским для «Современника», какой, трудно решить определенно, но скорее всего тот, который затем появился в «Сборнике на 1838 год» — более значительный по объему и имеющий самостоятельный драматический интерес. В письме, уже не раз цитированном, от апреля 1836 года ³³), Пушкин по этому поводу писал Одоевскому: «О Сег (ел) иеле, кажется задумалась Ценсура, — но я не очень им доволен — к тому же как отрывок он в печати может повредить изданию полного вашего произведения». Последнее замечание, конечно, лишь отговорка, прибавленная для смягчения необычно-сурового у Пушкина приговора: Пушкин должен был знать, что «Комедия», так долго писавшаяся Одоевским, не только не близка к окончанию,

но даже вчерне не написана вся. Цензура, быть-может, и вправду задумывалась: конечно, жандармскому офицеру Владиславлеву легче было через два года провести в печать эту вещь, чем неблагонадежному литератору Пушкину. Но и цензуру преодолеть было бы возможно; самое существенное — второе замечание: «я не очень им доволен»; в отзывах, обращенных к уважаемым, но не дружески-близким авторам, Пушкин редко бывал так определенно отрицателен. «Сегелиель» был ему чужд, даже неприемлем, и причины этого лежат в самом произведении, какую бы из двух его сцен ни имел в виду Пушкин. «Пролог Сегелиеля» происходит в «бесконечном пространстве между светилами», где «низверженные духи падают в непрерывном кружении», сквозь «вечную тьму, не освещаемую даже горящими кометами»: «уже несчетные тысячи веков длится их падение»³⁴). Возгласы падающих духов («несколько голосов в отдалении») открывают сцену, и диалог между властителем духов Люцифером и его приближенным «Сегелиелем» составляет все ее содержание. Напечатанный же «Отрывок из I части» (так же, как другие, известные в рукописи, отрывки) происходит на земле, в кабинете «Сегелиеля» — очеловеченного духа, принявшего вид и обязанности чиновника, осужденного в скитаниях своих по земле тщетно пытаться разрешить проблему добра в человеческих, материальных условиях. Большой монолог «Сегелиеля», составляющий экспозицию сцены, выясняет его положение, его стремления, его страдания, и те реальные возможности, через которые он старается сделать добро людям. Дальше вводится в действие «Люцифер с сонмом духов» — отрицательная сила, парализующая стремления «Сегелиеля», усыпляя его во время самой горячей работы. Над спящим «Сегелиелем» появляются Дух Полудня и Дух Полуночи; их таинственный диалог в загадочных формулах ставит двойственный вопрос о смысле человеческой жизни «Сегелиеля» и является мистическим центром сцены. Мистическая напряженность разрешается возвращением к земным делам, резко контрастирующим с предыдущей сценой: духов: является секретарь-чиновник, будит «Сегелиеля», и спрашивает его о делах. Происходит разговор, в котором высокие человеколюбивые порывы павшего духа разбиваются о мелкий формализм и тупость чиновника — и чисто земными, сатирико-бытовыми чертами заканчивается вся сцена. В ней, таким образом, все время перемежаются мотивы земли и неба, современности и вечности, «чудесного» и действительности. Противопоставление двух миров — мира духов и мира земного — проходит через всю сцену, и также через другие сцены, набросанные в рукописях, и эти два мира то существуют отдельно, как метафизические реальности, то, не сливаясь, входят один в другой в причудливом сплетении. Контраст двух миров выражается

и в прологе, и во всех почти известных нам сценах, и, с особенной силой — в напечатанном «отрывке из первой части» — резким различием стилистических приемов. Можно здесь насчитать три стилистических градации: высокий стиль (пользуясь терминологией XVIII века) — стиль духов, которым написан весь пролог, сцены Люцифера и духов Полудня и Полуночи в «Отрывке»; низкий — диалог между «Сегелиелем» и чиновником; средний — в монологе «Сегелиеля», где он столько же дух, сколько человек; стиль спускается до низкого в деловых частях его речи, поднимается до высокого в местах лирических. Прозаическая речь в сценах духов приобретает ритмичность, становится резко каденсированной, обращается почти в белый стих; ритмическое повторение и параллелизмы еще подчеркивают стиховое, напевное значение каждой фразы, а сложная и искусственная расстановка слов, затрудняя течение речи, сообщает ей напряженную патетичность. Эти черты, как «замечательное нововведение», были отмечены и современной критикой³⁵⁾, характеризовавшей (не вполне точно) речи духов в «Отрывке», как «метрическую прозу», хотя, по существу, они не были нововведением, развивая некоторые опыты Марлинского и других³⁶⁾.

Уже это смешение стилей и вторжение в прозаическую речь элементов стиха должны были вызвать отрицательное отношение Пушкина, строго проводившего разницу между стихом и прозой и всю свою деятельность, как прозаика, направлявшего в сторону выработки чисто разговорного, точного, краткого, свободно повествующего языка, в противовес напевной, метафорической, затрудненной прозе «романтиков». Язык Одоевского вообще, повидимому, не удовлетворял Пушкина своею неопределенностью, расплывчатостью, зависящею от отвлеченного и очень субъективного характера его творчества, влияющего и на самые конкретные моменты повествований, и некоторой многословностью, столь отличною от строгой экономии Пушкина. Считая то и другое недостатками прозаической речи (на самом же деле то была разница творческих темпераментов и литературных школ), Пушкин старался влиять на Одоевского в смысле исправления его стиля и, по признанию самого Одоевского, он изменил «форму» своих повестей «по упреку Пушкина о том, что в его прежних произведениях слишком видна его личность» и теперь «старается быть более пластическим»³⁷⁾. К этому вопросу нам еще придется вернуться.

Стиль «Сегелиеля» нераздельно связан с общей концепцией «Комедии», более того, с общей концепцией всего творчества Одоевского — и последняя-то была неизбежна чужда Пушкину. Одоевский почти всегда (по крайней мере, в главных, крупных своих произведениях) идет от тезиса к его иллюстрации, от схемы к заполняющему ее образному содержанию. Философский

элемент в нем доминирует над чисто поэтическим, композиция и образность подчиняются идеологическим заданиям автора. Это — не тенденциозность, но это — идеологизм, представляющий самую сущность творческой личности писателя и проникающий его произведения. Мы имеем, таким образом, процесс, обратный творческому процессу у Пушкина, у которого даже в произведениях, имеющих явно отвлеченное, идеологическое значение (как «Медный Всадник»), художественные задания подчиняют себе и покрывают все остальные. Все это делает понятным и неизбежным отрицательное отношение поэта к «Сегелиелю».

Двойственное восприятие мира — в плане реально существующего, земного, и в плане «чудесного», идеального или потустороннего — проходит через все творчество Одоевского. Некоторые его моменты, как «Сегелиель», имеют «чудесное» своею основой, и от него отправляются к миру земной действительности; другие в ином построении — дают земную жизнь и вторгающееся в нее «чудесное», противоречащее ей и даже разрушительное: такова «Сильфида»; есть, наконец, группа произведений, где «чудесное» присутствует, так сказать, отрицательно: мы видим только земную жизнь, подчеркнуто-материальную, строго ограниченную тесным кругом людских отношений; таковы бытовые повести Одоевского, среди них — «Княжна Зизи».

Очень характерна разница в отношении Пушкина к этим двум повестям — «Княжне Зизи» и «Сильфиде». Одоевский, весной 1836 года, предложил первую для «Современника», и Пушкин, крайне заинтересованный в пополнении отдела художественной прозы своего журнала, всегда недостаточной, спрашивал его (в марте 1836, когда повесть, вероятно, еще не была закончена): «Что ваша повесть Зизи? Эта славная вещь»¹⁸⁸). Повидимому, летом этого года (повесть помечена: Ревель, 1836) Одоевский работал над «Сильфидой». Окончание обеих повестей затягивалось — Пушкин их, видимо, просматривал по мере написания — и осенью, во время подготовки IV и V томов «Современника», шедшей, вероятно, одновременно, писал Одоевскому: «Конечно, «Княжна Зизи» имеет более истины и занимательности, нежели «Сильфида» — но всякое даяние ваше благо. Кажется письмо тестя [в «Сильфиде» Н. И.] холодно и слишком незначительно. Зато в других много прелестного. Я заметил одно место знаком(?). Оно показалось мне не вразумительно. Во всяком случае Сильфиду-ли, Княжну-ли, но оканчивайте и высылайте. Без вас пропал «Современник»¹⁸⁹). Резкое различие во мнении Пушкина о той и другой повестях очевидно. Но оно совершенно для него понятно, если вспомнить основные черты обоих произведений. «Княжна Зизи» не выходит за пределы чисто бытового и психологического материала. Несмотря

на довольно сложные и намеренно-запутанные приемы композиции (рассказ, вставленный в другой, ведущийся частью в эпистолярной форме; двойная завязка, вставленная одна в другую, с разрешением одной из них, где героем является сам рассказчик — а разрешение освещает всю повесть — лишь в самом конце, неожиданно и с налетом таинственности; резко и несколько схематично — кроме героини — очерченные характеры, дающие ряд неожиданных и эффектных моментов) — повесть, по обстановке, по психологии действующих лиц, по самому развитию фабулы — строго бытовое произведение, взятое из современной жизни, где сложные композиционные приемы служат лишь основой для тонкой и всесторонней разработки психологического облика героини, и поддерживают «занимательность» рассказа. Самый эпиграф указывает на будничную жизненность сюжета ⁴⁰⁾, чему соответствует и простое, очень сдержанное изложение, и простой язык действующих лиц.

↳ Напротив того, темой «Сильфиды» является проникновение человека из мира реальных, земных отношений в мир «чудесного» и воздействие этого чудесного мира на мир земной, одним словом, то «двоемирие», существование которого мучило и возбуждало пылкую мысль Одоевского. Проникновение в потусторонний мир равносильно пробуждению в человеке поэтического чувства, и о том, что в повести идет речь именно о поэтическом чувстве, прозрении поэта и разладе его с современным, узко-практически настроенным обществом, говорят четыре эпиграфа, поставленные в начале «Сильфиды» ⁴¹⁾ Контраст поэтического мира духов — мира, из которого явилась герою прекрасная Сильфида — и мира земного — подчеркивается в повести тем сгущенным бытовым фоном, на котором она разворачивается. Начиная от очень спокойного описания приезда героя в деревню, данного, быть-может, не без влияния первых глав «Онегина», повесть, прерывистыми скачками — прерывистость их определяется эпистолярной формой рассказа — идет, все повышаясь в тоне, к своему средоточию — к описанию чудесных свиданий героя с Сильфидой, в «отрывках из журнала» героя, и затем резко срывается, путем вмешательства грубо-земных сил — друга героя, отца его невесты и врача — и возвращается к начальному тону в подчеркнуто-обыденном изображении героя, забывшего, по прошествии нескольких лет, свои поэтические порывы. Пушкин в своем отзыве обошел молчанием «отрывки из журнала» — центральное место повести, где фантастический элемент достигает полного развития, а речь становится ритмической, построенной на перифразе, на ряде метафор и богато-развитых эпитетах (что сближает ее с речами духов в «Сегелиеле»), — и остановился с похвалой на некоторых письмах, где «много прелестного», т.е. на подготовительных

бытовых моментах; «письмо тестя» он нашел «холодным и слишком незначительным» и Одоевский, по его собственному признанию, вследствие такого отзыва переделал его: это письмо — средоточие «земной» стороны повести (как «журнал» — средоточие стороны поэтической), стилизованное в провинциально-обывательском бытовом роде; таким образом, черты быта усиливались Пушкиным в этой двусторонней, контрастной повести — те черты, которые он стремился культивировать и особенно ценил в нарождающемся русском романе, наряду с правдивой психологией и умелым ведением рассказа — увлекательным развертыванием сюжетной схемы, в чем он сам был таким мастером: «истину» и «занимательность» он ставил главными условиями повествовательного жанра, и с этой точки зрения отдавал предпочтение «Княжне Зизи» перед сосредоточенной на внутренних переживаниях, бедной внешними перипетиями, фантастической «Сильфидой».

Суждения Пушкина о повестях Одоевского приобретают особую рельефность, если их сопоставить с одним кратким, но замечательным отзывом Одоевского о самой значительной повести Пушкина — «Капитанской Дочке», в письме, написанном тотчас после выхода в свет IV тома «Современника», где она появилась ⁴²). «Капитанскую Дочь я читал два раза сряду и буду писать о ней особо в Л[итературных] Пр[ибавлениях к Р. Инв.] ⁴³). «Комплиментов в лице делать не буду — вы знаете все, что я об вас думаю и к вам чувствую. Но вот критика не в художественном, но в читательном отношении. Пугачев слишком скоро после того, как о нем в первый раз говорится, нападает на крепость; увеличение слухов не довольно растянуто — читатель не имеет времени побояться за жителей Белогорской кр[еposti], когда она уже и взята. Семейство Гринева хотелось бы видеть еще раз после всей передраги: хочется знать, что скажет Гринева, увидя Машу с Савельичем. Савельич — чудо! Это лице самое трагическое, т.-е., которого больше всех жаль в повести. Пугачев чудесен, он нарисован мастерски. Швабрин набросан прекрасно, но только набросан; для зубов читателя трудно пережевать его переход из гвардии офицера в сообщники Пугачева... Швабрин слишком умен и тонок, чтобы поверить возможности успеха Пугачева и не довольно страстен, чтоб из любви к Маше решиться на такое дело... Покамест Швабрин для меня имеет много нравственно чудесного; может быть, как прочту в 3-й раз, лучше пойму. О подробностях не говорю, об интересе тоже — я не мог ни на минуту оставить книги, читая ее даже не как художник, но стараясь быть просто читателем, добравшимся до повести» ⁴⁴). Таким образом, Одоевский ценит в Пушкине, прежде всего, читательский интерес, т.-е. увлекающую заниматель-

ность рассказа, и выпуклую образность, мастерскую обрисовку некоторых лиц, как Пугачев и Савельич. В таком понимании задач повествования в его чистой форме он не расходился с Пушкиным: он сам считал, что «повести не по моей части»⁴⁵⁾, подразумевая повесть как продукт чисто художественного, свободного творчества, как занимательный рассказ, и чувствовал за собою недостаток в «пластичности», т.-е. в силе непосредственной художественной изобразительности⁴⁶⁾. Но в повести Пушкина его не удовлетворяла лаконичность и сухость рассказа, избегающего, ради экономии изобразительных средств, подробного развития отдельных моментов, заполнения подразумеваемых временных перерывов и психологической мотивировки поступков действующих лиц: все внимание, вся творческая сила Пушкина направлены на быстрое и увлекательное развертывание фабулы, само по себе долженствующее достаточно обрисовать фигуры героев; но такое стремительное развитие действия, по мнению Одоевского, не позволяет ясно ощущать каждый его момент и делает непонятными такие сложные фигуры, как Швабрин. [Повесть Пушкина в глазах его критика является фактической схемой, слишком скупо заполненной материалом; повести же самого Одоевского, исходя чаще всего из теоретической схемы, заполняют ее широко-развитым описательным материалом, оживленным лирической патетикой, с медленными и мотивированными психологическими переходами и тщательно-разработанными аксессуарами бытовых фонов. В этом смысле Одоевский, при всей своей самобытности, стоял к лирико-метафорической, так называемой «романтической» школе 1830-х годов гораздо ближе, чем Пушкин с его повестями, воспринимавшимися как мастерски начерченные сюжетные схемы.]

Остановимся еще на некоторых (тематических преимущественно) параллелях в творчестве Пушкина и Одоевского, указывавшихся в литературе. П. Н. Сакулин, отмечая что «о каком-либо подражании Пушкину со стороны Одоевского, конечно, не может быть и речи» прибавляет, что, все же, «можно указать некоторые частности, которые, повидимому, навеяны Пушкиным или, по крайней мере, допускают сближение Одоевского с Пушкиным» и приводит «картину петербургского наводнения» в «Саламандре», которая заставляет вспоминать о «Медном Всаднике», и «темы гробовщика и импровизатора, общие у Одоевского и Пушкина»⁴⁷⁾. Действительно, описание наводнения в первой части «Саламандры», напечатанной в 1841 году, многими отдельными чертами совпадает с описанием в «Медном Всаднике», который появился за четыре года до этого⁴⁸⁾. Сходство выражений, при всем различии между сжатым, сухим рассказом Пушкина и патетическим описанием Одоевского,

очевидно; но естественно, что Одоевский, касаясь той же темы, что и Пушкин, в том же почти композиционном значении (при наводнении гибель — мнимая — невесты героя, поворот в его судьбе, разрешение завязки), так скоро после издания Пушкинской повести, должен был неминуемо подчиняться этому образцу; с другой же стороны, оба описания должны восходить к одному прототипу — к описанию наводнения в книге В. Н. Берха — и Одоевский ближе к последнему источнику, чем к Пушкину.

Далее, фигуру гробовщика в повести Пушкина вряд ли можно сопоставлять с гробовщиком, автором «Записок», объединяющим три рассказа у Одоевского. В последнем случае гробовщик — психологический стержень, мотивирующий циклизацию разнородных новелл и сообщающий им определенный колорит так же, как у Пушкина пять разных повестей объединяются личностью Ивана Петровича Белкина. Пушкинского же гробовщика можно рассматривать скорее, как пародию на входившие тогда в русскую словесность фантастические новеллы: Пушкин дает, на подчеркнуто бытовом фоне, фантастическую тему, разрешающуюся комически, чисто бытовым, прозаическим объяснением.

Наконец, импровизатор в «Египетских ночах» (1835?) и импровизатор в рассказе Одоевского того же названия (1833)⁴⁹ носят лишь чисто внешние следы близости, зависящие от общих прототипов⁵⁰), но, не говоря уже о том, что повесть Пушкина писалась, вероятно, позже новеллы Одоевского и, следовательно, вопрос о влиянии нужно было бы строить как раз обратно — что, однако, очень сомнительно — замыслы обоих писателей глубоко различны. Импровизатор Пушкина играет прежде всего композиционную роль: через него должна быть введена поэма о «страстном торге» Клеопатры; сам же по себе он — вдохновенный поэт, иллюстрирующий излюбленную мысль Пушкина о свободе творчества и о двуликости поэта-жреца и простого человека, выраженную в стихотворении «Поэт» («Пока не требует поэта...»), Импровизатор Одоевского — весь, напротив, проникнут мрачной фантастикой (вспомним, что в его судьбе участвует очеловеченный дух — Сегелиель): он — носитель страшного дара всеведения, выражающегося в разрушительном анализе, и способность поэтически импровизировать — лишь одно из проявлений этого дара. Темой Одоевского служит чисто философская проблема — трагедия разлагающегося ума, лишенного дара созерцания и творческого синтеза, вполне понятная лишь в связи с общей концепцией «Русских ночей», куда вошла, в издании 1844 года, новелла; тема Пушкина, — и то лишь мимоходом затрагиваемая, — назначение поэта и проблема свободы поэтического творчества.

Остальные данные, собранные П. Н. Сакулиным, о воздействии творчества Пушкина на Одоевского (имя «Нулина» в «Семейной переписке», пример «Нереиды» в Prolegomena к «Русским письмам», сравнение себя с «помещиком с Горохова» в предисловии к «Русским Ночам» 1862 г.; упоминания о Пушкине, как о поэте, в «Пестрых сказках», в «Княжне Мими» и др.) говорят лишь о реминисценциях писателя, цитирующего любимого им автора, но не о творческом воздействии. Сознательное желание подражать Пушкину (именно «Летописи села Горохина») нужно видеть лишь в оставшемся в рукописи введении к сатирическому «Домашним заметкам, собранным старожилом», но они относятся, по видимому, уже к позднейшей эпохе — к 1850-м годам, и из них написано слишком мало; то, что известно, дает некоторый материал для сравнения стилей обоих авторов, но он не прибавит ничего нового к тому, что говорилось выше (по поводу «Капитанской Дочки» и проч.). Указание Н. Ф. Сумцова⁵¹⁾ на одинаковость темы в рассказе Одоевского «Необойденный дом» и в IX «Подражании Корану» — «И путник усталый на бога роптал» — относится лишь к близости мотивов народной легенды, но не к творческим приемам Пушкина и Одоевского.

Точек соприкосновения между обоими писателями можно искать, наконец, в той области, которая для Одоевского представляла важную творческую и философскую проблему и окрашивала значительную часть произведений, а для Пушкина была отчасти приемом изображения, отчасти временным настроением, отзвывавшимся в творчестве: в области фантастики.

Фантастические мотивы у Пушкина еще не обследованы, и требуют особой осторожности подхода. Приходится поэтому ограничиться лишь некоторыми указаниями. Фантастическая повесть, народившаяся у нас в половине 1820-х годов, под влиянием сначала немецкой романтики (Погорельский), затем французской (Сенковский), получила в 1830-х годах значительное распространение, обособившись в определенный жанр, и, наконец, своим ремесленно-подражательным характером вызвала протесты критики, в том числе и Одоевского (о чем сказано выше). Пушкин один из первых откликнулся на введение нового жанра; ранние его опыты не сохранились; осталось лишь несколько планов, да свидетельство А. П. Керн об его устных рассказах, из которых один известен в изложении В. П. Титова⁵²⁾. Но фантастические темы продолжали его занимать — и в 1833 — 1834 годах «Медный Всадник» и «Киковая Дама», две «петербургских повести», явились выражением его фантастических устремлений. В них поэт уловил то, что составляет самую основу подлинной фантастики (независимо от отдельных разновидностей этого жанра и от всего суще-

ственного различия, существующего между повестью в прозе и повестью в стихах): двупланность мира, присутствие за миром видимых вещей другого — невидимого, таинственного мира, таинственной силы, вторгающейся в людские дела, — и дало ощущение этой силы, как неодолимой, погибельной, трагической⁵³). То же понимание сущности фантастического находим и у Одоевского: двоemiрие и вмешательство таинственных сил в жизнь человеческую, действующих на нее разрушительно (будь эти силы светлы и благодетельны, как Сегелиель, или злобны, как Люцифер, или прекрасны, как Сильфида) составляют основу его повестей с мистико-философским уклоном: таковы повести и поэмы, о которых говорилось выше — «Сегелиель», «Сильфида», ряд других — «Саламандра», «Косморама», «Импровизатор», «Бал», «Орлахская крестьянка», «Янтина», некоторые из «Пестрых сказок» и проч. Общая концепция «Русских Ночей» основана на лейт-мотиве, говорящем о тайне, которая составляет сущность бытия, о мирах и силах, лежащих за пределами человеческого сознания, и о путях к постижению этой тайны... Но фантастика Одоевского несет явно мистический отпечаток. Пушкин, чуждый мистицизма, отверг и «Сегелиеля» и «Сильфиду», и мы старались показать, что такое отрицание было для него глубоко — естественно и органично. Во всем этом нет противоречия. Чужды и неприемлемы для Пушкина были не фантастические темы сами по себе, но подход к ним Одоевского и приемы их разработки у него⁵⁴).

Фантастика Пушкина (мы имеем в виду преимущественно «Пиковую Даму» и «Медного Всадника»), при всей своей искренности и органической слитности с сюжетом, всецело подчинена художественным заданиям и составляет элемент композиции, элемент художественного единства произведения. Фантастика Одоевского подчинена философско-мистическим заданиям и является элементом идеологического единства, какое бы существенное место ни занимал в этом единстве элемент эстетический⁵⁵). Об идеологической основе творчества Одоевского нам пришлось говорить и выше, так же, как и об элементах его стилистики и их отличий от стилистики Пушкина. Можно лишь добавить, что все особенности стиля Одоевского — субъективизм, лирическая патетика, декламационность — и, в соответствии с последней, — пристрастие к перифразе, обремененность и приподнятость языка, — выступают особенно ярко в его фантастических и чисто философских произведениях, наиболее своеобразных в творчестве этого своеобразного писателя — мудреца и проповедника⁵⁶). Ни такого направления, ни таких форм творчества Пушкин не мог всецело принять, ни, тем более, им следовать⁵⁷).

Таким образом, анализ отношений Пушкина и Одоевского, в плане сравнительно-литературном, приводит лишь к отрицательным результатам: нет влияния, нет элементов сходства и, наоборот, имеются коренные различия, отводящие обоих писателей на разные полюсы литературного мира; то, что Пушкин ценил и принимал из творчества Одоевского; имеет для последнего наименьшее значение, представляет его вторичную, нижнюю струю; а преклонение Одоевского перед Пушкиным не оказывало воздействия на направление его творческого пути⁵⁸). Но отрицательный результат приводит и к другому выводу: к осознанию обоих писателей, как представителей двух литературных школ, двух определенных течений в русской повести 1830-х годов.

Приходится оставить пока в стороне вопрос о том, насколько то, что названо сейчас школами, можно считать таковыми; важно то, что обе были представлены определенными и крупными писательскими индивидуальностями. Одно направление — Пушкинская повесть, предмет которой — изображение конкретной действительности в чисто-художественных, замкнутых в себе, часто даже стилистических, иногда литературно-поэтических целях; основное задание — быстрое и увлекательное развертывание сюжета, с соблюдением строжайшей экономии изобразительных средств, при отсутствии всякого субъективно-лирического и идеологического начала. Сюжетное повествование на бытовой основе — вот к чему стремился Пушкин в своих художественных опытах.

Другое направление — повесть Одоевского. Теоретическое задание, философское или мистическое созерцание мира лежат в ее основе и вся она проникнута размышлениями автора о совершающихся перед ним процессах. Сюжет служит лишь канвою, на которой развертывается отвлеченное построение, и последнему подчиняются и сюжетные перипетии и психология действующих лиц. Этим определяется (что уже указывалось) лирический тон повествования, часто переходящий в декламационный, и намеренная затрудненность тщательно отделанного языка, и то отсутствие «пластичности», которое находил у него Пушкин, одним словом, все те особенности, которые отводят Одоевскому совершенно определенное, обособленное место в истории русской прозы 1830-х годов: это место — создателя и главного представителя фантастико-философской повести, вышедшим продуктом которой явилось самое своеобразное произведение русской прозы романтической (в широком смысле) эпохи — мистическая и философская поэма «Русские Ночи».

1922 — 1925.

Н. Измайлов.

Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г.

Отношение Лермонтова к своему учителю Пушкину мало выяснено. Мы не можем сказать с уверенностью, — несмотря на утверждения Белинского, — были ли они даже знакомы. Но отсутствие биографического материала восполняется в известной мере материалом литературным — сочинениями Лермонтова. Следя в хронологическом порядке за творчеством Лермонтова, можно установить, какие стороны Пушкинской поэзии привлекали молодого поэта, к каким он оставался холоден. Большой интерес для этой цели представляет и стихотворение «На смерть Пушкина». Однако, странным представляется тот факт, что поэту, который оказал решительное влияние на все его творчество, Лермонтов при его жизни не посвятил ни одного послания. Среди юношеских стихотворений Лермонтова мы находим одно, которое восполняет этот пробел. В нем можно видеть ответ Лермонтова на Пушкинское послание «Друзьям» 1828 г. («Нет, я не льстец, когда царю...») Это стихотворение относится к 1830 г. и до сих пор печаталось под заглавием «К***» («Довольно извинять разврат») ¹⁾.

Если принять это предположение, то осветится отношение Лермонтова к Пушкину и, кроме того, подтвердится отрицательное отношение большинства современников к Пушкинским «Стансам» 1826 г. («Въ надеждѣ славы и добра...» и «Нет, я не льстец, когда царю...» 1828 г.).

Переходя к доказательствам, прежде всего, укажем, что стихотворение «Довольно извинять разврат» не занимает исключительного места в юношеских произведениях Лермонтова. По своим революционным мотивам оно примыкает к целому ряду стихотворений того же 1830 года: «Предсказание» («Настанет год, России черный год»), «10-е июля 1830 г.» («Опять вы гордые восстали»), «Париж 30 июля 1830 г.» («Ты мог быть лучшим королем»), ** («Сыны снегов, сыны славян»), «Пир Асмодея» («У беса праздник. Скачет представляться...»), «Последний сын вольности» ²⁾ и др.

Достаточно известно также, что Лермонтова привлекал в ту пору преимущественно Пушкин, так называемого, «байрониче-

ского» периода, а не Пушкин, уже «усталый от гневных дум»³⁾. Таким образом, не может быть сомнения в том, как должен был отнестись Лермонтов и к посланию «Друзьям».

Промежуток времени с 1828 по 1830 г. также не может препятствовать нашему предположению. Как известно, Николай I содержанием послания «остался совершенно доволен», но печатать его запретил, после чего эти стихи стали распространяться в списках. Таким способом распространения и может быть легко объяснен этот промежуток времени. В цензуру они были представлены в феврале — марте 1830 г., а близкий к поэту Языков только 22 сентября писал о них: «стихи Пушкина «К друзьям» просто дрянь. Эткими стихами никого не выхваляешь, никому не польстишь»⁴⁾ и т. д.

Приведем теперь параллельно оба стихотворения, помещая друг против друга соответствующие места из них.

«Друзьям» (1828 г.)

Нет, я не льстец, когда царю
Хвалу свободную слагаю:
Я смело чувства выражаю,
Языком сердца говорю.
Его я просто люблю и л:
Он бодро, честно правит нами;
Россию вдруг он оживил
Войной, надеждами, трудами.
О нет, хоть юность в нем кипит,
Но не жесток в нем дух державный:
Тому, кого карает явно,
Он в тайне милости творит.
Текла в изгнанья жизнь моя,
Влачил я с милыми разлуку,
Но он мне царственную руку
Подад — и с вами снова я.

и т. д.

К*.* (1830 г.)

О, полно извинять разврат!⁵⁾
Ужель злодеям щит порфира?

Пусть их глупцы боготворят,
Пусть им звучит другая лира, —
Но ты остановись, певец:
Златой венец — не твой венец.

Изгнаньем из страны родной
Хвались повсюду, как свободой!

Высокой мыслью и душой
Ты рано одарен природой;
Ты видел зло, и перед злом
Ты гордым не поник челом.
Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни;
Боясь лишь вечного суда
И чуждый на земле боязни,
Ты пел, — и в этом есть краю
Один, кто понял песнь твою.

Связь обоих стихотворений очевидна. Места, связанные с Пушкинским стихотворением, стоят у Лермонтова в той же последовательности, как и соответствующие места из послания «Друзьям»: Лермонтов, отвечая Пушкину, придерживался плана Пушкинского стихотворения. Стихи связаны и по форме. Пушкинское «Друзьям» написано стансами четырехстопным ямбом,

Лермонтовское — тем же размером, и каждые шесть строк представляют замкнутое целое.

Необходимо принять во внимание также и связь стихотворения «К*.*» со стихотворением «На смерть Пушкина» 1837 г. Лермонтов высказывает в последнем о Пушкине те же самые мысли, употребляет те же выражения. Так эпитет «гордый» по отношению к Пушкину в стихах:

Ты видел зло, и перед злом
Ты гордым не поник челом, —

повторяется в 1837 г.:

С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой.

Характеристика Пушкина, как мятежника:

Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни;
Боясь лишь вечного суда
И чуждый на земле боязни, —

Также повторяется:

Восстал он против мнений света
Один, как прежде, — и убит!
.....
Не вы-ль сперва так долго гнали
Его свободный, смелый дар...
.....
Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет, завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?

Строки:

Высокой мыслью и душой
Ты рано одарен природой; —

соответствуют строкам:

Зачем поверил он словам и ласкам ложным, —
Он, с юных лет, постигнувший людей?..

Доказательством нашего положения являются также строки, которые, несомненно могут относиться, только к Пушкину:

Ты пел о вольности...

Это, конечно, намек на знаменитую оду «Вольность», ходившую в списках.

Наконец, заключение:

Ты пел, — и в этом есть краю
Один, кто понял песнь твою —

может, конечно, относиться только к Пушкину. Влияние Пушкина на Лермонтова в этот период было громадно, и соперничать с ним может разве только Байрон, но к последнему совершенно неприменимо содержание этого стихотворения. Кроме того, это послание несомненно обращено к живому лицу, а в 1830 г. Байрон был уже давно мертв.

Георгий Маслов.

20. XII. 1915.

•

Пушкин и Некрасов.

Поэтические традиции «высокой», «священной» поэзии, так или иначе связанные с XVIII веком и гениально канонизованные в Пушкинскую эпоху, по общему убеждению, в начале сороковых годов с новым поколением стали переживать разложение. Появилось искание новых тем, новых сюжетов, новых приемов в области стиха и соответственно с этим новой лексики. Назревала пора протеста «пышным», «высокопарным» словам и мечтам и вообще, по новым понятиям, поэтической «лжи» предвещующего. Борьба затянулась, но к середине пятидесятых годов новое направление отодвинуло в тень гонимых и презираемых эпигонов, высоких традиций и стало во главе русской поэзии. Здесь главенство принадлежало уже не Пушкину в лице эпигонов, а Некрасову, как поэту сперва разрушившему пушкинский высокий канон, а потом давшему нечто совершенно новое, удержавшее на себе внимание к поэзии вообще. Проблема Некрасова в наше время встала опять со всей своей остротой в виду интересной статьи Б. М. Эйхенбаума ¹⁾. Одним из первых и очень важных вопросов, возникающих при чтении этой статьи, является вопрос о том, у кого из представителей высокой поэзии периода так называемой пушкинской канонизации появилось сознание необходимости сдвига, смены традиций и, следовательно, отказа и осуждения своего прошлого в той или иной степени.

Конечно, отказ этот должен быть не эпизодическим, о таком отказе не стоило бы и говорить, а развивающимся с мотивировкой в формах пародии, смещения и достижения.

Б. М. Эйхенбаум полагает, что Некрасов в отыскании способов обойти пушкинский высокий канон, повидимому, опирался на второстепенных поэтов и даже перебрасывался, в известном смысле, к Державину и Крылову. Действительно, и в том и в другом случае Некрасов мог найти материал, как опору, для своих созревающих поэтических тенденций. Но Некрасов — имитатор и пародист до своих достижений, как доказывает все его творчество. — изучал прежде всего главного представителя

опровергаемой им поэзии — Пушкина. Традиционный взгляд на Пушкина, как на канонизатора высокой поэзии, в действительности основан только на известном периоде деятельности поэта и на некоторых издательских и критических приемах приверженцев высокого выбора.

Ближайшее изучение поэтики Пушкина устанавливает прежде всего важную аналогию между ним и тем же Державиным, — как тот, так и другой, стоя на предельной высоте, разложили ее и пошли вниз, — а затем не менее важную аналогию (в пародической борьбе с высокой поэзией и в достижениях обратного характера) между тем же Пушкиным, и никем иным, как Некрасовым.

Последнее дает глубокую историко-литературную связь Некрасова с прошлым и вскрывает двойственное положение Пушкина. В известный период Пушкин ясно осознал необходимость сдвига, смены традиций, и, как выход из этого, он избрал область снижения со всеми его существенными элементами, как в отступлении, так и в достижении.

То, что, как основное, высказано Б. М. Эйхенбаумом относительно Некрасова, мною совершенно не оспаривается. Моя задача — доказать, что Пушкин сам давал ясно обозначающийся сдвиг и что исторически он предупредил и предупредил многое, что потом противопоставлялось ему же, но как представителю высокой поэзии. В действительности же впоследствии все дело большею частью сводилось к силе пародирования и подчеркивания, к обилию всего этого, а затем к особой мотивировке выдвинутого Пушкиным материала, как яркой противоположности Пушкину вообще.

Для Некрасова могло быть и должно было быть два Пушкина: один — канонизатор высокой поэзии, другой — пародист и «фламандец». Не всеми литературными материалами из последнего обладал Некрасов, но в виду его внимательного изучения Пушкина и в виду того, что произведения последнего все издательски пополнялись и пополнялись как раз важными для Некрасова произведениями, он имел достаточно данных, чтобы в своих тенденциях опереться именно на Пушкина. Некрасову незачем было ссылаться на Пушкина «фламандца», когда он боролся с эпигонами высоких традиций — это дело журнальной критики; наоборот, он ударял по другому Пушкину, который для широкой публики был единственным.

Пушкина — «фламандца» широкая публика слишком мало знала, а знатоки скрывали или затушевывали. Сопоставление же Пушкина «фламандца» с Некрасовым проливает совсем иной свет на эти две противопоставляемые историко-литературные проблемы.

Исходным пунктом для выяснения указанного мною перелома, происходившего в Пушкине, служит знаменательное «Путешествие Онегина». Здесь помимо отказа от своего прошлого и определенной оценки его мы находим и новое, как противопоставляемое первому.

В этом отношении XVII строфа «Путешествия» является узлом разнообразных путей из прошлого в будущее, которому в русской поэзии суждено было сделаться антипушкинским.

Строфа эта, подготовленная очень планомерно, предыдущей, начинается ровной повествовательной интонацией рассказчика на самый, казалось бы, привычный сюжет:

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...

и вдруг обрывается, переходя в подчеркивающую восклицательную интонацию шуточного возмущения, как бы опомнившегося высокого поэта:

Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый (гадкий) сор.

Повествование, ровное и уверенное, прервано возмущением с адресовкой к представителям высокого выбора. Всего два стиха начала какой-то картины заключали в себе непоэтическое словечко «намедни» и совсем грубую тему — «скотный двор», но стихи прерваны также непоэтическим слово- жестом «Тьфу».

Картина, если судить по предыдущей строфе, действительно обещала быть в духе фламандской или, может-быть, ближе голландской школы известного направления.

Для нас важно, что поэт не каким-либо литературным термином или термином философского характера определяет подобную тему, а термином из истории живописи. То, что фламандская школа определяется, исходя из темы, гадким и пестрым сором, делает ясным основание этого понятия у Пушкина. Оно возникло из наблюдения над низкими сюжетами пейзажного и бытового характера, существовавшими в изобилии у великих художников фламандской и голландской школы.

Для понимания Пушкина, в данном случае, необходимо сказать, что собственно нет ни фламандской, ни голландской школы, а есть фламандско-голландский период или направление в живописи, как оттолкнувшееся от учительства итальянцев с их традициями высокого выбора и ударившееся в грубый «натурализм».

Если наука согласна с тем, что в своем освобождении на почве сюжета фламандские и голландские живописцы имели много общего, то в публике понятия о них слились почти воедино.

Так было раньше, да так почти и теперь. Наука сливает фламандцев и голландцев до конца XVI века, а публика и далее. Вот почему мы видим, что хотя тема «скотный двор» более подходит к голландской ориентации, но Пушкин называет ее, как бы вообще, фламандской. Отсюда, следуя такому пониманию, я условно беру термин «фламандское направление» и в дальнейшем пользуюсь им в том смысле, в каком он понимался в конце двадцатых и в тридцатых годах прошлого столетия.

Чтобы понять значение слов Пушкина (а я считаю это не случайным, тут не Рафаэль и т. п. традиционные имена, а новое, модное упоминание о фламандцах) необходимо напомнить о значении фламандского направления в живописи. Оно замечательно тем, что вырвалось на свободу из итальянских тисков, сковывавших почти всю Западную Европу тогдашнего времени. Его протестантское будущее уже намечено в отзыве о фламандской живописи, высказанном Микель-Анджело: «нет соразмерности и симметрии, ни малейшей заботы о выборе сюжета, никакого величия».

Все это, отмеченное Буонаротти, к середине XVII столетия делается мотивированным и каноническим, знаменуя почти поголовный разрыв с итальянцами. Теперь в основу кладется уже не религиозный, античный или аллегорический сюжет, а все то, что попадает из живой «натуры»: природа непричесанная, человек без геройства и прошлого; отсюда — скотный двор, лачуга, пьяница, нищий, потасовка, деревенская пляска, катанье на коньках и т. п. В композиционном отношении — полная свобода; никакой симметрии. В выборе красок — какие угодно контрасты и пестрота, т.-е. так, как нужно для низкого стиля. Все сказанное должно пониматься, как определение фламандского направления — важного только в известном протонародно-грубом противоположении высоким традициям. Почти все это с началом XVIII столетия было смыто так называемым ложноклассическим направлением: появились всем известные сюжеты и приемы их трактовки, аналогичные литературным.

Так, в загоне, фламандское направление существовало вплоть до времени расцвета пушкинского гения и, возрождаясь потом, все же не привлекло сразу общеевропейского внимания, а совпало со временем Некрасова, как в живописи, так и в литературе. И вот мы видим, что Пушкин пускает в дело это направление не только без какой-либо чисто-художественной мотивировки, а даже определяя его отрицательно, в духе Микель-Анджело — «пестрым и гадким сором».

Что это явление не случайное, становится очевидным из общего перехода его поэзии к снижению, перехода, который я и намечаю в данной работе.

Пушкин, как он сам говорит, стократ наблюдал рембрантовских старух именно фламандского направления и, несомненно, другие картины в роде упомянутого скотного двора, разных живописцев. Из них он мог почерпнуть многое для обоснования собственных тяготений, которые у него уже имелись в достаточном количестве.

Кроме того, необходимо указать, что на фламандское направление в живописи вообще в это время стали смотреть как на явление, оправдывающее и направляющее литературу на новые пути. Так Надеждин в «Вестнике Европы» в 1829 году, в числе достоинств «Евгения Онегина» отмечает как раз его «верно набросанные» «прелестные фламандские картинки». А. Булгарин в том же 29 году первую главу первой части своего «Ивана Выжигина» обозначил так:—«Сиротка, или картина человечества, во вкусе Фламандской школы», и, действительно, давал подходящий под это понятие материал.

О Теньерах и т. п. в литературе критики упоминают неоднократно; и даже Вяземский уже в «Современнике» Пушкина выступает в защиту «Ревизора» опять со ссылкой на фламандское направление в живописи.

«В природе,—пишет он,—не все изящно, но в подражании природе неизящной может быть изящность в художественном отношении. Смотрите на картины Теньера, на корову Поль Потера и спросите после: как могло возвышенное искусство посвятить кисть свою на подобные предметы...»

Таким образом, «проступками» одного искусства оправдывалось другое.

Определение же своего нового направления «гадким, пестрым» сором важно для Пушкина еще и потому, что, считаясь с логическим ходом всей разбираемой строфы, оно ярче оттеняет разницу между настоящим и прошлым поэта:

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, Фонтан Бахчисарая.
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум,
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я вообразал...

Уже из этих двух отрывков ясно видны два Пушкина: в первом — фландец со своей грубой, неразборчивой палитрой; во второй — канонизатор высокой поэзии. Характерно, что от одной мысли о прошлом эпохи блестящего «Бахчисарайского фонтана» и лексика, и ритм, и синтаксис, и интонация меняются, возвышенно строясь по приему старой анафорической апострофичности.

Фламандское направление для Пушкина — «гадкий, пестрый сор» напрашивающийся из скотного двора на приглашение во дворец поэтического творчества.

Именно гадкий, т.-е. такой, за которым идет грубая речь, грубый сюжет,—то, чем Беранже, Некрасов и другие старались снизиться до толпы-черни.

Когда Веселовский в своей вступительной лекции в 1870 году («О методах и задачах истории литературы, как науки») говорил: «Вы, разумеется, отнесете на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне живописи, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах», то он термином «фламандская» широко определял вообще мелочи жизни, подразумевая и грубость и простоту. Пушкин определил термин «фламандская», как гадость-грубость, поставив потом пестроту, вероятно, чтобы самому же не подвести оседланного конька для обрадованного критика. Поэтому и я в данной работе останавливаюсь только на том, что может быть ощутимо и нами, как грубость у Пушкина, а не простота или какая-нибудь мирная бытовая мелочь вообще.

Если современный Пушкину критик мог укорять поэта за употребление слова «корова», то о таких словах я говорить не буду, и под термином «фламандское» подразумеваю не широко, как Веселовский, а узко, как сам Пушкин, все то, что близко «толпе-черни».

XVII строфа «Путешествия» зафиксировала перелом, но с таким отношением к прошлому он недостаточен, необходима решительная оценка прошлого—и она дается. В XV строфе мы читаем:

Какие б чувства не таились
Тогда во мне—теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал,
Я много прозы подмешал²).

Итак, прошлое—«высокопарные мечтанья»; в поэзию (высокую) идет—проза-вода (снижение), т.-е. вместо высокого выбора—фламандское направление. Перечислением же высоких штампов (море, дева и т. п.) Пушкин здесь же предупреждает Некрасова с его словами:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласки милой воспевать.

Это делает поэт, которого пародировал Некрасов в своих тенденциях остранения и отрицания. Некрасов предупрежден без мотивировки гражданственной дидактикой («година горя»), а непосредственно художественно. В самом сердце высокой поэзии наносились удары ее шаблонам. Для главы ее настали «другие дни, другие сны»; прошлое осознано, как «ненужное».

При строгом оформлении складывающихся поэтических тенденций за оценкой логически следует смена отрицаемого, и она также дается Пушкиным, т.-е. обрисовываются «другие сны».

В XVII строфе начиналась картина скотного двора, картина фламандского направления, она недорисована и только для того, чтобы подчеркнуть сдвиг крайностью (скотный двор), потому что внимательный читатель помнил, как даже прозаик Онегин в I строфе III главы судил только о закулисных разговорах «про дождь, про лен, про скотный двор».

Зато XVI строфа «Путешествия» рисовала без подчеркивания смену прошлому следующим образом:

Иные нужны мне картины:
 Люблю песчаный косогор,
 Перед избушкой две рябины,
 Калитку, сломанный забор,
 На небе серенькие тучи,
 Перед гумном соломы кучи —
 Да пруд под сенью ив густых,
 Раздолье уток молодых.
 Теперь мила мне балалайка
 Да пьяных топот трепака
 Перед порогом кабака.
 Мой идеал теперь — хозяйка,
 Мои желания — покой,
 Да щей горшок, да сам большой.

Это строфа для анализа может быть разбита на пять частей.

Первая часть рисует непритязательный пейзаж фламандского характера; он чужд и торжественности великолепных зданий, и меланхоличности разных развалин и роскоши востока, излюбленных высокими пейзажистами. Здесь грубоватая, мирная русская натура: и пейзаж этот живо напоминает творческий склад голландца Мейндерта Хоббема с его любовью к крестьянским избушкам и именно к уткам, купающимся в прудах-садках.

Следующая часть — сюжет кабацкой сцены с балалайкой и трепаком — для живописи грубого фламандского направления так обычна, что не нуждается в примерах.

В третьей части опять переход от высокой поэзии к низкой — вместо идеальной гордой деи (у Лермонтова потом «неведомая краса») прозаическая простая хозяйка.

А в пятой части мы видим, как «печной горшок» прежней высокой поэзии вступает в свои «низкие» права в виде горшка со щами; прибавляется и характерное выражение, «да сам большой», державшееся крепко только в низких сферах.

Четвертая часть, где промелькнула тема «покоя», могла служить уже солидным основанием для рассуждения будущих проповедников и пародистов, как явление недопустимое; зато остальное являлось пророческой программой тому направлению, которое поставило своей задачей окончательное снижение высоких типов поэзии. Часть этой программы в «Отчизне» (40 года) Лермонтов также подтвердит своей симпатией, но не с той эмоциональной окраской.

Любопытно, что среди поэтов, упоминаемых в приписываемом Некрасову стихотворении «Плач», кроме Туманского (несомненно, Василия Ивановича) никого из действительно близких к пушкинской плеяде нет, и как раз Туманского в том же «Путешествии Онегина» Пушкин обвиняет в поэтическом пристрастии при описании Одессы. В 1824 г. Туманский был прав, когда наращивал сравнения красавицы с радугой, розой, ключем, а здесь он именуется «прямым поэтом», бродящим с лорнетом. Этот аксессуарный элемент внесен, конечно, для иронии, так как Туманский рисует тополи, холмы, увенчанные виноградом, там, где у Пушкина по «Путешествию» просто—«степь нагая». Необходимо отметить и то, как выражено это снижение в своем переходе:

Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом.

Прозаический ход первого стиха, самый тематизм его слов (дело) предупреждает даже не только Некрасова, но и бичевателя Пушкина—Писарева с его выражением: «ну и бесподобно, пускай утешаются».

Сам Пушкин вместо подъема на высоты Туманского опускается здесь вниз, к грубой фламандщине с характерным приемом эпанортозиса, но, конечно, не высокой пробы.

А где, бишь, мой рассказ несвязный.
В Одессе пыльной я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной—
И тут бы право не солгал.

Строфа эта далее содержит и устойчивый для Пушкина иронический прием по адресу старых традиционных образов античной мифологии, столь ценимой высокой поэзией:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все дома на аршин загрязнут...

Здесь настойчиво во всевозможных оттенках переливается грязь, созданная никем иным, как державным Зевсом. В начале строфы вставлено и диалектическое словечко «бишь», как элемент фламандщины, столь необходимый впоследствии для Некрасова и др.

Итак, «Путешествие» определенно остановилось на фламандском направлении. Самый переход к путешествию Евгения по России, а не по классическим традиционным странам или восточным, в это время также ставшим достоянием высокой поэзии, говорит о снижении. По России Евгений услышит, как ямщики «поют, и свищут и бранятся», у крестьянок купит «три связки баранок», там «туфли», а затем увидит «Каспийской лужи брег сыпучий», а не «волн края жемчужны».

Если «Путешествие» назвало прежние мечтания высокопарными, то в «Онегине» мы находим и необходимые для нас термины «высокая», «святая» поэзия. Их положение оказывается подвергнуто пародированию в поэзии Ленского и друзей подобной поэзии.

В XI главе строфы XXXVI, XXXVII и XXXIX представляют собою важные моменты снижения высокой, святой поэзии.

Чтобы пробить себе дорогу, всякое новое направление начинается или пародированием противника или уверенной, порою дерзкой, постановкой нового, но чаще всего оно начинается с пародии, как расчищающей путь сломкой старого.

Пушкин шел именно этим путем, но, неподдержанный и даже отвергнутый, остался не только недостаточно понятым, но долгое время служил сам предметом осмеяния и даже издевательства.

Что делал Пушкин в борьбе с высокой поэзией, того не позволял себе ни один из представителей ее в его время: ни Баратынский, ни Дельвиг, ни Языков, ни Козлов, ни Вяземский, ни Подолинский, ни Туманский. А борьба Пушкина во фламандском направлении ровная и настойчивая.

Когда он в XXXVI строфе VI главы писал:

Друзья мои, вам жаль поэта:

Увял! Где жаркое волнение,
Где благодарное стремление
И чувств и мыслей молодых,
Вы со ких, нежных, удалых?

И вы, заветные мечтанья,
Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!—

то он определенно строил все это на известной элегической интонации высокого выбора, чтобы потом, дополнив ее еще одной строфой, явно иронической, пародировать их в третьей.

Вот последние две строфы в параллели:

XXXVII

Быть может он для блага мира,
Иль хоть для славы был рожден:

Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла...

Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну и для нас
Погиб животворящий глас,

И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.

XXXXIX

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.

Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат;

Узнал бы жизнь на самом деле,
Подалу б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,

И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

Здесь Пушкин сперва утрирует высокий стиль сюппозитивных элегий с их характерным «быть может», а потом пародически снижает, вводя интонацию прозаически-настроенного резонера-ироника с его уже не «быть может», а с противительным — «а может быть» и частичкой «бы», которая нарушает все тогдашнее понятие о благозвучии. Все меняется. Но особенно ярко заключительные части приводимых строф: в одной — «благословение племен», в другой — «куча детей», в одной — «гимн времен», в другой — «плаксивые бабы».

Если сравнить Некрасовскую Теклу, как пародию на Татьяну высокой поэзии Пушкина, с приведенной пародией, то в первой, в смысле приема, нового мы ничего не находим.

Борцы сошлись.

Но и сюжетно Некрасов по поводу той же Теклы окажется предупрежденным, как мы увидим из дальнейшего, тем же Пушкиным.

«Святая, высокая» поэзия Ленского в период до «других дней» резко пародируется; в связи с «другими днями» Туманский просто будет грубо сменяться.

В «Путешествии» приемы уверенные, обнаженные, там поэт уже не так стесняется с публикой, как, например, в пятой главе «Онегина», вышедшей в свет в 1828 году, где понадобился обходный прием с лукавым заявлением об отсутствии намерения бороться с такими поэтами, как Вяземский и Баратынский.

Любопытно то, что Пушкин здесь прибегает к приему особого сопоставления; так, в начале V главы зима рисуется обычными приемами высокого стиля:

На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
.....

И мягко усталые горы
Зимы блистательным ковром.

И сейчас же вторая строфа переходит на иной стиль: рисуется картина слишком знакомая нам с детства:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя...

Правда, тут еще есть непосредственное наследие XVIII века— «бразды пушистые взрываю», но все же рисуется нечто такое, что вызывает у поэта, для нас уже несколько непонятное, добавление:

Но может быть, такого рода
Картины вас не привлекут;
Все это низкая природа;
Изящного немного тут.

Вот какую картину Пушкину приходилось оговаривать. Добавка поэта ничем не оправдывает картины, последняя остается художественно самоценной.

В 1864 году Некрасов в нарочито-прозаизуемом, народническом «Начале поэмы» также употребляет подобный прием вопроса и по тому же поводу:

На первый раз сказать позвольте вам,
Чем пахнут вообще дороги наши:
То запах дегтя с сеном пополам,
Не знаю, каково на нервы ваши
Он действует, но мне приятен он,
Он мысль мою свежит и направляет:
Куда б мечтой я ни был увлечен,
Он вмиг ее к народу возвращает...

Таким образом, почти через сорок лет понадобилось повторение приема, употребленного Пушкиным в условиях действительно стеснительных. Новость повторения заключалась всецело в том, что низкая природа была оправдана идеей народности, а не подвергнута какому-либо сугубому принижению.

Пушкин в данном случае работал, как бытописатель, вводя в «поэтическую» область неприхотливость фламандца. Он выступал не как народник или

Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт (который)
. . . . роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег.

Вот это-то противопоставление себя, фламандца, поэту, «согретому вдохновенья богом», и есть подчеркивание борьбы за

снижение. А «согретый вдохновенья богом», поэт Вяземский рисовал зиму с напряжением, достойным высокой поэзии, так:

Красивый выходец кипящих табунов,
Ревнуня на бегу с крылатоногой ланью,
Топоча хрупкий снег, он по полю помчит.
Украшен твой наряд лесов сибирских данью,
И соболю на тебе играет и блещит.
Презрев мороза гнев и тщетные угрозы,
Румяных щек твоих свежей алеют розы,
И дилии свежей алеют на челе.
Как лучшая весна, как лучшей жизни младость,
Ты улыбаешься утешенной земле.
О пламенный восторг! В душе блеснула радость,
Как искры яркие на снежном хрустале.
Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость.

Все стихотворение так насыщено метафорами, метонимиями и сравнениями, что создается впечатление смешения разных высоких стилей и, несмотря на восторженный подъем конца с заключительным восклицанием, все остается абстрактно-холодным и расчлененным.

Из сопоставления приведенных стихотворений ясно видно, с чем и как боролся Пушкин путем противопоставления. Он все это снижает: идеальная красавица сменяется крестьянином, ямщиком и дворовым мальчиком, соболю — тулупом и красным кушаком. Вместо коня из «кипящих табунов», соперничающего на бегу с «крылатоногой ланью», — просто «лошадка», плетущаяся рысцой — «как-нибудь».

По поводу «лошадки» приведу еще пример, доказывающий упорство Пушкина все в том же направлении. Так в стихотворении 1829 г. «Зимнее утро», где все рисуется высоким стилем, где перефразируется блистательный ковер I строфы пятой главы «Онегина» («великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит») по типу второй строфы, (т.-е. «Зима... Крестьянин торжествуя...») вместо первоначально стоявшего: «Коня черкасского запречь» ставится уже по-фламандски грубо — «Кобылку бурую запречь». Подобная поправка разрушает стиль и вместе с тем как бы объединяет характер первых двух строф V главы «Онегина».

«Соболю» же Вяземского был привлечен к делу в стихотворении «Осень», наброски и отделка которого, возможно, идут именно с 1828 до 1833-го года. Здесь Пушкин вернулся к стихотворению Вяземского и кстати задел свое же недостаточно сниженное «Зимнее утро», в котором, как и у Вяземского, говорилось о зимних негах, и, между прочим, было сказано:

Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.

В «Осени» Пушкин сперва напомнил Вяземскому:

Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
Когда, под сободем согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа! —

а затем все это вначале перевел на иронию, а потом оборвал грубой фламандщиной:

нельзя же целый век
Кататься нам в санях с Армидами младыми,
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

Слово «киснуть» поставлено опять намеренно, так как первоначально было написано «сидеть».

То пародируя, то просто сменяя, Пушкин в пятой главе бросил спокойный вызов и прошлым и новым поэтам высокого выбора. Насколько тонко иногда пародировал Пушкин только приемы того или иного поэта, видно из того, что он оставался порою неразгаданным. Для Некрасова часто важен не прием, а тематизм художественного материала, который обязательно приводится и дополняется модной современной публицистикой, отчего он резче, бравурнее, — по новой публике.

Так в своем стихотворении «Суд» Некрасов говорит, что Жуковский «романтическими ужасами» своего «Суда в Подземелье» настолько напугал поэта в отрочестве, что он «и в зрелые года» боится «подземного суда», — и тотчас же выступает на сцену едкая современность — «суд гласный».

Тут Жуковский только темный фон для яркого рассуждения, и недаром ужасы его поэмы передаются таким рассудительным пересказом:

Что стих, то ужас: темный свод,
Гроза обрушиться, гнетет,
Визжа, заржавленная дверь
Поет: «Не вырвешься теперь!»

Художественный прием или ускользнул или признан был ненужным, осталось одно ясно выраженное сопоставление романтических бредней с бреднями современности.

Если Некрасов делал это намеренно, то он был прав, так как пушкинскую пародию на Жуковского, в смысле только приемов, не разгадал даже «Московский Вестник», который писал: «все с большим удовольствием приняли тонкую похвалу Жуковскому». Говорилось это о X строфе V же главы «Онегина». Но здесь опять пародия со снижением по адресу поэзии страхов при гадании. Последнее в жизненном обиходе барышнями большею частью обменивалось на самый прозаический сон. Пушкин и свел все к этому, введя автора в качестве переживающего страхи, — это один из довольно явных приемов пародирования.

Пушкин писал:

Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно — так и быть...
С Татьяной нам не ворожить,
Татьяна поясок шелковый
Сняла, разделась и в постель
Легла.

Здесь пародируется самый ритм—эти паузы—и синтаксис— «но стало страшно», «и я», «мне стало страшно», затем переход к прозаическому — «так и быть», и к градационно расположенным глаголам, постепенно снижающим высокий балладный ужас — «сняла, разделась и... легла».

Пред нами тонкая пародия, которую приняли за тонкую похвалу. А глагольный ход при пародии и снижении вообще у Пушкина стоек: «пил, ел, скучал, толстел, хирел», — «потоплена, запружена, погружена», — «сняла, разделась и в постель легла». Он особенно ярок благодаря чеканящим звуковым повторам.

«Московскому Вестнику», повидимому, и в голову не могла прийти пародия со стороны Пушкина на Жуковского; это не Мартын Задека с его «глубоким произведением» и не Ломоносов, пародия на которого все в той же V главе (строфа XXV) разъяснялась самим Пушкиным. Сопоставляя строфу Пушкина и стихотворение Ломоносова «Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны» (1748 г.), мы видим, что Пушкин пародирует Ломоносова опять же снижением, а не усугублением торжественного. Здесь дело не только в том, что заря выводит «веселый праздник именин», у Ломоносова — «державы новый год», но пародируется и восьмая строфа из Ломоносова, у которого:

Подобным жаром воспаленный
Стекался здесь Российский род,
И радостью восхищенный
Теснясь взирал на твой приход.
Младенцы купно с сединою
Спешили следом за тобою.
Тогда великий град Петров
В едину стогну уместился,
Тогда и ветер остановился,
И плеск вносил до облаков.

По типу пародии на поэзию Ленского Пушкин и тут вместо плеска «жаром воспаленного русского рода» вводит «лай мосек, чмокание девиц, кормилиц крик и плач детей». На такую пародию Пушкин сам указывал, пародии же на других он предлагал разгадывать читателям. Так скрытно пародировался и поэт Батюшков, поэт, уставший от суеты и восстанавливающий для мольбы и гимна среди черемух и акаций алтарь «муз и гра-

ций». У Пушкина его сменяет Зарецкий, бывший «картежной шайки атаман», «трибун трактирный», у которого «удалость» прошла с юностью, «как сон любви». У Батюшкова — «веселость ясная первоначальных лет». Тут же Пушкин прихватывает и священный для высокой поэзии образ Горация, но... но в качестве огородника.

Если Батюшков в стихотворении «К цветам моего Горация», помещенном в тех же «Опытах», как и «Беседка муз», писал: «В Саду Горация не увядают розы», то у Пушкина Зарецкий — «капусту садит, как Гораций».

Приемы пародирования у Пушкина разнообразны. Так известную тираду Ленского, построенную по блестящим правилам высокого пафоса:

Он мыслит: «Буду ей спаситель,
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и взглядов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».

Пушкин переводит на «человеческий» язык:

Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Любопытно отметить, что какой-нибудь год спустя сам Пушкин, начиная с такого же склада рифм на церковнославянское «тель» и с тем же словом «мыслит», при одинаковых основных мотивных состояниях, создает монолог Кочубея:

«Нет, дерзкий хищник, нет губитель».
Скрежеща мыслит Кочубей:
«Я пощажу твою обитель

и т д.

Здесь по свойствам персонажа все строится иначе: «промелькнула и грубость, чисто казацкая» — «не издохнешь»; вместо высокой символики Ленского — «червь — лилея» поставлена народная — «голубка — коршун»; но все же «Полтава», несмотря на локализацию и оформление темы казачеством, не фламандского направления. Достаточно указать на описание красоты Марии; оно полно традиционных сравнений, при чем их понадобилась целая фаланга: вешний цвет, тополь, лебедь, лань, пена, тучи, звезды и розы; т.е. почти весь запас подобных сравнений у поэтов высокого выбора.

Пред нами старая закваска, на фоне которой Пушкин, как фламандец, выступает особенно отчетливо.

В смысле выявления сдвига «болдинское сидение», мне кажется, сыграло для Пушкина решающую роль, а по журнальным разъяснениям того времени, Пушкин как раз в тот период «умер или обмер на время».

Так в стихотворении 30-го года, ходившем потом под «издательскими игривыми», но оправдывающими названиями — «Шалость», «Каприз», имеется точная мотивировка сдвига, которую для защитников высокого Пушкина, конечно, целесообразнее было оправдать, подобными институтскими терминами.

Тут рисуется приблизительно тот же пейзаж, как и приведенный выше из «Путешествия Онегина», но в осеннем состоянии. Все пишется классическим александрийским стихом^{а)}, при чем в одном месте он в виду ритмико-синтаксического параллелизма и эмоционального тона принимает вид дребезжащего трехстопного ямба:

Поди-ка ты сюда,
Присядь-ка ты со мной.

Стихотворение адресовано к «румяному критику, насмешнику толстопузому», последнее — нарочитая фламандщина.

В уста критика вкладывается такой саркастический вопрос — пожелание:

Нельзя ли блажь оставить
И песенкою нас веселой позабавить.

Вопрос ставится после следующего категорического указания на натуру:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где ж нивы светлые? Где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора,
Два бедных деревца стоят в отраду взора, —
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
А листья на другом размокли и, желтея,
Чтоб лужу засорить, ждут первого Борей.
И только.

Таким итоговым «и только» с его резким кадансом ограничивается полет фантазии высокого выбора. Стоящая пред глазами натура, какова бы она ни была, выступает на первый план у фламандца. «И только» — есть действительность, мотивирующая сдвиг.

Опять же укажу на то, что этот ритмико-синтаксический прием кадансного ограничения не случаен: еще раньше в XXXVIII строфе IV главы «Онегина» в стихах, в свое время

выпущенных, рисовался по-фламандски же онегинский «уборчудный, безнравственный и безрассудный»:

Носил он русскую рубашку,
Платок шелковый кушаком,
Армяк татарский нараспашку
И шапку с белым козырьком —
И только.

В данном примере замечательно ритмико-синтаксическое выражение настойчивости, создаваемое привлечением прямых дополнений к началу стиха в столпообразный вид по линии с кадансом с решительным ударением на первой стопе.

Приведенный пейзаж заключен также устойчивым приемом иронического снижения; раньше было: «Зевес и грязь» теперь «Борей и лужа».

Вторая часть стихотворения также необычайно важна, но уже своим сюжетом.

На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичек: за ним две бабы вслед;
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка,
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил;
Скорей, ждатель некогда, давно б уж схоронил!

Таким образом, опять никто иной, как канонизатор высокой поэзии, дает по-фламандски и сюжет деревенских похорон.

Насколько этот сюжет удалось снизить Некрасову через двадцать лет для более грубой публики — вопрос слишком ясный из такого сопоставления:

У Некрасова в стихотворении «Гробок» (1850 г.):

Вот идет солдат.

У Пушкина:

Вот, правда, мужичек.

У Некрасова:

Под мышкою
Детский гроб несет детинушка.

У Пушкина:

Несет под мышкой гроб ребенка.

Если откинуть псевдо-народное «детинушка», которое в такой параллели обнаруживает даже интонационную двусмысленность, то почти дословно одно и то же.

А некрасовское дополнение:

На глаза его суровые
Слезы выжала кручинушка, —

даже как примитивная имитация народной поэзии с уклоном к причитанию, несколько не упрощает дела.

Так же будет развивать Некрасов и Пушкинский мотив недосужности для бедняков надгробных жалоб в выражениях в роде следующих:

«Что жалеть! нам жалеть не досужно,
«Что жалеть? Хоронить теперь нужно». —

а кладбищенский сторож будет поторапливать по-пушкински «скорее!»

Чтобы считать только что разобранным стихотворение Пушкина решительным обоснованием фламандского направления, необходимо кроме всего приведенного отметить и простые штрихи и картины в прошлом поэта.

Первая строфа «Онегина» своим выражением «когда же чорт возьмет тебя», уже давала возможность ожидать подобных вольностей «низкого характера» и в дальнейшем. Они и проскальзывали, но многие попали в число невыпущенных в свет, в роде: «Ни дура английской породы» и т. п.

Самый характер замены некоторых слов и фраз, не имеющих в романе, но имеющих в вариантах, ясно говорит за попытку непосредственного применения фламандского направления. Кроме того, преднамеренность, убежденность в этом направлении доказывается и словами Пушкина по поводу «Вечеров» Гоголя в 1831 году. Выражения, тон для него необычайно важны. Он пишет: «Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на неприличия его выражений, на дурной тон и проч. Пора, пора нам осмеять les gracieuses ridicules нашей словесности, людей толкующих вечно о прекрасных читательницах, которых у них не бывало, о высшем обществе, куда их не просят, и все это слогом камерди-нера профессора Тредьяковского». Вместе с тем видно и сознание необходимой уступки общим суровым требованиям, предъявляемым публикой к «поэзии».

И вот, ради уступки заменяется, например, такое место (X строфа IV главы)

А дома...
Двойные стекла, банный пар,
Халат, лежанка и угар.

Или печатается для публики начало XLIII строфы:

В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Невольно докучает взору;
Однообразной наготой.

А в варианте:

Гулять? Но голы все места,
Как лысое Сатурна темя,
Иль крепостная нищета.

Поэт, помимо упорной издевки над образами классической мифологии, о которой я уже говорил и которую можно было бы еще дополнить, поднимает жгучую тему в тяжелой форме выражения — «крепостная нищета», а не беднота. Это — грубая тематика, и опять после божества, хотя и лысого.

Такое место исключается, но отдельные слова и фразы фламандского характера все же остались в романе: например:

«Обжора, взяточник и плут».
«Сосед сопит перед соседом».
«Храпит тяжелый Пустяков
С своей тяжелой половиной».—

или «как зюзя пьяный». Выражение Дениса Давыдова, «не поэта, а партизана-казака», который, по его собственному признанию, «на Пинде бывал только наскоком». Сравнить его:

«А завтра — чорт возьми! как зюзя натянуся».

Пушкин не уступает ему и в таких случаях, как —

«Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь».
«Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я».—

или:

«Чуть с ума не своротил»—

а в следующей строфе: «не сошел с ума».

Даже Ленский опускается до таких приятельских, но для него, нежного поэта, грубейших слов:

«Уж к нам и носу не покажешь».
«Да вот... Какой же я болван».

Подобных мест можно было бы привести и еще, но перейду к более или менее цельным картинам во фламандском направлении.

Например:

Им настеж отворяет дверь
В очках, в изодранном кафтане,
С чулком в руках, седой калмык.

Портрет в духе Рембранта.

Или:

Садится Таня у окна;
Редеет сумрак; но она
Своих полей не различает:
Пред нею незнакомый двор,
Конюшня, кухня и забор.

Или набросок во второй строфе VII главы:

но весна —
У нас не радостна; она
Богата грязью, — не цветами,
Не свищет ночью над водами
Певец . . .
Напрасно манит жадный взор
Лугов пестреющий узор...
Один растопленный навоз...

Последнее почище Некрасовского «дегтя с сеном».

Подобных картин искать нечего в «Бахчисарайском Фонтане» и т. п., они и в «Онегине» являются не как реальное в высокой поэзии, а как грубо-фламандское, низко-прозаическое.

Порою Пушкин пытался провести нечто необычайное по своей фламандской дерзости. Я говорю об описании бала у Лариных, которое было напечатано в 1828 году без четырех первых стихов:

Как гонит бич в песку манежном
На корде гордых кобылиц, —
Мужчины в округе мятежном
Погнали, дернули девиц.
Подковы, шпоры Петушкова
(Канцеляриста отставного)
Стучат; Буянова каблук
Так и ломает пол вокруг;
Треск, топот, грохот по порядку:
Чем дальше в лес, тем больше дров;
Теперь пошло на молодцов:
Пустились только не в присядку.
Ах, легче, легче: каблуки
Отдавят дамские носки.

Такая строфа, где девицы, а в том числе и подобные Татьяне, могли быть сравниваемы в своих танцах с манежными кобылицами, явление исключительной дерзости, простительной только фламандцу. За похожее на это сравнение и в наше время, пережившее все стадии поэзии, прозаике Арцыбашеву досталось от критики.

Самое выражение «погнали, дернули девиц» — стильно манежное, и здесь уже не «ножки милых дам» — конек Писарева и тема для Некрасова, — а «дамские носки». Такой строфе вполне мог позавидовать Минаев, когда писал своего «Евгения Онегина»

по статьям новейших «лже-реалистов», но и он, в 1866 году, на это не рискнул.

Картину фламандского направления по существу родственную «Путешествию» и «Румянному критику» имеет и «Граф Нулин». Правда, она гладко, т.-е. без выражения личной оценки, проскальзывает в общем ходе повествования, но она, изъятая для сравнения, очень характерна для Пушкина-фламандца.

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Пред окнами возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею только занялась—
Кругом мальчишки хохотали;
Меж тем на грязи ⁴⁾ под дождем
Индейки с криком выступали,
Во след за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
(Чулки) Белые повесить на забор.

Тут почти все основано на комизме положений, а там, в «Путешествии» и других стихотворениях периода мотивировки и далее, все примет ровное состояние с личным участием автора.

Следуя фламандскому направлению, Пушкин вводит и известные картины катанья на коньках, одни из любимых у голландцев.

Из всего сказанного ясна вся крепкая связь стихотворения «Румяный критик» с прошлым.

Если Пушкин пародировал и снижал русских представителей высокой поэзии, то он не забыл и одного из священных поэтов Запада, а именно Данте, того «ветхого Данте», который по стихотворению 1829 года—«Зорю бьют»—выпадает при звуке живом, связанном с личной жизнью поэта.

Пародию на Данте является стихотворение «И дале мы пошли», иногда печатаемое с пометкой издательски-самовольной («Подражание Данту»). Стихотворение это относится к периоду мотивировки. Как известно, оно вызвало следующее разъяснение Анненкова: «Для простой шутки, какую предполагал он писать, Пушкин избрал форму дагтовского рассказа — и так овладел ею, что шутка совсем пропала в изложении. Всякий согласится, что печеный ростовщик, лопающийся на огне и испускающий серный запах, уже не имеет признаков пародии, он ярко освещен лучами поэзии». Шевырев, знавший итальянскую литературу, думал, что пред ним совершенно дух и стиль Данте, также думал и Белинский. Страхов видел тут пародию.

Между тем торжественный ужас высокой поэзии «Inferno», не-

смотря на нарочитую грубость речи Данте, здесь, с точки зрения приемов, определенно пародирован.

Вот как построено все стихотворение.

Оно начинается повествовательным библейским сказом:

И дале мы пошли — (пауза — и сразу же эмфаза) — И страх
обнял меня.

Интонация, подготовленная к повышению, вдруг срывается первым же словом (уменьшительное):

Бесенок, под себя поджав свое (намеренный плеоназм) копыто,
Крутил ростовщика (как сейчас окажется, жирного и большо-
шого).

До сих пор нет объяснения источника дантовского страха; наконец, он появляется:

у адского огня.

Казалось бы, можно опять перейти к «ужасу и величию», о которых говорил Анненков, но

Горячий капал жир в копченое корыто (что за копченое ко-
рыто?)

И лопал (Корш поправил — «лопался», но здесь игра смысла,
вследствие неправильности: лопать — жрать)

на огне печеный ростовщик.

(Слово «печеный», тоже неправильное, удачно попало в текст, и поэтому вместо «глубокое корыто», как было первоначально написано, поставлено «копченое», чтобы пародировать высокий ужас нелепыми словами с особыми иктами по звуковым повторам «копчѐное — печѐный»).

Несмотря на эти скачки от смысловой к интонационной неясности, читатель все-таки витает около объятого страхом Данте, и вдруг совершенно неожиданно появляется контрастирующее, спокойное «а я», как пародия на вопросы Данте к Виргилию:

«А» я: (это обнятый страхом?!)
поведай мне, в сей казни что сокрыто?

и также:

Виргилий мне: «Мой сын, сей (нарочно второй раз высокое
«сей»)

казни смысл велик;

Одно стяжание имел везде в предмете,
Жир (не кровь) должников своих сосал сей злой старик
И их безжалостно крутил на вашем свете».

Вспомните конец «Домика в Коломне»:

«Да нет ли хоть у вас нравоученья?»
Нет... или есть... минуточку терпенья...

Далее известная «точная» мораль, которою пародируется вообще мораль, притянутая за уши, а здесь пародируется самая торжественность морали с исключительно точным сравнением, которыми изобилует «Inferno». Вставляется для торжественности и «сей» сперва в виде потешающегося повторения: «в сей казни», а потом переходя в середину аллитеративного свиста: «своих сосал сей злой старик». Подстановка же слова «жир» вместо «кровь» придает и должникам и ростовщику совсем особый вид. Далее опять нелепые скачки:

Тут грешник жареный (конечно поджариваемый) протяжно возопил:

Затем вопль по правилам риторики с анафорическим «о»:

«О, если б я теперь тонул в холодной Лете (с Летой опять игра смысла),
О, если б зимний дождь мне кожу остудил!

И вдруг самого прозаического характера *pointe* с протестом:

Сто на сто я терплю: процент невероятный!

За воплем следовала фраза слишком домашнего характера, которая потом оставлена, и изобретен новый ход корреспондирующий с «Тут грешник жареный» —

Тут звучно (не ужасно и т. п., а именно звучно — эпитет, связанный совсем с иными эмоциями)
лопнул он (и опять пародирующий Данте каданс) — я взоры потупил.

С начала следующего стиха интонация повышается вполне определенно:

Тогда услышал я (о, диво!)

Вы подготовлены к какому-то гласу свыше, не ожидая двойственности глагола «услышал», и вдруг на сцену идет грубейшая фламандщина с явным намерением пересолить грубость некоторых подобных сравнений Данте:

запах скверный,
Как будто тухлое разбилось яйцо,
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Чтобы оправдать все это «освещением лучами поэзии», Анненкову понадобилось просить «всякого» войти в положение лопающегося ростовщика, испускающего только серный, как нечто дьявольское, запах; а о тухлом яйце он и забыл. Но если быть последовательным, то читателю необходимо осудить и Данте, который у Пушкина, при виде всего этого, вдруг:

Я, нос себе зажав, отворотил лицо.

Далее противительное «но» говорит или о насилии Виргилия над Данте или о своеобразном спасении.

Но мудрый вождь т а щ и л меня все дале, дале —
И, камень приподняв за медное кольцо,
Сошли мы вниз —

Вы готовитесь по «Inferno» очутиться где-нибудь в страшной долине, но —

и я узрел себя в подвале...

«Узрел» и в «подвале» — диссонанс намеренный.

Как это стихотворение, так и следующее «подражание Данту» представляют продуманную пародию на дантовскую манеру письма ужасов.

Для Пушкина, как автора «Гавриилиады», «Divina Commedia» в части «Inferno» становится просто комедией, и не в том смысле, как назвал ее сам Данте, а мало чем отличающейся от бывших тогда еще в моде комичных романтически-ужасных поэм, баллад и романов.

Данте давал много материала своим «Inferno». Пушкин использовал для интонационной игры его вопросы и ответы Виргилия. Ведь они происходили в такой обстановке как ад. Самый нравоучительный строй их придавал известную комичность положению персонажей.

Так у Данте среди нестерпимого адского смрада совершается характерная деловая сцена:

Casi il Maestro; ed io: Alcun compenso,
Dissi lui, trova, che il tempo non passe
Perduto; ed egli; Vedi che a cio penso.
(Canto decimoprimo.)

Даже здесь он боится потерять даром время и просит поучений у маэстро. Момент очень удобный для пародии автору хотя бы конца «Домика в Коломне».

Отсюда Пушкин берет из Данте положения вовсе не комические и, играя, главным образом, на интонации и смысловых значениях слов, делает все уродливо-забавным. У Данте ростов-

щики (в *canto decimoquarto*) сидят скорчившись на раскаленном песке пустыни, а в *canto decimosesto* они под огненным дождем с мешками на спине, наполненными гербами разоренных должников. Пушкин их мучает при помощи бесенка — уменьшение проведено намеренно для интонационного срыва, первоначально стояло — «бес важный». Кроме того, Пушкин ставит бесенка на одну ногу и словом «крутил» заставляет подразумевать вертел. Получается нечто замечательно комическое: маленький бес, стоя на одной ноге, вертит на вертеле жирного ростовщика, а под ним стоит корыто для использования жира — своеобразный салотопенный завод.

Пародируется Пушкиным и синтаксис Данте, в роде: «*Ed io*», «*Ed io a lui*», «*Ed egli a me*».

Перевод Пушкиным «*Ed io*» через «и я» не сорвал бы интонации, но он переводит через «а я», создавая интонационное противление. Таким образом, суровая краткость Данте при интонационных переходах у Пушкина придает важным искателям морали исключительно комический вид.

Прием дантовского повествования о том, как они ходят по аду, использован для начала пародии, чтобы придать всему вид как бы библейски-спокойного рассказа о какой-то простой прогулке. У Данте имеются такие места, которые именно больше подходят на какую угодно прогулку, только не на прогулку по аду.

Так в *canto ventesimo primo*:

Così di ponte in ponte, altro parlando
Che la mia commedia cantar non cura,
Venimmo...

или в *canto ventesimoterzo*:

Taciti, soli e senza compagnia
N'andavam...

В том, что жареный, а не поджариваемый, грешник возопил, не теряя своих ростовщических способностей прикидывать все на проценты, виноват сам Данте, так как он заставляет своих грешников отвечать даже при невероятных условиях, в роде ответа папы Николая III (*canto decimonono*), зарытого с головой в яму так, что торчат только одни ноги, и все же отвечающего.

Пародируются и эмоции Данте при созерцании мучений грешников. И нужны особые понятия о «лучах поэзии», чтобы в такой фразе, как «я взоры потупил» после звучного лопанья, не увидеть пародии.

Пушкинский удар по торжественно-религиозному Данте — общий ход фламандца по путям отрицания и снижения, мотивированным в «Румяном критике» 1830 года.

Тот же 1830 год (и несколько далее) дает знаменитый «Домик в Коломне», встреченный почти всем обществом, воспитанным на известных высоких поэтических традициях, как доказательство падения таланта, или, вернее, опущенности, так как к поэту многие относились с очень своеобразным сожалением. С своей точки зрения в данном случае общество было право: «Домик в Коломне» представлял собою стихотворное нападение по всем линиям на высокую поэзию: нарочно подчеркивалась фламандская ассиметрия, более ощутительная, чем лирические отступления в «Онегине», как слишком растянутом при печатании и, кроме того, по сюжетной композиции в действительности очень строгом.

Затем самый сюжет «Домика» доведен после разглагольствований до простого анекдота с переодеванием. Помимо того нападение велось даже с самопожертвованием и в формах «болдинского сидения», далеко ушедших вперед от «Онегина».

Если последний задавал тон «чортом», то «Домик» переехал уже к «сволочи» («из мелкой сволочи вербую рать»).

От подобного выхода можно было ожидать больших грубостей, чем от выхода в «Онегине». И, действительно, «Домик» весь говорит за то, что

табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Отчего и сам Пушкин подумывал выпустить его без подписи: для таких произведений со стороны великого поэта не настало время.

Язык «Домика» помимо общего принижения пользуется то «толкучими» выражениями в роде: «ей-ей», «хрипуны», «пустить на пе» и т. п., то слышится самая неподдельная солдатская (кавалерийская) лексика: «слушай», «по три в ряд», «не плошай».

Некрасов тоже раз употребил это командное слово — «слушай» — по адресу ворон, но, характерно, как раз без действительно наблюдаемого ударения, или, вернее, затяжения в конце на гласном «а», а с обычным, разговорным ударением на первом гласном, и вышло — «слушай, равняйся», т. е. совсем неверно (см. «В деревне»).

Тут же, в «Домике», мы найдем и свое собственное снижение Татьяны до замужества, предупреждающее некрасовскую «Теклу», и с приемами настоящей фламандщины, не уступающими Некрасову. «Текла» — собственно не только пародия на Татьяну, но и на ее мать, что значительно меняет дело, так как последняя уже сама внутри себя пародирована у Пушкина.

«Домик» снижает некогда любимую Татьяну следующим образом:

Зимю ставни закрывались рано,
Но летом до ночи растворено
Все было в доме. Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно
(Без этого ни одного романа
Не обойдется: так заведено!)
Бывало, мать давным давно храпела,
А дочка—на луну еще смотрела.

Бледная Диана и храпящая мать — стильный для «Домика» диссонанс.

Это:

Сердцем далеко носилась
Татьяна, смотря на луну.

Если Татьяна готовилась «к приличиям — закону света» — и

Ее изнеженные пальцы
Не знали игл,

так как она

Течение сельского досуга
Мечтами украшала, —

то Параша вела счета, следила за варкой гречневой каши и

Умела мыть и гладить, шить и плести.

И вот, если Татьяне, мечтающей при луне, открывается вид «со мглою древес», где поет или пел соловей, то Параша видит лачужки, подобные своей, и слушает

мяуканье котов
По чердакам, свиданий знак нескромный.

Музыкальная картина грубого фламандца, которая под стать только некоторым нашим урбанистам.

Кстати, этот пример кончается тем же итоговым «и только».

Да стражи дальний крик, да бой часов —
И только.

Параша — фламандская Таня, простая, добрая, автором «Домика» считается блаженнее Татьяны второго периода, выступающей в «Домике» не княгиней, а графиней, которая «казалась хладный идеал тщеславия» — но в действительности носила — «иную повесть: долгие печали, смиренье жалоб». Конечно, тут и пародия и фламандское снижение мирного характера, т.е. смешение двух путей.

Портрет старушки, матери Параша, рисуется особым приемом — неполного отклонения (декоративный элемент) с отсылкой. Для нас здесь важна самая отсылка к Рембранту. Пушкин берет его, как автора фламандских портретов, разных старух, нищих, пьяниц, горбачей и т. п., как персонажей низкого выбора. За справкой отсылаются к нему, которого стократ наблюдал сам Пушкин и, конечно, читатели, у которого, как у великого таланта, они «видели низкий материал предметом изображения. Здесь фламандская живопись помогала фламандской поэзии экономить энергию. Занятия старушки именно фламандские (и в частности Рембранта) — раскладывание карт, вязание чулок.

Фламандщина «Домика» была, конечно, беззаконием, и вот, отзываясь на порицания, Пушкин по поводу «Езерского» должен был заявить:

Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись! Таков и ты поэт:
И для тебя закона нет.

Таким образом, фламандское направление оправдывается широким понятием о правах поэта. Но по поводу того же «Езерского» Пушкин пытался оправдать себя и совсем узко — ссылкой на Державина, чем и установил сам упомянутую мною выше аналогию.

Говорилось о персонаже — теме:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою. Зачем же нет?
Он — мой приятель и сосед.
Державин двух своих соседей
И всех друзей же прославлял;
Певец Фелицы быть дерзал
Певцом их свадеб, их обедов
И похорон, сменивших пир, —
А знал ли их, скажите, мир?

Заметят мне, что есть же разность
Между Державиным и мной,
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной;
Что князь Мещерский был сенатор,
А не коллежский регистратор;
Что лучше ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет...

Пред нами все та же упорная борьба за «низкое», «безобразное» — в данном случае за персонаж — тему.

Не забыл Пушкин в своем стремлении к фламандству задеть и высокую кладбищенскую поэзию. Так в стихотворении 1836 года «Когда за городом задумчив я брожу» — сюжет разбит на две контрастные части: первая — городское кладбище, с отрицательной оценкой; вторая — сельское, с выражением сочувствия.

Подходя к оценке сельского кладбища, Пушкин затрагивает те словесные темы, которые были одними из самых употребительных в высокой поэзии не только так называемого сентиментального направления в поэзии, но и других, а также и в живописи, особенно альбомной, насыщенной ими. Поэт, как специалист по эпитетам, здесь и дает их в пародической последовательности: «урны», «мелкие пирамиды», «безносые гении» (первоначально даже много грубее: «безносых Гением болваны») и «растрепанные хариты». Им противопоставляется скромный по замыслу сельский кладбищенский пейзаж: простор, камни, мох и широко стоящий дуб.

По другому поводу и Некрасов потом скажет:

Спасибо, сторона родная,
За твой врачующий простор.

Вообще, стихотворение «Когда за городом задумчив я брожу» в сжатом виде дает целый ряд сюжетов и мотивов для будущей кладбищенской поэзии Некрасова и других. Например, сюжет мертвецов столицы, гниющих в болоте: у Некрасова — «болотная гладь» «И уж в ней по колено вода» и т. д.

Самый тон пушкинского стихотворения в первой его части с заключительным —

Злое на меня уныние наводит:
Хоть плюнуть да бежать,—

опять предупреждает известный тон Некрасова по разным подобным поводам.

Предупредил Пушкин и весь наш «гражданственный» период поэзии обращением к Беранже. Он не то чтобы только упомянул о нем, что было и раньше, а решил опереться на него в своем стихотворении «Моя родословная, или русский мещанин», все того же 1830 года. Здесь не только вызывающий общий сюжет, но и стиховые формы с повторяющейся риторической строфической концовкой. Самое нападение Пушкина на нечистую в своем прошлом знать — одна из любимых тем «гражданственной» поэзии.

Канонизатор высоких традиций вдруг расхаживает, как общается Вяземский, по комнате и «не то плавая, не то как будто катаясь на коньках и потирая руки, декламирует, сильно напирая на: «Я мещанин, я мещанин», «я просто

русский мещанин». На эту стиховую форму, на которую напирал Пушкин, как на свое новшество, насели русские стихотворцы через двадцать-тридцать лет, перекладывая ее на тысячу ладов. В этом видели новшество, снижающее пушкинский канон.

В числе достижений Некрасова среди его действительно разнообразных стиховых интонаций Б. М. Эйхенбаум приводит одну, как пример скороговорки балалаечного типа, — стихотворение «Сват и жених». Действительно, указанное стихотворение, как явление, взятое обособленно, есть достижение Некрасова, яркое на фоне прежней высокой поэзии. Исторически же дело обстоит так.

У Пушкина в годы от 1833 до 1835 написан «Сват Иван». В рукописи имеется фламандский рисунок пьяного мужика с полуштофом и стаканом. У Некрасова вместо пушкинского рисунка пояснительное примечание — «В кабаке за полуштофом». О лексике пушкинского стихотворения говорить не приходится, в данном случае оно важно не этим. Его стиль, объективно оправданный присутствием портрета пьяницы, предупреждает своим разнообразием многие стиховые интонации Некрасова и в частности его «Свата и жениха».

Некрасов, как отметил Б. М. Эйхенбаум, употребил прием перечисления имен, как очень удобный для выражения балалаечного треньканья, прием, нужно сказать, распространенный в народной поэзии.

Но дело не в этом.

У Некрасова мы имеем:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитичны Прасковья,
Степанида у Петра —
Все невесты, всем пора!

И что же мы видим у предмета для пародии и снижения — у Пушкина:

Сват Иван, как пить мы станем,
Неприменно уж помянем
Трех Матрен, Луку с Петром
Да Пахомовну потом.

И через семь стихов:

Начинай же, сват, пора!
Трех Матрен, Луку, Петра и т. д.

Отношение — аналогичное отношению стихотворений «Румяный Критик» и «Гробок» Некрасова.

Таким образом, пред нами исторически Некрасов — не Некрасов, а Некрасов по «канонизатору высокого выбора» — Пушкину.

Поэтому исторически нет никакого новшества, никакого индивидуального достижения, а тем более снижения пушкинской поэзии, если брать ее в целом, т.-е. по второму Пушкину. А заключение «Свата Ивана»:

Слушай, сват: начну первой,
Сказка будет за тобой,—

может быть отнесено непосредственно к Некрасову.

Присоединив жениха и, таким образом, расширив сюжет, Некрасов дает в действительности только некоторые интонационные ходы, имеющиеся уже у Пушкина, и то дает в значительно упрощенном, или, вернее, схематизованном виде, что крайне стесняет вольную волю пьяного.

У Пушкина дело поставлено не так. Он, после приведенных четырех первых стихов балалаечной скороговорки, продолжает еще четыре стиха в том же складе:

Мы живали с ними дружно;
Уж как хочешь, будь, что будь —
Этих надо помянуть,
Помянуть нам этих нужно.

Но отзвонив чисто балалаечным — «будь, что будь», Пушкин применяет прием подхватывания — «этих надо помянуть» — «помянуть» и, расслоив рифмы (женские по концам, а в первом четверостишии мужские концы), он подсказывает переход к другому складу и ставит клаузулу — «нам этих нужно» — затяжную, в виде балалаечной тремолы — замка. И сразу же после этого интонация переходит в разлиvistую, размашистую, жестикуляционную пьяного с натуралистически верной повторяемостью подвернувшихся слов сперва в их раскачивающемся ритмико-синтаксическом параллелизме:

Поминать, так поминать,
Начинать, так начинать,

а потом с ударным опущением:

Лить, так лить, разлив разливом.

Затем опять треньканье:

Начинай же, сват, пора —
Трех Матрен, Луку, Петра и т. д.

Постоянно разнообразя интонационные переходы, он даже прибегает к характерной песенной рифме, по закону конечной ударности:

Небылицы, былины
Православной старины...

Первый «Сват» был много богаче во всех отношениях, чем второй, где тот же прием скопления глаголов:

Думай, думай! — выбирай!
По любую засылай.

выдержан, как и все, в той же однообразной балалаечности.

Тот же представитель высокой поэзии и создатель говорного, пушкинского ямба, создает и цыганскую плясовую.

Вот раскачивающийся выход:

Колокольчики звенят,
Барабанчики гремят,

С притоптыванием:

А люди то, люди —
Ай, люшеньки - люли! —

Опять раскачиваясь:

На цыганочку глядят.
А цыганочка то пляшет,
В барабанчики то бьет
И шириночкой то машет,
Заливается - поет:

И дальше — пляс:

Я певунья, я певица,
Ворожить я мастерица.

Таким образом, перед нами два Пушкина: один — представитель высокой поэзии, знамя, за древко которого крепко держались его эпигоны, и другой — фламандец, непосредственный предшественник Некрасова и других.

Гонимый за последнее современным ему обществом, он был, хотя бы в лице своих эпигонов, подвергнут гонению за первое со стороны новой поэзии, представителем которой был его же наследник — Некрасов.

К. Шимкевич.

ПРИМЕЧАНИЯ.

I. К статье С. Лурье: «Гавриилиада» Пушкина и апокрифические евангелия.

1) «Ссылка на «армянское предание» (ст. 136) показывает, что Пушкин обращался к каким-то литературным источникам». («Гавриилиада», стр. 58.) Совершенно верно! Но почему же в ссылке на армянское предание видеть непременно «ложный адрес»? Ведь армянская церковная литература содержит, пожалуй, больше ранне-христианских элементов, чем какая-либо другая; армянская легенда могла стать известной Пушкину в устной передаче. [Так же полагает М. П. Алексеев в статье «Мелкие заметки к «Гавриилиаде», сборник «Пушкин, статьи и материалы», Одесса 1925, стр. 20—31. Книга эта стала мне доступной лишь по напечатанию нашей статьи. Он замечает: «В Бессарабии 20-х гг. было много армян, а Кишинев был резиденцией армянского архиепископа. В Кишиневском дневнике Пушкина отмечено: „bal chez l'archevêque arménien“» (стр. 28, пр. 1.)]

2) См., напр., R. Reitzenstein. Die hell. Mysterienreligionen, Lpz., 1910; H. Gressmann, Tod und Auferst. des Osiris, Lpz. 1923, стр. 23—24. Ed. Norden, Die Geburt des Kindes, Berlin, 1924, и литературу об Апулее (Вёскеп и др.). Характерно, например, не говоря о мелких ритуальных подробностях, то, что в поздне-египетской религии символом был крест (Norden, о. с., 28 с пр. 4, Gressmann, l. с.), а главным таинством посвящения было крещение, которое было залогом спасения: спасение же, в свою очередь, было «залогом вечной жизни» (Reitz. 17, 25, 28, 77). Не менее интересно совпадающее с взглядами ап. Павла учение о благодати и божественном предназначении (Reiz. 99). Самые даты рождения и крещения господня заимствованы из религии Осириса (Norden, l. с., 24 слл.; Gressmann, l. с.). О других чертах совпадения я скажу ниже.

3) Roeder, в Real-Enz. X, 1822; ср. мою статью в «Еврейской Мысли», 1926 г. кн. 2, стр. 89 с пр. 1.

4) Ed. Norden, о. с., 35, пр. 3. Reitzenstein, «Zwei religionsgeschichtliche Fragen», Strassb. 1901, стр. 92. В дальнейшем я буду цитировать первую книгу Рейценштейна «Reitz. Hell.», а эту — «Reitz. Fragen».

5) Ed. Norden, о. с., стр. 25, H. Gressmann, о. с., стр. 23, ср. Norden, стр. 91: «Сегодня Дева родила Эона!» Впрочем, уже в очень древних египетских текстах Гор назван Сыном Девственницы (H. Kees, Horus und Seth als Götterpaar, т. I, Lpz. 1923, стр. 39, тексты пирамид, Puz. 204/206).

6) Христианские выражения «узник Христов» и «воинство Христово» прямо заимствованы из религии Исиды (Reitz. Hell., 81).

7) Dölger, Ichtys, т. II, стр. 256 и табл. XXXVI, 6а; H. Gressmann, Messias und Erlöser, «Gesteiskultur», 33, 1924, стр. 115—116.

8) Так он называется в египетской литературе, Ed. Meyer. «Set-Typhon», 42, 13, срв. Reitz. Hell. 68. В Pap. Osloens, I, 1, 319, 337 (Oslo 1925) он назван *äθeoc*.

9) Erman, Aeg. Religion, рис. 62; Roeder, статья Set в словаре Roscher's, стр. 782, рис. 2.

10) Ed. Meyer, «Ursprung und Anfänge des Christentums», Stuttg. 1922, II, 56.

11) Reitzenstein—Fragen, 123; Jacoby, «Ein neues Evangelien-tractat, Strassb. 1900; книги этой нет в Ленинграде, почему я не мог использовать чрезвычайно интересного для нас коптского фрагмента древнейшего Евангелия, опубликованного им. (Срв. Ed. Meyer, Ursprung, I, 224.)

12) Reitz. Fragen. 126; срв. Giron, «Légendes coptes», Paris, 1907, стр. 7.

13) Maleak Jahve. Таково представление об ангелах в Пятикнижии и, несомненно, древнейшая христианская интеллигенция, стоявшая еще на точке зрения единобожия, представляла себе ангелов таким образом; еще в Сивиллином оракуле (ниже, стр. 5) автор говорит о Гаврииле и о боге, как об одном и том же лице. Равным образом в апокрифических «Вопросах апостола Варфоломея», опубликов. N. Bonwetsch'ем в Gött. Nachr. 1897, Phil.-hist. Kl., стр. 1 слл., благовещение есть непостижимое таинство, совершаемое в храме, и не Гавриилом, а самим богом, но формула благовещения та же.

14) Этого взгляда держится еще Августин (Serm. 121, 3 in append. ed. Bened.): «Дева забеременела через ужо... Самое слово зачало бога, восприяв себе плоть». Ряд других тождественных мест из отцов церкви у A. Resch, «Das Kindheitsevangelium», Lpzg. 1897, 85; Hofmann, «Leben Jesu nach den Apokryphen», 77. Заметим, что в рассказе Псевдо-Каллисфена (гл. 4 слл.) о чудесном зачатии Александра те же самые слова: «О радуйся» (*Χαίρε*) и т. д. сопровождают самый акт зачатия. Norden, о. с., 76.

15) С этим взглядом впоследствии яростно полемизируют христианские богословы. См. Reitz. Fragen, 125 с. пр. 1.

16) Эта терминология сохранилась еще в ряде сочинений отцов церкви. См. A. Resch, ук. 'соч., стр. 76.

16а) Как дополнительно указал мне П. В. Ернштедт, более полный и точный перевод этого места таков: «но я не в силах сказать это, когда

ношу в себе моего владыку. Обвинитель моей утробы, изблочи же меня по настоящему!» Затем следует ответ Иосифа.

17) Reitz. Hell. 122; Jacoby, ук. соч.

18) Дословно: «Будучи сама своим вестником» αὐτάγγελος. Эта речь, λόγος, пройдя через Марию, обратилась в Христа; она—самостоятельное божество; поэтому говорит не Гавриил; а сама его речь.

19) Гавриил здесь, таким образом, еще только один из образов бога. Ὡς εἰπὼν ἐπένευσε θεὸς χαρὶν ἡδὺν καὶ χάριον—прекрасное, само за себя говорящее чтение П. В. Эрнштедта, делающее ненужным все предшествующие толкования этого места. Ἐπένευσε—собственно не «обетовал», а «кивнул головой»—заимствованный у Гомера образ.

20) Дословно: «по-супружески» (или, м. б., «с юношеским пылом») — κοουριδίως.

21) На это место мне указал П. В. Эрнштедт.

22) Послание от Иоанна, I, 3, 9: «Всякий рожденный от бога не делает греха, потому что сперма Его (σπέρμα αὐτοῦ) в нем пребывает». То же выражение в египетской религии: Reitz. Hell. 22; Ed. Norden. (о. с. 95) показал также, что встречающееся в евангельском благовещении (ев. от Луки, I, 35) выражение: «сила всевышнего осенит тебя», «δύναμις ὑψίστου ἐπισκιάσει σε», имело сексуально-чувственный оттенок.

23) Мария дрожит, правда, и в Прованг. Иакова, II, и в Псевдоев. Матфея, 9. Это—рудимент старой версии; считать эти апокрифы источником «Гавриилиады» можно было бы только в том случае, если бы сходство «Гавриилиады» с «Египетским Евангелием» ограничивалось этим моментом.

24) О помощи Исиды Сету мы узнаем из папируса, цитированного Ed. Meyer'ом у Roscher'a в статье «Isis», стр. 366; о дальнейшем из Плутарха (De Iside, 19, 38). Ср. A. Rusch, «Die Stellung des Osiris», Lpzg. 1924, стр. 24—25, 25 пр. 1, 27 с пр. 2. В Pap. Osloens I, 1, 9, в магическом заклинании, Гор назван сыном Сета (см. комм. S. Eitrem, стр. 35—36, Oslo 1925). Epiphan. Ancorat. (ed. Migne, P. G. XLIII, и Norpfner, «Fontes hist. relig. Aegyptiacae», p. 605) ссылается на обе версии: Гор—сын Осириса (официальную) и Гор—сын Сета («чернокнижную»).

25) Papug. Kahum. ed. Griffith, London, 1898; Roeder, ук. статья, 741.

26) Norden, назв. соч., стр. 127—128.

27) N. Girou, «Légendes coptes», Paris 1907, стр. 66—80 [«Чубинский, Труды этногр. экспед. в зап.-русский край», Спб. 1872, т. I, стр. 146—147, приводит южно-русское сказание, где повествуется о том, что, когда бог изгнал Адама и Еву из рая, он послал к изгнанникам Гавриила... Пользуясь этим, дьявол принял образ Гавриила и, уча их «науке любви», прельстил Еву. (М. П. Алексеев, ук. соч., стр. 27 пр. 1, там же еще подобный пример.) Если в других древне-русских версиях Гавриил не устает доказывать Марии, что он—«не змий, прельстивший Еву», «не искуситель Евы и не виновник несчастья человеческого рода», если Ева подозревает его в том же, если итальянские художники изо-

бражают Гавриила в образе демона-искусителя—то все это рудименты-мотивы искушения Марии Дьяволом (см. там же, стр. 25—26, 30)].

* 28) Стр. 72—73 у Жирона. Сходная беседа Иосифа с Марией еще у Прокла (Ed. Norden, «Die antike Kunstprosa», II, стр. 859).

29) Суд этот—у Иакова, гл. 15—16; у Псевдоматфея, гл. 10, 12. Как у Псевдоматфея (гл. 10) девушки-компаньонки, так в коптской новелле (стр. 73) евнухи и слуги свидетельствуют о невинности девы. И этот суд, повидимому, восходит к уже упомянутому египетскому суду над Исидой; гл. 22 Еванг. Псевдоматфея не оставляет никакого сомнения в том, что подлинник этого евангелия написан в Египте.

30) Цитаты у Ed. Meyer'a, «Set», 20—21; у Rödger'a, ук. ст., 764—65, Plutarch., «De Iside et Osiride», 55.

31) Попутно обращаю внимание на сходство между вступлением к апокрифической «Истории Иосифа» («Благословения и молитвы Иосифа да сохранят нас всех, братья. Аминь») и ст. 545—48 «Гавриилиады»: «О, праведник Иосиф утешитель... Молю, тогда благослови меня!» Чтение ст. 545, вошедшее в издание Томашевского, мне кажется абсолютно неприемлемым.

32) [Беседу Гавриила с богом находим и в русской церковной литературе. М. П. Алексеев, ук. соч., стр. 28—29. Трудно, однакоже, полагать, что Пушкин собирал свой материал из различных источников, гениально реконструируя по рудиментам первоначальную форму рассказа. Гораздо более вероятно, что он излагает какую-то одну, очень древнюю по своему содержанию, но не дошедшую до нас версию благовещения].

II. К статье А. Малеина: «Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит».

1) М. М. Покровский. «Пушкин и римские историки». Сборн. статей, посвященных В. О. Ключевскому, М. 1909, стр. 485.

2) Слова Лео в переводе: «Саллюстиево-Тацитова чеканка (стиля А. Виктора) и морализм имеют в виду создать впечатление высокого исторического стиля».

3) Б. Низе. «Очерк римской истории и источниковедения». Перевод с 4-го немецк. издания. Издание 3-е, СПб. 1910, стр. 406.

4) И. В. Нетушил. «Обзор Римской истории». Издание 1-е, Харьков, 1912, стр. 246.

5) Ср. Martin Schanz, «Geschichte d. römischen Litteratur, II, 2, dritte Auflage, Leipzig, 1913, стр. 323: «Sein (Тацитов) Tiberius ist zu dunkel gezeichnet».

6) Напомню, что и в суждении об Овидии Пушкин «за много лет раньше прозрел те истины, которые все более и более входят теперь в научный обиход». А. Малеин, «Пушкин и Овидий»—«Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV СПб. 1916, стр. 66.

III. К статье Б. Томашевского: «Пушкин и Буало».

1) (к стр. 13). «Revue Bleue» 1904, 13 août: «Ce que doit Pouchkine aux écrivains français».

2) (к стр. 21). «Буалр. Поэтическое искусство. Редакция и вступительная статья прив.-доц. П. С. Когана, изд. Огни, СПб. 1914». Следует отметить, что примечания кишат ошибками.

3) (к стр. 22). Отмечу здесь неправильное употребление имени Арист, объясняющееся неосведомленностью Пушкина в греческой этимологии слова. «Арист» (от л и ч н е й ш и й)—есть имя положительного типа и согласно со значением употреблялось как у Буало (см. VI песнь «Lutrin», где под именем добродетельного Ариста выведена de Lamoignon) так особенно в комедии (см. Мольер—«L'école des maris», «Les femmes savantes», Vigneys «Le grondeur», Gresset «Le Méchant» и т. д.). Пушкин употреблял имя «Арист» не считаясь с его значением, напр., в эпиграмме «Арист нам обещал трагедию такую...» 1814 г. Возможно, что здесь он заимствовал это имя из стихов дяди:

Арист душою добр, но автор он дурной,
И нам от книг его нет пользы никакой.

(К В. А. Жуковскому, 1810.)

Здесь, в сущности, «Арист» взят в положительном смысле и Василий Львович применил к нему стихи Буало:

Ma muse en attaquant, charitable et discrète
Sait de l'homme d'honneur distinguer le poète.

(Satire IX.)

Последний стих Буало вошел в поговорку (см. письмо Батюшкова. Гнедичу 21 июля 1821 г., также эпиграф к «Виденью на берегах Леты»),

3а) (к стр. 23). Вот, может-быть, место, давшее Пушкину повод заметить: «Хладнокровие—это слово не только перевод буквальный, но еще и ошибочный; настоящее выражение французское есть *sens froid*—хладномыслие, а не *sang froid*. Так писали это слово до самого XVIII столетия». Но вернее, что наблюдение это иного происхождения, но также связано с именем Буало. В предисловии к изданиям сатир 1667 и 1672 гг. была фраза: «le lecteur qui est de sens froid n'éprouve point les sottises passions d'un rimeur emporté». В издании 1713 г. Броссет заменил *sens froid* через *sang froid*. В хороших позднейших изданиях такая замена оговорена.

4) (к стр. 23). Стих этот с некоторым изменением цитируется Пушкиным в письме Вяземскому из Одессы 20 декабря 1823 г., вероятно, по памяти: «Оставь эти стихи, пускай они

Aux Saumaises futurs préparent les tortures».

5) (к стр. 24). Впрочем, вскоре, в 1816 г.—Пушкин обнаружил знакомство с известной «Одой» Жильбера, что уже отмечалось в Пушкинской литературе (см. послание Горчакову. Ср. ниже, стр. 71).

6) (к стр. 26). Любопытно отметить аналогию этого стихотворения с «Solitude» Арно, переведенной несколько позже Пушкиным. Эта аналогия еще ярче, если сопоставить стихи Арно с концом VI послания:

Heureux si les fâcheux, prompts à nous y chercher
 N'y viennent point semer l'ennuyeuse tristesse!
 Car, dans ce grand concours d'hommes de toute espèce
 Que sans cesse à Bâville attire le devoir
 Au lieu de quatre amis qu'on attendait le soir
 Quelquefois de fâcheux arrivent trois volées,
 Qui du parc à l'instant assiègent les allées.
 Alors sauve qui peut; et quatre fois heureux
 Qui sait pour échaper quelque antre ignoré d'eux.

7) (к стр. 26). В действительности общего между посланиями дяди и племянника так мало, что аргументы в пользу подражания вращаются около рифмы Россов—Ломоносов, которая вообще весьма естественна для начала XIX в. Послания дяди выхвачены совершенно случайно из ряда многих подобных произведений.

8) (к стр. 27). Упомянется еще имя Буало в эпиграмме на Кюхельбекера—«Влюблен как Буало». Здесь почему-то комментаторы стараются толковать это стихотворение самым нескромным образом и ставят его в связь с другой эпиграммой: «Ты хочешь ли узнать, моя драгая» (См. «Жизнь Искусства» 1924 г. № 1 «Шутка Пушкина»). Нет надобности так понимать эпиграмму и видеть здесь намек на физические недостатки Буало. Достаточно того, что Буало—автор жесточайшей сатиры против женщин, всегда боровшийся против влюбленности, и даже советовавший в трагедии изображать любовь в непривлекательных тонах. В этой эпиграмме на Кюхельбекера правильнее видеть намек именно на эту сторону литературной физиономии Буало.

9) (к стр. 29). Имя Шапелена Пушкин в «Бове» упомянул, впрочем не потому, что прочел его в сатирах Буало, а потому, что с упоминания этого имени начинается вольтеровская «Pucelle», которой Пушкин подражал в «Бове» (Ch. I v. 19—26 «O Chapelain, toi dont le violon de discordante et gotique mémoïre» и т. д. В переводе Пушкина: «О ты, певец сей чудотворной девы, седой певец, чьи хриплые напевы» и т. д.

10) (к стр. 29). Об этой сатире Вяземского Пушкин писал: «Читал сегодня послание князя Вяземского к Жуковскому. Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки. К кому был Феб из русских ласков—неожиданная рифма Херасков не примеряет меня с такой кафоной». Но все это послание почти дословно передает вторую сатиру Буало. Следовательно, в этом отзыве Пушкин похвалил Буало и не одобрил того, что в ней принадлежало Вяземскому. Последний в своей «автобиографии» утверждает, что главной причиной раздражения Пушкина было иное: «Пушкина рассердил и огорчил я другим стихом из этого послания, а именно тем, в котором говорю, что язык наш рифмами беден. Как хватило в тебе духа, сказал он мне, сделать такое при

знание. Оскорбление русскому языку принимал за оскорбление, лично ему нанесенное». Возможно, что это было сказано Пушкиным. Но вряд ли было это его глубоким убеждением. См. об этом дальше. Послание Вяземского Жуковскому вообще обратило на себя внимание Пушкина. Так, в письме Вяземскому 25 мая 1825 г. он цитирует оттуда один стих, характеризующий Жуковского «В бореньях с трудностью силач необычайный» (у Буало характеристика Мольера: «Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime»).

11) (к стр. 30). Взгляды Вяземского могли измениться только в обратном направлении: в эти годы он пережил увлечение романтизмом, когда уважение к имени Буало сильно было поколеблено.

12) (к стр. 31). Напрасно Л. Н. Майков хотел представить, будто послания, писанные александрийским стихом,—обычное во Франции XVIII в. явление. Это неверно—послания такого рода исключительно редки в этом веке. Некоторые поэты (Ж. Б. Руссо, Грессе) совсем не оставили посланий написанных этим стихом. Вольтер из 114 посланий написал александрийским стихом 23, но из них в 13 он обращается к королям, в двух—к министрам, т.-е. к лицам, к которым неприлично было писать иными стихами. Остальные восемь адресованы разным лицам—из них одно посвящено памяти Буало, другое—памяти Горация (александрийский стих—французский эквивалент гекзаметру). Таким образом, послания в александрийских стихах не свойственны XVIII веку; они гораздо характернее для XVII века, в частности, для Буало.

13) (к стр. 32). О Дмитриеве Пушкин писал Вяземскому 8 марта 1824 г. по поводу защиты Вяземским Дмитриева: «Ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь черт знает кому» (в черновом «старому вралю»). Еще раньше—27 июня 1822 г.—он писал Гнедичу: «посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев со своими чувствами и мыслями, взятыми из Флориана и Легуве». Об Озере Пушкин решительно высказался в замечаниях на статью Вяземского: «Озеров—очень посредственный [писатель]», «Я не вижу в нем и тени драматического искусства». И раньше—в статье «Мои замечания об русском театре» (1819 г.), он писал: «несовершенные творения несчастного Озерова». О Ломоносове Пушкин писал Бестужеву 21 марта 1815 г.: «Критики у нас недостает. Отселе репутация Ломоносова (уважаю в нем великого человека, но, конечно, не великого поэта)». О Державине писал Дельвигу 8 июля 1825 г.: «Этот чудак не знает ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова)—он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии—ни даже о правилах стихосложения». О Тредьяковском положительные отзывы Пушкин давал позже—в 30-х годах («Мысли в дороге», письмо Лажечникову).

15) (к стр. 33). Отчасти это объясняется тем, что писал Кюхельбекер в статье, вызвавшей разбираемую заметку Пушкина: «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, т.-е. сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя. Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными,

над низким языком черни, незнающей вдохновения. Всем требованием, которые предполагают ее определение, вполне удовлетворяет одна О да, а посему без сомнения занимает первое место в Лирической Поэзии, или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает название Поэзии Лирической». («Мнемозина» 1824 г., ч. II, стр. 30, «О направлении нашей поэзии особенно лирической, в последнее десятилетие».)

16) (к стр. 35). Цитирую редакцию 1824 года. В черновике 1823 г. упоминается только Буало и фраза читается так: «первый поэтический гений в отечестве Буало ударится в такую бешеную свободу, что — что твои немцы». Для понимания этого письма Пушкина надо отметить, что во Франции термин «романтизм» появился раньше, чем образовалась литературная группа, принявшая это имя. Слово это пустила в оборот М-м де Сталь в книге «De l'Allemagne» (изд. 1813 г.). В группе, вышедшей из Арсенальной библиотеки, Пушкин не видел осуществителей «романтического» идеала, постановленного г-жой де Сталь.

В набросках к «Евгению Онегину» говорится:

Он знал немецкую словесность
По книгам госпожи де Сталь.

Этой книге «De l'Allemagne» Пушкин придавал большое значение. Эти стихи, вероятно, автобиографичны, и Пушкин узнал о немецкой словесности, о Шиллере и Гёте, из той же книги.

С характеристикой Франции, как страны Расина и Буало, следует сопоставить следующий отзыв Пушкина о Гюго, как авторе Кромвеля: «Единство места и времени, величавое однообразие слога, стихосложение Р а с и н а и Б у а л о — всё было им ниспровергнуто». («Неизданный Пушкин», стр. 195. Черновик статьи о Мильтоне.)

17) (к стр. 36). Необходимо отметить, что это — общий упрек Пушкина по адресу классического французского театра, и к Расину относится, быть-может, меньше всего. Так, в разговорах, записанных А. О. Смирновой, Пушкин говорил: «Расин гораздо естественнее (Вольтера), по крайней мере, греки его не исключительно французы и француженки великого века». (Записки С., т. I, стр. 208.) Возможно, что здесь «Записки А. О. Смирновой» не исказили Пушкинской мысли.

18) (к стр. 36). Возможно, что эту мысль о подчинении французских классиков внешним придворным требованиям Пушкин вынес из знакомства с немецкой литературой, и возможно, что здесь сыграл свою роль Кюхельбекер. В уже цитированной статье его говорится: «Во Франции сие вялое племя долго господствовало: лучшие истинные поэты сей земли, напр., Расин, Корнель, Мольер, несмотря на свое внутреннее омерзение, должны были угождать им, подчинять себя их условным правилам, одеваться в их тяжелый кафтан, носить их огромные парики, и не редко жертвовать безобразным идолам, которые они называли вкусом, Аристотелем, природою, поклоняясь под сими именами одним жеманности, приличию, посредственности» («Мнемозина», 1824 г., ч. II, стр. 39). Впрочем, не следует искать здесь влияния того или иного писателя. Мысли эти

высказывались не только Кюхельбекером, а были вообще литературным трюизмом в среде друзей Пушкина. Так «Северные Цветы на 1825 г.» (цензурное разрешение 9 августа 1824 г.) открываются статьей Плетнева «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах», где мы читаем: «Но может ли вкус... ограничиться одною французскою поэзией? Ее лучшее время было временем политической расчетливости, светской учтивости и придворного остроумия. Этот век наложил крепко печать свою на всю поэзию, тем более, что она сосредоточивалась в Париже. Самое верное поэтическое чувство, самое лучшее его движение не смело там явиться в прелестной простоте своей. Оно говорило в полголоса и то жеманным языком». (Стр. 7, цитирую по переизданию «Русского Архива» 1881 г.). Подобные цитаты можно было бы умножить. См., напр., «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» князя П. А. Вяземского (1823), где говорится о Лафонтене.

18а) (к стр. 36). Казалось бы, Пушкин здесь привязывается к незначительной фразе Буало. На самом деле надо учитывать то огромное, так сказать, символическое значение этого стиха, какое в нем усматривал Пушкин и его друзья. Так, Вяземский около того же времени писал в «Московском Телеграфе»: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme» сказал законодатель Французского Парнасса и, следовательно, почти Европейского, ибо долго французская поэзия законодательствовала и господствовала почти везде. Вот классицизм во всей наготе своего деспотизма! Если сонет беспорочный может перевесить поэму, и без сомнения не худую, а то и сравнивать нельзя, потому что и один хороший стих стоит ста тысяч дурных стихов, то почему же не предоставить такого преимущества и рондо, и триолету, и акrostиху и всем другим опытам поэтической гимнастики. Примените кандалы акrostиха, сонета к кандалам единства времени и места и заключение будет почти то же (соч. Вяземского, т. I, стр. 226—227, «Письмо из Парижа» II). Может-быть, замечание Пушкина вызвано следующим примечанием к цитированной уже статье Кюхельбекера: «Вольтер сказал, что все роды сочинений хороши, кроме скучного:—но он не сказал, что все равно хороши. Но Буало, верховный, непреложный законодатель в глазах русских и французских Сен-Моров и Ожеров, объявил: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme!» Есть, однако же, варвары, в глазах коих одна отважность предпринять создание эпопеи взвешивает уже всевозможные сонеты, триолеты, шарady и, может-быть, баллады» (назв. соч., стр. 32). Замечу, что в «отрывках» Пушкина непосредственно за заметкой о слове Буало идет заметка о словах Вольтера: «Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux», при чем в черновой рукописи последняя заметка предшествовала первой (см. соч. Пушкина ред. Морозова, изд. «Просвещение», т. VI, стр. 578). Заметка о Вольтере кончается явным намеком на цитированное здесь примечание Кюхельбекера: «Впрочем некто заметил, что и Вольтер не сказал: «également bons». Это ставит обе заметки в связь со статьей Кюхельбекера. В собрании сочинений Пушкина изд. Брокгауза и Ефрона статья о Баратынском, датируемая 1831 г., кончается следу-

щими словами: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme» вот основание поверхностной критики; хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии,—что это значит? Можно ли сказать, что бутылка шампанского лучше дурной погоды?» (Т. VI, стр. 35.) Это—одна из редакций тех же «отрывков», но с датой можно не соглашаться. Ср. также письмо Бестужева Пушкину от 9 марта 1825 г. («Переписка», т. I, стр. 186). «Слова Буало, будто хороший куплетец лучше иной поэмы, нигде уже ныне не находят верующих, ибо Рубан, бесталанный Рубан, написал несколько хороших стихов, но читаемую поэму напишет не всякий». См. также статью Ксенофонта Полевого в «Московском Телеграфе» 1832 г. (отзыв о «Душеньке»): «Желание выработать стихи и отличаться одними стихами, породило фалангу стихотворцев, которые написали непостижимое множество стихов, триолетов, рондо, мадригалов, эпиграмм, шарад, эпиграмм, кенотафий, и проч., и проч. Не понимая сущности всех этих стихотворений, не зная вдохновенных сонетов Петрарки и Шекспира, не думая, что французы в сущности языка своего нашли многие другие роды, поэты всех стран пустились за ними, повторяя закон Буало:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

При таком взгляде на стихотворство, естественно было не знать вдохновения и потерять о нем даже предание».

Эти цитаты достаточно характеризуют, как понимался стих Буало в Пушкинские годы, и почему ему уделялось так много внимания.

19) (к стр. 36). Возможно, что этот скептицизм объясняется тем, что именно Буало уничтожил сонет во Франции. Предшествовавшие ему школы чрезвычайно часто прибегали к сонетной форме. Но сам Буало написал не более 2—3-х сонетов. В XVIII в. сонетов почти не писали. Честь возрождения сонета во Франции принадлежит Сент-Беву. (См. статью Морозова о Пушкине и С.-Беве.)

20) (к стр. 37). Об этом см. особенно черновики 1825—29 гг. писем к Н. Н. Раевскому (?), где единства «le temps, le lieu, etc.» решительно осуждаются; но там же Пушкин, как бы желая показать, что он не строит теории трагедии на простом отрицании классических правил, добавляет: «Rien n'est plus inutile a mon avis que les petits changements de règles reçues». Мелочные реформы романтиков называет ребячеством (puérilité).

21) (к стр. 38). Поэма была закончена в 1785 г., в печати же появилась только в 1800 г. Делиль, хороший чтец своих стихов, ознакомил общество со своими произведениями задолго до появления в печати.

23) (к стр. 38). Отмечу полную согласованность этой характеристики с метким отзывом о Делиле в «Домике в Коломне»: «И ты, Делиль, Парнасский муравей». Эта последняя характеристика объясняется теми гигантскими муравьиными кучами, какие представляют собою поэмы Делиля, беспорядочно сшитые из коротких лирических отрывков и отдельных стихов. С творчеством Делиля Пушкин, понятно, хорошо был знаком: см., напр., «О Мильтоне», затем письмо брату от декабря 1824 г. В последнем письме Пушкин приводит «делилевски» вычурное выражение

«виту ю сталь, пронзающую засмоленную главу бутылки, то есть штопор». Это выражение действительно «делилевское» по духу; но если не ошибаюсь, у Делиля не встречается, а вычитано Пушкиным у другого поэта, у Бертена: «L'acier en spirale tourné» (см. «Voyage de Bourgogne», Oeuvres de Bertin 1823, t. II, p. 34).

²⁴⁾ (к стр. 39). См. «Пушкинист», сб. II. «Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII в.». Замечание Пушкина об эпиграмме не случайно. Среди заметок того же времени встречаем следующее: «Повторенное слово становится глупостью. Как можно переводить эпиграммы—разумеется, не антологические, в которых разворачивается поэтическая прелесть,—но ту, которую Буало определяет: «Un bon mot de deux rimes ogné».

^{24a)} (к стр. 39). В Брюсов уже отметил во вступительной статье к «Домику в Коломне» в изд. Брокгауза и Ефрона неуместность восстановления этих строф. Однако, ни один издатели не решается печатать «Домик в Коломне» в окончательной Пушкинской форме, без строф, неправильно восстановленных Ефремовым по Анненкову. (После написания настоящих строк это сделано М. Л. Гофманом.) Упомянутая в приводимых стихах «резвая покойница Жоко—обезьяна, героиня sentimentalной повести «Жоко», напечатанной в «Московском Телеграфе» 1825 г. №№ VIII, IX и X. Оригинал: «Jocko, épisode détaché des Lettres inédites sur l'instinct des animaux» 1824. Par M. C. Pougens (1755—1833). В переводе: «Жоко. Индейская повесть». Перевод сопровождается примечанием, что эта повесть пользовалась чрезвычайным успехом в Париже. Мазурье—некий шарлатан, демонстрировавший в поездках по Европе кости ископаемых животных.

²⁶⁾ (к стр. 41). Ср.: «А чем и держится Иван Иванович Расин, как ни стихами, полными смысла, точности и гармонии». (Брату, Январь 1824 г.)

²⁷⁾ (к стр. 42). Пушкин цитировал, вероятно, на память. На самом деле в «Art poétique» говорится:

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne soit en son chemin par une autre heurtée.

(Ch. I.)

²⁸⁾ (к стр. 42). Вообще Пушкин довольно категорически осудил ходячую пиитику французов, говоря про них: «Если обратить внимание на критические результаты, обращающиеся в народе и принятые за литературные аксиомы, то мы изумимся их бедности». («О современных французских писателях» 1831 г.). Ни для кого не тайна, что «литературные аксиомы» французов были пиитикой Буало. Возможно, что пушкинская критика стихосложения является реминисценцией из Д'Аламбера: «Dans notre poésie française nous n'avons d'autre élision que celle de l'e muet devant une voyelle; tout autre concours de deux voyelles y est interdit: règle qui peut paraître assez bizarre... parce qu'il y a une grande quantité de mots au milieu desquels il y a concours de deux voyelles, et qu'il faudrait donc aussi par la même raison interdire ces mots à la poésie, puisqu'on ne sau-

rait les couper en deux». (Encyclopédie art. «Elision». Цитирую по «Oeuvres posthumes de D'Alambert. An VII, T. II, p. 246.)

²⁹⁾ (к стр. 43). Ср. стихи Горация

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariter que monendo.
Hic meret aera liber Sosis, hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat aevum.

(Epistola ad Pisones de Arte Poetic. v. 342—345.)

Буало сам сознается в предисловии к изданию своих сочинений 1674 г., что в его «Art poétique» находится около 50—60 стихов, заимствованных у Горация.

³⁰⁾ (к стр. 44). В статье «О драме» (1830) аноним «ритора» был Пушкиным раскрыт: «Между тем, как эстетика со времени Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза».

³¹⁾ (к стр. 44). Ср. следующий диалог из «Бориса Годунова», отброшенный поэтом при печатании (и почему-то тоже восстановленный в основном тексте не в меру ретивыми издателями): Хрущов (тихо Пушкину) Кто сей? — Пушкин. Пиит. — Хрущов. Какое ж это званье? — Пушкин. Как бы сказать по-русски? Вишепиसेц, иль скоморох. (Сц. XI.)

Конечно, не только чувство историко-литературной перспективы диктовало Пушкину эти слова и заставило вложить их в уста своего предка.

³²⁾ (к стр. 45). То, что Пушкин читал и даже цитировал наизусть стихи Буало не только из «Art poétique», в сущности, не следует и доказывать. Все же напомним цитату в письме Вяземскому от 20 декабря 1823 г. из IX сатиры (см. прим. 4). Затем Пушкин, очевидно не без знания источника, записывает в своем дневнике от 3 мая 1834 г. следующее: «Гоголь читал у Дашкова свою комедию. Дашков звал Вяземского на свой вечер, говоря в своей записке:

Molière avec Tartuffe y doit jouer son rôle.
Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole, etc.

Это стихи из II сатиры, воспроизведенные точно («если не считать знаков препинания и орфографии имени Тартюф»). Судя по «etc» цитата должна быть продолжена. Но на самом деле продолжить ее затруднительно. За этим следует:

C'est tout dire, en un mot, et vous le connaissez. —
Quoi! Lambert? — Oui, Lambert: à demain. — C'est assez.

³³⁾ (к стр. 45). Ср. «Домик в Коломне»:

.....Уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы.

34) (к стр. 46). Возможно, что этот вопрос—о зависимости поэта от банальных рифм—обсуждался Пушкиным вместе с Вяземским. Так в письме от февраля 1825 г. Пушкин делает замечание как раз по поводу такой зависимости, критикуя стихи Вяземского: «Чистосердечный ответ растянут; рифмы: слезы, розы—завели тебя». Мог здесь оказать некоторое влияние и Вольтер, иронически относившийся к рифме. Известны его стихи:

...cette loi si dure
 Qui veut qu'avec six pieds d'une égale mesure,
 De deux alexandrins côte à côte marchants
 L'un serve pour la rime et l'autre pour le sens,
 Si bien que sans rien perdre, en bravant cet usage,
 On pourrait retrancher la moitié d'un ouvrage.

(Épître au roi de Chine, 1771.)

35) (к стр. 47). Впрочем, Пушкин находился, вероятно, также и в зависимости от книги М-м де Сталь «De l'Allemagne». В этой книге дается такое определение «классицизма» и «романтизма»: «On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient en quelque manière aux traditions chevaleresques» («De l'Allemagne» 2-me partie, chap. XI).

36) (к стр. 47). Мнение Пушкина о А. Шенье совпадает с мнением Низара, считавшего Шенье «последним сыном поэтов семнадцатого века». Замечу, что в Низаре Пушкин видел, по другому поводу, «критика неуломимого» и отмечал «тонкую сметливость его статей» («О Мильтоне»).

37) (к стр. 49). Слово «ничтожность» относится к Маро и его школе. В другой рукописи место, относящееся к Маро, читаем так: «Рассматривая произведения французской поэзии в течение XVI века, нельзя не быть поражену их ничтожеством; несколько любовных песен отличаются легкостью и нежностью, несколько сказок—веселостью и простодушием, но вообще напрасно стали бы в них искать высокого и сильного чувства или яркого воображения». Эта характеристика, несомненно, имеет в виду Маро и Сен-Желе и не затрагивает Плеяды.

38) (к стр. 49). Я совершаю обзор этих набросков не в том порядке, в каком они печатаются, так как этот порядок просто хаотичен, и, что не скрывают и редакторы изданий Пушкина, не соответствует порядку рукописей, где эти заметки еще беспорядочнее. Я располагаю исторические заметки в их хронологической последовательности.

39) (к стр. 49). Об этом легком знакомстве свидетельствует, между прочим, одна фраза в статье «Вольтер» (1836), где Пушкин упрекает современных французских поэтов за то, что они заменили «ясный язык Вольтера—насыщенным языком Ронсара». См. также рецензию о Ж. Делорме. Сочинения Ронсара изданы Сент-Бевом в 1828 г. Они были в библиотеке Пушкина, при этом разрезаны (см. Модзалевский, «Библиотека

Пушкина», стр. 323, № 1326), об одном из поэтов Пляяды,—Дюбарта, Пушкин говорит в примечании ко «Французской Академии», но сведения, сообщенные там, не выходят за пределы школьных курсов истории словесности.

40) (к стр. 50). Зависимость этого обзора французской литературы от «*Art poétique*» уже отмечена в литературе. См. статью А. Мансю и «*Se qui doit Pouchkine aux écrivains français*, «*Revue Bleue*» 13 Août 1904, p. 242.

41) (к стр. 52). Правда, Пушкин отсюда не заключает, что современные ему писатели «благороднее мыслят и чувствуют», нежели Ломоносов и Костров. Но иронический отзыв о современной ему действительности не следует смешивать с суждением об идеальной, его собственной современности. Во всяком случае, Пушкин всегда смотрел на независимость русского писателя, как на положительную черту: «Просвещенному ли человеку, русскому ли сатирику пристало смеяться над независимостью писателя», писал он Дельвигу 16 ноября 1824 г. по поводу «Сатиры к Гнедичу» Баратынского, где было выражение «Сомов безмундирный».

42) (к стр. 53). Здесь, может-быть, сказалось мнение Вольтера, который называл Буало «*flatteur de Louis*» и писал, обращаясь к Буало:

Louis avait du goût, Louis aimait la gloire:
Il voulait que ta muse assurât sa mémoire:
Et, satirique heureux, par ton prince avoué,
Tu pus censurer tout, pourvu qu'il fut loué.

43) (к стр. 53). Даже аргументы французских апологетов Буало Пушкин понимал, как доказательство утонченной лести: «Так Буало под видом укоризны хвалит Людовика XIV» пишет он в примечании к XLII строфе главы первой «Евгения Онегина».

44) (к стр. 53). Во всех изданиях стоит «Гимар». Даже Мансю, цитируя в вышеупомянутой статье это место, пишет «*Guimard*». Но сказать что-либо не только о влиянии некоего «Гимара», но даже о его существовании я затрудняюсь. О Гишаре же Пушкин писал Вяземскому из Одессы в марте или апреле 1824 г.: [Дмитриев] «разве классик в посланиях к Севериной, да в эпиграммах, переведенных из Гишара». Действительно, Дмитриев переводил из *Guichard'a* (1731—1811) ряд басен и эпиграмму «Поэт Оргон». Пушкин, вероятно, сознательно писал так Вяземскому: эпиграмма кн. Вяземского 1822 г., в которой восхваляется Дмитриев—тоже переведена из Гишара. («*Ara! Плутовка мышь*»...—«*Souris de trop bon goût, Souris trop téméraire*».)

44а) (к стр. 55). Этой звездочке *) не соответствует в тексте никакой ссылки. Очевидно, Пушкин хотел напомнить читателю стих «*Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème*», а, может-быть, также напомнить о возражениях против этого стиха, сделанных им и князем Вяземским.

45) (к стр. 55). Здесь за буквой «Ж» идет пропуск. Возможно, что следует читать: «с хваленым Жуковым». Ср.:

Как все, о деньгах думал много—
И Жуковский курил табак.

47) (к стр. 56). Вообще, возникает вопрос—поскольку Пушкин подошел к Буало непосредственно, и поскольку здесь отразилась на Пушкине вольтеровская проповедь уважения к Буало. Несомненно только, что Пушкин проявил к Буало гораздо больше уважения, чем Вольтер. И Буало, и Вольтер иногда превращались для Пушкина в абстрактные, символические фигуры—в хранителей чистоты, классицизма в литературе. Отсюда некоторая двойственность в оценках поэтов, особенно по отношению к Вольтеру. Едва Пушкин вводит его в исторические рамки, как, забывая свою любовь к нему, начинает отрицать его поэзию. Поэтому он признает его только в «Pucelle». Но, когда приходится противопоставлять Вольтера современности, он превозносит его именно как поэта. Так, в статье «Вольтер», процитировав незначительное стихотворение его из жанра «poésie fugitive», Пушкин пишет: «признаемся в г о с о с о нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более с л о г а, болѐе жизни, нежели в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера—напыщенным языком Ронсара, живость его—несносным однообразием, а остроумие—площадным цинизмом или вялой меланхолией». Слова эти стоят в тесной связи со всем, что Пушкин говорил о Буало. Даже — замечательная деталь—Вольтер противопоставляется Ронсару,—в то время, как последнего романтики противопоставляли его жестокому критику—Буало. Как о классике, о Вольтере Пушкин пишет так же, как и о Буало. Абстрактные образы их сближаются, в своем символическом значении они сливаются. Но Вольтер был Пушкину ближе, и он воспринимал его конкретнее. Из-за абстрактного хранителя чистоты чаще выглядывало для Пушкина реальное, человеческое лицо Вольтера. Не то с Буало, который у Пушкина почти не приобретает реального образа и ограничивается своим символическим смыслом. Поэтому, желая ближе узнать отношение Пушкина к Буало, мы так часто наталкиваемся на холодное и почти безразличное почтение, преклонение перед его в ы с о к и м авторитетом.

48) (к стр. 57). Быть-может, на этом обращении к Буало отразилась данная последним характеристика Горация:

Horace à cette aigreur mêla son enjouement;
On ne fut plus ni fat, ni sot impunément:
Et malheur à tout nom qui, propre à la censure,
Put entrer dans un vers sans rompre la mesure.

(Art poétique, Ch. II.)

49) (к стр. 58). Ср. черновое письмо Н. Н. Раевскому март—апрель 1827 г.: «все парнасские секты для меня равны, представляя каждая свои выгоды и невыгоды. — Ужели невозможно быть истинным поэтом, не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком».

50) (к стр. 59). «Печаталось во всех изданиях «необузданным». «Необдуманном» ближе к Буало, который писал:

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

51) (к стр. 61). Ср. следующие слова Буало: «...à mon avis, pour trouver des expressions nouvelles en vers, il faut parler des choses que n'aient point été dites en vers» (письмо Расину 4 июня 1693 года).

51а) (к стр. 61). Ср. след. стихи Горация:

Scribendi recte sapere est et principium et fons,
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae
Verbaque provisam rem non invita sequentur.

(Epistola ad Pisones de Arte Poetica, v. 309—311.)

Можно задать вопрос, не был ли Пушкину ближе знаком Гораций нежели Буало, можно ли связывать эти мысли только с именем Буало, не восходя к Горацию? Пушкин, понятно, знал Горация, если не в оригинале, то по переводам. Сам он перевел оду VII книги II. В оригинале цитировал его в письмах (кн. II ода XIV), в «Арзеруме» (кн. II ода IX). Но можно утверждать, что к Горацию он обращался гораздо реже, чем к Буало. Из «Ars poetica» он цитирует едва ли не один только стих: «Difficile est proprie communia dicere» (стих 128), но и тот цитирует по эпиграфу Байрона к «Дон Жуану» (См. «О приличиях в литературе»), хотя, может-быть, стих этот и был ему известен по тому спору, какой поднят был во Франции вокруг слова «communia», и в котором участвовали в разное время Дасье, Маркиз де Севинье, Дюмарсе, Гальяни и Бональд. Во всяком случае, решительность, с которой Пушкин толкует слово «communia», обнаруживает его знакомство с этим местом Горация и каким-то комментарием к нему.

52) (к стр. 62). Во всех изданиях стоит «точность, опрятность». Благодарю Н. К. Козмина за любезное сообщение подлинного текста Пушкина.

54) (к стр. 62). Ср., напр., следующую хвалебную характеристику поэзии Баратынского: «верность ума, чувства, точность выражения, вкуса, ясность и стройность». Или—«поэт с удивительным искусством соединил в своем рассказе тон шуточный и страстный, метафизику и поэзию». («Баратынский», 1830). Это соединение «метафизики» (в понимании Пушкина) с поэзией занимало также и мысль Пушкина (см. его переписку с кн. Вяземским).

55) (к стр. 62). Эти роды прозаизма точнее было бы определить так: I—привлечение в поэтическое произведение приемов практической, прозаической стихии без художественного оправдания такого привлечения. Практические элементы кажутся чем-то навязанным, посторонним, «прозаической формой». Это явление наблюдается в родах поэзии с твердо-установившимися правилами: «Dans la très haute poésie, il est aisé de distinguer un vers prosaïque, et d'en indiquer le défaut. Le caractère de ce genre de poésie est si marqué par le coloris, l'harmonie, la pompe et l'expression, la hardiesse des tours, des mouvements et des images, que lorsqu'elle employe un style dénué d'harmonie et de couleur, faible d'expression, languissant, ou timide dans les tours ou dans les figures, on dit: c'est de la prose; et l'on s'y trompe rarement» (Marmontel); II—привлечение в прозаические произведения поэтических приемов с практически наме-

ченной целью: дидактической, мнемонической и т. д.; III—синтез, художественно оправданный, в художественном произведении приемов поэтически освященных и привлекаемых из прозаической стихии: «il n'y a point de style poétique proprement dit; et avec la poésie on peut faire de mauvais vers, comme on peut en faire d'excellents avec de la prose». (Мармонтель. Взгляды эти характерны для энциклопедистов.)

56) (к стр. 62). Лагарп в своем «Lycée» говорит, что энциклопедисты, в частности Дюкло, любили эту формулу: «Cela est beau comme de la prose». (Cours de Littérature. Partie III, livre I, chap. VIII). Вслед за энциклопедистами и друзья Пушкина любили повторять эту фразу.

57) (к стр. 63). Не следует смущаться тем, что Буало иногда называет всякую поэзию «bagatelles assez inutiles» и пишет: «с'est très philosophiquement... que les vers me paraissent une folie» (письмо к de Brienne 1673 г.). Этот человеческий взгляд Буало, совпадавший с взглядами Ломоносова, понятно, не разделялся Пушкиным. Но едва Буало, как и Ломоносов, обращались к стихам, как они забывали эти оценки и проникались важностью и торжественностью своего творческого дела.

IV. К статье С. Савченко: «Элегия Ленского и французская элегия».

1) La plaintive élegie, en longs habits de deuil,
Sait, le cheveux épars, gémir sur un cercueil,
Elle peint des amants la joie et la tristesse.

2) Ср. P o t e z. «Élégie en France avant le Romantisme», 1898.

3) L. B e r t r a n d. «La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII-e siècle et les premières années du XIX-e en France», 1897, p. 381.

4) Французские лирики XVIII в., под ред. В. Брюсова. М. 1914, стр. 145 (вольный перевод элегии III, 9).

5) Oeuvres de Bertin, Paris, 1806, Renouard, 2 v. 18°.

6) Ср. еще начало 2-й элегии (II кн.).

7) См. о нем статью Е. Дегена в сб. «Под знаменем науки» (в честь Стороженко). М. 1902, стр. 111—160.

8) Oeuvres, 1816 г., I, 23 слд.: ср. «Бедный поэт»—вольный русский перевод в сборнике: «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова», СПб. 1819.

9) Не имея в данный момент под руками Жильбера, я лишен возможности справиться для данного стихотворения с его элегией «Le charme des bois», на которую в свое время не обратил внимания. (Названное стихотворение Жильбера представляет собою стансы типичного для эпохи эротико-анакреонтического настроения, и ни в какой мере к элегии не относится. *Ред.*)

10) Укажу, например, еще никем, кажется, не отмеченные строки в «Евгении Онегине» IV, 38—времяпрепровождение Онегина в деревне:

Прогулки, чтение, сон глубокой,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой,
Младой и свежий поцелуй...

Последние две строки—буквальный перевод из одного послания Шенье (Heureux qui se livrant etc.): «Le baiser jeune et frais d'une blanche aux yeux noirs». Любопытно, что француз, переводя эти строки обратно на французский язык и не зная, что они взяты с французского, переводит: «Le baiser jeune et frais d'une blonde à l'oeil noir». Ср. Hautmont-Pouchkine, 1911, p. 103. Об отношении Пушкина к Шенье см. вообще: Пушкин. Венг. III, 581, и Пушкин. Ак. IV, 42 слд.

11) См. 4-й т. «Oeuvres complètes de Mollevoye», Paris, 1823 (в 4-х т., стр. 70 предисловие к книге элегий).

12) См. цит. выше (примечание 8), издание, стр. 19 сл. Здесь, между прочим,—

Как призрак легкий улетели
Весны моей златые дни.

На это совпадение независимо от меня обратил внимание и Б. В. Томашевский — «Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова», 1923 г., стр. 224.

13) В «Русской Старине» за 1902 г. XII, 603—4, есть статья о Пушкине и Мильвуа Клебанской, где (довольно ясно) говорится о близости между переводом Милонова «Падения листьев» и элегией Ленского, а также строфой 7 из VII гл. «Онегина».

14) См. о нем Potez, назв. соч., 386—7.

15) См. Potez, 355. Этому же Нодье принадлежит юношеский сб. стихов «Essais d'un jeune barde» (1804), с которым я также не мог ознакомиться.

16) Ср., например, «Nouvelles méditations» в изд. Hachette, Paris 1892, p. 33.

16а) Именно строфу из «Умиряющего поэта» цитирует Пушкин в письме брату (конец января 1824 г.): «Mais pourquoi chantais-tu? На сей вопрос Ламартина отвечаю: я пел, как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет, лекарь морит—за деньги, за деньги, за деньги». Своим «ответом» на вопрос Ламартина Пушкин пародирует 17-ю строфу «Le poète mourant»:

Mais pourquoi chantais-tu? Demande à Philomèle
Pourquoi, durant les nuits, sa douce voix se mêle
Au doux bruit des ruisseaux sous l'ombrage roulant:
Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant.

Свое первое впечатление от «Nouvelles Méditations poétiques», где был помещен «Le poète mourant», Пушкин выразил в черновом письме

Вяземскому (4 ноября 1823 г.): «Первые думы Ламартина в своем роде едва ли не лучше дум Рылеева; последние прочел я недавно и еще не опомнился — так он вдруг вырос». Словом «последние» Пушкин означает «Nouvelles Méditations». — *Ред.*

17) Ср.: О дней моих весна золотая,

Постой... тебе возврата нет...

(«Мечты» Шиллера, пер. 1812 г.) Вспоминая (1813, Тургеневу) смерть юного друга, Жуковский говорит об этом опять в обычном стиле:

Увы! он зрел лишь юный жизни цвет.

18) (к стр. 82). Ср. еще некоторые выражения в статьях «На смерть И. П. Пнина» (1805), «Умиравший Тасс» (1816), быть-может, внушенный Мильвуа.

18) (к стр. 86). У Дельвига и Подолинского я не нашел ничего в интересующем меня жанре:

20) Стихи Полежаева «Цепи» (1827) относятся к его действительному страданию.

21) В написанном непосредственно перед тем стихотворении «Наезники» уже изображен, впрочем, «певец», который предвидит «конец желаний» в бою, — он несчастлив в любви, его Эльвина не вздохнет о его кончине.

22) В нем Л. Н. Майков (Пушк. Ак. 12, 308) видел влияние отчасти одноименного стихотворения Жуковского, отчасти же стихотворения Батюшкова «Последняя весна», являющегося, как уже было сказано, переводом из Мильвуа, о котором Незеленов, утверждал, что оно повлияло на описание могилы Ленского.

23) Имеется в виду первоначальная редакция элегии—Пушкин. Ак. 12, 310.

24) И опять поэт идет «задумчиво бродить под сень лесов, там ищет уединения, там зовет свою милую» («Осеннее утро», «Опять я ваш»).

25) Ср. еще черн. набросок 1819 г. «Напрасно, милый друг...». Ак. II, 49.

26) Из разысканий в области биографии и текста Пушкина. («Пушкин и его современники», в XIV, 1911, стр. 53—193). Впоследствии, пережив это чувство, он самое вдохновительницу его назвал «элегической красавицей». Письмо Бестужеву от 29 июня 1824 г.

27) Ср. Отрывки: «Позволь душе моей...» и «Напрасно, милый друг». Ак. II, 19 и 49.

28) (к стр. 92). Ср. еще «Суровый славянин...» и т. д. («К Овидию», 1821).

28) (к стр. 93). Я пользуюсь первоначальной редакцией, напечатанной впервые в изданном В. Брюсовым «Полн. Собр. Соч. Пушкина, 1920 г т., стр. 182». «Напрасно блещет луч денницы» взято из обычной печатной редакции.

30) Наоборот, совсем неправ Н. О. Лернер (Пушк. Венг. II, 573), когда приводит мнение одной французской газеты 1830 г., что последние

стихи представляют реминисценцию из Ламартина; автор не говорит, откуда именно, а между тем это важно: стихи Ламартина взяты из Посвящения к «Le dernier chant du Pélerinage d'Harold», каковая песнь была, однако, напечатана лишь в 1825 г. Перед нами, таким образом, один из примеров обычного совпадения на пути однородного стиля. Ибо, как мы видели, Ламартин продолжал традиции Парни и Мильвуа.

31) Два черновых наброска 1823 г. («Придет ужасный миг» и «Надеждой сладостной младенческой дыша»), которые раньше считались образчиком стихов Ленского, теперь окончательно отделены от Онегина (Ак. III, 353—60; Пушк.—Брюсов, I, 209—10). Для нашего мотива в них, впрочем, нет ничего существенного.

- 32) А я, забыв могильный сон,
Войду невидимо и сяду между вами,
И сам заслушаюсь, и вашими слезами
Упьюсь... И, может быть, утешен буду я
Любовью.

Так же писал Пушкин о себе в элегии: «Безумных лет угасшее веселье».

V. К статье Н. Козмина: «Пушкин о Байроне».

1) «Journal général de la littérature étrangère» 1812, t. XII, 12-e cahier, p. 370.

2) «Zulétka et Selim, ou la Vierge d'Abydos», par lord Byron, traduit de l'anglais par Léon Thiessé.

3) «Bibliothèque Universelle» 1817, tt. V, VI, VII, IX, XI.

4) Edmond Estève. «Byron et le romantisme français». Paris, 1907, p. 81. Mémoires de Lord Byron, publiés par Thomas Moore. Paris, 1830, p. 222.

5) «Le Constitutionnel» du 20 nov. 1820 и «Les Débats» du 28 juillet 1821.

6) «Revue Encyclopédique», 1820, t. VI, p. 599.

7) «Русский Инвалид» 1820 г., 20 апреля, № 92, стр. 368.

8) «Русский Архив» 1871 г., № 2, стр. 163.

9) «Русская Старина» 1896 г., т. 88, № 10, стр. 136—138.

10) Стихи князя Вяземского.

11) «Остафьевский Архив кн. Вяземских». СПб. 1899 г., т. III, стр. 170—171 (письмо П. А. Вяземского).

12) Там же, т. I, стр. 281—282; т. II, стр. 367—368.

13) В. И. Семевский. «Политические и общественные идеи декабристов». СПб. 1909 г., стр. 676.—«Вестник Европы» 1905 г. № 11, стр. 179—180.

14) Архив А. Ф. Онегина. Биографическая записка о Пушкине, писанная его отцом.

15) Селезнев. «Исторический очерк Александровского Лицея», 11, стр. 85—88.

- 16) Я. Грот. «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники». СПб. 1887 г., стр. 70.
- 17) «Неизданный Пушкин». СПб. 1922 г., стр. 139—140.
- 18) «Переписка Пушкина». Изд. Академии Наук, под ред. В. И. Саитова, т. I, стр. 286.
- 19) Edmond Estève. «Byron et le romantisme français», Paris. 1907, p. 62.
- 20) «Остафьевский Архив» т. I, стр. 326—327.
- 21) Переписка Пушкина, т. I, стр. 188.
- 22) Воспоминания Г. И. Филиппсона. М. 1885 г., стр. 155.
- 23) Fragment du Giaour. Mot à mot avec les tournures Anglaises, (Из бумаг пушкинской опеки.)
- 24) «Вестник Европы» 1820 г., ч. 111, № 11, стр. 238; ч. 112, № 16, стр. 311—312.
- 25) Выбор из сочинений Лорда Байрона, переведенных с французского. Издал М. Каченовский. М. 1821 г.
- 26) См. «Вестник Европы» 1818 г., ч. 99, № 9, стр. 33—52: «Обозрение нынешнего состояния Английской литературы» (Извлеч. из «Bibliothèque Universelle», журнала издаваемого в Женеве).
- 27) Переписка Пушкина, т. I, стр. 196, 207, 286.—Ср. Oeuvres de Lord Byron. Quatrième édition, entièrement revue et corrigée par A. Pichot. Paris, 1823, t. I, p. 4: Table du tome sixième.
- 28) Oeuvres de Lord Byron. Paris, 1823, t. I, pp. CXLVIII—CXLIX.
- 29) Из статьи: «О русской литературе, с очерком французской» (1834 г.). А. О. Смирнова. «Записки». СПб. 1895 г., ч. I, стр. 204.—Ср. статьи Пушкина о Байроне (1827 г.) и о Сент-Беве («Литературная Газета» 1831 г., № 32, стр. 260).
- 30) «Revue Encyclopédique», janvier 1820, t. V, pp. 129—145.
- 31—32) Переписка Пушкина, т. I, стр. 40—41.—Там же, т. I, стр. 55.
- 33) «Гречанке» (1822 г.). См. сочинения Пушкина. Изд. Академии Наук, т. III, стр. 104, и прим., стр. 201—203.
- 34) «Сын Отечества» 1824 г., ч. 93, № 15, стр. 42, 44; № 17, стр. 144—145; ч. 94, № 22, стр. 95; № 23, стр. 142—143; № 24, стр. 188.—«Вестник Европы» 1824 г., ч. 3, № 10, стр. 152—153; ч. 4, № 13, стр. 72.
- 35) «Альбом Северных Муз» на 1828 г., стр. 244—247: стихотворение К. Ф. Рылеева «На смерть Байрона».
- 36) Остафьевский Архив, т. III, стр. 48, 51.—Кн. П. П. Вяземский й. Пушкин. СПб. 1880 г., стр. 61.—«К морю» Пушкина (1824 г.).—Переписка т. I, стр. 136.
- 37) Переписка, т. I, стр. 118—119.
- 38) Ср. отзыв Пушкина о «Мазепе» Байрона (Переписка, т. II, стр. 94—95). «... не ищите тут ни Мазепы, ни Карла... Он выставил ряд картин одна другой разительнее. Вот и все. Но какое пламенное создание, какая широкая гениальная кисть!» Ср. А. О. Смирновой, ч. I, стр. 92.
- 39) Статья о Байроне (1827 г.) и «о вдохновении и восторге» (1824 г.). Ср. Переписку, т. I, стр. 286—287.

40) «Пушкин и его современники», вв. IX—X, стр. 349, № 1434.

41) А. О. Смирнова. Записки. СПб. 1895 г., ч. I, стр. 298.

42) «Андрей Шенье» (1825 г.).

43) Там же, ч. I, стр. 286. — Ср. «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827).

44) «Евгений Онегин», гл. III, строфа XII.—«Разговор книгопродавца с поэтом» (1824 г.).—Переписка, т. I, стр. 195, 206—207, 313.

45) «Мелкие заметки Пушкина».

46—47) «Пушкин и его современники», в. XVII—XVIII, стр. 48—73.—«Вестник Европы» 1830 г., № 3, стр. 254.—«Московский Телеграф» 1830 г., ч. 31, № 3, стр. 433—434.—«Литературная Газета» 1830 г., т. I, стр. 104, 110, 113 и 120; «Телескоп» 1832 г., ч. VIII, № 8, стр. 487.—Переписка, т. I, стр. 286—287.

VI. К статье Н. Яковлева: «Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина».

I. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении.

1) «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова», 1923 г., стр. 220 (слова Б. В. Томашевского).

2) «Пушкин и его современники», в. XXVIII, стр. 7—16: «Последний литературный собеседник Пушкина».

3) «Русский Библиофил», 1915 г. ноябрь. «Пушкин и Сент-Бев».

4) Сохраняю Пушкинское произношение имени Wordsworth.

5) Дельвиг. Неизданные стихотворения. Под редакцией М. Л. Гофмана. Петербург. 1922 г., стр. 13—16.

6) Цензурная дата: «Москва. Октября 28 дня 1826 года».

7) «Московский Телеграф», 1827 г. часть XIV, стр. 191—222.—См. критику в «Московском Вестнике», 1829 г. т. II, ч. 6, стр. 7.

8) «Северные Цветы» на 1827 г. Три сонета (из Мицкевича): «Аккерманские степи», «Плавание» и «Бахчисарайский дворец» А. Илличевского,—«Альбом Северных Муз» на 1828 г.: «Чатырдаг», «Алушта ночью» и «Тишина морская» В. Щастного.—«Московский Вестник» 1828 г., т. VIII, стр. 137: «Аккерманские степи» Ю. Познанского.—«Московский Телеграф», 1828 г. часть 99: «Аккерманские степи» И. Козлова.—«Славянин» 1828 г. «Чатырдаг» И. Козлова.—«Альбом Северных Муз» на 1828 г. «Вид гор из степей Козловских» И. Козлова.—Отдельное издание «Крымских сонетов» И. Козлова вышло в 1829 г. Критику их см. в «Московском Телеграфе» 1830 г. часть 30.—Оговариваюсь, что я не изучал специально вопроса о переводах сонетов Мицкевича на русский язык и буду благодарен за дополнения к приводимым здесь данным.

9) Стихотворения А. И. Подолинского. СПб. 1860 г. т. I, стр. 268. О Ю. И. Познанском, как переводчике Мицкевича, см. также у Ксенофонта Полевого, «Записки», СПб. 1888 г., стр. 168.

10) Срв. Неслуховский. «Мицкевич в России», «Ист. Вестник.» 1880 г. т. II, стр. 26; П. А. Вяземский, Полн. собр. соч. т. VII, стр. 329.

11) Срв. Вяземский, назв. соч.; Неслуховский, назв. соч.; М. А. Славинский: «О дружбе Пушкина и Мицкевича», Сб. «Памяти Пушкина», изд. журнала «Жизнь», СПб. 1899 г., стр. 159; А. Л. Погодин, «Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество», Москва, 1912 г. т. II, стр. 12.

12) Срв., например, книгу Josef'a Tretiak'a «Mickiewicz и Puszkín», и контр-статью С. И. Браиловского в «Пушкин и его современники», в. VII. (Третьяка цитирую по Браиловскому.)

13) Пушкин. Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 555.

14) Неслуховский, назв. соч., стр. 26.

15) Назв. соч., стр. 162.

16) Назв. соч., стр. 12.

17) «Истор. Вестн.» 1883 г. дек., стр. 526. Привожу по Пушк. Венг. т. IV, стр. XLIX.

18) Назв. соч., стр. 174. По воспоминаниям А. Пржецлавского, около того же времени (в 1828 г.) «Мицкевич обещал Пушкину указать что-нибудь для своего перевода. Он назначил для этого новорожденного «Фариса», который ему самому очень нравился и... просил меня (Пржецлавского. *Н. Я.*) помочь ему сделать французский (курсив мой, *Н. Я.*) перевод». Только не найдя одного слова во французском языке, они перевели его по-русски («Русский Архив» 1872 г., стр. 1910). Воспоминания Пржецлавского во многом апокрифичны, но в данном случае заслуживают веры, подтверждая и факт недостаточного знакомства Пушкина в то время с польским языком и роль французского языка, как посредника.

19—20) «Библиотека А. С. Пушкина» («Пушкин и его современники», в. IX—X) №№ 1165, 1166, 1167.—Там же, №№ 951, 1105, 1270, 1451, 1452 и 1453.—Ссылаясь на библиотеку Пушкина и здесь и в дальнейшем, считаю долгом оговориться, что, как известно, не все, вошедшее в описание Б. Модзалевского, можно считать безусловно принадлежащим Пушкину.

21) Пушк. Венг., т. VI, стр. 447—48.

22) Текст беру по изданию 1826 г., перевод — П. А. Вяземского, потому что Вяземский старался переводить, как можно буквальнее, и этими переводами пользовался Пушкин:

Аккерманские степи.

Вплывая на пространство сухого океана, колесница ныряет в зелени и как лодка зыблется; среди волн шумящих нив, среди разлива цветов, минув багряные острова бурьяна.

Уже сумрак нисходит: нет ни степи, ни кургана; смотрю на небеса, ищу звезд путеводительниц ладьи; там вдали блещет облако. Там денница восходит. Нет, то блещет Днестр, то загорелся маяк Аккерманский.

Остановимся. Как тихо. Слышу, как тянутся журавли, которых не достигнул бы взор сокола; слышу, как мотылек колышется на траве, как змия дотрогивается до растений скользкою грудью. В этой тиши—так напрягаю ухо любопытное, что мог бы услышать голос с Литвы—едем; никто не взывает.

23) П. О. Морозов. «Пушкин и Сент-Бёв», «Русский Библиофил» 1915 г. ноябрь. Срв. также статью Л. Гросмана «Поэтика сонета» в сборнике «Проблемы поэтики» изд. «Земля и фабрика», М. 1925 г., стр. 121.—В поступивших недавно в Пушкинский дом письмах Пушкина к Е. М. Хитрово, находим, между прочим, следующий отзыв о Сент-Бёве, как поэте: «Hugo et Saint-Beuve sont sans contredits les seuls poètes français de l'époque, surtout Saint-Beuve. Et à propos, s'il est possible d'avoir à Pétersbourg les Consolations de ce dernier poète, une oeuvre de charité, au nom du ciel envoyez les moi». Судя по продолжению (о женьтибе) это письмо является ответом на письмо Е. М. Хитрово Пушкину от середины мая 1830 г. (см. Переписка, т. II, стр. 152—3, № 451). Письмо свидетельствует об очень повышенном интересе Пушкина к Делорму и высокой оценке его Пушкиным как поэта. Хронологически оно как раз предшествует созданию сонетов в июле 1830 г. (см. «Труды и дни», изд. 2-е, стр. 214—17).

24) Переводы (текст беру по изданию Galignani, 1828 г.):

I. Есть наслаждение в поэтических страданиях которое знают только поэты—это верно сказано; кого другого могут Музы увлечь за собою на свои нежные тропинки, одеть в свои легкие оковы. Когда счастливая Фантазия вдохновила струны, как часто злоба одного неудачного слова преследует Энтузиаста за грани общества, находит его в уединении на молчаливой равнине. Но он не сетует, если душа его все же остается свободной от помехи и затемнения, свежей, как звезда, венчающая чело Утра, светлой, незапятнанной, как мягко-округлившаяся слеза в момент, когда она изливается из очей Девственницы, или капля дождя медлящая на острие терновника.

II. Не оскорбляй сонета; критик, ты нахмурился, не думая о его заслугах; этим ключем Шекспир открывал свое сердце; мелодия этой маленькой лютии успокаивала раны Петрарки; эта Свирель тысячекратно звучала у Тассо; Камознс умирал ею скорбь своего изгнания; Сонет блистал веселым миртовым листком в кипарисах, которыми Данте венчал свое чело духовидца; как огонек светляка он веселил нежного Спенсера, когда он, вернувшись из страны Фей, боролся на темном жизненном пути; когда мрак покрыл стезю Мильтона, сонет в его руках стал трубою, из которой он извлекал услаждающие сердце звуки, к сожалению, слишком редко.

25) Переводы:

I. Когда поэт в слезах, с лирой в руке, следуя за прекрасными мыслями своего сердца, через скалы, горы, цветущие луга, облака, ветры, волшебные страны, восходит, уединяется, поет и вздыхает, как часто внизу толпа, готовая над всем смеяться, стекается и все, бедные безумцы, смеются. Но все эти крики, Поэт, и эти детские насмешки, это презрение, столь сладостное для торжествующих соперников, что они тебе, если ничто не затемняет твоей мысли, чистой, такой же чистой, как луч утра, как капля слез пролитая девушкой, как апрельский дождь на листьях тмина или тысячелистника.

II. Не смейся над сонетами, критик-насмешник. Их любил порою великий Шекспир; на этой счастливой лютне вздыхал Петрарка и Тассо в оковах облегчал свое сердце; Камоенс сокращал долгие годы изгнания, воспевая в сонетах любовь и свою страну; Данте любил этот миртовый цветок, и его обонял и сплетал с кипарисами, венчавшими его победное чело. Спенсер, возвращаясь с острова фей, изливал в долгих сонетах свои взлелеянные печали; Мильтон возвращал зрение своим очам, воспевая святых; я же хочу воскресить прекрасный сонет Франции; Дюбелле первый привез его из Флоренции, их много у нашего старого Ронсара.

26) Переводы:

I. Прелестный вечер спокоен и невозмутим; священный час тих, как инокиня, которая замерла без дыхания в восторге молитвы; широкий диск солнца закатывается в прлном спокойствии; красота небес осеняет море. Прислушайся: восстает великое существо и в бесконечном движении порождает вечный, подобный грому, звук. Дорогое Дитя, милая Девушка, ты, которая гуляешь здесь со мною, хотя как будто и не затронута божественной думой, но твоя природа от того не менее божественна. Ты весь год возлежишь на лоне Авраамовом, и возносишь свои молитвы во внутреннем алтаре храма незримою для нас богу, но который—с тобою.

II. Прелестный вечер, мирный и торжественный; к концу святого дня Природа замолкла в молитве, как Мария, когда она, преклоненная на камне, трепетная и немая, внимала Гавриилу. Море спит; солнце с х о д и т с небес; но в этом великом молчании из глубины слышится счастливый гимн святой троичности и вечным громом рокошет великий орган. О, юная белокурая девушка, с опущенной головою, ты, что ступаешь рядом со мною, если твоя святая душа кажется в эту минуту менее восторженной, нежели моя, так это потому, что ты весь год возлежишь на лоне Авраамовом, твоя душа во всякий час освящена молитвой и твое сердце стремится к божественному небосводу.

27) См. «Библиотека для чтения» 1835 г., т. II.

28) Переводы:

I. Поэт Природы, ты плакал о том, что исчезает безвозвратно. Детство и юность, дружба и первое пламя любви исчезли, как сладкий сон, оставив тебе только сожаления. Я разделю эти общие горести. Но у меня есть одна потеря, которую ты слишком ощутил, но я один оплакал.. Ты был подобен одинокой звезде, которая светила утлой ладье среди рева зимней полночной бури; ты стоял, как убежище, высеченное в скале, над слепою борющеюся людскою толпою. В почетной бедности ты возвышал свой голос в священннх песнях правды и свободы. Замолкнув ныне, ты заставляешь меня плакать о том, что тебя более нет.

II. Были поэты, которые вскрывали в стихах основные движения человеческих страстей; были поэты, для которых изменчивая мода и все своенравные настроения дня составляли предмет изящных песнопений, и многие из них—мягкое податливое племя,—соревнуя с тобой, зарисовывают формы и охотно будут подмечать все мимолетные оттенки не

знающей отдыха Природы. Но ты, великий провидец, Тебе дано прославить мысли, которые составляют жизнь душ, и истины, сладость которых делает нас дорогими самим себе и нашему богу. Ты священнослужитель во внутреннем храме Природы, где она тем более работает, чем менее мы это замечаем.

29) См. «Пушкин и его современники», в. в. VII и XI, и «Русский архив» 1908 г., т. XII.

30—31) «Библиотека Пушкина», №№ 712, 1130, 1252, 1472 (о Valerio см. «Остаф. Архив», т. II, стр. 254—9, 260—4, 270—3, 300, 537—8). Там же, №№ 533, 552, 657, 708, 709, 710, 711, 852, 1147 и 1282.

32) Перевод (подстрочный). «Если это не любовь, то что же это такое, то, что я чувствую? Если же это любовь, клянусь богом, что же это за вещь и какова она? Если она благодетельна, то откуда же ее жестокие и смертельное действие? Если же преступна, то почему так сладостно каждое мученье? Если по своей воле пламенею, то откуда же плач и жалобы? Если же против моей воли, то чего же жалобы стоят? О, живая смерть, о, исполненное наслаждений мучение. Отчего ты так много значишь для меня, если тебя не приемлю? Если же приемлю, то совсем напрасно я жалуюсь. Среди столь противных ветров в хрупкой лодочке Я нахожусь в открытом море без руля. Со столь малыми знаниями и столь многими заблуждениями, Что сам не знаю, чего мне хочется: И дрожу среди лета, пламенею зимой».—В издании, которым я здесь пользуюсь: «Rime di Mess. Francesco Petrarca. In Bassano. MDCCLXXVI»,—сонет приходится по счету СII.

33) В той же статье о Петрарке Батюшков вспоминает его сонет на смерть Колонны и Лауры. Перевод этого сонета (в свободной форме) был напечатан Батюшковым в «Вестнике Европы» 1810 г. (ч. LII, № 17, сентябрь, стр. 54) и несомненно известен Пушкину.

34) «Пушкин и его современники», в. XXVIII, стр. 84, примечание.

35—36) Александр Н. Веселовский. «Петрарка», СПб. 1912 г., стр. 20, 22. 46.—Назв. соч., стр. 30.

37) Не то же ли было ранее и с А. П. Керн, этим «гением чистой красоты», о которой, однако, на языке обыденном Пушкин писал Соболевскому: «M-de Керн... с помощью Божьей я на днях» etc. (конец марта 1828 г. Петербург)?

II. Перевод Пушкина из поэмы Вордсворта «Экскурсия».

1) English Men of Letters, ed. by J. Morley. v. IV. «Wordsworth» by F. W. H. Myers. London. 1910, p. 90.

2) Статья «Английские поэты из страны озер» в «Истории западной литературы», изд. «Мир», кн. 4, стр. 449.

3) Срв. статью Н. Яковлева: «Некрасов и Баррет-Броунинг» («Плач детей») в ж. «Книга и Революция» 1921 г. № 2 (14).

III. Пушкин и Кольридж.

1) Л. Майков. «Пушкин». СПб. 1899 г., стр., 142—151.

2) См. статью М. Цявловского «Пушкин и английский язык» («Пушкин и его современники», в. XVII—XVIII).—В своей книге «Байрон и Пушкин» (1924 г., стр. 326, примечание 7) В. Жирмунский полемизирует с М. Цявловским, имея целью доказать, что Пушкин еще в начале двадцатых годов на юге мог читать английских поэтов и в частности Байрона. Но сгруппированные им данные не позволяют думать более того, что Пушкин на юге мог читать Байрона в подлиннике лишь с помощью Раевских, а сам должен был пользоваться лишь французским переводом. Не входя в подробный анализ аргументации В. Жирмунского, отмечу отдельные моменты. Так, привлекая, между прочим, отрывок перевода из «Гяура», напечатанный П. О. Морозовым в III т. Академического издания сочинений Пушкина (см. также сб. «Неизданный Пушкин», 1922 г., стр. 139), В. Жирмунский повторяет вслед за Морозовым, что «буквальный перевод (*traduction littérale*) на франц. язык... заключает только одну ошибку («*Athenian's grave*» переведено как «*la grève d'Athènes*»). На самом же деле есть и еще ошибки (или неточности для **б у к в а л ь н о г о** перевода): «*gleaming*» передается как «*apparaît élevée*», «*hails*»—как «*rejouit*», «*lend to loneliness delight*»—как «*surface riant de l'Océan*». Затем, если этот перевод относится к 1821 г. (хронология вообще еще не установлена окончательно), то в начале этого года Пушкин провел два месяца в Киеве и Каменке, и мог пользоваться помощью Раевских. Далее, ничего не говорят в пользу знания Пушкиным в то время английского языка ссылки: 1) на сходство ситуации в «Гяуре» Байрона и черновом наброске Пушкина: «Вечерня отошла давно...»; 2) на свидетельство Мицкевича о том, что, прочитав Байроновского «Корсара», Пушкин «почувствовал себя поэтом»; 3) на достаточно содержательный отзыв Пушкина о «Дон-Жуане». И то, и другое и третье не исключается и при допущении знакомства с Байроном во французских переводах. Наконец, перечислив суммарно все высказывания Пушкина об английской поэзии и поэтах за время с 1821 по 1825 год, В. Жирмунский не находит возможным «усумниться в том, что все эти английские поэты были известны Пушкину только по наслышке или из французских переводов». Между тем, все эти упоминания, конечно, должны быть подвергнуты анализу каждое в отдельности.

Что касается М. Цявловского, то в отношении его статьи должно сделать два замечания. Он ошибочно сопоставляет «*Table-Talk*» Пушкина и *Hazlitt'a* (об этом я подробнее говорю далее в самой статье) Затем, перечислив ряд книг, выписанных Пушкиным через французского книгопродавца *Saint-Florent*, М. Цявловский почему-то делает отсюда вывод, что все (курсив М. Цявловского. *Н. Я.*) эти книги были на французском языке. Но Пушкин выписывал через французских книгопродавцев и английские книги, например, при посредстве Беллизара (срв. письмо Плетневу от 26 марта 1831 г.). В библиотеке Пушкина есть целый подбор английских авторов в парижском издании *Galignani*.

В дополнение к материалам, собранным М. Цявловским, приведу еще свидетельство М. Е. Юзефовича (см. его «Воспоминание о Пушкине»

в «Русском Архиве» 1880 г. кн. 3, стр. 444—45): «Пушкин имел хорошее общее образование. Кроме основательного знакомства с иностранной литературой, он знал хорошо нашу историю и вообще для своего серьезного образования воспользовался с успехом ссылкой. Так, между прочим, он выучился по-английски. (Во время похода на Эрзерум) с ним было несколько книг, в том числе и Шекспир. Однажды он в нашей палатке переводил брату и мне некоторые из его сцен. Я когда-то учился английскому языку, но недоучившись как следует, забыл его впоследствии. Однакож все-таки мне остались знакомы его звуки. В чтении же Пушкина английское произношение было до того уродливо, что я заподозрил его знание и решил подвергнуть его экспертизе. Для этого на другой день я зазвал к себе его родственника, Захара Чернышева, знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: «Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?» Расхохотался в свою очередь и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным».

3) Н. П. Д а ш к е в и ч. Статьи по новой русской литературе, П. 1914 г., стр. 285—286 г. Мнение Е. Poęmbowicz'a (в заметке: «Gdzie jest źródło wiary Mickiewicza w godność progoszą poety?»)—привожу по Дашкевичу.

4) Первого издания стихотворений Кольриджа 1828 г., которое только и могло быть тогда у Пушкина, в ленинградских книгохранилищах не оказалось, но в моем распоряжении находилось лучшее научно-критическое издание: «The poems of S. T. Coleridge including poems and versions of poems now published for the first time. Edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge. Henry Frowde. Oxford University Press. 1912». Сверх того мною просмотрены еще целый ряд изданий стихотворений Кольриджа, начиная со второго издания W. Pickering'a 1829 года.

5) Первый шаг в этом направлении сделан Н. Измайловым.

6) «Неизданный Пушкин» П. 1922 г., стр. 180.

7) См. статьи Н. Яковлева в «Пушкин и его современники» вв. XXVIII и XXXVI, и в «Пушкинском сборнике памяти проф. С. А. Венгерова» 1923 г.

8) «Пушкин и его современники», в. XIII, стр. 127.

9) Сочинения А. В. Дружинина, т. VII, стр. 56.

10) Сочинения Пушкина, изд. «Просвещение» т. II, стр. 535—36.

11) «Труды и дни Пушкина», изд. 2-ое, П. 1910 г., стр. 342.

12) Выражение принадлежит П. В. Анненкову (Материалы¹, стр. 361).

Эти «коммерческие» расчеты относились прежде всего к «Капитанской дочке», но могли, конечно, и не ограничиваться ею.

13) М. Жерлицына. «Кольридж и английский романтизм», Одесса 1914 г., стр. 162.

14) Перевод:

Друг. «Итак, я сказал, что истинная Любовь — далеко не обычная вещь на свете, а взаимная любовь—и того менее. Но эта долголетняя привязанность к одному и тому же человеку, так прекрасно очерченная милым Ирландским певцом и еще более трогательно, быть-может, в известной балладе «Джон Андерсон, моя радость, Джон», в дополнение к глубине и твердости характера, встречающимся не каждый день, предполагает еще особую чувствительность и нежность натуры; природную общительность и склонность к высказыванию души и сердца; способность находить наслаждение во внешних мелочах симпатии и видимых знаках внутреннего таинства—умение считать как бы биение пульса любви. Но сверх того, это предполагает душу, которая даже в своем расцвете, в летнюю пору жизни, даже при избытке здоровья и сил, чувствовала бы чаще всего и ценила выше всего то, чего не могут уместить годы и что среди всех наших любовных увлечений есть Любовь».

Элиза. «Есть что-то здесь (указывает на сердце), что, кажется, понимает вас, но не хватает слова, которое могло бы дать понять это ему самому».

Екатерина. «Я тоже кажется чувствую то, что вы разумеете. Объясните нам наши чувства».

Друг. «Я разумею и искреннее чувство недостаточности себя для себя самого, которое предрасполагает благородную натуру видеть во всем существе другого добавление и пополнение ее самой; это спокойное постоянное и скание, которое от присутствия любимого существа только модулируется, но не прекращается, когда сердце сразу находит и, находя, ищет вновь; наконец, когда «изменчивая орбита жизни минует свою полноту»,—утвердившуюся веру в благородство человеческой натуры, когда-то внесенную в семейную жизнь и затем утвержденную на лоне ежечасного опыта; это предполагает, говорю я, глубоко прочувствованное благоговение пред достоинством, не менее глубокое от того, что оно лишено торжественности привычкою, интимностью, обоюдными слабостями и даже чувством скромности, которое возникает в деликатных умах, когда они сознают, что обладают подобным же или соответствующим качеством в своем собственном характере. Коротко говоря, здесь должен быть ум, который, чувствуя красоту и достоинство в любимом человеке, как в себе самом, и по праву любви усваивая их, может назвать Доброту своим Товарищем в играх, и смеет играть со временем и слабостью, когда в лице тысячу раз дорогого нам партнера мы чувствуем ласкающую нежность, которая является достоянием Невинности детства, и повторяем те же самые знаки внимания и нежного ухаживания, которые были внушаемы тем же чувством к тому же самому объекту, когда он был укрaшен женственной прелестью или мужественною красою».

15) Перевод:

Верь мне, если все эти чарующие юные прелести,
На которые я так нежно смотрю сегодня,

Завтра изменятся и совсем исчезнут,
 Как быстро блекнущие дары фей,—
 Ты все же будешь обожаема, как и в этот миг,
 Хотя бы твоя красота и увяла как угодно,
 И вокруг дорогих развалин всякое желание моего сердца
 Будет обвиваться попрежнему зеленея.
 Не потому, что теперь ты молода и прекрасна
 И твоя щека не опозорена слезою,
 Можно узнать жар и веру твоей души,
 Благодаря которым время делает тебя только более любимой.
 Нет, сердце, которое искренно любило, никогда не забывает,
 Но когда искренно любит до конца,
 Как подсолнечник на закате обращает к своему богу
 Тот же самый взор, каким встречало его восход.

16) Н. Яковлев. Об источниках «Пира во время чумы», «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова» 1923 г.

17) Н. Яковлев. «К вопросу об английских источниках пьесы Пушкина «Цыганы» 1830 г.» («Над лесистыми берегами...»). «Пушкин и его современники», в. XXXVI.—Кстати, Кольридж оказывается здесь на стороне Пушкина. В своей «Литературной биографии» он относит стихотворение Вордсворта «Цыганы» к числу неудачных и встает на защиту цыган (срв. Bohn's standart Library. «Biographia Litteraria» etc. by S. T. Coleridge. London. 1898, p.p. 221—222).

18) Об импровизаторах—итальянцах в литературе и жизни того времени см. у П. Н. Сакулина, «Из истории русского идеализма». Князь В. Ф. Одоевский, т. I, часть II, М. 1913 г., стр. 249—50 (примечание).

19) Answer, *ex improviso*.

Yes, yes! that boon, life's richest treat,
 He had, or fancied that he had;
 Say, 'twas but in his own conceit—
 The fancy made him glad!
 Crown of his cup, and garnish of his dish!
 The boon, prefigured in his earliest wish,
 The fair fulfilment of his poesy,
 When his young heart first yearn'd for sympathy!
 But e'en the meteor offspring of the brain
 Unnourished wane;
 Faith asks her daily bread,
 And Fancy must be fed!
 Now so it chanced—from wet to dry,
 It boots now how—I know not why—
 She missed her wonted food: and quickly
 Poor Fancy stagger 'd and grew sickly.
 Then came a restless state, 'twixt yea and nay,
 His faith was fix'd, his heart all ebb and now;

Or like a bark, in some half-shelter'd bay,
Above its anchor driving to and fro.

That boon, which but to have possess'd
In a *belief*, gave life a zest —
Uncertain both what it *had* been,
And if by error lost, or luck;
And what it *was*; — an evergreen
Which some insidious blight had struck,
Or annual flower, which, 'past its blow,
No vernal spell shall e'er revive;
Uncertain, and afraid to know,
Doubts toss'd him to and fro:
Hope keeping Love, Love Hope alive,
Like babes bewildered in a snow,
That cling and huddle from the cold
In hollow tree or ruin'd fold.

Those sparkling colors, once his boast,
Fading, one by one away,
Thin and huelless as a ghost,
Poor Fancy on her sick bed lay;
Ill at distance, worse when near,
Telling her dreams to jealous Fear!
Where was it then, the sociable sprite
That crown'd the Poet's cup and deck'd his dish!
Poor shadow cast from an unsteady wish,
Itself a substance by no other right
But that it intercepted Reason's light;
It dimm'd his eye, it darken'd on his brow,
A peevish mood, a tedious time I throw!
Thank Heaven! 'tis not so now.

O bliss of blissful hours!
The boon of Heaven's decreeing,
While yet in Eden's bowers
Dwelt the first husband and his sinless mate!
The one sweet plant, which, piteous Heaven agreeing,
They bore with them thro' Eden's closing gate!
Of life's gay summer tide the sovran Rose!
Late autumn's Amaranth, that more fragrant blows
When Passion's flowers all fall or fade;
If this were ever his, in outward being,
Or but his own true love's projected shade,
Now that at length by certain proof he knows,
That whether real or a magic show,

Whate' er it *was*, it *is* no longer so;
 Though heart be lonesome, Hope laid low,
 Yet, Lady! deem him not unblest:
 The certainty that struck Hope dead,
 Hath left Contentment in her stead:
 And that is next to Best!

IV. Пушкин и Соути.

- 1) Пушк. Венг., V, стр. 505.
- 2) Л. Майков. «Пушкин». П. 1899 г., стр. 150.
- 3) См. примечание 2 к предшествующей статье.
- 4) Б. Модзалевский. «Библиотека А. С. Пушкина», 1910 г., стр. 340, № 1400.
- 5) Пушк. Венг., V, стр. 549.
- 6) «Неизданный Пушкин», П. 1922 г., стр. 180—81.
- 7) Срв. Пушк. «Просвещ.», II, стр. 479, и Пушк. Венг. V, стр. XLV.
- 8) Пушк. «Просвещ.», т. II, стр. 517. — «Медок» находится в тетради Моск. Рум. Музея № 2373, л. 1.
- 9—10) Пушк. Венг., VI, стр. 199.—Там же, VI, стр. 203.
- 11) Г. Брандес. «Литература XIX века в ее главнейших течениях. Английская литература». СПб. 1898 г., стр. 98.
- 12) Пушк. Венг., V, стр. 347.
- 13) *Essays moral and political by Robert Southey*, London, MDCCCXXXII, p. 193.
- 14—15) Пушк. Венг., VI, стр. 72.—Там же, VI, стр. 76.
- 16) Н. И. Черняев. «Критические статьи и заметки о Пушкине». Харьков, 1900 г., стр. 497—508.
- 17) Б. Н. Алмазов. Сочинения, П. 1892 г., т. 2, стр. 67 слл.
- 18) Пушк. Венг., т. VI, стр. 452.
- 19) Пушк. «Просвещ.», т. II, стр. 538.

VII. К статье Д. Якубовича: «Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта» *).

1) «Литературная Газета», 1830 г. № 54. — Срв. в том же 1830 г. автобиографический отрывок Пушкина (изд. Венгерова, т. IV, стр. 141) и разговор Саши и Лизы о Вальтер Скотте в «Отрывке из романа в письмах».

*) Настоящая статья (начата в 1924 г., закончена в 1925 г.) — одна из первых глав моей большой работы «Вальтер Скотт и Пушкин». Одна из глав должна появиться в «Сборнике памяти Н. А. Котляревского», одна («Источник Дубровского — В. Скотт») доложена в ноябре 1925 г. в заседании секции Новой и Новейшей литературы И. Л. Я. З. В. при Л. Г. Университете.

2) «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова», М.-П. 1923 г. Кроме указанного Ю. Оксманом варианта на стр. 216—17 следует привлечь также вариант на стр. 218 «Chants populaires».

3) «История Русской словесности», изд. 3, стр. 219.

4) «Сев. Пчела» 1831 г. № 266, подпись «Θ» (очевидно, Булгарина).

5) «Западное влияние в русской литературе», 1910 г., стр. 184.

6) «Русская Старина», 1888, № 1, стр. 27.

7) Пушкин, ред. Венгерова, т. IV, стр. 369.

8) Там же, стр. 355 и 357.

9) Ср. современные Пушкину издания: «Невеста Ламмермурская» М. 1827 г. и английское «Waverley novels», vol. XIV «Bride of Lammermoor», 1831 г.

10) Подобно его предшественникам—Чаттертону и Макферсону. Имя последнего неоднократно упоминается в романах Скотта. О Чаттертоне Скотт писал в 1803 г. («Life and Works of Chatterton»).

11) Ср. «Северная Пчела», 1830 г. № 85—87. «Записки В. Скотта». В предисловиях к «Веверлею» собран самим Скоттом материал об его мистификациях.

12) Ср. «Московский Телеграф», 1826 г., XI: «В. Скотт и его сочинения».

13) Об этом я говорю в подготовленной к печати работе «К истории одной композиционной схемы (Пушкин и Гоголь)».

14) Дон-Кихот, пер. М. В. Ватсон, изд. Маркса, 1917, стр. 2, 6, 7, 69, 70, 71, 176, 225, 548, 549.

15) В работах М. Goldstein, «Die Technik des Zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann», В. 1906, и Н. Bracher. «Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle», Lpz. 1909, следящих традицию Rahmenerzählungen, рассматривается, главным образом, циклическая традиция (типа 1001 ночь, Декамерон) и лишь попутно задеваются предисловия.

Следует различать два подразделения «рассказа-рамы»: а) основной тип с устными рассказчиками («вечера») и б) тип производный, письменный («предисловие»), что недостаточно расчленено у обоих упомянутых исследователей, занимающихся преимущественно «основным типом» и к тому же вращающихся почти исключительно в области германской литературы. Меня, наоборот, интересуют здесь лишь «2-й тип». Если «предисловия» В. Скотта исторически, быть-может, восходят к «основному типу» (вечеров), соприкасаясь еще с ними в деталях, все же они уже совершенно обособившийся, автономный жанр. Тем более вне традиции «вечеров» Пушкинское «От издателя». Последнее вместе с тем должно быть поставлено и вне русского жанра «вечеров» (Марлинский, позже Жукова и др.) с их непосредственными рассказчиками. Raison d'être Пушкинского «От издателя» в плоскости писательства, а не устных новелл. Количество новелл здесь случайно, не зависит от количества дней и могло бы быть и не «пентамероном», ибо подчеркивается как «часть рукописей».

Что касается до «Lettres Persanes», то французский экземпляр библиотеки Пушкина вовсе не имеет предисловий.

16) В первую серию входили: «Black Dwarf», «Old Mortality» («Черный Карлик» и «Старый Смертный», позже перев. «Шотландские Пуритане» — название введенное Дефокомпрэ, по-русски иногда «Тори и Виги»).

17) Точное заглавие: Tales of my Landlord collected and arranged by Jedediah Cleishbotham, Schoolmaster and Parish-Clerk of Gandercleuch. Клейшботам упоминается дважды и в тексте «Ламмермурской Невесты», в первых изданиях «Пуритан» (1816), «Черном Карлике», «Эдинбургской темнице» (1818), «Легенде о Монрозе» (1819), «Приключениях Нигеля» (1822), «Монастыре» (1820). Наконец, позже 1830 г. в «Роберте Парижском» (октябрь 1831 г.).

18) Англ. изд. 1830 г., стр. 134, 221, 241, 243—5, 251.

19) Все примечания сохранялись и во французских переводах. Локхарт—зять романиста и его лучший биограф дает указания на эту тему. J. G. Lockhart «Memoires of the life of Sir W. Scott, MDCCCXLVIII, vol. V, pp. 129, 153—4, 189; vol. VI, pp. 30—32.

20) На русском языке имелся современный Пушкину перевод обеих вещей раздельно. При «Ламмермурской невесте» предисловие в изд. 1827 г. не было, во французских изданиях оно сохранялось. «Легенда о Монрозе» переводилась вместе, как «L'officier de fortune».

21) В библиотеке Пушкина на английском языке имелись: «Waverley», «Antiquary», «Guy Mannering», «Rob-Roy» и «Woodstock» в «The prose Wokges», P., 1827, vv. I, V (ср. «Пушкин и его современники», вв. IX—X, № 1369). Быть-может, остальные томы этого издания просто не сохранились у Пушкина. В неизданном письме Пушкина (должно появиться в сборнике «Атеней» с комментариями Б. Л. Модзалевского) имеется ссылка Пушкина на «Антиквария».

22) «Граф Роберт Парижский» и «Рёковой замок» («Count Robert of Paris» and «Castle Dangerous»). Эта книга на английском языке имелась в библиотеке Пушкина (№ 584). В ней В. Скотт вновь возвращается к Клейшботаму, но написанная в октябре 1831 г., эта серия—вне наблюдений настоящей статьи, предисловие у Скотта датировано «15 octobre», повести же Белкина вышли в печать после 22 октября того же года.

23) Ср. «Северная Пчела» 1830 г. № 81, рецензия на «Певериль Пикский»; Н. К. Козмин («Очерки по истории русского романтизма», 1903 г., стр. 73) насчитывает 25—30 переводов в отдельных изданиях, не считая, следовательно, массы переводов в повременных изданиях. Я насчитал с 1821 по 1830 г. включительно 39 изданий.

24) От 23 августа. Здесь имеется в виду упомянутое мною «Prefatory Letter» 1822 года; позже в 1831 г. Скотт добавил еще другое предисловие. В русском изд. 1830 г. (перевод с французского Писарева и С. Аксакова) предисловия отсутствуют.

25) См., например, в издании Fournier, 1826 г. «La fiancée de Lammermoor», p. 6; «L'Antiquaire», p. 7.

26) Укажу, например, «*Révue Encyclopédique*» 1824, t. XXI, 433: W. Scott promet d'être son éditeur comme il a déjà été celui de Jedediah Cleishbot-ham...», или там же, 1825, Juillet, 143.

27) «Северная Пчела», 1831 г. № 286, среда 16 Декабря. Петербургские записки. Письма из СПб. в Москву к В. А. У. (продолжение) и № 288, пятница 18 Декабря. Ср. просьбу Пушкина Плетневу: «Шепни имя мое Смирдину, чтобы он перешепнул его покупателям».

28) Ср. «Пушкин и его современники», вв. IX—X, № 584, 585, 693, 697, 843, 973, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369.

29) Это настроение к осени 1830 г. прекрасно характеризовано у Д. Н. Овсяннико-Куликовского (Собрание сочинений 1912, IV, 55 «художественные мистификации Пушкина»); «Пушкин играл и резвился как «ребенок» и какая-то сила влекла его неудержимо к шутке, к поэтическому маскараду» и т. д.

30) «Веверлей или шестьдесят лет назад», часть IV, М. 1827. «Приписка, которой бы надо быть предисловием», стр. 177—178 с примечанием: «Писано к 3-му изданию, вышедшему в Эдинбурге, теперь это не нужно Сир Валтер Скотт, как известно, объявил себя автором своих романов» (178). О раскрытии анонимата В. Скотта много писалось, и в русских журналах укажу статью Тургенева в ч. XIV «Московского Телеграфа» за 1827 г. (ценз. разр. 10 марта), стр. 151—5 за подписью «Э. А.», английскими цитатами из «Эдинбургской газеты».

В позднейших изданиях «Веверлея» пассаж иногда опускается. Имеется во французском издании Fournier 1826 г., стр. 2, где специально отмечено: «*Cette déclaration d'anonyme mérite d'être remarquée*». Здесь же сохранен (как и у Пушкина) образ автора под маской, что опущено в цитированном русском переводе.

31) «Московский Телеграф», 31, ч. 42, стр. 254. Отдел современной библиографии. № 22, ноябрь.

32) «Вестник Европы», 1824, № 5.

33) «Дамский Журнал», 1824, ч. VI, № 7.

34) «Вестник Европы» 1824, № 7. Пушкин, как известно, даже вмешивался в эту политику (ср. Пушкин, ред. Венгерова, IV, 476).

35) Анонимная «Рукопись покойного К. А. Хабарова, содержащая рассуждение о русской азбуке и биографию его, им самим писанную, с присокуплением портрета и съёмка с почерка сего знаменитого (курсив мой Д. Я.) мужа. Эпиграф: «O imitatores!» (Автор—П. Яковлев).

36) «Московский Телеграф» 1831, № 17 (сентябрь). «Современная библиография».

37) «Северная Пчела», 1834, № 192 (новые книги). Точнее было бы сослаться на Гёте и англичан.

38) М. Гофман, Пушкин, ред. Венгерова, IV, 357.

39) В рукописи они озаглавлены: «Краткие повести покойного И. П. Белкина» (см. Соч., ред. П. Морозова, IV, 91). Прием явно восходящий к В. Скотту.

40) «Неизданный Пушкин», Атены, 1922 (Собрание А. Ф. Онегина) 155—7.

41) «Waverley Novels, vol. IX, 1830 printed for Cadell Company. Ed., английские цитаты в дальнейшем все по этому изданию.

42) Подзаголовок: Исторический роман сочинение Валтер Скотта, перевел Василий Соц, ч. I. М. 1824. (Ценз. разр. 3 окт. 1823 г.) См. в «Московском Телеграфе», 1826 г. ч. X.

43) K. Friedemann «Die Rolle des Erzählers» («Man hat ein Gefühl wie beim Öffnen eines Pakets, das eine grosse Schactel enthält, die eine kleinere beherbergt, diese wiederum eine noch kleinere und in der dritten findet sich erst der Inhalt der Sendung»).

44) См. также его примечание к письму Клуттербука в «Монастыре».

45) Ср. письма в «Монастыре» и «Айвенго», счета в «Пуританах» и т. д. Этот прием сам Скотт обнажает в 1-м предисловии Джедедии к «Сердцу среднего Лотиана» («Эдинбургской темнице»), которое Пушкин знал, ибо влияние этого романа на него установлено.

46) Изд. 1830 г., стр. VI. Это предисловие к «Пуританам» в позднейших русских переводах печатается при «Ламмермурской Невесте».

47) Изд. Луковникова.

48) «Шотландские Пуритане», 1824 г.

49) «Old Mortality», 1830 г. VIII.

50) Там же; VII.

51) Ср. например, «Dedicatory Epistle to the Rev. Rr. Dryasdust» в Пушкинском экземпляре «Ivanhoe», или: «Вместо введения письмо Клуттербука, капитана . . . го пехотного полка к автору «Веверлея». Начало: «Сэр. Я не имею удовольствия знать вас лично...» Конец: «Имею честь быть, сэр, вашим покорным и неизвестным слугою. Кутберт Клуттербург, Деревня Кеннаквайр, апреля 18... года и т. д. («Монастырь») или письма в предисловии к «Приключениям Нигеля».

52) Русский перевод «Монастыря», М. 1829 (с предисловием).

53) «Old Mortality» 1830, Introduction, X.

54) Там же, X.

55) «Шотландские пуритане», 1824, XI.

56) «Old Mortality», 1830, Introduction, VIII.

57) Preliminary of «Old Mortality», 1830, Chapter I, 251.

58) Позднейший перевод. Предисловия к «Рассказам моего хозяина» изд. Луковникова (дан перед «Ламмермурской Невестой»).

59) Изд. 1830 г. Introduction.

60) Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 42—43. К сказанному на стр. 165 следует добавить что «Одна глава из Канонг. Летописей» появилась в «Галатее» 1829 г., ч. VI, № 30, стр. 183—197, а подробный пересказ и частью перевод «Введения» был напечатан в № XXIII «Московского Вестника» за 1827 г., стр. 252—253.

61) «Канонгетские летописи», пер. с франц. М. 1830 (ценз. разр. 5 мая 1829) стр. 149 и сл., или в оригинале Pocket Library, изд. 1828 г. Schumann, стр. 91.

62) Новое издание Луковникова.

Аналогичное построение дается в предисловии к Вудстоку (сохранялось во французских изданиях и в русском переводе А. Герасимова, 1829 г.; в переводе де Шаплета, того же года—предисловие отсутствовало). Ср. «касательно достоверности анекдотов, извлеченных мною из записок превосходного сего человека и которые привел я в порядок... Доктор Ротеклифф умер... оставя после себя много различных рукописей; а более всего собрание тайных анекдотов, чрезвычайно драгоценных...» «в запасах (их) нет у меня недостатка». Это предисловие чрезвычайно интересно тем, что именно в нем встречаем по поводу заимствованной фразы: «Одна из наших шотландских пословиц: ворон ворону глаза не выколет и не бросается на добычу один другого» (XVI, во французском переводе 1826 г. «...que les faucons ne doivent point crever les yeux des faucons»). Та же пословица встречается у В. Скотта в «Гай-Маннеринге» и в «Пертской Красавице» («hawks will not pick hawks eyes out»). Эта фраза (Ворон ворону глаза не выключет), как известно, находится на обороте 7-й страницы чернового письма Пушкина к Чаадаеву (19 Oct. 1836 г.) и в издании С. А. Венгерова (VI, 164, № 678) правильно связывается с именем В. Скотта. Кажется, имеем лишнее указание на запомнившееся Пушкину предисловие В. Скотта. Впрочем (что не противоречит предыдущему) та же пословица отмечена Пушкиным в собрании русских пословиц (Б. Л. Модзалевский, «Библиотека Пушкина», № 362: «ворон ворону глаза не выключет; а хоть и выключет, да не вытащит»).

63) Заключительные строки Introduction to «Tales of my Landlord» 1830.

64) Вяземский, т. X, стр. XVI.

65) Позднейший перевод. Это же место имелось в русском переводе «Шотландские Пуритане» 1824 г.

66) Loc. cit. 1830 г.

67) «Монастырь». Сочинение сира Валтера Скотта, т. I, перевод Б., М. 1829 (ценс. разр. 13 июня 1829).

68) Новое распределение фрагментов дано в издании Б. В. Томашевского.

69) Ср. «Waverley Novels», vol. XVIII «The Monastery» изд. R. Cadell, 1830, XXXVII: «When my tutors and curators wisched to bind me apprentice to old David Stiles, Clerk to his Majesty's signed. Очевидно, русский перевод 1829 г. сделан с французского («quand mes tuteurs vouloient faire de moi un clerc de procureur»). (Oeuvres compl. de W. S., tome 20, Paris, MDCCCXII, p. 11j), и таким образом Пушкин как будто ближе к английскому тексту.

70) Это место цитирую по новейшему переводу в изд. Луковникова 1877, так как в переводе 1829 г. оно с пропуском, как и во французском переводе, с которого оно, повидимому, сделано.

71) Перевод 1829 г.

72) Современный перевод.

73) Цитир. по переводу 1871 г., в переводе 1829 г. в последней строчке этого места не понят английский текст.

74) Ту же ситуацию приезда в знакомую деревню В. Скотт аналогично разрабатывает в «Канонгэтских хрониках». Здесь также имеются совпадения с Пушкиным. Герой Скотта возвращается в то самое помещение, в котором он некогда жил. Он растроган знакомыми предметами. В дверях его встречает и обнимает старушка-хозяйка, сбжав к нему по лестнице, вытирая подолом глаза. (Ср. у Пушкина: «Повели меня на заднее крыльцо, навстречу мне вышла моя кормилица и обняла меня с плачем и рыданием»). «We were in my old quarters» заключает герой Скотта. Герой Пушкина «кочутился в смиренной отеческой обители и заснул в той самой комнате, в которой за 23 года тому родился». Далее В. Скотт описывает жизнь героя в деревне, скуку, находку им рукописей и его собственные неудачные литературные попытки писать на исторические темы. Юмористический тон местами чрезвычайно близок к тону Пушкина.

75) Перевод 1871 г., стр. XLVIII.

76) Там же и перевод 1829 г., стр. 69. Отмечаю, что у В. Скотта связь между «текстом» и «рамой» поддерживается упоминанием и там и здесь одной и той же деревни Кеннаквайр. То же самое имеем у Пушкина: село Ненарадово, играющее роль в предисловии, встречается и в тексте новелл, что подчеркивается словами «отчего и моя деревня где-то упомянута».

77) Цитир. по изд. 1871 г., стр. 9 и 10 (точный перевод).

78) J. G. Lockhart, «Memoiry of the life of sir W. Scott», MDCCCXLVIII, vol. VII, p. 19.

79) «Приключения Нигеля», пер. с англ. в 4-х ч., М. 1829 г.

80) «Les aventures de Nigel» par sir W. Scott, t. I, Paris, Ladvocat libraire, MDCCCXXII.

81) Цитирую в современном переводе.

82) Богатый материал по вопросу об Anffindung des Manuscriptes обран в вышеупомянутых работах Bracher'a и Goldstein'a, но они анализируют его тоже почти исключительно на германских образцах. Нигде нет упоминания о приемах В. Скотта, ни тем более Пушкина, хотя в обеих работах есть, напр., экскурсы в область «рамы» Тургенева (Bracher, S. 71; Goldstein, S. 107—110). Самый прием находки встречается еще в «Дон Кихоте»; близкие очертания имеются у Виланда и у Ж. Поля, но с определенной установкой на фантастику—следовательно опять—таки вне чисто «реалистического» плана В. Скотта—Пушкина.

83) «Монастырь», 1829, стр. 58.

84) Подобный прием встречается у Стерна в «Sentimental Journey» (главы «Отрывок» и «Отрывок и букет» — кружок масла завернут в бумагу с старо-французской надписью и в «The Life and opinions of Tristram Schandy», где записки героя оказываются на голове хозяйки в виде папилюток. Нечто подобное имеем у Гоффмана в его «Житейской философии Кота Мурра», где пародируется сама манера нескольких предисловий (едва ли не имеется в виду сам В. Скотт) от имени «издателя».

Там же—эпизод с «макулатурными листками»: автор (кот) рвет печатную книгу на подкладку и просушку рукописи.

В остальном, однако, и у Стерна и у Гоффа нет ни в чем совпадений с предисловием Пушкина.

85) Ср. *Les aventures de Nigel par sir W. Scott, t. I. Paris, Gosselin, Ladvocat libraire, p. 37. MDCXXXII.*

86) Цит. предисловие к «Монастырю», стр. XXX.

87) *Oeuvres Complètes, 1822, т. 20, стр. XIV.*

88) «Неизданный Пушкин», 1922, стр. 165. К стати сказать, несомненно и при издании «Капитанской Дочки» поэт еще был во власти композиционного приема В. Скотта—кроме предисловия (рамы романа) под текстом значилось «19... Издатель». И на вопрос Корсакова «вы желаете сохранить аноним, и я не изменю вашей тайне, но мне нужно чье-нибудь имя для записания его *comme votre homme de paille* в регистры комитетские; или лучше сказать нужно лицо представителя манускрипта. Постарайтесь же сказать мне его имя; а оно должно быть не вымышленное: ибо цензура, допуская псевдонимы и анонимы авторов, должна непременно знать, кем именно сочинение неизвестного представляется цензору» (Переписка, Ак., № 1070) и на вторичный вопрос: «объявить ли мне в цензуре, что рукопись эта (неизвестного автора) доставлена вами; ибо окончание ее обличает вас—в издании этой повести?» (№ 1085), Пушкин отвечал: «О настоящем имени Автора я бы просил вас не упоминать, а объявить, что рукопись доставлена через П. А. Плетнева, которого я уже предуведомил» (№ 1086).

89) «Московский Телеграф» 1829, № 16, Август. Смесь. Стр. 518.

90) Ср. «Северная Пчела» 1830 г. № 68, 7 Июня.

91) «Литературная Газета» № 16 (от 17 Марта).

92) Здесь, впрочем, допустимо еще влияние «Адольфа» Б. Констана, с его подзаголовком: «*Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par Constant*». Была ли у Констана какая-нибудь зависимость от В. Скотта—невыяснено. О деталях общих с Пушкиным—выше.

VIII. К статье И. Соколова: «Пушкин в новогреческом переводе».

1) Так, греческий писатель Делийани в своей книге «*Διήγηματα*» (Рассказы), печатанной в Одессе в 1847 году, рассказывает о дуэли и смерти Пушкина (П. Д. Драганов. «Пушкин в переводах», «Ист. Вестн.» 1899, май, стр. 662); писатель Цорвацоглу в 1848 г. перевел на новогреческий язык отрывок из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» («Греческий Филологический Силлог в Константинополе», т. V, стр. 71) и др.

2) *Ἀδαμαντίου Χαράμη Λερίου Ἔργα ἀνέκδοτα, ὧν τὸ πρῶτον ἐκδόθηκε ἀπάνη τοῦ φιλογενοῦς αὐτοῦ ἀδελφοῦ Νικολάου Χαράμη (ὕπερ τῶν ἐν Λέρῳ φιλανθρωπιστῶν ἰδρυμάτων) περιέχων [sic] μετὰ φράσεις ἐκ τῶν ποιη-*

μάτων τοῦ ῥώσου παιγτοῦ Ἀλεξάνδρου Πούσκιν, ἐπιστολὰ καὶ ἐπιμελεία Κωνσταντίνου Νεστορίδου (πρόην γυμνασιάρχου κτλ.). Ἐν Ἀθήναις 1887.

3) К сожалению, по техническим условиям печатания, мы не можем иллюстрировать свои суждения необходимыми выдержками и примерами из переводов на новогреческом языке.

IX. К статье К. Дондуа: «Пушкин в грузинской литературе».

1) А. А. Цагарели, «Сношение России с Кавказом в XVII—XVIII столетиях», стр. 39. (Отчет о сост. и деят. С.-Петерб. Унив. за 1890 год.)

2) Об этой тяге говорит лирика Гр. Робакидзе, Галактиона и Тициана Табидзе, Паоло Иашвили, Валериана Гаприндашвили и других современных популярных грузинских поэтов, талантливо откликающихся, между прочим, и на эхо современной русской поэзии.

3) Принадлежит Азиатскому Музею, Msc. Georg. № 25.

4) Венг.: «мирных».

5) Венг.: «Вперед всю вашу» и т. д.

6) У Т повидимому, с его неправильной перестановкой: «я терзать» [terzad (sic)].

7) К. Абашидзе, «Очерки грузинской литературы XIX века. (Этюды)», Кутаис 1911 г., т. I, стр. 32 [на груз. языке].

X. К статье Ю. Тынянова: «Архаисты и Пушкин».

1) «Переписка», изд. Ак. Наук, т. I, стр. 106.

2) «Дамский Журнал», 1824, № 8, ч. VI.

3) «Материалы для биографии А. С. Пушкина», Пб., 1855 г., стр. 110.

4) «Литературные Портфели», I, изд. Атений, 1923 г., стр. 72—75, приготовил к печати Б. В. Томашевский.

5) Труды Я. К. Грота, II, стр. 62, 63.

6) «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». Изд. 2. СПб. 1818, стр. 1—2.

7) «Чтение в Беседе любителей русского слова». Чтение XV, стр. 36—37.

8) «Русск. Стар.», 1883 г., т. 39; кн. VII, стр. 103; 6/VI 33 г. Ср. с цит. статьей Дм. Воронова: «Всякий язык, не составленный, так сказать, из обломков других языков, долженствует оказывать в ходе своем... щастливые успехи: поелику он имеет свое собственное достоинство и свою самобытность».

9) «Сын Отечества», 1822, № 13, ч. 76, стр. 249—50.

10) Собрание сочинений и переводов адмирала А. С. Шишкова. СПб, 1818, ч. III, стр. 48.

11) «Чтение в Беседе любителей русского слова» I, стр. 37, 39.

- 12) Сочинения, III, стр. 69.
- 13) Ср. своеобразный «диалект» в его шуточной сценке «Щастливой мужик», Соч. т. I, стр. 85 сл.
- 14) «Рассуждение», стр. 159.
- 15) Сочинения, т. III, стр. 70.
- 16) Чтение в Беседе, I, стр. 34.
- 17) «Рассуждение», стр. 307.
- 18) Соч. и пер. Петра Макарова, т. I, ч. II, стр. 38—40; См. также «Моск. Меркурий», 1803 г., стр. 181.
- 19) См. Подшивалов, «Сокр. курс Росс. слога», стр. 84.
- 20) См. «Рассуждение», стр. 56—57, 151, 159, 187, 193.
- 21) В. Стоюнин. «А. С. Шишков», ПБ. 1880, стр. 113—114.
- 22) «Чтение в Беседе», кн. III, стр. 27.
- 23) «Чтение», кн. VII, стр. 67.
- 24) Интересные детали дает о значении декламационного момента в творчестве самого Катенина Языков, в отзыве об «Андромaxe» Катенина: «Я точно восхищался, когда помнишь, слушал Грудева ее читающего (при слушании вовсе неприметны и грубость слога, и неточность выражений, и многословие неуместное); теперь же вот как я ее понимаю: отделкой характеров она ничуть не превосходит трагедий Озерова..., а слогом отстает от него на целое столетие, напоминая времена Сумарокова». (Языковский Архив, СПб., 1913, стр. 310; отзыв от 20/II 1827 г.). Любопытно почти дословное совпадение с этим суждением—отзыва Писемского, вложенное им в уста героя романа «Люди сороковых годов»: «Стихи Александра Ивановича Коптина (под этим именем Писемский вывел Катенина), которые мне так понравились в его чтении, ужасно плохи». (Писемский, т. V, изд. Вольфа, стр. 199). В этом романе встречаются характерные наблюдения: «Всеми своими словами и манерами он [Коптин-Катенин] напомнил, с одной стороны, какого-то умного, ловкого, светского маркиза, а с другой—азиатского князька» (там же, стр. 199). Это напоминает отзыв Пушкина в черновике письма к Вяземскому от марта 1820 г.: «Катенин приезжает к ней (поэзии) в башмаках и напудренный и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью; там же «весь принадлежит к 18 столетию» (Переписка, Изд. Ак. Наук, т. I, стр. 16). Писемский—костромич; в Костромской же губернии—имение Шaeво, в котором Катенин проживал с 1840 года безвыездно. Материалы Писемского использованы И. Н. Розановым в книге о «Пушкинской плеяде», 1923 г., стр. 167—179, где дан прекрасный биографический портрет Катенина.
- 25) См. «Сын Отечества», 1816, ч. 30, стр. 150 сл.; ч. 31, № 27, стр. 1 сл.
- 26) См. также соответствующие места в «Письмах Катенина к Бахтину» стр. 104—5, 220, 39, 152—3.
- 27) «Остафьевск. Архив», т. II, стр. 305—6; письмо от 5/IX 1819 г.
- 28) Письма Катенина к Бахтину, стр. 102, 103.
- 29) «Остафьевск. Архив», т. I, стр. 122, 125, 129.

30) «Сын Отечества», 1825, № 2, стр. 202, 204, 205, Ж. К. «Письма на Кавказ».

31) «Вестн. Европы», 1823 г., № 3 и 4. «О стихотворениях Катенина» (сообщено), стр. 201, 203, 206.

32) «Сын Отечества», 1825 г., № 17, стр. 71. «Разбор фон дер Борговых переводов Русских стихов».

33) «Вестник Европы», 1823 г., № 3 и 4, стр. 214. «О стих. Катенина».

34) Следует отметить популярность как раз этой строфы: Катенин пишет Бахтину в 1823 г.: «Вы куплет: Так весь день она рыдала и пр. так же как Грибоедов особенно любите, я предпочитаю ему: На сраженьи пали Шведы». «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», 1911, стр. 42.

35) Конечно, это некрасовское зерно перемешано у него со многими другими. Так, принципы катенинской лексики в соединении с высокой фабулой дают у Катенина явления, близкие к парадной «народности» Алексея Толстого:

Не скудное вено прияла сестра
От щедрого Августа брата:
Премного он звонкого дал ей сребра,
Немало и яркого злата.
Все хвалят княгиню: красна и добра.
Разумна, знатна и богата.

(Старая бль.)

36) Ср. В. Миллер: (в 30-х годах) «между ним и молодым поколением легла целая бездна, через которую нельзя было им перейти, ни подать друг другу руки». («Пушкинский сборник»; под ред. А. И. Кирпичникова, 1900, стр. 37).

37) «Сын Отечества», 1822, ч. 76, № 13, стр. 249—61.

38) Ср. позднейшее суждение Катенина: «Язык общества, сказочек и романсов, песенок и посланий, достоин ли высоких предметов Библейских? Обезображенные им, они теряют и наружную важность и внутреннее достоинство: это пастырь холмов ливанских во ф́раке», «Размышления и разборы», «Литературная Газета», 1830, № 5, стр. 37.

39) «Сын Отечества», 1822, № 14, стр. 303; № 15 стр. 68, стр. 73, 103; № 17, стр. 121—125; № 19, стр. 207—214.

40) Перевод статьи в «Сыне Отечества», 1828 г., № 12, стр. 366. Ср. Сомов: «Я согласен с г. Катениным, что у великих Авторов форма не есть вещь произвольная; но она зависит более от употребления в их языках стихотворческих мер, и свойства самого языка, на котором они писали, нежели от их собственного соображения». «Сын Отечества», 1822 г., № 15, стр. 66.

41) Необходимо отметить, что архаисты Катенин и Кюхельбекер сыграли известную роль и в культуре белого пятистопного ямба, отразившуюся и на Пушкинском стихе. Катенин пишет в 1831 г.: «А. С. Пушкин, кажется согласен с П. А. Кат. в фактуре пятистопного ямба, ибо то же везде ставит цезуру на 2-ой стопе». (Письма Катенина к Бахтину,

стр. 188). То же подчеркнул и Н. Бахтин в своем предисловии к соч. Катенина 1832 г., стр. X, а сам Пушкин в заметках по поводу «Бориса Годунова», как на первый пример пятистопных ямбов, указывает на «Аргивян» Кюхельбекера.

Катенин относился очень ревностно к своему первенству. Он пишет: «Заметили ли Вы, как вопреки истине, благовестители Орлеанской Девы Жуковского уверяют, что это будет нечто неслыханное по новому стихосложению, на театре русском, когда на нем уже играли Пир Иоанна безземельного, написанный имянно англо-немецким или романтическим размером, и, что всего важнее, есть оригинальное произведение» (Письма, стр. 34, от 23/II 1823 г.). Первенство свое в пятистопном ямбе подчеркивал и Кюхельбекер.

42) Сам Катенин в лирике почти не дает мелких стихотворений. Он стремится к большой лирической форме. Бахтин в предисловии к сочинениям Катенина считает одним из его достоинств «богатство вымысла», «выбор предмета, который дает возможность Автору разнообразные красоты и многообразные изображения соединить в одно целое и привести к одной цели» (стр. 8). Он отмечает, говоря об «Идиллии» Катенина, что «древние давали идиллии бóльший объем, нежели новейшие Стихотворцы и Г. Катенин хочет нас познакомить с настоящей Греческой идиллией» (стр. 7). И. Н. Розанов отмечает у Катенина любовь к «большим полотнам» («Пушкинская Пляяда», стр. 120). Полемика вокруг книги Греча в «Сыне Отечества», 1822 г., № 13, стр. 249—26; № 18, стр. 175 сл., № 20, стр. 265; «Вестн. Европы», 1822, № 13—14, стр. 36 сл.

43) Ср. позднейший его ответ Полевому, о том, что «они (архаисты Ю. Т.) не почитают «языка церковно-славянского древне русским»; знают не хуже других, что Библия переведена людьми не русскими; но уверены в том, что с тех пор, как приняла ее Россия, ею дополнился и обогатился язык русский». («Моск. Тел.», 1833 г., № 11, стр. 458).

44) Ср. любопытное суждение Катенина по поводу ожидавшейся смерти Карамзина: «Если умрет он, большая сделается революция в мире литературном, в особенности Российская Академия спасется от глупости новой и останется при невежестве старом». Письма Катенина к Бахтину, стр. 48. Письмо от 5/17 июня 1823 г.

45) «Пушкинский Сборник» под редакцией проф. А. И. Кирпичникова, М. 1900 г., стр. 31; И. Н. Розанов, «Пушкинская Пляяда», 1924, стр. 97, 22—3; Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, СПб., вступ. ст. А. А. Чебышева, стр. 5—6; Н. К. Пиксанов, А. С. Грибоедов. «Ист. Лит. XIX в.» под ред. Овс.-Кулик., вып. 3, стр. 209; «Пушкин и его современники», вып. XIII. Н. К. Пиксанов, «Заметки о Катенине», стр. 67—9.

46) «Моск. Телеграф» 1833 г. № 8, 11, 12.

47) Характерна радость Катенина уже в 1828 г. по поводу того, что он нашел материалы — «припасы предорогие для стихотворения *ultra-gomantique*». (Письма Катенина к Бахтину, стр. 118.)

48) «Размышления и Разборы», «Литер. Газета», 1830 г. № 4, стр. 30. Ср. суждение Кюхельбекера в ст. «О направлении нашей поэзии» и т. д.

(в «Мнемозине», 1824 г., ч. II, стр. 41), высказанное тоже в связи с вопросом о классицизме и романтизме: «Всего лучше иметь поэзию народную».

49) Письма Катенина к Бахтину, стр. 102—3, от 9/1 1828 г. Ср. отзыва его о Данте: «многие обветшалые слова и обороты могут быть вопреки нынешнему употреблению весьма хороши; язык Данте.. несравненно разнообразен, а что для нас Северных отменно по вкусу, в нем нет еще той напевной приторной роскоши звуков, которую сами итальянцы напоследок в своих стихах заметили» («Лит. Газ.» 1830, № 40, стр. 30). О Петрарке: «все [стихи его] на один лад: неизбежный порок всех эротических стихотворцев... все изысканно, переслащено, натянуто» («Лит. Газ.» 1830, № 21, стр. 168).

50) Там же, № 19, стр. 151; интересно, что Бахтин одним из главных следствий карамзинизма считает упадок драмы; «...» искусство Драматическое почувствовало его (упадок) более всех прочих. «Сын Отечества» 1828, № 11, стр. 269. «Взгляд на историю славян. яз.» и т. д.

51) «Сын Отечества», 1825, № 17, стр. 77, примечание.

52) Здесь любопытна и самая эпиграмматическая форма, заимствованная, повидимому, у Вольтера:

Dépêchez-vous, monsieur Titon,
Enrichissez votre Hélicon:
Placez-y sur un piédestal
Saint-Didier, Danchet et Nadal;
Qu'on voie armés d'un même archet
Saint-Didier, Nadal et Danchet;
Et couverts du même laurier
Danchet, Nadal et Saint-Didier.

Впрочем, эта форма и вообще канонична для старинной фр. эпиграммы. Ср. старинную французскую эпиграмму:

Paul, Léon, Jules, Clément,
Ont mis notre France en tourment.
Jules, Clément, Léon et Paule
Ont pertroublé toute la Gaule и т. д.

53) Ср. характерные отзывы Карамзина в письмах к жене от 1816 г. «Ты хочешь знать, кто со мною всех сердечнее, ласковее; Малиновский, Арзамасское общество наших молодых литераторов» (Неизданные соч. и переписка Н. Карамзина, ч. I, СПб. 1862, стр. 153): «Сказать правду, здесь не знаю ничего умнее Арзамасцев: с ними бы жить и умереть» (там же, стр. 165). Ср. его же свидетельство о том, что деятельность Арзамаса замерла: «Арзамас на боку, но не от ударов Академии мирной, если не покой» (Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому, ПБ. 1897, стр. 51, письмо от 13/xi 1818 г.).

54) У Карамзина был план салона еще в 1820 г.; он пишет Вяземскому: «мы с Жуковским говорили о том, что не худо бы от времени

до времени приглашать 20 или 30 женщин, 30 или 40 мужчин в залу (например) Катерины Федоровны Муравьевой для какого-нибудь приятного чтения, не беседую, не академическою, а... разумеете». Письма Карамзина к Вяземскому, 1897, стр. 90. Письмо от 21 января 1820 г.

55) Тихо нравов, т. III, ч. I, стр. 279; В. Миллер, «Пушкинский сборник» под ред. Кирпичникова, стр. 29—30.

56) Вспомним, что и Зыков (в авторстве статьи, которого Пушкин подозревал Катенина), по словам Пушкина, подчеркивал «бедность создания»—т.-е. сюжетную слабость поэмы.

57) В подчеркнутом Пушкиным «чувствами и мыслями» — несомненная связь с отзывами Дмитриева о «Р. и Л.». Переписка, т. I, стр. 47. Письмо к Вяземскому, от 27/vi 1822 г.

58) Между прочим, к знаменитому стиховому комплименту в «Онегине»

Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый,

комплименту, который часто приводится, — следует относиться с осторожностью. Это была готовая стиховая формула. В 1821 г. точно такой же комплимент преподнес Пушкин Гнедичу:

О ты, который воскресил
Ахилла призрак величавый.

(Переписка, т. I, стр. 30).

59) Ясные политические намеки есть и в песне грека; он сравнивает судьбу свободных, лесных птиц и пленных певчих птиц:

Что значит мнимая свобода,
Когда есть стрелы и силки.
... Оне ж живут в лесах и в поле
Должны терпеть и зной и хлад,
А мы в божественной неволе
Вкушаем множество отрад.

И далее злой намек (о певчих птицах царя):

Невидимым прикосновеньем
Все августейшего перста
Ты наполняешь сладким пеньем
Их вдруг отверстые уста.
И подходящий в изумленьи
В Царе зреть мыслит божество;
Держащее в повиновеньи
Самих бездушных вещество;
Душой, объятой страхом прежде,
Преходит к сладостной надежде,
Внимая гласу райских птиц;
И к Августа стопам священным,

В Сидонский пурпур обуевенн,
Главою припадает ниц.

Намек на отношения Пушкина к Николаю I в 9—10 стихах так явен, что приходится удивляться, как его не разгадала цензура; удивляться же тому, что Пушкин не захотел видеть в печати рядом с «Старой Былью» еще и стихотворение «А. С. Пушкину» — не приходится. Более тонкий намек заключался в том, что «Старая Быль» (за исключением песни грека) написана тем самым метром, что и «Песнь о Вещем Олеге», где тема отношения поэта к «власти» дана была в формуле: «Волхвы не боятся могучих владык, и княжеский дар им не нужен».

60) «Материалы», стр. 287—288. А в зависти люди, знающие Катенина, могли его, конечно, обвинить. См. у Чебышева — в предисловии к «Письмам Катенина», стр. 8. Ср. поразительно резкий отзыв Катенина о Грибоедове — при первом известии о его служебных успехах. Письма, стр. 121.

61) Л. Майков. «Пушкин», ПБ. 1899, стр. 320—321.

62) Фамилия Кюхельбекера ощущалась в русском языке, как комический звуковой образ; ср. лицейское: «Бехелькюкериада», пушкинское слово «кюхельбекерно», ермоловский перевод: «хлебопекарь» (намек на «славенофильство» Кюхельбекера). Язвительный Воейков в полемике величал его всегда: «г. фон-Кюхельбеккер».

63) Ср. письмо Пушкина по поводу од Кюхельбекера, от 1822 года, в котором он припоминает эти его младенческие стихи (т. I, стр. 51, № 37). И впоследствии у Кюхельбекера, несомненно оставался известный языковой немецкий субстракт, иногда обнажавшийся (ср. его показания по декабрьскому делу — в книге Гастфрейнда «Кюхельбекер и Пущин 14 декабря»), иногда модифицировавший строй его речи.

64) Некоторые детали второй баллады, переданные в ст. «Демон метромании»: «Лишь для безумцев, о Зульма, златое вино пророк запретил», снабженные примечанием: «Вот прямо дьявольские стихи», приводят к предположению, что баллада эта была писана под влиянием романа Тика «Абдаллах», героиня которого Зульма, а одна из речей героя сходна с приведенной фразой.

65) По известному указанию Пушкина, Дельвиг «Клопштока, Шиллера и Гёте прочел с одним из своих товарищей, живым лексиконом и вдохновенным комментарием», т.-е. Кюхельбекером («Дельвиг», 1831 г.). С этим согласуется показание бар. А. И. Дельвига о том, что плохо зная немецкий язык, Дельвиг был хорошо знаком с немецкой литературой. (Бар. А. И. Дельвиг, «Мои воспоминания». Изд. Моск. Публичн. и Рум. муз., т. I, стр. 44.)

66) Ср. статью Дельвига «Известность Российской Словесности», («Росс. Музеум», 1815 г., ч. IV). См. также письмо Илличевского к Фуссу от 28 ноября 1815 года. (Я. Грот. «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники», стр. 66—7).

67) «Письмо из Сибири», Труды О-ва люб. рос. словесности», 1817, XI, стр. 68—69.

68) «Русск. Стар.», 1883 г., XXXIX, стр. 127. Пушкин восстановил приоритет Кюхельбекера в заметке о «Борисе Годунове»: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в Аргивянах. А Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его». (Соч. Пушкина, изд. Просвещение, т. III, стр. 254.) Отсюда явствует важность изучения ямба Кюхельбекера, как предшественника пушкинского.

69) Ср. запись дневника: «Федор Глинка и однообразен, и темен и нередко странен, но люблю его за то, что идет своим путем». «Русск. Старина», 1875 г., т. 13, стр. 506.—Ср. то же настроение у Грибоедова, который писал Катенину, что бывает у Шаховского «оттого, что все другие его ругают. Это в моих глазах придает ему некоторое достоинство». 70—71) «Русская Старина», 1875 г., т. XIII, стр. 343, 360.

72) В. И. Туманский. Стихотворения и письма. СПб. 1912 г., стр. 252.

73) Ср. статью В. Оболенского, «Сравнительный взгляд на прекрасное и высокое», «Атеней», 1828 г., ч. 5, стр. 303—311.

74) А. В. Никифорова, «Записки и Дневник», 1893 г., т. I, стр. 228. Запись 1827 г.

75) В 1835 году он пишет в своем дневнике: «Спасибо старику Державину! Он подействовал на меня вдохновительно; тремя лирическими стихотворениями я ему обязан». («Р. Ст.» 1884 г., т. 41, кн. 2, стр. 346); «Наконец, бившись три дня, я переупрямил упорную Державинскую строфу». (Там же, стр. 355).

76) «Сын Отечества», 1825 г., № 17, «Разбор фон дер Борговых переводов Русских стихотворений», стр. 80.

77) «О высоком» творение Дионисия Лонгина. Перевод Ивана Мартынова. Изд. 2-е, СПб. 1826 г., стр. 143—7.

78) «Размышления и Разборы», «Лит. Газета», 1830 г., № 43, стр. 54.

79) «Русская Старина» 1883 г., т. 39, стр. 107. Запись 1833 г.

80) «Мнемозина», ч. I, стр. 64—7. «Отрывки из путешествий по Германии».

81) Крылов интересовал архаистов не только как стилист, но и стиховыми своими особенностями. «С простотою и веселостью Хемницера соединяет он красоты стихотворений, часто большого достоинства». (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, стр. 73, письмо от 1825 г.)

82) Такие же выпады против элегии Кюхельбекера делает в литературной сатире «Земля Безглавцев» («Мнемозина», ч. II, стр. 143—151). Сатира в излюбленной тогда форме фантастического путешествия (в Акардию, столицу страны Акефалии, где живут люди без сердца): «Племя Акардийских Греков и Тибулов особенно велико; они составляют особенный легион. Между тем, элегии одного очень трудно отличить от элегий другого: они все твердят одно и то же; все грустят и тоскуют о том, что дважды два—пять. Эта мысль, конечно, чрезвычайно нова и поразительна; но под их пером уже несколько обветшала... как истинный Сын Отече-

ства я порадовался, что наши русские поэты выбрали предмет, который не в пример богаче: с семнадцати лет у нас начинают рассказывать про свою отцветшую молодость; наши стихотворения не обременены ни мыслями, ни чувствами, ни картинami; между тем заключают в себе какую-то неизъяснимую прелесть, непонятную ни для читателей, ни для сочинителей; но всякий не Славнофил, всякий человек со вкусом восхищается ими» (стр. 149—150, курсив мой, Ю. Т.). Под явным влиянием Кюхельбекера те же мысли повторяет об элегии и Одоевский, в статье «Следствия сатирической статьи» («Мнемозина», ч. III, стр. 128—9). Кюхельбекер не сразу стал приверженцем оды; он сам исчерпал сначала элегию. В 1833 году он занес в дневник: «Стыдно и смешно мне было, когда прочел я в «Сыне Отечества» свою пьесу: «Элегия к Дельвигу». Мне было с небольшим двадцать лет, когда я написал ее, вышел только что из Лицея, еще не жил, а приготовлялся жить; между тем, тема этой рапсодии — отцветшая молодость, разочарование». «Русск. Старина», 1883 г., кн. 7, стр. 114. (Запись от 9 августа 1833 г.)

83) Кюхельбекер пародировал монолог «Орлеанской Девы» в переводе Жуковского в своей комедии «Шекспировы Духи» (1825 г.). Пушкин ему выговаривал за эту пародию—см. письмо от декабря 1825 г. Переписка, т. I, стр. 315, № 225.

84) «Для немногих»—намеки на придворное издание Жуковского «Для немногих» (1817 г.); курсив автора; в упоминании об «архитравах, колоннах»—может быть намек на известную обмолвку Вяземского о «барельефах»—в статье об Озерове, подвхваченную в свое время Катениным—см. «Письма Кат. к Бахтину», стр. 171.

85) В особенности, любопытно указание на восточную литературу, на Гафиса, Саади, Джамии, «которые ждут русского читателя». Здесь, отчасти, сказалося на Кюхельбекере влияние Гёте (West-Östliche Divan); подробный конспект прозаического аппарата этой книги сохранился в черновой тетради Кюхельбекера (хранится в Пушкинском доме при Акад. Наук СССР.).

86) «Ост. Арх.», т. III, стр. 69; эта характеристика принялась в литературе. Ср. кн. Вяземский «Деревня» 1827 г. (обращение к Шиллеру):

Влечешь ли ты и нас в междуусобный бой
Незрелых помыслов.

Ср. также Катенина: «Чему дивятся в уродливых произведениях незрелого Шиллера». («Письма к Н. И. Бахтину», стр. 143, от 1829 г.)

87) В особенности должен был задеть «просветителя» Булгарина эпитет Горация «прозаический»: в 1821 году вышли переводы Булгарина из Горация.

88) См. «Литературные Листки», 1824 г., № 15, стр. 77: «ваши Элегии, почтенные господа, выбранные по стишку из французских стихотворцев»,

похожи на французскую фразу отчаяние Жокриса, или на жалобу мальчика, поставленного в угол за шалость». («Литерат. Листки», 1824 г., № 16, стр. 103). Ср. у Кюхельбекера: «Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии» («Мнемозина», ч. II, стр. 42). Под именем Талантина, в уста которого вложены все эти слова, Булгарин вывел Грибоедова; Грибоедов, как известно, ответил на это письмом, в котором отказывался от дружбы с ним, а Булгарин, за рекламный тон статьи. (См. Грибоедов, Шляпкин, т. I, стр. 192—3; 370—376.) Из этого можно заключить, насколько литературные взгляды Кюхельбекера были тесно связаны со взглядами Грибоедова и служили выражением общих взглядов архаистов.

89) Подробнее о полемике вокруг элегии и оды—см. в моей статье «Ода его сиятельству гр. Хвостову» в «Пушкинск. сборнике памяти проф. С. А. Венгерова», 1923 г., стр. 75—92. К лету 1824 года относится стихотворение Баратынского «Богдановичу», где Жуковский упрекается в том, что к музам русских поэтов пристала немецкая хандра, что «у всех у нын и ем оделось чело, душа у вянула и сердце от цвело» и где осуждается «вытье жеманное поэтов наших дней». II часть «Мнемозины» вышла весной (цензурное разрешение подписано 14 апреля 1824 г.) и здесь можно усмотреть прямую связь между стихотворением Баратынского и статьей Кюхельбекера.

90) Ср. многочисленные применения цитаты у поверхностной или беспринципной критики (Булгарин о I гл. «Евг. Онегина», Бестужев в письме к Пушкину о «Евг. Онегине» и т. д.).

91) Едва ли не к Кюхельбекеру относится также след. отрывок: «Один из наших поэтов говорил гордо: «Пускай в стихах моих найдется бессмыслица, зато уж прозы не найдется». Резкое теоретическое разграничение прозы и поэзии у Кюхельбекера (см. стр. 272 сл.), так же, как и противоположные положения карамзинистов, касались по существу прозы и поэзии, как семантических систем. Выпады против «бессмыслицы» архаистов и в частности Кюхельбекера в этом смысле соответствуют борьбе Сумарокова против «бессмыслиц» поэтического языка Ломоносова. Характерно, что Пушкин в этом отрывке совершенно изжил прямолинейное карамзинистское отношение к «бессмыслице».

92) Переписка, т. I, стр. 168. В 1825 году Рылеев напечатал в «Сыне От.» статью: «Несколько мыслей о поэзии», в которой вслед за Кюхельбекером провозглашал лозунг «высокой поэзии».

93) «Переписка Грота и Плетнева», III, стр. 384. См. также сочинения Пушкина, изд. Л. Поливанова, IV, стр. 45—7.

94) Ср. со стихами, обращенными к Кюхельбекеру («19 окт. 1825 г.»): «служенье муз не терпит суеты».

95) Первоначально: «И сень дубрав, где он встречал свой верный, милый идеал»; поправки очень близки к полемическим выражениям Кюхельбекера, употребленным в статье (см. выше, стр. 275).

96) См. мою статью: «Ода его сият. гр. Хвостову», «Пушкин. сборн. памяти С. А. Венгерова», стр. 85.

XI. К статье А. Полякова: «Картина бурана у Пушкина и С. Аксакова».

Примечаний нет.

XII. К статье Н. Измайлова: «Пушкин и В. Ф. Одоевский».

1) Ср. об этом в книге Б. В. Томашевского «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения». Лгр. 1925, стр. 74—75 и сл.

2) См. исследование П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма». «Князь В. Ф. Одоевский, Мыслитель-Писатель». Том I, часть 2. М. 1913, стр. 322; отрывок этот, напечатанный там впервые, цитируется нами по автографу Гос. Публичной библиотеки—бумаги кн. В. Ф. Одоевского, переплет № 85, л. 36 об. Написан он в конце 1860 года.

3) Говоря о Пушкине и его окружении, Н. А. Котляревский замечает: «Среди своих современников он для нас всегда корифей и вдохновитель. И в самом деле, про кого из его сверстников можно сказать, что он подчинил себе хоть на мгновение эту гениальную натуру? Когда речь идет о направлении мыслей Пушкина, то такие влиятельные собеседники найдутся, в очень, правда, ограниченном числе. Назовем хоть Чаадаева, Грибоедова, В. Одоевского и императора Николая Павловича... Но образ мыслей не создает поэта...» («Старинные портреты», СПб. 1907, стр. 75; курсив наш).

4) См. особенно в примечаниях к «Дневнику Пушкина», изд. под ред. Б. Л. Модзалевского, Пгр. 1923, стр. 96—98, и изд. Румянцевского музея под ред. В. Ф. Саводника и М. Н. Сперанского. М. 1923, стр. 275—282.

5) Указ. соч., т. I, часть 2, стр. 321—330, а также стр. 51, 74, 112, 157, 287—288, 296—300.

6) Указ. соч., т. I, часть 2, стр. 329—330.

7) Письмо Одоевского к М. П. Погодину от 27 апреля 1827 года; см. у П. Н. Сакулина, т. I, ч. I, стр. 324—325.

8) Одоевский был всего на четыре года моложе Пушкина (он родился 30 июля 1803 года), но по обстоятельствам воспитания и жизни выступил в литературе значительно позднее чем Пушкин, а по свойствам ума и дарования—развивался иным путем, будучи в юности скорее кабинетным мыслителем, чем практическим деятелем.

9) См. замечательное письмо Пушкина к А. А. Дельвигу, от 2 марта 1827 г., в сборнике «Литературные Портфели», I, Пгр. 1923, стр. 80.

10) Письмо М. П. Погодина—Одоевскому, от 2 марта 1827 г., в «Русской Старине» 1904 г., март, стр. 705—706.

11) Письмо А. И. Кошелева—Одоевскому, от 21 февраля 1831 г., в «Русской Старине» 1904 г., апрель, стр. 206.

12—13) Переписка Пушкина, изд. Академии Наук, т. III, стр. 15—16.— Там же, стр. 47 и 56.

14) «Дневник Пушкина», ред. Б. Л. Модзалевского, стр. 9, 11, 105—107 и сл.; Переписка, изд. Академии Наук, т. III, стр. 85—86.

15) Можно еще отметить, что в конце 1836—начале 1837 года Одоевский приглашал Пушкина участвовать в детском журнале А. Н. Очкина и кн. В. Львова «Детская библиотека»; Пушкин отнесся к предложению полу-иронически и участие его не состоялось (быть-может, не успело состояться; см. Переписку, III, 262; письмо отнесено к 1835—1836 г.; но Львов был соредактором Очкина лишь в 1837 году).

16) Переписка Пушкина, изд. Академии Наук, т. III, стр. 257—258.

17) См. особенно письмо Одоевского к Нат. Ник. Пушкиной, от 10 мая 1836 года, в журнале «Искусство», М. 1923, № 1, стр. 324—326, и письма к ней же Пушкина — «Переписка», т. III, стр. 312 и 315.

18) Напечатаны в «Современнике», кн. II, стр. 206—217, и кн. III, стр. 48—51, под инициалами «Ө. С»; Одоевский задумывал еще—но не исполнил—статью о «Ревизоре» («Искусство», стр. 324); статья о комедии Гоголя для «Современника» была написана князем П. А. Вяземским («Современник», кн. II, стр. 285—310).

19) Об этом говорит Одоевский в письме к Пушкину, в конце 1836 г. (Переписка, III, 423). См. ниже.

20) «О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина» — напечатана самим Одоевским в «Русском Архиве» 1864 г., стр. 824—831.

21) Часть ее напечатана П. Н. Сакулиным—указ. соч., т. I, ч. I, стр. 327—328; рукопись—в бумагах кн. Одоевского в Г. Публичной библиотеке (переплет № 83, лл. 11—18, автограф). Цитируем по рукописи. Вся статья полностью обещана в до сих пор, к сожалению, неизданных приложениях к труду П. Н. Сакулина.

22) Одоевский разумеет теорию французского классицизма, бывшего для него образцом полного отрицания поэзии.

23) Сочинения Одоевского, изд. 1844 г., т. I, стр. 30—31.

24) Сборник «Наш Труд», В. II, Москва, 1924 г.

25) «Новые тексты Пушкина. IV. Письмо к издателю». «Атеней», историко-литературный временник, кн. I—II. Лгр. 1924, стр. 6—11 и 15—24.

26) Переписка, изд. Академии Наук, т. III, стр. 293—294: «У меня в 1 № не будет ни одной строчки вашего пера—грустно мне; но времени нам не достало—а за меня приятели мои дали перед публикой обет выдать «Совр. на Фоминой», и т. д.

27) Первоначальное заглавие в рукописи: «Сцена из комедии: Настоящие Недовольные», потом: «Сцена из ежедневной жизни» (под которым и напечатано, после отказа [Пушкина, в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» 1837 г. № 17). В той же рукописи и окончательное заглавие: «Сцена из домашней жизни» (может-быть, не без воздействия Бальзака—«Scènes de la vie privée», которого начинали тогда выходить, см. у П. Н. Сакулина, т. I, ч. 2, стр. 157.

28) Сочинения, изд. 1844 г., т. III, «Смесь», стр. 231—306, с подзаголовком «домашняя драма».

29) Ср. ниже свидетельство самого автора «Русских Ночей».

30) Сочинения, изд. 1844 г., т. I, стр. 8, предисловие (ко всему изданию). Курсив наш. Ср. с этим слова в «Примечании к Русским Ночам», написанном около 1860 года (изд. 1913 г., стр. 19; Сакулин, т. I, ч. 2, стр. 215—216): «Юношеской самонадеянности представлялось доступным исследовать каждую философскую систему порознь (в виде философского Словаря), выразить его строгими, однажды навсегда принятыми, как в математике, формулами и потом все эти системы свести в огромную драму, где бы действующими лицами были все философы мира от элеатов до Шеллинга, или лучше сказать их учения, — а предметом или, вернее, основным анекдотом была бы ни более ни менее, как задача человеческой жизни» (курсив наш, кроме последних трех слов).

31) «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей (отрывок из I части)». Подпись К. В. О., дата: 1832. «Сборник на 1838 год», СПб. 1838, стр. 89—106.

32) Бумаги кн. В. Ф. Одоевского в Г. Публичной Библиотеке, переплет № 80, лл. 28—34, автограф.

33) Переписка, изд. Академии Наук, т. III, стр. 294.

34) Длинная авторская ремарка, в повествовательной форме, перед началом диалога.

35) См. «Литературные прибавления к «Русскому Инвалиду» 1838 г. № 16, стр. 310.

36) Марлинский часто прибегает к периодической, ритмизованной речи (не достигающей ритмичности речи Одоевского и проникнутой большим лиризмом, нежели декламационные тирады духов), напр., в «Красном покрывале», «Прощании с Каспием», «Он был убит», «Страшном гаданье», «Аммалат-беке» и проч. — везде в отдельных лирических местах этих повестей. Ср. также у Гоголя ритмическую речь в «Страшной мести» («Вечера на хуторе близ Диканьки», часть II, 1832) и в «Тарасе Бульбе» («Миргород», часть II, 1834), где, однако, ритмичность имеет другую функцию — передает напевность народной песенной речи. Не без влияния на Одоевского была в данном случае речь библейских книг (особенно, пророческих) и мистических сочинений средних веков, которые он изучал.

37) В письме к А. А. Краевскому, 1844 года (П. Н. Сакулин, т. I, ч. 2, стр. 298).

38—39) Переписка, изд. Академии Наук, т. V, стр. 293. Там же, т. III, стр. 397; датировано издателем: октябрь—ноябрь 1836 года.

40) «Иногда в домашнем кругу нужно больше героизма, нежели на самом блистательном поприще жизни. Домашний круг — для женщины поле чести и святых подвигов. Зачем немногие это понимают? (Слова женщины)».

41) «Поэта мы увенчаем цветами и выведем его вон из города. Платон». «Три столба у царства: поэт, меч и закон. Предания Северных Бардов». «Поэты будут употреблять лишь в назначенные дни для сочинения гимнов общественным постановлениям. Одна из промышленных компаний XVIII века». «[?]? XIX-й век». Сочинения, 1844 г., т. II, стр. 104. Подзаголовок повести: «Из записок благородного человека».

42) «Переписка Пушкина», изд. Академии Наук, т. III, стр. 423, письмо от ноября или декабря 1836 года.

43) Намерение это, как указано выше, не было исполнено.

44) Курсивы самого Одоевского, кроме последних четырех слов, подчеркнутых нами.

45) «Письмо к графине Е. П. Р[астопчино]й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, кабалистике, алхимии и других таинственных науках». Сочинения, 1844 г., т. III, стр. 307, дата: 1839. Начало письма: «Вы требовали от меня, графиня, какую-нибудь повесть, да страшнее. К сожалению, повести не по моей части: это дело одного известного вам моего приятеля, который любит пугать честной народ разными небывальщинами (т.-е. Ириней Модестовича Гомозейки). Что до меня касается, я сам ничего не изобретаю: я умею только с грехом пополам пересказывать чужое...»

46) Письмо к А. А. Краевскому, 1844 г., см. выше.

47) Указ. соч., т. I, часть I, стр. 329—330.

48) «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» — альманах «Утренняя Заря» на 1841 год. Сочинения, т. II, стр. 209—211.

49) Напечатан в альманахе «Альциона» на 1833 год.

50) Заезжих итальянцев-импровизаторов, бывших тогда в некоторой моде. Ср. у П. Н. Сакулина, т. I, ч. 2, стр. 249—250.

51) Н. Ф. Сумцов. «Князь В. Ф. Одоевский». Харьков, 1884, стр. 44.

52) «Уединенный домик на Васильевском» повесть Тита Космокротова в «Северных Цветах». на 1828 год. Ср. «Атеней» 1924, № 1—2, стр. 166—168, заметку Ю. Г. Оксмана.

53) Ср. интересные соображения о таинственном у Пушкина в статье Влад. Ходасевича «Петербургские повести Пушкина», в его книге «Статьи о русской поэзии» СПб. 1922, стр. 58—96, где анализируется тематическая связь между повестями: «Уединенный домик на Васильевском», «Домик в Коломне», «Медный Всадник» и «Пиковая дама».

54) Некоторые из мотивов, имеющих важное значение в построении фантастических повестей, не являются, конечно, исключительно принадлежностью творчества Пушкина или Одоевского, но представляются общими для всех повествователей, писавших в фантастическом роде. Таков хотя бы мотив игры в карты, как пути проникновения темных, злых сил в жизнь человеческую, и проявления их власти. На этом мотиве построена «Пиковая дама» Пушкина, а еще раньше он играет значительную роль в рассказе, который тоже должен быть в основе — с тематической

по крайней мере, стороны — приписан Пушкину — «Уединенный домик на Васильевском»; Одоевский, в «Русских Ночах», дал устами Фауста теоретическое, в мистическом духе, толкование значения карточной игры (Сочинения, т. I, стр. 152 — 153): «У враждебной силы две глубокие и хитрые мысли: первая — она старается всеми силами уверить человека, что она не существует, и потому внушает человеку все возможные средства забыть о ней; а вторая — сравнить людей между собою как можно ближе, так сплотить их, чтобы не могла выставиться ни одна голова, ни одно сердце. Карты есть одно из тех средств, которые враждебная сила употребляет для достижения своей двойной цели». Изображение этой силы карт, в плане иронической фантастики, Одоевский дает в одной из «Пестрых Сказок» (написанных вообще в ироническом, как бы мистифицирующем духе): «О том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое в Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» (1833; Сочинения, изд. 1844 т. III, стр. 171 — 178), а в плане реально-психологическом, но где психология «ужасного» граничит с фантастикой — в повести «Мартингал» («Из записок гробовщика», «Петербургский Сборник» Некрасова, Спб. 1846, стр. 375—390; повесть задумана значительно раньше — вероятно, в 30-х годах). Тот же мотив карточной игры можно встретить, напр., еще у Жуковского («Красный Карбункул», сказка, заимствованная из Гебеля, 1816); у Гоголя («Пропавшая Грамота» 1831, но в народно-легендарной трактовке и в несколько ином композиционном значении); укажем еще две повести, напечатанные в «Современнике» уже по смерти Пушкина: очень слабую, подражательную, но характерную для своего жанра — «Отрывок из жизнеописания Хомкина», барона Корфа («Современник» 1838 г., т. X, стр. 91—149), и замечательный «Отрывок», подписанный «И. Б-н» («Современник», 1837, т. VI, стр. 33—94), принадлежащий, быть может, самому Одоевскому. Лермонтов дал удивительный образец фантастической новеллы, в которой игра в карты имеет важное значение, в так называемом «Отрывке из начатой повести» (1841; Сочинения, изд. Академии Наук, т. IV, стр. 284—296): вся она построена на сочетании вполне бытового, даже натуралистического фона с ясно-ощущаемым присутствием темных и таинственных сил, заставляющих с самого начала предчувствовать трагическую развязку, ... Эволюцию мотива карточной игры можно проследить вплоть до «Игрока» Достоевского (1866), но и приведенные примеры показывают, что мотив фантастической новеллы сам по себе не имеет решающей роли в суждении об отношении фантастики Пушкина и Одоевского.

⁵⁵⁾ В предисловии к «Русским Ночам» (Сочинения, изд. 1844 г., стр. III—IX). Одоевский дает, краткую формулировку теоретического значения своей книги, как исследования тех задач, «коих разрешение скрывается в глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную», поясняет приемы исследования — как рассмотрение «исторических и поэтических символов» и раскрытие их внутренней сущности, — и форму сочинения — как символической мировой

драмы—и заключает: «За сим, и без того уже слишком длинным теоретическим изложением, автору кажется излишним входить здесь в дальнейшие объяснения; сочинения, имеющие притязание на название эстетических, должны сами отвечать за себя и преждевременно защищать их полным догматическим изложением теории, на которой они основаны, было бы напрасным оскорблением прав художника» (курсив наш).

56) А. Ф. Кони, в речи, произнесенной в заседании Академии Наук в память 100-летия со дня рождения Одоевского, в 1903 году, отметил «образный, сильный язык, блестящий метафорами и здоровым пафосом» князя Одоевского, в котором «гораздо более слышится оратор, чем писатель,—чувствуется трибуна, но не спокойный кабинет». («Очерки и воспоминания», СПб. 1906, стр. 50.)

57) В дополнение к характеристике отношения Пушкина к фантастике Одоевского можно привести рассказ В. Ленца о разговоре с Пушкиным на вечере у Одоевского, повидимому, зимою 1834 года... «Гофмана фантастические сказки в это самое время были переведены в Париже на французский язык и, благодаря этому обстоятельству, сделались известны в Петербурге... Пушкин только и говорил, что про Гофмана; не даром же он и написал Пиковую даму в подражание Гофману, но в более изящном вкусе. Гофмана я знал наизусть... Наш разговор был оживлен и продолжался долго». — «Одоевский пишет также фантастические пьесы», — сказал Пушкин с неподражаемым сарказмом в тоне. Я возразил совершенно невинно:—«Sa pensée malheureusement n'a pas de sexe»,—и Пушкин неожиданно показал мне весь ряд своих прекрасных зубов: такова была его манера улыбаться» («Русский Архив», 1878, I, стр. 442). Если исключить слишком категорическое и прямолинейное суждение о подражании Пушкина Гофману в «Пиковой Даме», то рассказ, даже при всей неточности подобных воспоминаний в передаче отдельных слов, хорошо воспроизводит и время—расцвет фантастической повести,—и тон Пушкина по отношению к Одоевскому, дополняя сдержанные отзывы его писем.

58) Нельзя, нам кажется, безусловно и целиком принимать формулу П. Н. Сакулина, согласно которой «по психологическому типу Одоевский принадлежит к таким гармоническим натурам, как Гёте и Пушкин». (Указ. соч. т. I, ч. 2, стр. 287 и сл.) Сам П. Н. Сакулин вносит здесь же в эту характеристику существенные ограничения «однако, только по типу, но не по силе развития составных элементов психики»... Думается, что различие здесь не количественное только, но качественное: стремление к гармонии мира, как к идеалу, сопровождалось в Одоевском постоянным сознанием ограниченности и несовершенства нашего мира, чувством двоемирия, постоянно ему присущим и лежащим в основе его психики. Гармонический идеал лежит для него за пределами человеческих возможностей. В этом существенное отличие его от Пушкина, для которого «однопланность» мира была безусловной, хотя не осознанной аксиомой. Впрочем, психологический анализ того и другого не может входить в нашу задачу.

XIII. К статье Г. Маслова: «Послание Лермонтова к Пушкину, 1830 г.».

1) Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова (Академическая библиотека русских писателей, в. 2-й), СПб. 1910 г., т. I, стр. 173.

2) Там же, т. I, стр. 144, 150, 161, 170, 225.

3) См. Б. В. Нейман, «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова». Киев. 1914 г.

4) См. примечание к этому стихотворению в изд. Брокгауза-Ефрона т. IV, стр. LXIII.

5) Срв. в стихотворении «На смерть Пушкина» (т. II, стр. 204):

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, гения и славы палачи,
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда—все молчи!...
Но есть, есть Божий суд, наперсники разврата!...

XIV. К статье К. А. Шимкевича: «Пушкин и Некрасов».

1) См. «Начала», 1922 г. № 2.

2) Беру по варианту.

3) В том, что рифмы 5—8 стихов оказались в печати не чередующимися; виноват не Пушкин, а издатели, неправильно вставившие стихи от слов: «Что ж ты нахмурился»; в рукописи они не здесь. (Об этом напечатано Б. В. Томашевским см. «Русский Современник» № 3.)

4) Чтение Б. В. Томашевского.

УКАЗАТЕЛЬ.

- А** башидзе, Григорий, 203.
А башидзе, Кита, 208, 384.
Августин, 346.
Аврелий Виктор, 11, 12, 348.
Аддисон, 146.
Адольф, М., 166.
Аксаков, С. Т., 22, 287, 288, 378.
Алексеев, М. П., 345, 347, 348.
Алмазов, Б. Н., 376.
Альфиери, 107, 130, 243.
Андреев, Л. Н., 198.
Аничков, Е. В., 134.
Анненков, П. В., 11, 112, 203, 216,
246, 247, 264, 265, 287, 333, 334,
336, 355, 372.
Арди (А. Hardy), 15.
Ариосто, 48, 130, 145, 249.
Аристотель, 35.
Арно (А. V. Arnault), 13, 131, 350.
Арцыбашев, М. П., 332.
- Б** айрон, 87, 91, 99—112, 114, 120, 125,
126, 134, 137, 146, 150, 151, 160,
163, 243, 255, 262, 274, 276—279,
281, 283, 312, 360, 364, 365.
Баиф (J. A. Baïf), 49.
Бальзак (Honoré de), 395.
Бараташвили, 207.
Баратынский, Е. А., 21, 22, 36, 39,
67, 75, 76, 79, 83—85, 88, 116—118,
266, 269, 273, 279, 321, 322, 353,
358, 360, 393.
Бари Корнуоль (Barry Cornwall,
псевд. В. W. Proctor'a), 114, 136, 139.
Баррет-Броунинг, Елизавета
(Barret-Browning, E.), 135.
- Батеньков, Г. С., 101.
Баттё, 20, 114, 274, 275.
Батюшков, К. Н., 22, 26, 30, 65,
67, 68, 75—77, 79, 82, 87, 88, 90,
94, 95, 109, 131, 223, 228, 229, 243,
245, 246, 274—276, 279, 326, 327,
349, 363, 370.
Баур-Лормиан (P. Baour-Lormi-
an) 57.
Бахтин, Н. И., 227, 231, 233, 235,
237, 239, 244, 249, 256, 263, 385—388
391.
Белизар (F. Bellizard), 152, 371.
Белинский, В. Г., 161—163, 166,
240, 269, 309, 333.
Беллок, Луиза, 110, 111.
Беранже, 318, 341.
Bertrand, L., 74, 79, 361.
Бертэн (A. Bertin), 69, 94, 355, 361.
Берх, В. Н., 305.
Бесика, 201.
Бестужев (Марлинский), А. А., 103,
104, 109, 125, 137, 146, 227, 229,
231, 235, 238, 239, 242, 252, 281,
300, 351, 354, 363, 393, 396.
Бестужевы, 67.
Бируков, А. С., 112.
Блок, А. А., 233.
Блудов, Д. Н., 246, 249, 250.
Бобров, С. С., 245, 254.
Богданович, И. Ф., 31, 250.
Боккаччо, 130.
Вёскен, 345.
Бомон (F. Beaumont), 141.
Бональд, 360.
Bonwetsch, N., 346.

- Боткин, В. П., 153.
 Боульс (W. L. Bowles), 109, 126, 129, 139, 144.
 Браиловский, С. И., 367.
 Брандес, Георг, 376.
 Брант, Л. В., 162, 163.
 Bracher, H., 377, 382.
 Бребеф (Brébeuf), 19.
 Броссет (Cl. Brossette), 349.
 Brueys, 349.
 Брюсов, В. Я., 130, 131, 355.
 Буало (Депрео), 13, 14, 16—54, 56, 63, 65, 104, 113, 243, 272, 274, 278, 280, 281, 349—356, 358—361.
 Булгарин, Ф. В., 110, 168, 277—279, 294, 295, 317, 377, 392, 393, 410.
 Бульвер, 169.
 Бунина, А. А., 21.
 Бутервек, 276.
 Бюргер, 146, 230, 256, 267.
- Ваде** (J. J. Vadé), 139.
 Валерио, Феликс, 130.
 Ватсон, М. В., 163, 377.
 Велианити, Федор, 189, 191.
 Венгероу, С. А., 133, 148.
 Веневитинов, Д. В., 86.
 Вержье (J. Vergier), 14, 31, 63.
 Верховский, Ю. Н., 130.
 Веселовский, Алдр Н., 131, 318, 370.
 Веселовский, Алексей Н., 160.
 Вигель, Ф. Ф., 220.
 Виланд, 163, 272, 382.
 Виллон, Ф. (F. Villon), 14, 48.
 Вильсон (J. Wilson), 139, 144.
 Виньи, Альфред де, 79, 170.
 Виргилий, 19, 31, 260, 275, 334, 336.
 Владиславлев, В. В., 298, 299.
 Воейков, А. Ф., 247, 248, 258, 276, 277, 298.
 Вольтер, 13, 20, 31, 35, 41, 53, 56—58, 63, 160, 274, 275, 280, 351, 353, 357—359, 388.
 Вордсворт, 114, 115, 122—129, 132—136, 139, 144, 370, 374.
- Воронов, Д. А., 218, 384.
 Воронцов, М. Л., 112.
 Востоков, А. Х., 224, 225, 268.
 Вуатюр (V. Voiture), 19, 31.
 Вулодим, Харламий, 195—198.
 Вяземский, П. А., 22, 26, 27, 29, 30, 31, 45—47, 58, 72, 77, 80, 101—103, 106, 108, 109, 111, 118, 119, 122, 125, 130, 152, 165, 170, 177, 179, 187, 216, 228, 239, 241, 244, 246, 249, 250, 251, 254, 258, 260, 266, 279, 281, 289, 317, 321, 322, 324, 325, 341, 349, 350, 351, 353, 356—358, 360, 363—367, 381, 385, 388, 389, 392, 395.
- Гаевский, В. П.**, 267.
 Галахов, А. Д., 160, 161.
 Галинковский, Я. А., 224.
 Galignani, A. и W., 139, 152, 368, 371.
 Гальяни, 360.
 Гамильтон, 14.
 Гаприндашвили, В., 384.
 Гарнье (R. Garnier), 15.
 Гаршин, В. М., 198.
 Гастфрейнд, Н. А., 390.
 Гафиз, 201, 392.
 Гебель, 256, 398.
 Гейне, 160, 269.
 Гэзлитт (W. Hazlitt), 108, 110, 139, 140, 268, 371.
 Гельти, 267.
 Герасимов, А. (переводчик), 381.
 Гершензон, М. О., 93.
 Гёте, 66, 86, 110, 151, 160, 215, 230, 267—269, 275, 352, 379, 392.
 Гишар (Guichard), 53, 250, 358.
 Глинка, Н. Г., 269.
 Гнедич, И. И., 21, 125, 145, 146, 224, 225, 227, 240, 254, 256, 261, 268, 286, 349, 389.
 Гоголь, Н. В., 85, 162, 164, 168, 170, 171, 174, 178, 179, 184, 186, 189, 198, 269, 291, 294, 296, 297, 330, 395, 396, 398.
 Гольдсмит, 163.

- Goldstein, M., 377, 382.
 Гомер, 31, 34, 145, 160, 275, 347.
 Гонт, Ли (Leigh Hunt), 110, 409.
 Гончарова, Н. Н., 131.
 Норфег, 347.
 Гораций, 17, 31, 44, 48, 243, 274—277, 279, 283, 351, 356, 359, 360, 392.
 Горький, М. (Пешков, А. М.), 198.
 Готшед, 356.
 Гофман, М. Л., 115, 116, 161, 287, 355, 366, 379.
 Гофман, Э., 79, 382, 383.
 Hofmann, 346.
 Грей, 65, 81, 87.
 Грекур (J. V.-J. Grécourt), 14, 31, 63, 267.
 Грессе (L. Gresset), 14, 31, 33, 349, 351.
 Gressmann, H., 345, 346.
 Греч, Н. И., 227, 235, 238—240, 387.
 Грибоедов, А. С., 216, 217, 224, 226—228, 244, 246, 248, 254, 256, 270, 271, 273, 275, 390, 391, 393, 410.
 Гроссман, Л. П., 368.
 Грот, Я. К., 283, 365, 384, 390.
 Гурамишвили, Давид, 201.
 Гюго, Виктор, 37, 42, 79, 110, 160, 294, 295, 352.
- Давыдов, Д. В., 67, 160, 331.**
 Д'Аламбер, 62, 355.
 Даллас (R. C. Dallas), 110.
 Даль, В. И., 231.
 Данте, 30, 109, 114, 126, 130, 243, 253, 259, 333—337, 388.
 Дарвин, Эразм, 138.
 Дасье (A. Dacier), 360.
 Дашкевич, Н. П., 137, 372.
 Дашков, Д. В., 217, 218, 238, 356.
 Дебаро (Des-Barreau), 278.
 Деген, 70, 361.
 Дё-Квинси (T. De Quincey), 142.
 Делавинь (C. Delavigne), 243.
 Делийани, 383.
 Делиль, 38, 41, 104, 108, 354, 355.
 Делорм см. Сент-Бёв.
- Дельвиг, А. И., 12, 29, 36, 114—118, 129, 266—268, 270, 279, 289, 321, 351, 358, 363, 366, 390, 394.
 Державин, Г. Р., 21, 26, 30, 32, 224, 225, 231—233, 240, 245, 250, 257, 258, 271, 272, 282, 283, 313, 314, 340, 351.
 Дефокопраз, 378.
 Джами, 392.
 Джеффри (F. Jeffrey), 140.
 Джанни, Франческо, 113.
 Дидро, 33.
 Диксон, Л., 140.
 Дмитриев, И. И., 21, 26, 28, 30—32, 35, 222, 223, 245—247, 249, 250—252, 258, 278, 283, 351, 358, 389.
 Дмитриев, М. А., 170, 228, 233, 273.
 Дмитрий Ростовский, 219.
 Döigeg, 346.
 Дондуа, К. Д., 214, 384.
 Дора (G. J. Dorat), 33, 65.
 Достоевский, Ф. М., 195, 198, 271, 398.
 Драганов, П. Д., 383.
 Дружинин, А. В., 140, 372.
 Дюбарта (G. Dubartas), 14, 15, 358.
 Дюбелле (J. Dubellay), 15, 17, 49.
 Дюкло (Ch. Duclos), 361.
 Дюмарсе (C. C. Dumarsais), 360.
- Eitrem, S., 347.**
 Екатерина II, 166, 187.
 Ерман, 346.
 Эрнштедт, П. В., 1, 346, 347.
 Estève, Edmond, 364, 365.
 Ефремов, П. А., 287, 355.
- Жандр, А. А., 235, 269.**
 Жанен (J. Janin), 294.
 Жанлис, г-жа (S. F. Genlis), 53.
 Жерлицын, М., 372.
 Жильбер (N.-J.-L. Gilbert), 24, 66, 69—72, 77—79, 82, 87, 89, 349, 361.
 Жирмунский, В. М., 371.
 Жирон (Giron), 9, 346—348.

- Жихарев, С. П., 225.
 Жодель (E. Jodelle), 15, 49.
 Жуковский, В. А., 21, 22, 26, 27, 29, 30, 45, 46, 65, 67, 81—83, 87—90, 94, 95, 137, 145, 146, 152, 160, 195, 209, 216, 226—232, 237, 238, 244, 246, 248, 250, 255, 256, 268, 269, 274—276, 279, 289, 325, 326, 349—351, 363, 392, 393, 398.
- И**ашвили, Паоло, 384.
 Измайлов, Н. В., 308, 372, 394.
 Илличевский, А. Д., 118, 366, 390.
 Ирвинг, Вашингтон, 165, 166, 169.
- К**альдерон, 36.
 Камознс, 24, 48, 114, 126.
 Кантемир, А. Д., 21, 48.
 Капнист, В. В., 30, 224.
 Карамзин, Н. М., 26, 30, 160, 217, 220—222, 228, 239, 242, 243, 245, 247—249, 251, 252, 258, 262, 272, 294, 387, 388.
 Карафеодори, Стефан, 188, 189.
 Карлейль, 134, 160, 166.
 Касти (Giovanni Battista Casti), 130.
 Катенин, П. А., 21, 146, 216—218, 222, 224, 226—244, 246—249, 251, 252, 254, 256—260, 262—266, 271, 272, 275, 276, 282, 385—392, 410.
 Катифорно, Антоний, 130.
 Каченовский, М. Т., 103, 106, 218, 228, 240, 365.
 Кеес, Н., 346.
 Кино (Quinault), 57.
 Киреевский, И. В., 266, 273.
 Кирпичников, А. И., 195.
 Китс (J. Keats), 125, 129, 139.
 Клебанская, 362.
 Клопшток, 267.
 Княжнин, Я. Б., 161.
 Коган, П. С., 349.
 Козлов, И. И., 111, 118, 119, 124, 125, 127, 137, 270, 321, 362, 366.
 Козмин, Н. К., 112, 360, 364, 378.
 Кольридж (Derwent), 142.
 Кольридж (Hartley), 126, 127, 139.
- Кольридж (Samuel T.), 126, 127, 129, 137—142, 144, 145, 370, 372, 374.
 Кольцов, А. В., 233.
 Кони, А. Ф., 399.
 Констан, Бенжамен, 179, 383.
 Кораи, Адамантий, 190.
 Корнель, 14, 35, 36, 50, 53, 264, 352.
 Корнилович, А. О., 252.
 Короленко, В. Г., 198.
 Корф, М. А., 266, 398.
 Корш, Ф. Е., 130, 334.
 Костров, Е. И., 24, 358.
 Котляревский, Н. А., 394.
 Котэн (abbé Cotin), 17, 19, 28.
 Коцебу, Август, 99.
 Крабб (G. Crabb), 152.
 Красногорский, В. П., 294.
 Красовский, А. И., 112.
 Крылов, И. А., 31, 209, 222, 225, 233, 246, 248—250, 253, 257, 273, 281, 313, 391.
 Кукольник, Н. В., 271.
 Куприн, А. И., 198.
 Кюхельбекер, В. К., 103, 216—218, 226, 227, 229, 231—233, 235, 236, 243, 244, 249, 250, 252, 255, 257, 259, 266—281, 283—286, 290, 350—353, 386, 387, 390—393.
- Л**агарп, 20, 31, 32, 62, 114, 275, 361.
 Лакруа, Поль (Жакоб Библиофил), 166, 170.
 Ламартин, 65, 66, 72, 75, 78—80, 82, 85, 87, 88, 91, 94—96, 243, 250, 362—364.
 Лафонтен, 16, 19, 28, 31, 50, 250, 280, 353.
 Лебрэн, Пьер, 102.
 Лебрэн, Экушар, 94, 102.
 Легуве (G. Legouvé), 249, 351.
 Лемонте, 253.
 Ленц, В., 399.
 Лео, Friedrich, 12, 348.
 Лермонтов, М. Ю., 87, 111, 162, 163, 171, 189, 198, 233, 269, 309—312, 319, 320, 398, 400.

- Лернер, Н. О., 93, 287, 363, 409.
 Лессинг, 215, 241, 266.
 Linde S. B., 120.
 Локгарт (I. G. Lockhart), 164, 378, 382.
 Ломоносов, М. В., 26, 28, 29, 32, 50, 219, 220, 224, 228, 233, 236, 238—240, 245, 257, 258, 271, 326, 351, 358, 361, 391.
 Лонгин, Дионисий, 21, 272, 391.
 Луазон (Loyson), 66, 78, 80, 87, 94.
 Лувель, 99, 101, 102.
 Лурье, С. Я., 10, 345.
 Лэмб (Charles Lamb), 125, 142, 409.
 Львов, В. В., 395.
- М**азаниелло (Mazaniello), 130.
 Майерс (F. W. H. Myers), 134, 370.
 Майков, Л. Н., 14, 31, 88, 137, 145, 146, 351, 363, 370, 376, 390.
 Макаров, П. И., 218, 220, 385.
 Максимович, М. А., 287.
 Макферсон, 169, 377.
 Малейн, А. И., 12, 348.
 Малерб, 14, 15, 28, 29, 34, 49, 50, 61, 243.
 Мальфилатр (I. Ch. Malfilâtre), 24, 78.
 Mansuy, A., 13, 358.
 Манцони, Александр, 130.
 Марин, С. Н., 222, 225.
 Маркевич, Н. А., 67.
 Мармонтель, 20, 53, 360, 361.
 Маро, Клеман, 27, 48, 49, 53, 357, 409.
 Марциал, 2.
 Маттисон, 145.
 Маслов, Г. В., V, 312, 400.
 Медвин (Th. Medwin), 110, 112.
 Мейер, Эдуард, 2, 3, 346, 347, 348.
 Мерзляков, А. Ф., 229, 268.
 Мериме, 62.
 Микель Анджело Буанаротти, 316.
 Миллер, В., 240, 241, 248, 386, 389.
 Милонов, М. В., 72, 75, 82, 83, 85, 361, 362.
 Мильвуа, 66, 74—83, 85, 87, 90, 94, 276, 362, 363, 364.
- Мильмен (H. Milman), 139.
 Мильтон, 30, 114, 146, 160, 253, 352,
 Минаев, Д. Д., 232.
 Мицкевич, 114, 115, 118—122, 131, 137, 366, 367.
 Модестов, В. И., 11.
 Модзалевский, Б. Л., 45, 357, 367, 376, 378, 381.
 Мольер, 16, 19, 30, 31, 33, 50, 52, 53, 60, 349, 351, 352.
 Монтгомери (I. Montgomery), 126.
 Монтеस्कье, 163.
 Монти, 243.
 Морозов, П. О., 46, 114, 122, 125, 128, 132, 145, 147, 148, 153, 204, 287, 354, 368, 371.
 Мур, Томас, 104, 110—112, 137, 141, 143, 145, 146, 364.
 Муравьев-Апостол, И. М., 272.
 Муханов, П. А., 110.
 Мэстр, Жозеф де, 80.
 Мюссе, Альфред де, 13, 43.
- Н**адеждин, Н. И., 317.
 Надсон, С. Я., 75, 78.
 Нахимов, Н. А., 22.
 Незеленов, А. И., 76, 363.
 Нейман, Б. В., 400.
 Некрасов, Н. А., 135, 232—235, 313, 314, 316, 318—323, 325, 329, 330, 332, 338, 341—344, 398.
 Некрасов, Н. И., 195.
 Неров, А. (переводчик), 68.
 Неслуховский, Ф. К., 119, 366, 367.
 Несториди, Константин, 190—192.
 Нестроева, С. С., 21.
 Нетушил, И. В., 12, 348.
 Низар, 357.
 Низе, Б., 12, 348.
 Никитенко, А. В., 271, 391.
 Николаи, 277.
 Новиков, Н. И., 22, 166.
 Нодье, Шарль, 78, 79, 110, 362.
 Norden, Ed., 345—348.
- О**боленский, В. И., 391.
 Овидий, 65, 101.

- Овсяннико-Куликовский, Д. Н., 379.
 Одоевский, А. И., 269.
 Одоевский, В. Ф., 86, 216, 274, 278, 289—308, 392, 394—399.
 Одынец, Э. А., 119.
 Оже (Auger), 41, 274, 280.
 Озеров, В. А., 26, 28, 32, 36, 245, 250, 351, 385, 392.
 Оксман, Ю. Г., 131, 160, 294, 377, 397.
 Олизар, граф, Г. Ф., 119.
 Олин, В. Н., 110.
 Омон (Haumont), 362.
 Онегин, А. Ф. (Отто), 364, 380.
 Орбелиани, В., 207, 210—214.
 Орбелиани, Гр., 206, 207, 209, 210, 213, 214.
 Орлов, М. Ф., 246.
 Осипов, Н. П., 247.
 Оссиан, 65, 81, 87, 88, 169, 221.
 Остолопов, Н. Ф., 274.
 Очкин, А. Н., 395.
Парни, 13, 31, 47, 63, 65, 67—69, 74, 75, 79—83, 87—91, 94, 95, 97, 267, 276, 364.
 Пеллико, Сильвио, 130.
 Перро (Charles Perrault), 17, 34.
 Петрарка, 114, 126, 130—132, 243, 354, 370, 388.
 Петров, В. П., 271, 272.
 Пиксанов, Н. К., 241, 387.
 Пиндар, 33, 34, 275.
 Писарев, А. И., 273, 378.
 Писарев, Д. И., 320, 332.
 Писемский, А. Ф., 385.
 Пишо, Амедей, 100, 103, 104, 108, 110, 365.
 Плетнев, П. А., 152, 172, 174, 187, 253, 255, 270, 279, 283, 289, 353.
 Плутарх, 8, 10, 347, 348.
 Плюшар, 291.
 Погодин, А. Л., 367.
 Погодин, М. П., 165, 240, 394.
 Погорельский, А. (Перовский, А. А.), 187, 295, 306.
 Подолинский, А. И., 118, 321, 363, 366.
 Подшивалов, В. С., 385.
 Познанский, Ю. И., 118, 366.
 Полевой, Кс. А., 120, 274, 354, 366.
 Полевой, Н. А., 110, 167, 170, 184, 226, 235, 241, 287, 387.
 Полежаев, А. И., 87, 233, 363.
 Pohl, Karl, 120.
 Покровский, М. М., 12, 348.
 Поляков, А. С., V, 288.
 Поп, 65, 79, 146, 272.
 Порембович, Э. (E. Poręmbowicz), 137, 372.
 Potez, 361, 362.
 Потер, Поль, 317.
 Прадон (N. Pradon), 17, 28, 29.
 Пржецлавский, О. А., 367, 410.
 Проперций, 65.
 Псевдо-Афанасий, 6.
 Псевдо-Каллисфен, 346.
 Пуженс (M. C. Pougens), 355.
 Пушкин, В. Л., 26, 27, 67, 250, 258, 349.
Радищев, А. Н., 112.
 Раевский, Н. Н., 102, 103, 108, 137, 138, 354, 359.
 Размадзе, Соломон, 202, 204—207.
 Ракан (N. Racan), 19.
 Рамбулье (Hôtel), 15—17, 29.
 Расин, 14, 16, 19, 21, 28, 30, 31, 33, 35—37, 41, 50, 52, 53, 60, 220, 243, 245, 275, 352, 360.
 Рафаэль, 316.
 Reitzenstein, R., 2, 3, 4, 6, 345—347.
 Рембрандт, 331, 340.
 Ренье, Матюрен, 15.
 Рёскин, Джон., 134.
 Рихтер, Жан Поль, 163, 382.
 Робакидзе, Григорий, 384.
 Röder, 3, 345—348.
 Розанов, И. Н., 385, 387.
 Ронсар, 14, 15, 49, 50, 357, 359.
 Roscher, 346, 347.
 Рубан, В. Г., 281, 354.
 Рунич, Д. П., 101.

- Руссо, Жан Батист, 13, 18, 24, 25, 27, 39, 108, 242, 245, 250, 281, 351.
 Руссо, Жан Жак, 31, 111, 266.
 Rusch, A., 347.
 Рылеев, К. Ф., 32, 60, 108, 209, 280—282, 285, 363, 365.
- Саади**, 392.
 Савченко, С. В., 98, 361, 409.
 Сакулин, П. Н., 290, 293, 304, 306, 374, 394—397.
 Саллюстий, 12, 384.
 Сальво (Salvo, marquis de), 110.
 Сафо, 21.
 Саятнова, 201.
 Севинье, маркиз де, 360.
 Сегре (J. Segrais), 19.
 Седен (M. Sedaine), 33.
 Селезнев, И. М., 364.
 Семевский, В. И., 364.
 Сен-Желе (M. Saint-Gelais), 357.
 Сенковский, О. И., 187, 228, 269, 294, 295, 306.
 Сен-Мор (Dupré de Saint-Maur), 274, 280.
 Сент-Аман (Saint-Amant), 19, 52.
 Сент-Бёв (Делорм), 42, 114, 122—129, 354, 357, 365, 368.
 Сент-Эвремон (Saint-Evremond), 20.
 Saint-Florent, 371.
 Сервантес, 163, 174.
 Сиверс, 12.
 Сиповский, В. В., 82.
 Скотт, Вальтер, 110, 137, 146, 153, 160—187, 243, 376—383.
 Скудери, г-жа, 17.
 Славинский, М. А., 119, 367.
 Смирнова, А. О., 104, 109, 112, 352, 365, 366.
 Смит (Sydney Smith), 140.
 Соболевский, С. А., 120, 370.
 Соколов, И. И., 198, 383.
 Сомов, О. И., 227, 237, 238, 386.
 Соути, 126, 129, 137, 142, 145—148, 150—153, 157—159, 256, 376.
 Соц (переводчик), 176.
 Спенсер (Edmund Spenser), 114.
 Сталь, г-жа де, 13, 52, 57, 352, 357.
- Стерн, 221, 382, 383.
 Стоюнин, В. Я., 385.
 Страхов, Н. Н., 333.
 Сумароков, А. П., 28, 223, 239, 245, 393.
 Сумцов, Н. Ф., 306, 397.
 Сю, Евгений, 294.
- Табидзе**, Галактион, 384.
 Табидзе, Тициан, 384.
 Тассо, Торквато, 114, 145, 264.
 Тацит, 11, 12, 348.
 Теймураз, 200, 202—204, 207.
 Теньер, 317.
 Тибулл, 65.
 Thiessé, Léon, 108, 364.
 Тик, Людвиг, 276, 390.
 Титов, В. П., 306.
 Тихонравов, Н. С., 248, 389.
 Толстой, А. К., 386.
 Толстой, Л. Н., 189, 198.
 Томашевский, Б. В., 1, 4, 8, 63, 133, 348, 349, 362, 366, 381, 384, 394, 400, 409.
 Третьяк (J. Tretiak), 367.
 Тредьяковский, В. Т., 21, 26, 28, 32, 60, 239, 245, 257, 330, 351.
 Тгос, М. А., 120.
 Туманский, В. И., 67, 75, 79, 83, 84, 88, 132, 270, 320, 321, 391.
 Тургенев, Александр И., 21, 62, 101, 106, 107, 111, 229, 244, 246, 249, 265, 266, 276, 279, 363, 379.
 Тургенев, Андрей И., 269.
 Тургенев, И. С., 171, 189, 198.
 Тынянов, Ю. Н., 286, 384.
 Тэн, Ипполит, 160.
- Уайт**, Кирке (H. K. White), 125.
 Уваров, С. С., 101, 224.
 Уланд, 152.
 Ушаков, В. А., 274, 278.
- Феодориди**, Николай, 195.
 Фет, А. А. (Шеншин), 17.
 Филипсон, Г. И., 103, 365.
 Флетчер (J. Fletcher), 141.

- Флориан (J. P. Florian), 249, 351.
 Фонвизин, Д. И., 161.
 Фонтенель, 20, 272.
 Фридеман, К. (K. Friedemann), 173, 380.
- Ж**арами Леросский, Адамантий, 190, 191, 194.
 Хвостов, А. С., 21, 223, 245, 254, 270.
 Херасков, М. М., 161, 166, 216, 240.
 Хитрово, Е. М., 368.
 Хмельницкий, Н. И., 273.
 Хоббема, Мейндерт, 319.
 Ходасевич, В. А., 397.
- Ц**агарели, А. А., 384.
 Царвацоглу, 383.
 Цицерон, 12.
 Цявловский, М. А., 139, 371.
- Ч**авчавадзе, Александр, 205—208, 214.
 Чавчавадзе, Илья, 207.
 Чаттертон (Th. Chatterton), 169, 377.
 Чебышев, А. А., 229, 240, 390.
 Чернышев, Э. Г., 372.
 Черняев, Н. И., 152, 153, 158, 376.
 Чехов, А. П., 198.
- Ш**аликов, П. И., 252.
 Schanz, Martin, 348.
 Шапелен (J. Chapelain), 16, 17, 19, 28, 29, 57, 278, 350.
 Шапель (С. E. Chapelle), 14, 16, 27.
 Шатобриан, 13, 66, 80.
 Шатров, Н. М., 270.
 Шаховской, А. А., 216, 217, 222—227, 245, 246, 248, 249, 273, 391.
- Шевырев, С. П., 110, 237, 238, 333.
 Шекспир, 30, 36, 108, 114, 126, 146, 160, 161, 185, 214, 243, 276, 354.
 Шелли, 125, 126, 139.
 Шеллинг, 241.
 Шенье, Андрей, 30, 47, 66, 72 — 75, 79, 82, 85, 88, 91, 94, 357, 362.
 Шиллер, 64, 152, 214, 215, 230, 231, 241, 267, 270, 274 — 279, 351, 363.
 Шимкевич, К. А., 344, 400.
 Ширинский-Шихматов, С. А., 216, 245, 270.
 Шишков, А. С., 216—225, 229, 238, 239, 245, 253, 254, 257, 270, 384.
 Шлегель, 241, 266.
 Шолье (G. Chaulieu), 14, 31.
- Щ**астный, В. Н., 118, 366.
 Щеголев, П. Е., 91, 93.
- Э**джворт (Maria Edgeworth), 164.
 Эйхенбаум, Б. М., 313, 314, 342.
 Энгельгардт, Б. М., 172.
- Ю**зефович, М. Е., 371.
 Юнг, 65, 81, 87, 270.
 Юстин, 6.
- Я**звицкий, Н., 223.
 Языков, 83, 85, 86, 95, 116, 117, 120, 266, 270, 271, 286, 310, 321, 385.
 Якову, 346.
 Яковлев, Н. В., VII, 159, 366, 370, 372, 374.
 Яковлев, П. Л., 277, 379.
 Якубович, Д. П., 187, 376.
 Якушкин, В. Е., 134.

ИСПРАВЛЕНИЯ ¹⁾:

На стр.	Строка	Напечатано:	Следует читать:
1	24	сверху	аподиктически
2	10	снизу	аподиктически
25	23	примечание ⁴⁾	примечания не надо .
34	20	к	ко.
39	16	s'embrasser	s'embrasser...
45	10	avidement	avidement.
48	2	Encoresi	Encor si
49	8—9	Матро	Мапо
54	19	ничтожностью	ничтожностью ³⁷⁾
"	27	судія	судія,
55	6	(?)	вопросит. знака не надо
"	9	Глупцам вра[лям] [минувших] [дней] и прежних [пор]	Глупцамъ вра[лямъ] [минувшихъ] [дней] и прежнихъ [поръ]
56	6	Новѣйшіе	Новѣйшіе
87	23	[Вельможѣ мадригалы (Е. О. III	[Вельможѣ] (?) мадригалы (Е. О. III, 29.)
93	25	Н. А. Лернером	Н. О. Лернером
95	13	элегии	а элегии
110	21	Ли-Гент	Ли Гонт.
125	1	снизу	Лэмб
138	15	Лем	lines
150	11	критики...»).	критики...») ¹⁰⁾ .
161	"	сверху	века» или «под
162	2	"	1813
164	13	"	1814
168	15	"	Cleischbottam
177	14—15	"	Cleischbotham
192	4	"	« Автор
200	10	снизу	Автор
"	14	"	, как уже упомянуто. Еще . Как уже упомянуто, еще
201	7	"	хафтán
		утонувшем	хафтáчн
		Тпили калак	утонувшим
		османского, турецкого	Тпили калак
			османского турецкого

¹⁾ Многие ошибки, особенно в статьях Б. Томашевского и С. Савченко, где спутана нумерация примечаний, искажена транскрипция и проч., — допущены не по вине редакции.

На стр.	Строка	Напечатано:	Следует читать:
205	17	сверху evlts	сверху evltis
206	7	” заглушает превосходит	” заглушают превосходят
216	27	” [Грибоедов]	” Г[рибоедов]
220	7	” который	” которым
”	9	снизу слова	снизу слога
226	10	” 1812	” 1815
228	8	сверху простою	сверху кротостью
248	23	” Катениным.	” Катениным ⁵⁵).
317	13	” А. Булгарин	” А Булгарин
352	18	” книгам	” книге
361	21	” le	” les
367	14	сверху А. Пржецлавского	сверху О. А. Пржецлавского
368	8	” roéte, une	” roéte, faites une
396	6	снизу т. V.	снизу т. III.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	СТР. III—VII
-----------------------	-----------------

С Т А Т Ь И:

1. <i>С. Лурье</i> . «Гавриилиада» Пушкина и апокрифические евангелия (к вопросу об источниках «Гавриилиады»)	1—10
2. <i>А. Малеев</i> . «Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит»	11—12
3. <i>Б. Томашевский</i> . «Пушкин и Буало»	13—63
4. <i>С. Савченко</i> . «Элегия Ленского и французская элегия»	64—98
5. <i>Н. Козмин</i> . «Пушкин о Байроне». (Речь на юбилейном заседании И. Л. Я. З. В. 6 июня 1924 г.)	99—112
6. <i>Н. Яковлев</i> . «Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина»: I. «Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении»	113—132
II. «Перевод Пушкина из поэмы Вордсворта «Эккурсия»	132—137
III. «Пушкин и Кольридж»	137—145
IV. «Пушкин и Соути»	145—159
7. <i>Д. Якубович</i> . Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта	160—187
8. <i>И. Соколов</i> . «Пушкин в новогреческом переводе»	188—198
9. <i>К. Дондуа</i> . «Пушкин в грузинской литературе»	199—214
10. <i>Ю. Тынянов</i> . «Архаисты и Пушкин»	215—286
11. <i>А. Поляков</i> (умер.). «Картина бурана у Пушкина и С. Аксакова»	287—288
12. <i>Н. Измайлов</i> . «Пушкин и В. Одоевский»	289—308
13. <i>Г. Маслов</i> (умер.). «Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г.»	309—312
14. <i>К. Шимкевич</i> . «Пушкин и Некрасов»	313—344
Примечания	345—400
Указатель имен	401—402
Исправления	409—410
Содержание	411