

ISSN 0320-2674

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ПУШКИН
ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ

XII

XII

ПУШКИН
ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Ш У Ш К И Ё

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

ТОМ

XII



Л Е Н И Н Г Р А Д
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1986

Пушкинский кабинет ИРЛИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Рецензенты: *В. Б. Сандомирская, И. С. Чистова*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Современный момент культурной жизни поставил перед наукой о Пушкине задачу создания ряда обобщающих трудов: комментированного академического Полного собрания сочинений Пушкина, летописи жизни и творчества поэта за 1826—1837 гг., научного описания его рукописей, Пушкинской энциклопедии. Эти задачи в значительной мере определили состав настоящего, двенадцатого тома серии «Пушкин. Исследования и материалы». Первый раздел сборника открывает не публиковавшаяся ранее работа С. М. Бонди — исследование особенностей пушкинского шестистопного ямба. На фоне русской культуры 1810-х годов рассматривает творчество раннего Пушкина А. А. Гозенпуд, привлекающий новый, до сих пор не изученный материал и выявляющий неизвестные факты взаимодействия Пушкина и культуры пушкинской поры. Сложный путь изменения и развития одного из пушкинских замыслов освещает статья Л. С. Осовата. Изучение эволюции этого замысла раскрывает связь между группой произведений поэта, которые доньше рассматривались обособленно. В работе В. Е. Ветловской не только дается, наконец, разгадка вопроса об источнике эпитафии «Бахчисарайского фонтана», но и прослеживается дальнейшая судьба затронутого в эпитафии мотива, который менялся под воздействием исторической действительности. Особое место в сборнике занимает статья Ю. М. Лотмана и Мих. Ю. Лотмана, посвященная стиховедческому и идейно-смысловому анализу апокрифических строф десятой главы «Евгения Онегина», опубликованных Л. И. Тимофеевым и Вяч. Черкасским. Отрицательный ответ авторов на вопрос о возможной принадлежности этих строф Пушкину целиком совпадает с коллективным мнением Группы пушкиноведения ИРЛИ АН СССР, сотрудники которой считают, что текст, опубликованный в альманахе «Прометей», никак не может считаться пушкинским и является вполне очевидной попыткой реконструкции утраченных фрагментов зашифрованных Пушкиным строф, осуществленной в наше время. Остальные статьи первого раздела либо посвящены углубленному исследованию отдельных произведений Пушкина (работы Л. С. Сидякова, Н. Н. Петруниной), либо прослеживают судьбы особых жанров в поэзии Пушкина (работа С. А. Кибальника) и ставят своей целью обогатить и уточнить сложившееся представление о них. Заключает раздел статья Л. И. Вольперт, в которой решается вопрос о чертах типологической общности, объединяющих творчество великого русского поэта и его французского современника, роман которого «Красное и черное» привлек сочувственное внимание Пушкина.

Второй раздел сборника, «Материалы и сообщения», начинается статьями С. А. Фомичева и Я. Л. Левкович о двух рабочих тетрадях Пушкина, фронтальное изучение которых ведется в настоящее время Пушкинской группой ИРЛИ АН СССР в связи с подготовкой нового академического издания сочинений поэта. Сообщение А. В. Аникина уточняет ряд вопросов, связанных с историей обращения К. Маркса и Ф. Энгельса к пушкинскому роману в стихах. Остальные материалы раздела (работы Н. Я. Эйдельмана, В. Э. Вацура, Ю. С. Сорокина, А. Ю. Лемина, Р. В. Овчинникова) либо пересматривают отдельные вопросы творческой истории произведений Пушкина и этим привлекают внимание к спорным моментам текстологического их изучения, либо вводят ценный архивный и историко-литературный материал, обогащающий комментарий к пушкинским произведениям.

Завершает том раздел «Из истории пушкиноведения», продолжающий начатое предшествующими выпусками серии дело — знакомить читателя с классиками отечественной науки о Пушкине. Раздел включает краткие очерки жизни и деятельности С. М. Бонди и Т. Г. Цявловской и библиографию их трудов о Пушкине.

Ответственный за научно-техническую подготовку тома — С. А. Кибальник.

Все цитаты из Пушкина приводятся по изданию: Пушкин. Полн. собр. соч., М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937—1949, т. I—XVI; т. XVII («Справочный»), 1959. При цитатах указываются том (римская цифра) и страница (арабская цифра).



I. СТАТЬИ

С. М. БОНДИ

ШЕСТИСТОПНЫЙ ЯМБ ПУШКИНА

1

Прежде чем говорить о шестистопном ямбе Пушкина, мне придется сказать несколько слов вообще о шестистопном ямбе и о ритмике этого размера.

Русские двухстопные размеры — ямбы и хорей, — как известно, существенно отличаются своей организацией от трехсложных — дактилей, анапестов и амфибрахий. В то время как в последних понятие стопы вполне реально, в двухсложных размерах оно приобретает несколько условный характер. Если стихотворение написано четырехстопным дактилем:

Пóздняя óсень. Грачѣи улетѣли,
Лѣс обнажѣлся, полѣя опустѣли, —

(Н. А. Некрасов.
«Несжатая полоса»)

то это значит, что в нем действительно в каждом стихе, в каждой строке по четыре стопы дактиля, т. е. по четыре ударения, причем за каждым ударным слогом следуют два безударных. Стихотворение же, написанное четырехстопным ямбом, как известно, вовсе не содержит обязательно в каждом стихе по четыре стопы ямба, по четыре ударения.

Мы рождѣны, мой брѣт названый,
Под одинаковой звездой —

(III, 249)

в первом из этих четырехстопных стихов всего три ударения, а во втором — только два.

Из трех пятистопных ямбических стихов:

Нас мѣло избранных, счастливыхцев праздных,
Пренебрегающих презрѣнной пользой,
Едѣного прекраснаго жрецов —

(VII, 133)

в первом не пять, а четыре ударения, а в двух остальных — по три.

В пятистопном стихе:

И становѣлася перед толпою —

(V, 88)

всего два ударения.

В шестистопном ямбе также то по пять ударений в стихе:

Остѣлись нам стихи: поѣмы, триолѣты,

то по четыре:

Баллады, пѣсенки, элѣгии, куплѣты,
Досугов и любви невѣрные мечты,

то по три ударения:

Воображения минутные цветы.

(II, 268)

Эти несовпадения реального числа ударений в стихе с метрической схемой ямба и хорей заставляли стиховедов говорить о пропусках метрического ударения, или о замене ямба пиррихием, или о полуударениях, или об интенсах, или еще по-иному объяснять это явление. Не пускаясь сейчас в критику существующих учений о ямбических размерах, я изложу вкратце, как здесь обстоит дело с моей точки зрения. Так как здесь неуместно было бы развертывать полностью всю аргументацию, то я принужден высказать свои положения почти без всяких доказательств.

Непосредственное ритмическое впечатление показывает нам, что нередко стихи одного и того же размера звучат в ритмическом отношении совершенно по-разному: иной раз трудно бывает поверить, воспринимая стихи на слух, что перед нами в этих резко различающихся ритмах тот же размер, тот же пяти-, шести- и четырехстопный ямба.

В самом деле, сравним две группы стихов пятистопного ямба. Вот одни из них:

I

Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;

Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рождены,
Пылая, с легким дымом исчезали.

(Глубокие, пленительные тайны).

(VII, 123—124)

А вот другие стихи:

II

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой...

(VII, 133)

Или Газетою Литературной
Ты будешь призвана на барской суд...

(V, 379)

Но божество мое проголодалось...

(VII, 127)

Усы плащом закрыв, а брови шляпой...

(VII, 137)

Ритм — совершенно другой.

Вот как звучат рядом два стиха этих двух типов:

Как роль свою ты верно поняла! (I)

Как развила ее! с какою силой! (II)

(VII, 144)

Это резкое ритмическое различие вовсе не зависит от числа ударений в той или другой группе стихов. В первой группе мы находим и стихи с тремя ударениями:

Глубокие, пленительные тайны...

и стихи с четырьмя ударениями:

Пылая, с лёгким дымом исчеза́ли...

и с пятью ударениями:

Как мы́сль моё́й и зву́ки, мно́й рождённы...

Точно так же и во второй группе есть стихи с тремя ударениями:

Пренебрега́ющих презре́нной по́льзой...

и с четырьмя:

Нас ма́ло избра́нных, сча́сливцев пра́здных...

и с пятью ударениями:

Усы́ плащом закрыв, а брови шля́пой.

Различие ритмики этих двух групп вызывается не количеством, а распределением ударений в стихе. В зависимости от того, на каких местах в стихе, на каких стопах стоят ударения и на каких отсутствуют, пропущены, стих приобретает тот или иной ритмический характер.

Анализ непосредственного впечатления от ритма тех или иных стихов приводит и ко второму положению: не все ударения в стихе равноценны с точки зрения ритма. Есть главные ударения, образующие скелет, каркас ритма стиха, ударения, создающие данный ритм, и побочные ударения, играющие роль некоторого усложнения, утяжеления основного ритма, создаваемого главными ударениями. Отсутствие главного ударения в данном месте стиха резко меняет его ритм, отсутствие же побочного ударения только делает стих более легким.

Так, в первой группе приводимых выше стихов пятистопного ямба главные ударения стоят на первой, третьей и пятой стопах, т. е. на втором, шестом и десятом слоге:

Глубо́кие, плени́тельные та́йны, —

в этом стихе только главные ударения, побочных — нет.

В стихе:

Пыла́я, с лёгким дымом исчеза́ли —

кроме трех главных ударений — на словах «пылая», «дымом», «исчезали» — есть еще побочное на слове «легким», на четвертом слоге.

В стихе:

Яви́лся и открыв́ил нам но́вы та́йны —
(VII, 124)

кроме трех главных ударений («явился», «открыл», «тайны»), есть побочное на слове «новы», на восьмом слоге.

Наконец в стихе:

Как мы́сль моё́й и зву́ки, мно́й рождённы —

кроме трех главных ударений — на словах «мысль», «звуки», «рождённы» — есть два побочных ударения — на словах «моя» (четвертый слог) и «мною» (восьмой слог).

Из последнего примера видно, что в строении стиха играет роль, кроме наличия или отсутствия ударения, и различие в силе ударений. В данном примере из пяти ударений в стихе более сильные ударения

Учёной прихоти твоей повиновались
И вдохновенные в волшебстве состязались.
(III, 217)

Под гильотинною Версаль и Трианон
И мрачным ужасом сменённые забавы.
(III, 219)

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем.
(III, 321)

Эти два типа стихов шестистопного ямба довольно отчетливо различаются и по своему выразительному характеру. Первый четырехударный стих звучит как бы более спокойно, более медленно, иногда торжественно:

Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель...

Стихи второго типа звучат более стремительно, безостановочно:

Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному суждёнью знатоков.
(III, 224)

Конечно, эта характеристика выразительного смысла двух видов шестистопного ямба очень неточна и условна. В зависимости от содержания текста, от того или иного окружения, от количества и места побочных ударений выразительный характер стиха будет изменяться. Но все же какие-то общие черты всегда сохраняются: для стихов первого типа — большего спокойствия, для стихов второго типа — более ясно выраженного движения.

Приведу еще два-три примера чередования в одном стихотворении стихов этих двух типов.

Первый и второй тип чередуются:

Ступив за твой порог,
Я вдруг переносусь во дни Екатерины. (I)
Книгохранилище, кумиры и картины, (II)
И стройные сады свидетельствуют мне, (I)
Что благосклонствуешь ты музам в тишине... (II)
(III, 219)

В следующем примере после двух стихов первого типа следуют два стиха второго типа, а затем повторяется по одному стиху каждого ритма:

Его-то старый Дук наместником нарек, (I)
И в ужас ополчил и милостью облек, (I)
Неограниченны права ему вручая, (II)
А сам, докучного вниманья избегая, (II)
С народом не простясь, incognito, один (I)
Пустился страствовать, как древний паладин. (II)
(V, 108)

Гораздо реже этих двух основных типов ритмики шестистопного ямба встречается еще четыре типа распределения главных ударений. В них, в отличие от разобранных выше, отсутствует простой симметрический ритм, и потому они производят впечатление некоторой ритмической неправомерности, так сказать «немузыкальности», прозаичности. Вот эти варианты:

I

○○○○○○ ○ ○○○○○○○ (○)
И забываю мир и в сладкой тишине...
(III, 321)

Как ясно из предыдущего, стихи шестистопного ямба с мужской цезурой строятся в ритмическом отношении по первому главному типу, четырехударному с паузой, а также по трем из редко встречающихся второстепенных типов:

I Твой безотрадный плач | места сии прославил...
(II, 218)

II Я не ропщу о том, | что отказали боги...
(III, 420)

III На скифских берегах | переселенец новый...
(II, 220)

Стихи с дактилической цезурой строятся по второму главному типу, трехударному без паузы, а также по одному из редких второстепенных:

Насмешки грубые | и площадную брань...
(II, 268)

Таково в самых общих чертах строение русского шестистопного ямба.

3

Шестистопный ямба был введен в русскую поэзию Ломоносовым — одновременно со всеми ямбическими размерами — в конце 30-х — начале 40-х годов XVIII столетия и скоро сделался одним из главных и распространенных размеров.

Шестистопным ямбом написаны все трагедии XVIII и начала XIX в. — А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина и др., а также В. А. Озерова; все «поэмы» того времени — от «Петра Великого» М. В. Ломоносова через «Россиаду» и «Владимира» М. М. Хераскова до «Петриад» и других героических поэм начала XIX в. Обе комические поэмы В. И. Майкова («Игрок ломбера» и «Елисей») написаны этим размером, так же как и «Опасный сосед» В. Л. Пушкина. Дидактические и сатирические послания, эпистолы, идиллии, эклоги — все написано шестистопным ямбом; наконец, из мелких жанров — ломоносовские надписи, большинство эпиграмм, многие басни и т. д.

До Жуковского, как известно, поэты у нас писали почти исключительно ямбом (остальные размеры, начиная с четырехстопного хорея, совершенно терялись в море ямбической поэзии). Из ямбических же размеров в ходу были в XVIII в. только два (не говоря о сравнительно редких исключениях): четырехстопный и шестистопный ямба. Четырехстопный — для лирики в тогдашнем понимании, т. е. для хвалебных или религиозно-моральных од, шестистопный — почти для всего остального. Если подсчитать количество строк разных размеров, напечатанных в XVIII в., я думаю, что шестистопных ямбов окажется больше всего.

Этот стих существовал в трех композиционных формах.

1. Так называемый александрийский стих (или александрин), т. е. серия смежно рифмованных шестистопных ямбов с последовательно чередующимися мужскими и женскими рифмами (или наоборот):

Пою премудрого Российского Героя,
Что грады новые, полки и флоты строя,
От самых нежных лет со злобой вел войну,
Сквозь страхи проходя, вознес свою страну;
Смирил злодеев внутрь и вне попрая противных,
Рукой и разумом сверг дерзостных и льстивных;
Среди военных бурь науки нам открыл
И мир делами весь и зависть удивил...

(М. В. Ломоносов. «Петр Великий»)

2. Шестистопные ямбы, чередующиеся не смежной, парной рифмовкой, а более или менее свободно — по формуле *abab*, или *abba*, или как-нибудь иначе:

О боже, боже мой, внемли мою молитву!
Безмерно множество врагов имею я:
Острых они язык против меня, как бритву;
Жизнь, господи, от них смутилася моя.

(А. П. Сумароков.
Из 3—16—63 псалмов)

3. Шестистопные ямбы в соединении со стихами других ямбических размеров (так называемые «вольные ямбы»). Эти разные размеры могут чередоваться или в определенном порядке, в композиционной системе, или следовать один за другим без определенной схемы, так сказать «случайно». Первые называют урегулированными вольными стихами, вторые — неурегулированными. Образец урегулированных вольных ямбов XVIII в.:

Несмысленны чтецы дают писцам отраду:
Толпами хвалят их,
Хотя стихи пищат и спереду и сзади,
И Аполлон им лих...

(А. П. Сумароков.
«Двадцать две рифмы»)

Образец неурегулированных вольных ямбов:

По мрачной ноши,
Приятно воспевал на древе соловей;
Еще прекраснее тогда казались рощи
От песни сей.
Робята от дерев тут ветви отнимали,
Деревья свежие ломали,
И песни соловья нисколько не внимали.

(А. П. Сумароков,
«Соловей и Кукушка»).

Из этих трех видов применения шестистопного ямба александрийский стих для XVIII в. является основным. Громадное, подавляющее большинство шестистопных ямбов и Ломоносова, и Сумарокова, и Княжнина, и Хераскова и др. представляют собой александрины.

Что касается до внутреннего строения шестистопного ямба в XVIII в., то оно мало чем отличается от позднейшей ритмики этого размера, если подходить к ней с внешней стороны. Те же два основных типа — четырехударный (связанный с мужской цезурой) и трехударный (связанный с дактилической цезурой). Так же редко встречаются остальные неравномерно-ритмические виды этого стиха.

Надо сказать, что с другими размерами дело обстоит иначе. Так, для четырехстопного ямба XVIII в. характерно, как указал впервые А. Белый, частое употребление того типа стиха, где отсутствует ударение на четвертом слоге (на второй стопе):

И класы на полях желтеют...
.....
Возлюбленная тишина...

(М. В. Ломоносов.
«Ода 1767 года»)

На лаковом полу моем...

(Г. Р. Державин.
«Видение мурзы»)

От пения твоих похвал...

(Г. Р. Державин.
«Фелица»)

По указанию А. Белого, этот вид четырехстопного ямба начиная с Жуковского становится гораздо более редким.

Ничего подобного, повторяю, нет в истории шестистопного ямба.

Впрочем, в самом начале его существования была сделана попытка два основных типа этого размера свести только к одному. Автором этой неудавшейся попытки был В. К. Тредиаковский. В пространном «Письме... от приятеля к приятелю» 1750 г., представляющем собой многословную, придирчивую и педантическую критику произведений Сумарокова, он среди прочих упреков, адресованных младшему поэту, обвиняет его в том, что тот в своих шестистопных ямбах (или, как выражается Тредиаковский, в «Иамбических Гексаметрах») применяет дактилическую цезуру. Такие стихи он называет «порочными»; доказательства, которыми Тредиаковский защищает свой запрет дактилических цезур в шестистопном ямбе, как всегда у него, представляют собой образец схоластических хитросплетений. Я не буду приводить их.¹ Впрочем, любопытен один из аргументов Тредиаковского: ямбы введены у нас с немецкого образца, а у немцев в цезуре шестистопного ямба всегда стоит ямба, а не пиррихий.

Это же требование обязательной мужской цезуры Тредиаковский повторил через два года в своем «исправленном и дополненном» «Способе к сложению российских стихов»: «Всемерно должно блюстись, чтоб в Иамбическом Гексаметре первого полстишия не оканчивать Пиррихием, но всегда Иамбом: природа стиха не терпит сего порока».² Далее он повторяет соображения, приведенные в «Письме... от приятеля к приятелю».

Сам Тредиаковский писал свои шестистопные ямбы только с мужской цезурой, и, следовательно, строились они по одному (четырёхударному) ритму (за редкими исключениями появления стихов с неравномерно распределенными главными ударениями).

Вот примеры стихов Тредиаковского:

Не ясно ль вид любви глазá мой узрели?
О! Коль все страсти ввúть теперь уж закипели.
Досáда, ярость, гнѣв, и ненависть, и мѣсть,
Полки страшилищ всѣх, что злоба в купе свѣсть
Мгновѣнием могла во всѣй моѣй утробѣ;
Вы, кровные сестры, а дщери ей же злобе,
Ну ж, действуйте, ужé яд время изблевать,
Мне людскость, честь, любовь здесь должно забывáть...

(В. К. Тредиаковский.
«Деидамия», д. I, явл. 6)

Возражения Сумарокова не носят принципиального характера. «Ето правда, — пишет он, — что немцы редко не ямбами первое полустипшия оканчивают, а причина тому, что у них великое множество коротких слов, а у нас множество долгих; и для того я чаще первое полустипшия не ямбами оканчиваю, нежели немцы; однако-я думаю, что и другие наших трагедий авторы того не убегут,³ да и убегать не для чего, а если бы в том кто и трудиться стал, кажется, чтоб труд сей был бесполезен, чтоб чистые сыскивал к пресечению ямбы, терять мысли».⁴

По-видимому, Сумароков сам в глубине души не очень уверен был в своей правоте и смотрел на пиррихическую цезуру в своих стихах как на известную вольность, уступку трудности сочинять стихи вполне правильные. По крайней мере в статье «О стопосложении» он пишет: «При-

¹ См.: Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке / Издал А. Куник. СПб., 1865, ч. II, с. 475.

² См.: Тредиаковский В. К. Соч. СПб., 1849, т. 1, с. 138.

³ Сумароков, конечно, совершенно прав — ср. трагедии и вообще шестистопные ямбы Ломоносова, Княжнина и других.

⁴ Сумароков А. П. Ответ на критики. — В кн.: Сумароков А. П. Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова. Л., 1935, с. 358 (Б-ка поэта. Большая сер.).

меры пиррихий весьма многочисленны, а чем их меньше — тем чище стихи, а особенно во пресечении».⁵

Во всяком случае в своей практике ни Сумароков, ни кто другой из поэтов XVIII в. не следовали за Тредиаковским, и стихи шестистопного ямба с дактилической цезурой применялись так же свободно, как и стихи с мужской цезурой. А тем самым размер этот сохранял характерное для всех русских ямбических и хорейских размеров многообразие, возможность сочетания в одном «метре» (т. е. стихе одинакового количества слогов и с одинаковой — четкоударной — инерцией ударений) нескольких четко выраженных различных ритмических построений.

Я выше упомянул, что внутреннее строение шестистопного ямба в XVIII в. мало отличается от позднейшего, если смотреть с внешней стороны, т. е. учитывать наличие и частоту встречаемости тех или иных ритмических вариантов этого размера.

Но по существу разница между ритмикой шестистопного ямба в XVIII и XIX вв. (после Жуковского и Пушкина) громадная. Разница эта, так сказать, качественная. В сущности говоря, только для поэзии XIX в. можно говорить о художественном выборе поэтом того или иного ритмического типа шестистопного ямба, о сознательном (хотя теоретически не сформулированном, но практически нащупанном) стремлении поэта подбирать тот или иной ритмический вариант и строить их художественно мотивированное чередование. Поэты же XVIII в. смотрели на «пиррихий» как на неизбежное зло и не умели в основном пользоваться ими для художественных целей.

4

Как было уже сказано выше, типичной, наиболее распространенной формой шестистопного ямба в XVIII и начале XIX в. был александрийский стих, т. е. цепь чередующихся двустипий, то с женским, то с мужским окончанием, причем два стиха каждого двустипия взаимно рифмуются.

Это типичное строение шестистопного ямба, а равно и то, как эта форма заполнялась словесным содержанием, в значительной степени предопределило то общее выразительное впечатление, которое всегда производил этот размер. Я говорю не только об известной тяжеловесности, медлительности шестистопного ямба, особенно по сравнению с четырехстопным или трехстопным ямбом. Это впечатление — естественный результат длины стиха, особенно в его первой форме — с четырьмя главными ударениями, разделенными тремя слогами и с паузой посередине. Это впечатление, очевидно, и диктовало Вяземскому основные мысли его (довольно слабого) стихотворения «Александрийский стих», в котором он, говоря об этом стихе, считает его хорошо приспособленным для длинных и неуклюжих русских слов:

Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский.
Ложится хорошо в него язык российский.
Глагол наш великан, плечистый и с брюшком,
Неповоротливый, тяжелый на подъем,
И руки, что песты, и ноги, что ходули.
В телодвижениях неловкий...

И далее:

Как бы то ни было, но с нашим словарем
Александрийский стих с своим шестериком
Для громоздких поклаж не лишняя упряжка...

(П. А. Вяземский.
«Александрийский стих»)

Характер некоторой тяжеловесности и был, очевидно, причиной того, что александрийский стих был предназначен в нашей классической по-

⁵ Там же, с. 386.

этике для эпопеи, трагедии, послания и т. п. Но есть еще одна особенность в выразительном характере александрийца, о которой надо упомянуть.

Александрийские стихи XVIII в. обычно производят впечатление какой-то особой дидактичности, рассудительности, носят какой-то прозаический характер по сравнению, например, с четырехстопными ямбами. В них чувствуется даже что-то более примитивное, архаическое.

Это впечатление вызывается следующими особенностями русских александрийских стихов XVIII в. Все стихотворение представляет собою, как сказано выше, цепь двустиший, объединенных каждое смежной рифмой. Обычно в стихах XVIII в. текст так и распадается на такие двустишия; предложение, большая фраза как раз и занимает два стиха, после которых идет следующая фраза, следующий период, следующая мысль. Стихотворение движется ступеньками, двустишными, замкнутыми порциями. Это создает значительное однообразие синтаксически-ритмического построения, даже если такая двустишная композиция не проведена строго сквозь все произведение, но охватывает большую или даже просто значительную его часть.

Но этого мало. Каждое двустишие также построено более или менее однообразно. Оно распадается на две фразы (каждая занимает отдельный стих) или же одна большая фраза распадается на две части, распределяющиеся по обоим стихам двустишия. Очень часто бывает в первом стихе вопрос, во втором — ответ; в первом стихе главное предложение, во втором — придаточное, разъясняющее его (или наоборот); часто второй стих является риторической вариацией первого, параллельным построением и т. д.

Наконец, самый характер рифмовки придает александрийским стихам XVIII в. монотонность и архаичность. Это впечатление создается широким применением флективных рифм, т. е. прилагательных, стоящих в одинаковом падеже, и особенно глаголов в одинаковой форме. Такие рифмы самые легкие для стихотворца, поэтому не мудрено, что ими злоупотребляли, и настолько, что избегать глагольных рифм сделалось (в 1820-х годах) как бы признаком хорошего тона, особой поэтической изысканностью. Пушкину, как известно, пришлось даже вступаться за право поэта пользоваться глагольными рифмами (в «Домике в Коломне»):

Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так ⁶ писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифму буду брать глаголы.

(V, 83)

Во всяком случае в смежно-рифмованных двустишиях александрина частая глагольная и вообще флективная рифма приводила к отчетливому параллелизму синтаксического строения двух стихов двустишия:

Отчаянье мой дух как фурия терзает,
Тоска моя на все, на самую смерть дерзает...

(А. П. Сумароков).

Все это придает еще большую рассудочность и однообразие старому александрийскому стиху.

Приведу один пример — начало известной сатиры Сумарокова «О благородстве», где отчетливо видны указанные выше свойства русского александрина XVIII в.: распадение на изолированные двустишия, каждого двустишия на два параллелистически построенных стиха-фразы (вопрос — ответ, тезис — разъяснение, положение — противопоставление

⁶ Т. е. избегая глагольных рифм.

и т. п.), однообразно в морфологическом отношении построенные рифмы. Например:

Сию сатиру вам, дворяня, приношу!
Ко членам первым я отечества пишу.

Дворяня без меня свой долг довольно знают;
Но многие одно дворянство вспоминают,

Не помня, что от баб рожденным и от дам —
Без исключения всем праотец Адам.

На то ль дворяня мы, чтоб люди работали,
А мы бы их труды по знатности глотали?

Какое барина различье с мужиком?
И тот и тот земли одушевленный ком.

А если не ясный ум барский мужикова,
Так я различия не вижу никакого.

Мужик и пьет, и ест, родился и умрет,
Господской также сын, хотя и слаще жрёт

И благородие свое нередко славит,
Что целый полк людей на карту он поставит.

(А. П. Сумароков. «О благородстве»)

Сумароков, конечно, думал, что он воспроизводит на русском языке афористический и дидактический стиль сатир Буало, но надо сказать, что эти (и многие подобные) стихи гораздо более похожи на старые русские вирши XVII и начала XVIII в. За исключением равномерного (тонического) стиха и языка, более близкого к русскому разговорному, все остальные литературные качества этих двух типов стиха (александрин XVIII в. и виршевой, многосложный силлабический стих) очень близки. Приведу пример из стихотворения Симеона Полоцкого «Дева»:

Срам честный лице девы вельми украшает,
Егда та ничесоже пелепо дерзает.

Знамя же срама того знается оттуда,
Аще очес не мещет сюду и онуду,

Но смиренно я держит низу ниспущенны,
Постоянно аки бы к земли пристроенны;

Паки аще язык си держит за зубами,
А не распирается тщетными словами;

Мало бы подобает девам глаголати,
Много же к чистым словом умы приклоняти...

(Симеон Полоцкий. «Дева»)

Конечно, такой резко архаический строй стиха, как в приведенном начале сатиры Сумарокова, не представляет собою единственного вида александрийского стиха. Л. Поливанов в статье «Александрийский стих», утверждает, что в трагедиях господствует иной, не столь примитивный синтаксис, как в сатирах.⁷ Однако и в трагедиях немало подобных кусков, так что однообразие является вообще типичным для данного размера. Это обстоятельство, очевидно, и дало повод приятелю Пушкина Н. Н. Раевскому писать поэту по поводу «Бориса Годунова», план которого Пушкин сообщил ему в письме: «... вы придадите жизни нашему шестистопному ямбу, который до сих пор был столь тяжеловесным и мертвым»⁸ (XIII, 535).

⁷ Поливанов Л. Русский александрийский стих. — В кн.: Раевский Н. Н. Гофолья. М., 1892, с. XCVI—CLXI.

⁸ Во французском оригинале письма: «Vous donnerez la vie à notre hexamètre, que jusqu'à présent est si lourd, si inanimé...» (XIII, 172).

Позднейшие поэты — Дмитриев, Батюшков, Жуковский — каждый по-своему старались преодолеть эту архаическую тяжеловесность и мертвенность традиционного шестистопного ямба.

Эта же задача стояла и перед Пушкиным.

5

Шестистопным ямбом Пушкин писал всю свою жизнь. Первое напечатанное его стихотворение — «К другу стихотворцу» — написано александрийским стихом. Этим же размером написал Пушкин за несколько месяцев до смерти целую серию стихотворений, которые были напечатаны в первом (посмертном) номере «Современника» за 1837 г.: «Как с древа сорвался предатель ученик...», «Когда великое свершалось торжество...», «Не дорого ценю я громкие права...», «Отцы-пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», наконец, «Памятник» (в этом стихотворении три стиха шестистопного ямба в каждой строфе заключаются одним стихом четырехстопного).

Если судить по количеству написанных строк, то шестистопный ямб оказывается одним из четырех излюбленных размеров Пушкина. На первом месте стоит четырехстопный ямб — им написано более половины строк пушкинского поэтического наследия; на втором месте пятистопный ямб — примерно одна шестая всех пушкинских стихов (т. е. свыше 6600 строк);⁹ на третьем месте четырехстопный хорей — несколько больше одной десятой всех пушкинских стихов (свыше 4000 стихов);¹⁰ наконец, на четвертом месте шестистопный ямб — несколько меньше одной десятой (приблизительно 3800 стихов).

В разное время Пушкин то больше, то меньше отдавал внимания шестистопному ямбу. В лицейские годы Пушкин писал им много, как одним из основных, наиболее распространенных тогда размеров. После 1817 г. употребление шестистопного ямба значительно снижается, и Пушкин постепенно ограничивает его применение определенными жанрами и видами. В последние годы жизни у Пушкина снова вспыхивает любовь к старому шестистопному ямбу, и он пробует снова расширить его жанровое применение.

В статье «Стихотворная техника Пушкина» Валерий Брюсов кратко и в общих чертах верно рассказал историю употребления Пушкиным шестистопного ямба (как и других размеров) по периодам его творчества.¹¹ Тем не менее мне придется в самом сжатом виде предложить подобный же обзор, с несколько иной расстановкой границ периодов и иной характеристикой.

Шестистопным ямбом Пушкин пишет или все стихотворение целиком, или пользуется им, чередуя его с другими ямбическими размерами (так называемый вольный ямб). Я остановлюсь отдельно сначала на чистом шестистопном ямбе, потом на вольных стихах.

В лицейские и послелицейские годы (с 1814 по 1820 г.) Пушкин применяет шестистопный ямб для самых различных жанров. Прежде всего им написано несколько серьезных посланий («легкие» и шуточные послания в те же годы он писал трехстопным и четырехстопным ямбом). Эти серьезные послания — «К другу стихотворцу» (1814), «Лицинию» (1815) и «Жуковскому» (1816). Далее сюда примыкают сатирический диалог «Исповедь стихотворца» (1814), небольшой философский трактат в стихах — «Безверие» (1817), нечто вроде оды — «На возвращение императора Александра из Парижа» (1815), оссианическая баллада «Осгар» (1814) и, наконец, «Эпиграмма» на Каченовского (1817). Из не дошедших до нас лицейских (и ближайших послелицейских) стихов Пушкина

⁹ Надо вспомнить, что этим размером написаны такие крупные вещи, как «Борис Годунов», «Маленькие трагедии» и «Домик в Коломне».

¹⁰ Им написаны три самых больших сказки Пушкина.

¹¹ См.: Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина. — В кн.: Мой Пушкин. М.; Л., 1929, с. 129—166.

шестистопным ямбом были написаны речь при вступлении в «Арзамас» (1817) и, несомненно, комедия «Философ», о которой рассказывает в своих письмах А. Д. Илличевский. Применение шестистопного ямба — вполне традиционное для того времени.

Следующее восьмилетие — до 1827—1828 гг.; сфера применения шестистопного ямба суживается и несколько видоизменяется. Из старых традиционных жанров здесь сохраняется послание — то традиционно сатирического характера (два «Послания к цензору», 1823 и 1824), то приобретающее новый, лирический, романтический характер: «Чаадаеву» (1820) и «Овидию» (1821). Традиционна также попытка Пушкина написать классическую трагедию «Вадим» (1821), которую он после неудачных проб русского народного стиха начинает писать обычным александрийским стихом, и две комедии — «Игрок» и «Муж-волокита».

Наряду с этим появляются два новых у Пушкина жанра, где он по-новому старается использовать шестистопный ямб. Это, во-первых, короткие антологические стихотворения, почти бессюжетные, без движения, просто поэтические картины, в которых главная задача поэта — не столько мысль или выражаемое чувство, сколько пластичность поэтического образа, звуковая и ритмическая гармония, а также воспроизведение духа античности и в образах, и в выражениях, и в самом поэтическом мироощущении. Серия таких антологических стихотворений, написанных шестистопным ямбом, тянется от 1819 до 1827 г. Сюда относятся: «Дорида» (1819), «Нереида» (1820), «Дориде» (1820), «Муза» (1820), «Взгляни на милую...» (1820), «Дева» (1821), «Приметы» (1821), «Сафо» (1825), «Покров, упитанный язвительною кровью...» (1825—1836), «Соловей» (1827), «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (1827). Все, кто писал об этих стихах, — и Л. Поливанов, и В. Брюсов, и Л. Гроссман — единодушно указывали, что весь этот жанр и соответствующий стих возник у Пушкина в результате увлечения им в это время поэзией Андре Шенье и стремления создать русским стихом, на русском языке такие же образы подлинной, неискаженной античности, которые восхищали Пушкина у французского поэта. Несомненно так оно и было. Недаром вслед за рядом самостоятельных антологических картин, где только кое-где чувствуются прямые реминисценции из А. Шенье, Пушкин уже в середине 1820-х годов, так сказать, заканчивает эту серию двумя прямыми переводами — о самосожжении Геракла («Покров, упитанный язвительною кровью...») и «Близ мест, где царствует Венеция златая...».

Другим новым жанром, где применяет Пушкин в эти годы шестистопный ямб, является элегия, а также близкие ей по тону лирические стихотворения: «Редет облаков летучая гряда...» (1820), «Умолкну скоро я...» (1821), «Ночь» (1823), «Придет ужасный час...» (1823), «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823), («Сожженное письмо» (1825), «Ты вянешь и молчишь...» (1824), «Желание славы» (1825). Несмотря на разные оттенки — то большей страстности, то меланхоличности, общим содержанием всех этих стихотворений является выражение чувства любви в различных его проявлениях.

Наконец, в эту эпоху, как и во все другие, Пушкин применяет шестистопный ямб для разных эпиграмматических и сатирических мелочей.

В следующий период — с 1828 по 1832—1833 гг. — еще более изменяются по внутреннему характеру те немногочисленные виды стихов, в которых применяется шестистопный ямб. В эти годы написано Пушкиным одно послание александрийским стихом. Но это послание («Вельможе», 1829) совершенно не похоже ни на юношеские послания Пушкина в классическом роде, ни на романтические элегические послания первой половины 1820-х годов. В нем уже почти не осталось следов стилизации подлинного письма, беседы с адресатом; послание объективировалось, оно превратилось в тонкий психологический портрет старого вельможи, написанный на широком историческом и бытовом фоне.

Больше всего в этот период Пушкин использует шестистопный ямб для элегических стихотворений. Но и эти элегии меняют свой характер по

сравнению с предыдущими. В них уже не столько непосредственное выражение чувств, сколько размышление, медитация, окрашенная чувством, или лирический пейзаж, вообще нечто вроде поэтической дневниковой записи. Вот эти стихи: «Каков я прежде был...» (1828), «Зима, что делать нам в деревне...» (1829), «Поедем, я готов...» (1829), «Нет, я не дорожу...» (1830), «О, кто бы ни был ты...» (1830), «Румяный критик мой...» (1830), «Нет, нет, не должен я...» (1832) и, наконец, «Осень» («Октябрь уж наступил...») (1833).

Антологических стихов, таких как в предыдущем периоде, Пушкин не пишет. Их заменяют теперь его опыты создания небольших стихотворений в строгих формах — сонета, терцин. В эту же эпоху он обращается к элегическим дистихам — чередование гекзаметра и пентаметра. Шести-стопным ямбом написаны два сонета («Поэт» и «Мадонна») и два отрывка терцин (так называемые «Подражания Данте»).

Опять несколько мелочей шуточного характера написаны в эту эпоху шестистопным ямбом.

В 1830 г. Пушкин писал «Домик в Коломне», начав его стихом «Четырехстопный ямб мне надоел». Поэма написана октавами пятистопного ямба, но, как можно судить по рукописным вариантам, в процессе сочинения ее был момент, когда Пушкин думал оставить октавы и написать поэму традиционным для классической поэмы александрийским стихом:

Но возвратиться все ж я не хочу
К четырехстопным ямбам, мере низкой.
С гекзаметром... о с ним я не шучу:
Он мне не в мочь. А стих александрийской?..
Уж не его ль себе я залучу?

(V, 375)

Далее идет известная характеристика этого стиха; на ней я остановлюсь дальше. Затем Пушкин уверяет, что этот классический стих теперь подвергается у нас гонению (ссылаясь при этом на Полевого, ярого бойца за романтическую школу):

У нас его недавно стали гнать.
(Кто первый? — можете у Телеграфа
Спросить и хорошенько все узнать —)

(V, 377)

По шутивому уверению Пушкина, новая школа признает этот размер только для мелочей и то преимущественно в антологическом роде:

Он годен, говорят, для эпиграфа
Да можно им, порою, украшать
Гробницы или мрамор Кенотафа.

И Пушкин решительно заканчивает:

До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе.

(V, 377)

Однако в этот раз Пушкин не написал поэмы шестистопным ямбом. Этот замысел он осуществил через три года.

В последние годы своей деятельности Пушкин, как не раз это было указано, наряду со стремлением пролагать новые пути в литературе (главным образом в прозе), в то же время в ряде моментов словно возвращается на старые, давно уже им пройденные пути, оживляет давно изжитые литературные формы. Отчетливо это заметно и на судьбе шестистопного ямба в те годы. Я уже говорил, что как раз в это время значительно поднимается удельный вес данного размера среди его метров.

Кроме того, возникают некоторые старые жанры в его творчестве. Так, несколько раз Пушкин принимается за писание сатиры типичного классического образца. То он пробует перевести десятую сатиру Ювенала (остались наброски некоторых стихов), то начинает писать послание кн. Козловскому, можно думать, также сатирического содержания («Ценитель умственных творений исполинских...», 1836), то, наконец, принимается за сочинение подлинной сатиры на современные ему литературные нравы, демонстративно выбрав себе в вожатые «классика Депрео» — Буало («Французских рифмачей суровый судия...», 1835).

Равным образом в этот период он осуществляет свой замысел применить шестистопный ямб в повествовательном произведении — в поэме («Анджело», 1833, и, может быть, «Странник», начало которого Пушкин написал в 1835 г.).

В эти же годы Пушкин снова возвращается к мысли писать драматическое произведение шестистопным рифмованным ямбом. Так, в 1835 г. он стал перекладывать в стихи свои «Сцены из рыцарских времен»:

Эй Франц, я говорю тебе в последний раз:
[Я больше не хочу] терпеть твоих проказ.
Уймись, или потом поплачешь, будь уверен...
(VII, 362)

Продолжая линию «Вельможи», Пушкин в 1835 г. пишет тем же размером второй поэтический портрет — «Полководец». И здесь, как и там, в одном стихотворении объединены историческая тема и тема «судьбы человеческой», по выражению Пушкина.

Можно связать с произведениями строго строфической формы, несколько стилизованными на старинный лад сонетами и терцинами предыдущего периода два-три небольших стихотворения на библейские темы, производящие впечатление своеобразной стилизации («Как с древа сорвался предатель ученик...», «Отцы-пустынники и жены непорочны...» и «Когда великое свершалось торжество...»).

Наконец, тем же размером написано в самые последние годы несколько лирических размышлений, отличающихся от аналогичных стихов предшествующего периода резко выраженным чувством глубокой душевной усталости, которую Пушкин, очевидно, испытывал в этот период своей жизни. Может быть, этим же состоянием душевной усталости можно объяснить и столь противоречащее всему духу его предыдущей поэзии обращение его в последний год к религиозным мотивам.

Из этого обзора мы можем увидеть, что хотя шестистопный ямб и применялся Пушкиным довольно разнообразно в тематическом и жанровом отношении, но все же какие-то ограничения для Пушкина здесь были: это не был универсальный размер, вроде четырехстопного или пятистопного ямба. Сведя кратко вместе сказанное выше, можно сказать, что шестистопный ямб применялся Пушкиным в следующих случаях:

1 — в традиционных жанрах XVIII в. — послания, сатире, эпиграмме; в виде недоконченных попыток — в трагедии и комедии;

2 — в поэме, своеобразно трактованной, далекой от классической поэмы;

3 — в антологических стихотворениях, небольших картинах античного характера;

4 — в любовных элегиях начала 1820-х годов;

5 — в лирических стихотворениях медитативного, иногда и описательного характера, иногда дающих лирически окрашенный пейзаж;

6 — в сонетах, терцинах и т. п. строгих формах, воспроизводящих традиционные (не непременно классические) жанры.

Можно сказать, что многие из аналогичных видов стихотворений, как по содержанию, так и по форме, встречаются у Пушкина и с другими размерами, но стоит только сопоставить два подобных произведения, как станет ясно, что, оформляя свой замысел именно в шестистопных ямбических стихах, Пушкин придавал стихотворению особый отпечаток — из-

вестной медлительности, иногда серьезности, раздумчивости и т. п. Не буду развивать этого подробно, в этом легко убедиться самому читателю, сравнив, например, пылкую оду «Наполеон» (четырёхстопный ямб) или историческую элегию «Андрей Шенье» (разностопные ямбы) со стихами «Вельможа» или «Полководец».

Что касается применения шестистопных ямбов в вольных стихах, то этого вопроса здесь я подробно касаться не буду.¹² Скажу только несколько слов.

Существует в основном два типа вольных ямбов — строфический и свободный (М. П. Штокмар называет их «урегулированный» и «неурегулированный»¹³). В строфических вольных ямбах разные размеры чередуются всегда в одном и том же порядке, образуя разностопную строфу, повторяющуюся на протяжении всего стихотворения. В свободных — чередование разных размеров происходит без определенной повторяющейся схемы (пример — басни Крылова, стих комедии «Горе от ума»).

Строфические вольные ямбы также можно условно разбить на две группы — простые и сложные. Простые строфы — это очень обычное чередование двух размеров: шестистопного и четырехстопного ямба, шестистопного и пятистопного, шестистопного и трехстопного, пятистопного и четырехстопного и т. д. — через строчку: все нечетные стихи — длинные (скажем, шестистопные), все четные — короткие (скажем, четырехстопные). Пример — «Воспоминание» Пушкина 1828 г.

Сложные строфы могут быть самого разнообразного характера, сочетать и два, и три, и четыре разных размера. Примеры — «Нозль» Пушкина («Ура! в Россию скачет...») — сочетание шестистопного, четырехстопного и трехстопного ямба, или «Памятник» — сочетание шестистопного и четырехстопного ямба.

Среди вольных ямбов свободного строения также можно выделить такие, в которых стихи одного размера (в данном случае шестистопного ямба) идут на протяжении целого куска, не перебиваясь другими размерами. Так, в стихотворении «Клеопатра» после 36 стихов четырехстопного ямба идут подряд около 30 стихов шестистопного. Такие же сплошные куски одного размера в «Андрее Шенье». Этот случай, конечно, мало имеет общего с обычным свободным чередованием разных размеров через стих, два, три стиха и т. п. Здесь уже не вольный стих в обычном смысле, а стихотворение, распадающееся на куски, каждый особого размера.

Возвращаясь к применению Пушкиным шестистопного ямба в вольных стихах, укажу прежде всего, что если в юности и в молодые годы Пушкин любил пользоваться вольными ямбами свободного строения и в мелочах и даже в более крупных лирических стихах, то с середины 1820-х годов он почти вовсе отказался от их употребления.

Г. О. Винокур в работе «Вольные ямбы Пушкина» указывает три основных жанровых применения этих свободных сочетаний ямбических размеров в лирике молодого Пушкина: 1 — эпиграммы, надписи, мадригальные мелочи; 2 — послания (главным образом дружеские послания) и 3 — элегии. В последней категории он справедливо указывает на преобладающую роль шестистопного ямба среди остальных размеров.

Зато строфические формы вольного ямба Пушкин культивировал до самого конца. Наиболее характерной для Пушкина является (что было указано и В. Брюсовым и Г. О. Винокуром¹⁴) простая строфа — чередование шестистопного с четырехстопным ямбом.

За исключением двух мелочей (всего по четыре стиха) — «Что можем наскоро стихами молвить ей...» (1817) и «Ищи в краю чужом здоровья и свободы...» (1828), а также сохранившегося в очень черновом виде

¹² См. прекрасную работу: Винокур Г. О. Вольные ямбы Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1930, вып. XXXVIII—XXXIX, с. 23—36.

¹³ Штокмар М. П. Вольные ямбы XIX века. М., 1931, вып. 2, с. 117—167.

¹⁴ См.: Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина, с. 149; Винокур Г. О. Вольные ямбы Пушкина, с. 33—34.

стихотворения «Ты просвещением свой разум осветил...» (1834), остальные четыре стихотворения принадлежат к числу самых лучших в пушкинской лирике. Это — «Под небом голубым...» (1826), «Когда для смертного умолкнет шумный день...» (1828), «На холмах Грузии...» (1828) и «С Гомером долго ты беседовал один...» (1832).

6

Ритм стиха сплетается из нескольких ритмических линий, каждая порознь имеющих свою закономерность, а вместе сливающихся в одно сложное ритмическое целое. Эти основные линии: ритм, образуемый ударениями слов, главный, образующий ритмический скелет всей полиритмии; затем ритм слоговых отрезков, т. е. какое-то закономерное распределение слов и их групп по количеству в них слогов (сюда относится вопрос о цезуре в стихе); далее ритм звуков, по качеству их, ритм так называемой звуковой инструментовки; далее ритм синтаксический (и морфологический) — вопрос о том, как в ритм стиха укладывается фраза и как ее смысловые, и синтаксические, и риторические акценты соотносятся с ритмическими акцентами стиховой формы; наконец, ритм течения образов, мыслей и чувств в стихе и его соотношение с основным ритмом стиха (ритмом ударений).

При рассмотрении отдельного размера у Пушкина (в данном случае его шестистопного ямба) нет возможности и надобности рассматривать каждый раз *ad hoc* все эти элементы полиритмии. Некоторые из них удобнее анализировать не по размерам, а в специальных работах, говорящих об этом явлении, и там уже приводить, если нужно, примеры из стихов того или иного размера. Сюда относится прежде всего вопрос звукозаписи, звукового ритма. Его удобнее рассматривать целиком по всей поэзии Пушкина. Точно так же ритмика течения образов и мыслей в стихотворениях Пушкина должна быть выделена для общего рассмотрения. Это не исключает возможности и даже необходимости и при анализе шестистопного ямба приводить отдельные типичные примеры в этой области. В таком же положении, наконец, и ритмика слоговая, «силлабическая» (за исключением вопроса о цезуре, который для шестистопного ямба имеет особое значение).

Таким образом, для полной характеристики пушкинского шестистопного ямба предстоит обсудить следующие три вопроса: о ритмике ударений, о цезуре и о ритмических взаимоотношениях фразы и стиха в этом размере.

Вопрос о ритмике ударений в стихе включает в себе две проблемы. Первая — какой ритм образует распределение в шестистопном ямбе Пушкина главных ударений, вторая — как на основе, на каркасе этих главных ударений усложняется ритм побочными ударениями (т. е. насколько часто они применяются, на каких местах стиха и какое это имеет художественно-выразительное значение, как связывается с содержанием стихотворения).

Начну со второго вопроса — о побочных ударениях. В начале было сказано, что стих, в котором налицо только главные ударения, звучит гораздо более легко; побочные же ударения отягощают его, к чему иногда и стремится поэт. Приведу еще пример.

И забываю мир и в сладкой тишине —

здесь четыре главных ударения, побочных нет.

Я сладко усыплен моим воображеньем —

то же самое; только стих благодаря равномерному распределению ударений звучит еще «глаже».

И пробуждается поэзия во мне —

стих с тремя главными ударениями (II тип); снова нет побочных ударений.

Душа стесняется лирическим волненьем —

тот же трехударный ритм, но в начале, на слове «душа», побочное ударение, несколько утяжеляющее, укрепляющее начало стиха.

Трепещет и звучит, и ищет, как во сне —

четырёхударный стих; только одни главные ударения, побочных нет.

Излиться наконец свободным проявленьем —

такой же, как предыдущий; одни главные ударения; стих звучит легко.

И тут ко мне идёт незримый рой гостей —

снова четырехударный стих, четыре главных ударения, но помимо главных, на словах «тут», «идет», «незримый», «гостей», есть еще два побочных ударения: в первом полустопе — «ко мне» и во втором полустопе — «рой». Стих резко контрастирует предыдущему — не по своему основному ритму (в этом отношении они одинаковы), а в отношении легкости и тяжести, простоты и сложности, даже быстроты и медленности. Когда вслед за описанием музыкального, лирического волнения говорится о толпе поэтических образов, «рое гостей», стих становится тяжелым, прерывистым, ударения в нем «толпятся» через слог:

Знакомцы давние, плоды мечты моей —

(III, 321)

стих по основному ритму трехударный, с тремя главными ударениями. Но кроме них есть еще два довольно тяжелых, сильных и, следовательно, сильно замедляющих и утяжеляющих стих побочных ударения — в начале стиха («Знакомцы») и перед концом, на слове «мечты», — особенно сильное, почти перетягивающее конечное, рифмовое ударение.

Это только один пример, но из него, мне кажется, должно быть ясно, какую роль в стихе может играть наличие или отсутствие побочных ударений. Роль эта самая разнообразная, в зависимости от смыслового контекста стиха.

В Брюсов в своем анализе пушкинской метрики подходил к этому явлению совершенно с другой точки зрения — его интересовало вообще количество ударений в стихе (независимо от их ритмического качества). И в этом отношении он констатирует наличие у Пушкина некоторой эволюции от ранних вещей к позднейшим. Вот что говорит В. Брюсов: «Развитие шестистопного ямба шло у Пушкина особым путем. Пушкин постепенно облегчал этот стих, вводя пиррихии в новых стопах и особенно все чаще применяя пиррихическую цезуру. Так, например, в первых 30 стихах послания „К другу стихотворцу“ (1814 г.) всего 9 стихов с пиррихической цезурой; в стихотворении „Когда за городом, задумчив, я брожу“ (1836 г.) на 28 стихов таких цезур уже 13. В стихотворении „Приметы“ (1822 г.) при 14 стихах пиррихических цезур всего три; в „Молитве“ (1836 г.) при 16 стихах их 8. В послании „На возвращение гобудара императора“ (1815 г.) во всех 88 стихах таких цезур только 25, т. е. 30%; в наброске „Тогда я демонов“ (1832 г.) при 19 стихах их 14, т. е. 75% <...> Таким образом, если четырехстопный ямб с годами становился у Пушкина более мужественным, то ямб шестистопный, наоборот, постепенно освобождался от свойственной ему сухости, становился более легким, более женственным».¹⁵

¹⁵ Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина, с. 148.

Сразу бросается в глаза неубедительность методологии В. Брюсова при решении этого вопроса. Нельзя делать такие обобщенные выводы на таком случайном материале. Какую закономерность можно установить, беря для подсчета несколько маленьких «проб» из разных мест — то 30 стихов, то 28, то даже 14 или 16. Все цифры при таком незначительном количестве подсчитанных случаев носят чисто случайный характер. «Взять пробу» в другом месте — и «закономерность» будет совершенно иная. Действительно, в том же 1836 г. в стихотворении «Как с древа сорвался...» на 10 стихов всего 2 стиха с пиррихической цезурой, т. е. 20%; в «Памятнике» (1836 г.) на 20 стихов шестистопного ямба всего 3 с пиррихической цезурой, т. е. 15%. В то же время в первых 24 стихах стихотворения «Лицинию» (1815) стихов с пиррихической цезурой 13, т. е. больше 50%. Однако некоторый повод для этих неверных выводов В. Брюсова есть. Правда, на протяжении почти всей деятельности Пушкина нет большой разницы в количестве «легких» и «тяжелых», малоударных и многоударных стихов, если проследить не случайные выборки, а большие количества стихов данного периода. Но как раз последние его стихи, 1835 и 1836 гг., поражают обилием «легких», малоударных строк в сравнении с предыдущими. Несомненно, это связано с содержанием этих стихотворений, точнее, с той новой, сниженно разговорной интонацией, с которой Пушкин стал писать свои лирические стихи в последние годы (ср. «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Вновь я посетил...» и т. п.). А когда содержание и тон меняются в стихах («Как с древа сорвался...», «Памятник»), то и количество пиррихий и тип цезуры изменяются. И конечно, большой ошибкой было бы, как делал В. Брюсов, приписывать Пушкину такое странное, сугубо формалистическое намерение: четырехстопный стих делать все более мужественным, а шестистопный все более женственным...

Итак, никакой заметной эволюции в применении Пушкиным в шестистопном ямбе малоударных и многоударных стихов, иначе говоря, в пользовании побочными ударениями наряду с главными, по-видимому, не было. Все зависело от данного, конкретного замысла, от смысла, содержания стихотворения. Более детальное и углубленное изучение должно показать, как в каждом отдельном случае связываются количество и место побочных ударений в стихе с его содержанием. Можно будет, вероятно, найти определенные, излюбленные приемы у Пушкина, характерные для него типы этой связи. Для этого нужно детально проанализировать все, написанное Пушкиным данным размером, а не ограничиться изучением и демонстрацией отдельных случаев.

7

Об основной ритмике ударений шестистопного ямба, т. е. о ритме, образуемом его главными ударениями, я, в сущности, уже говорил в самом начале. Виды шестистопного ямба (два главных — четырехударный и трехударный, а также четыре второстепенных, несимметричных) установлены были как раз на основе анализа пушкинского стиха. Именно эти виды и царят у Пушкина, и задача состоит в том, чтобы установить частоту их употребления и художественно выразительный их смысл.

Мы уже видели, разбирая ошибку анализа В. Брюсова, что трудно говорить отвлеченно об «эволюции» Пушкина в предпочтении того или иного из главных видов шестистопного ямба. Как и в случае с частотой побочных ударений, здесь все зависит от текста, его характера, тона и содержания. Четырехударные с паузой стихи звучат более спокойно, медлительно, чем трехударные без паузы. Поэтому, естественно, у поэта, который употребляет тот или иной ритмический вариант не случайно, как попадетсЯ, а чувствуя его выразительный характер (а таким поэтом и был всегда Пушкин), у такого поэта в стихах торжественного характера

будет значительно преобладать первая форма над второй;¹⁶ в стихах же, где больше лирического движения или более живой, естественный тон речи, процент стихов второй формы поднимется.¹⁷

Насколько малую роль здесь играет предпочтение того или иного вида самого по себе в ту или иную эпоху жизни Пушкина, показывает пример поэмы «Анджело». Вся она написана, как известно, в несколько недель осенью 1833 г. Вот как распределяются в ней две главные формы шестистопного ямба по отдельным частям: в первой части на 101 стих первой формы приходится 89 стихов второй формы — соотношение довольно близкое. Во второй части на 121 стих первой формы — всего 65 второй формы, т. е. соотношение почти вдвое изменилось в пользу преобладающей первой формы. В третьей части на 59 стихов первой формы — 51 стих второй, снова почти полное равенство.

Среднее соотношение у Пушкина стихов первой и второй формы, по подсчетам Л. Поливанова,¹⁸ приблизительно 64 и 36%. Эти цифры надо несколько сблизить, потому что Л. Поливанов считал 36% стихов с дактилической цезурой, а к разбираемой нами второй, трехударной форме шестистопного ямба относится и некоторое количество стихов со слабоударной мужской цезурой. При достаточно сильном ударе на четвертом слоге эти стихи несомненно ритмизируются ко второй форме:

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...
Не погружуся я в минутное мечтанье...

(III, 288)

Благословлять ее на радость и на счастье...

(III, 288)

Чтоб суеверно им дивился посетитель.

(III, 224)

Все такие стихи Л. Поливанов должен был считать стихами с мужской цезурой. Таким образом, более верное соотношение обеих форм будет, вероятно, 60 и 40%. Это, видимо, и есть нормальное для русского языка с его составом слов соотношение. Чтобы увеличить относительное количество стихов первой формы — не в одном стихотворении, а на большом протяжении нескольких тысяч стихов, — надо нарочито стремиться «оканчивать полустишие ямбом» и избегать дактилической цезуры. Так и было в XVIII в., что и показывает интересная таблица Л. Поливанова на странице СХХIII его книги. Для поэтов XVIII и начала XIX в. процент стихов с дактилической цезурой — от 15 до 25. Только начиная с Жуковского на пиррихии поэты перестали смотреть как на некое зло, и установилось указанное соотношение, соответствующее нормам русского языка и скрывающее в своей обобщенной средней цифре все богатое и выразительное разнообразие ритмики шестистопного ямба.

Таким образом, повторяю, при анализе ритмики стиховых ударений вопрос снова не в общем количестве стихов того или иного типа, а, во-первых, в уместности применения данной формы в связи со смыслом стиха и, во-вторых, в художественно организованных соотношениях групп стихов того или другого ритма, художественном смысле чередования их. Пушкинская ритмика в этом отношении является подлинно образцовой, классической. Приведу несколько примеров.

¹⁶ В стихотворении «На возвращение Александра I» (1815) на 88 стихов — 63 стиха первой формы и 25 второй; в «Памятнике» (1836) на 10 стихов первой формы — 4 второй.

¹⁷ В «Безверии» (1817) на 49 стихов первой формы — 42 второй; примеры преобладания стихов второй формы в произведениях последних лет были приведены выше.

¹⁸ Поливанов Л. Русский александрийский стих, с. СХХI—СХХIII.

В сонете «Поэту» следуют один за другим четырехударные стихи первой формы, только три раза выразительно сменяющиеся трехударными (II типа).

Поэт! не дорожи любовью народной. (I)
Восторженных похвал пройдет минутный шум; (I)
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, (I)
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм — (I)

первый катрен однообразен по ритму.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной (I)
Иди, куда влечет тебя свободный ум, (I)
Усовершенствуя плоды любимых дум, (II)
Не требуя награды за подвиг благородный, — (I)

отчетливая смена ритма, при словах о «любимых дум» поэта.

Течение торжественного четырехударного ритма продолжается:

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд; (I)
Всех строже оценить умеешь ты свой труд. (I)
Ты им доволен ли, взыскательный художник. (II)

Второй раз сменяется ритм, и опять на словах, говорящих о «любимом» труде, об удовлетворении его результатом. Кроме того, этот стих завершает первый из двух терцетов сонета.

Доволен? Так пускай толпа его бранит (I)
И плюет на алтарь, где твой огонь горит, — (I)

опять восстановлен медлительный ход основного четырехударного ритма.

И наконец стих с легким перебоем в конце — главное ударение «сдвинуто»:

И в детской резвости колеблет твой треножник. (II)
(III, 223)

Заключительный стих второго терцета, корреспондирующий по своему положению трехударному стиху о «взыскательном художнике» и рифмующий с ним, также написан быстрым трехударным стихом. . .

Это один из способов чередования двух главных видов шестистопного ямба (ср. такой же прием в первой октаве «Осени» 1833 г.).

Реже встречается обратный случай, т. е. ряд трехударных стихов второй формы, сменяемых отдельными четырехударными стихами.

Из стихотворения «К Овидию»:

Чье сердце хладное, презревшее Харит, (II)
Твое уныние и слезы укорит? (II)
Кто в грубой гордости прочтет без умиленья (II)
Сии элегии, последние творенья, (II).
Где ты свой тщетный стон потомству передал? — (I)

резкий контраст: стих другого ритма (первой формы), к тому же с побочным ударением в первом полустиишии.

Суровый славянин, я слез не проливал. . . — (I)
(II, 219)

второй четырехударный стих, также контрастирующий с приведенными выше четырьмя, и притом в связи с содержанием текста.

Бывают и более сложные случаи чередования ритмов в пушкинском шестистопном ямбе.

В следующем четверостишии из «Анджело» чередуются последовательно вторая и первая форма. Притом это чередование находится в противоречии с рифмовкой, которая соединяет стихи не перекрестно (как их

ритмика), а опоясано. Эта противоречивая связь стихов в четверостишии придает ему трудно выразимую словами прелесть:

Друзья! поверите ль, чтоб мрачное чело, (II)
Угрюмой, злой души печальное зеркало, (I)
Желанья женские навеки привязало (II)
И нежной красоте понравиться могло? (I)

Здесь как будто возникает еще одно противоречие: в первом двустишии, говорящем о суровом Анджело, применены не только «мужественный» (говоря термином В. Брюсова) ритм первой формы, но и «женственный» ритм второй формы. Точно так же и во втором двустишии (о «нежной красоте») применяются обе формы, которые, таким образом, теряют или смягчают здесь свою выразительную контрастность. Но зато в следующем четверостишии эта специфическая выразительность снова восстанавливается — в нем два «мужественных» стиха сменяются двумя женственными в полном соответствии с содержанием текста:

Не чудно ли? Но так. Сей Анджело надменный, (I)
Сей злобный человек, сей грешник — был любим (I)
Душою нежною, печальной и смиренной, (II)
Душой, отверженной мучителем своим. (II)

(III, 127) .

Вообще весь этот отрывок (вторая тирада третьей части поэмы) ритмизирован удивительно тонко и выразительно.

Скажу несколько слов об остальных, второстепенных, неравномерных видах шестистопного ямба у Пушкина.

Я уже упоминал, что они встречаются в общем довольно редко — их около 10% общего числа стихов. Интересно, что количество их не уменьшается к концу деятельности Пушкина; даже можно заметить как будто некоторое возрастание их: в посланиях к Чаадаеву и Овидию, вместе, на 188 стихов — 14 случаев, а в стихотворениях «К вельможе» и «Осень» (вместе 195 стихов) — 25 случаев. Правда, и здесь тоже такие обобщенные подсчеты, да еще на таком малом количестве наблюдений не могут дать точной картины; и здесь также все зависит от смыслового контекста, но все же можно, кажется, утверждать, что если молодой Пушкин стремился в своих шестистопных ямбах к плавности, «гармоничности» ритма и избегал до некоторой степени неравномерных ритмических форм, дающих перебой, то зрелый поэт искал главным образом выразительности и точности и потому не пренебрегал и перебойными ритмами, если они уместны в данном случае.

Приведу только один пример — конец стихотворения «Осень» (1833). После описания поэтического вдохновения, описания, заканчивающегося тем, что «пальцы просятся к перу, перо к бумаге, минута — и стихи свободно потекут», следует такой образ:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге, (I)
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут (I)
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны; (I)
Громада двинулась и рассекает волны. (IIc)

(III, 371)

Довольно редкая форма неравномерного стиха, где главное ударение во втором полустишии кажется сдвинутым далее, на два слога.¹⁹

Нечего и говорить, что пушкинский перебой ритма в этом стихе необыкновенно выразителен. . .²⁰

¹⁹ Равномерно было бы что-нибудь вроде

[Громада двинулась и взрезывает <??> волны — (II)

вторая, трехударная форма.

²⁰ Здесь текст обрывается. Работа осталась незавершенной автором. (Ред.).



А. А. ГОЗЕНПУД

ПУШКИН И РУССКИЙ ТЕАТР ДЕСЯТЫХ ГОДОВ XIX в.

Лицейская пора и годы пребывания в Петербурге (1818—1820) — период наибольшего увлечения Пушкина театром. Интерес к нему не остыл и в начале изгнания, о чем свидетельствуют письма поэта к друзьям и замыслы стихотворных комедий. Но это в значительной степени отзвук ранних впечатлений. Разумеется, и позднее, раздумывая о природе драмы, Пушкин вновь мысленно возвращался к сценическому искусству. Но отношение автора «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» к театру изменилось. «Волшебный край» в значительной степени утратил для него прежнее очарование; пути Пушкина и театра разошлись. Великие трагедии на десятилетия опередили русскую сцену.

Годы 1815—1820 образуют некий завершённый период биографии поэта, так же как и истории его увлечения театром. Этот этап освещен с большой обстоятельностью в литературоведческих и театроведческих исследованиях.¹

Хотя тема «Пушкин и театр», и в частности театр десятих годов, изучена, далеко не все проблемы разрешены. Поэтому, думается, возвращение к ним оправдано. Свою задачу автор видит в том, чтобы попытаться ответить на вопрос, в какой мере театральные впечатления молодого Пушкина отразились в его произведениях этой поры.

1

Нам мало что известно о том, посещал ли Пушкин до Лицея театральные представления. Детство и юность будущего поэта совпали с проявлением новых тенденций в русском театре — вечерней зарей классицистской трагедии, драматургической деятельностью Озерова, первыми выступлениями Е. Семеновы, ее творческим соревнованием с французской актрисой М.-Ж. Жорж, проникновением на сцену сентиментальных драм — оригинальных и переводных, стихотворных комедий, сказочно-фантастических опер («Днепровская русалка», «Князь-невидимка», «Илья Богатырь»), расцветом балета.

Можно предположить, что хотя бы часть этого репертуара (прежде всего фантастические оперы) была юному Пушкину знакома — либо непосредственно, как зрителю, либо по отзывам старших. Отец поэта и его дядя В. Л. Пушкин были страстными театрами. Едва ли, конечно, мальчик присутствовал на спектаклях Жорж (Москва, 1809), и, следовательно, данная им одиннадцать лет спустя уничтожающая характеристика: «без-

¹ Ограничимся несколькими названиями: Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926; Загорский М. Д. Пушкин и театр. М.; Л., 1940; Дурман С. Пушкин на сцене. М.; Л., 1951; Слонимский Ю. Балетные строчки Пушкина. Л., 1974. Особое место в разработке темы занимают главы монографии Б. В. Томашевского «Пушкин» (М.; Л., 1956, кн. 1) и комментарии к драматическим произведениям поэта в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. М., 1935. См. также: Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2; Медведева И. Екатерина Семенова. М., 1964.

душная французская» актриса Жорж» (XI, 10) — опирается на чужое (отца, дяди, Н. И. Гнедича, В. А. Жуковского) суждение. Но если дошедшие до нас воспоминания сестры поэта о сочиненной им в детстве комедии на французском языке — «L'Escamoteur» — верны, то это свидетельствует о том, что драма и театр рано вошли в духовную жизнь будущего поэта.

Но, конечно, это были (если были) ребяческие подражательные упражнения в стихотворстве. Первые проявления сознательного интереса к театру, как и опыты поэтического творчества, совпадают с лицейским периодом. Весь предшествующий этап — предыстория. Но быстрота духовного созревания, обусловленная гениальной одаренностью, все же свидетельствует о том, что предшествующие годы были порой накопления интеллектуальных сил.

Начало знакомства с драматургией русской и французской едва ли следует датировать началом занятий в Лицее. Можно думать, что кое-что было прочитано и ранее в библиотеке отца. Во всяком случае первый дошедший до нас и, конечно, неполный перечень книг в собрании лицеиста Пушкина (стихотворение «Городок», 1815) весьма показателен. Здесь представлены поэты и значительное место занимают драматурги. Это прежде всего властитель дум юного Пушкина Вольтер — философ, прозаик, поэт, автор трагедий и комедий,

Сын Мома и Минервы,
Фернейский злой крикун
.....
Соперник Еврипида,
Эраты нежный друг.

(I, 98)

Конечно, «фернейский злой крикун» был всегда интереснее Пушкину как автор «Орлеанской девственницы» и «Кандида», но он ценил и его драматургию. Не забудем, что знаменитое состязание Семеновской и Жорж, о котором мальчик не мог не слышать, совершалось в основном в трагедиях Вольтера «Танкред», «Заира» и «Семирамида».

В лицейские годы просветительская философская трагедия фернейского патриарха была Пушкину ближе трагедий Корнелия и Расина. Позднее, как мы знаем, оценка эта коренным образом изменилась.

В библиотеке лицеиста Пушкина были представлены:

... Озеров с Расином,
.....
С Мольером исполином
Фон-Визин и Княжнин.

(I, 99)

Не названный в «Городке» Сумароков становится предметом уничтожающей критики в послании «К Жуковскому» (1815):

... слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков,
Без силы, без огня, с посредственным умом,
Предрассуждениям обязанный венцом,
И с Пивда сброшенный и проклятый Расином.

(I, 195)

Эта несправедливая характеристика в значительной степени обусловлена тем, что в глазах руководителя «Беседы» А. С. Шишкова автор «Синава и Трувора» был олицетворением трагической музы. Но, конечно, Пушкин отвергал Сумарокова не только потому, что был близок к «Арзамасу». Антипатию к Сумарокову поэт распространял и на его эпигонов, творцов классицистских трагедий, типа П. А. Корсакова. Так, он пи-

сал, по-видимому, о его псевдоисторической стихотворной трагедии «Амбоар и Оренгцеб» (1814):

Арист нам обещал трагедию такую,
Что все от жалости в театре заревут,
Что слезы зрителей рекою потекут.
Мы ждали драму золотую.
И что же? дождались, и нечего сказать,
Достоинству ее нельзя убавить весу,
Ну, право! Удалось Аристу написать
Прежалкую пиесу.

(I, 46)

Пушкин-лицеист внимательно следил за новостями русского драматического репертуара; особое его внимание привлекали трагедия и стихотворная комедия.

Эпигонские произведения неизменно встречали насмешку поэта. На появление трагедии М. С. Рыбушкина «Иоанн, или Взятие Казани», не пмевшей успеха, несмотря на попытки автора защитить ее достоинства, Пушкин откликнулся иронической эпиграммой. В отличие от воина, который после битвы вешает оружие и щит, бездарный «трагик наш Бурун», уподобясь ослу, после «чернильного боя» вешает уши (I, 77).

Живой отклик Пушкина рождала театральная полемика. Трагедии одного из участников «Беседы» С. Висковатова, бывшие переделками, переводами или подражаниями другим авторам, не раз подвергались критике. Висковатова укоряли в том, что он уродует Вольтера. Особенно досталось трагедиям Висковатова «Ксения и Темир» и «Владимир Мономах». Этого незадачливого драматурга Пушкин иронически прозвал Визговым, возможно и потому, что исполнители заглавных ролей в его трагедиях — оригинальных и заимствованных — прибегали к ложнопатетической декламации. В послании к Батюшкову (первоначальный вариант) Пушкин писал, что драматург

... невпопад
Уродов выставя на сцену,
Визжать заставил Мельпомену.

(I, 354)

И в другой редакции:

Висковатов невпопад
Уродов выставил на сцену.

(I, 355)

Так как Визгов-Висковатов не раз выступал в качестве переводчика-переделывателя чужих произведений («Гамлет», «Радамист и Зенобия»), то слово «уродов» можно понять и как характеристику его переделок — трагедии Шекспира, уже подвергшейся переработке Дюси, или трагедии Кребильона-старшего.

В начале лицейских занятий эстетические воззрения Пушкина формировались под воздействием поэтики просветительского классицизма, в той форме, какую она обрела в изложении Лагарпа. «Курс литературы» Лагарпа находился в библиотеке молодого Пушкина, и ему поэт посвятил строки:

... хмурясь важно,
Их грозный Аристарх
Является отважно
В шестнадцати томах.
Хоть страшно стихоткачу
Лагарпа видеть вкус,
Но часто, признаюсь,
Над ним я время трачу.

(I, 99)

Суждения сурового Аристарха сохраняли для Пушкина значение до тех пор, пока он не преодолел, в ходе творческой эволюции, принципов нормативной эстетики.

Но в том же стихотворении «Городок» поэт восхищается писателем, пародирующим каноны классицизма. Речь идет о «Подщипе» Крылова. Конечно, и в пору главенства теории классицизма существовали бурлеск, пародия, снижающие высокую героическую тему. Но они выполняли чисто литературную функцию, тогда как шуто-трагедия Крылова являет собой не только драматургическую аналогию «ирои-комической поэме», но и политическую сатиру. «Подщипа» высмеивает трагедии Княжнина (и не только его) и режим Павла I.

Пушкин определил новаторство Крылова, выразившееся в пародийном сочетании принципов трагедии и комедии (шучо-трагедия), цель которого — обнажение бессилия и ничтожности царской власти:

И ты, шутник бесценный,
Который Мельпомены
Котуры и кивжал
Игривой Тальи дал!

Тут вижу я с Чернавкой
Подщипа слезы льет;
Здесь князь дрожит под лавкой,
Там дремлет весь совет;
В трагическом смятееньи
Плененные цари,
Забыв войну, сраженьи,
Играют в кубари...

(I, 100)

В «потаенну сафьянную тетрадь» наряду с «Подщипой» Пушкин переписал и стихи И. С. Баркова, в том числе, конечно, и издевательские драматические пародии на трагедии Сумарокова.

Разумеется, перечень драматургов и их сочинений в «Городке» или упоминания имен сочинителей под условными обозначениями не исчерпывают известного Пушкину в ту пору репертуара. Его познания в этой области уж тогда были велики. В том же «Городке» поэт перечисляет особо неприятных ему людей. В частности, это

... крючковатый
Подьяческий народ,
Лишь взятками богатый
И ябеды оплот.

(I, 106)

Подьячие, лихоимцы, взяточники — излюбленный предмет русской сатирической журналистики и комедии. За ними прочно закрепилось прозвание — «крючок». Быть может, Пушкин вспомнил и Крючкодея из «Санкт-Петербургского гостиного двора» М. Матинского, и персонажей «Ябеды» Капниста. «Крючковатый народ» в эту пору был Пушкину знаком по литературе и театру.

В стихотворных посланиях, обращенных к Наталье (1813) и к молодой актрисе (1815), — в обоих случаях речь, по-видимому, идет об одной и той же артистке крепостной труппы В. В. Толстого, выступавшей в Царском Селе, — Пушкин упоминает о нескольких виденных им пьесах и комических операх. Он называет Анюту и Филимона — действующих лиц «Мельника, колдуна, обманщика и свата» А. Аблесимова, Розину из «седого Опекуна» — персонажей «Севильского цирюльника» и Назору из оперы А. Саккини «Обманутый скупец». Этим, однако, указания на спектакли не исчерпываются. Думается, что уточнить, вернее, конкретизировать, содержащиеся в тексте намеки возможно. Но, прежде чем сделать это, следует остановиться на «Севильском цирюльнике» и попытаться установить, идет ли речь о комедии Бомарше или об одноименной опере

Паизиелло. Оба произведения входили в репертуар русского театра с конца XVIII в., а первое представление оперы Паизиелло состоялось в Петербурге в 1782 г., и ее сценическая судьба сложилась счастливо.

Думается, что в стихотворении речь идет именно об опере Паизиелло, популярность которой в ту пору значительно превосходила известность комедии Бомарше. Кроме того, не надо забывать, что Наталья — пусть не даровитая, но оперная артистка. Пушкин, влюбленный в Наталью, воображает себя в роли любовника на сцене и в жизни. Однако представляет он себя не графом Альмавивой, а

... седым Опекуном
Легкой, миленькой Розины,
Старым пасынком судьбины,
В епанче и с париком.

(I, 7)

У Бомарше Бартоло — персонаж отрицательный, наказанный по заслугам. В опере Паизиелло образ Бартоло переосмыслен по сравнению с комедией и занимает в фабуле иное место. У Бомарше, как и у Россини, главным действующим лицом является Фигаро. У Паизиелло и Петрозоллини (либреттист) центральная фигура — Бартоло. Он страстно влюблен в Розину, тогда как в комедии огорченный неудачей Бартоло успокаивается, узнав, что состояние молодой девушки остается за ним. У Паизиелло Бартоло не только подозрителен, лукав и скуп. Он глубоко страдает, узнав, что Розина для него потеряна. Осмеяние Бартоло вносит в финал оперы драматическую ноту. «Старый пасынок судьбины» падает жертвой страсти, в которой победу одерживает молодость. Поэтому более вероятно, по нашему мнению, что у Пушкина речь идет о произведении Паизиелло.

Роль Назоры занимает значительное место в комической опере выдающегося итальянского композитора А. Саккини (1730—1786) «Обманутый скупец» («L'Avago deluso»). Так как либретто и партитура оперы не изданы, следует охарактеризовать это забытое произведение.

Опера была впервые поставлена в Лондоне, в театре Хеймаркет в 1778 г. Она написана на текст поэта Дж. Бертатти.² В Петербурге «Обманутый скупец» был исполнен впервые на русском языке 25 мая 1789 г. В Центральной нотной библиотеке (Ленинград) находится копия рукописной партитуры оперы с текстом арий и ансамблей, но без речитативов.³ Перевод либретто принадлежит И. А. Дмитревскому, русифицировавшему имена героев (Зербинетта — Софья, Карлотта — Марфа, ГERVASIO — Милон, Агапето — Постан).⁴

Содержание оперы таково. Пожилой вдовец Постан намеревается выдать дочь Софью за богатого скопидома Гарпея (Дмитревский, вероятно, сочетал в этом имени мольеровского Гарпагона и мифологическую Гарпию).⁵ Софья любит родственника Гарпея — молодого Милона и любима им, но у них нет надежды на брак, так как Милон беден. Чтоб рассеять ревность скупца, Милон начинает ухаживать за племянницей последнего Назорой, что в свою очередь вызывает ревность Софьи. Ее удается успокоить. Назора, хитрая служанка Постана Марфа и Милон составляют план, как одурачить Гарпея. Марфа надевает богатое платье и выдает

² Джованни Бертатти (1735—1815) — плодовитый итальянский либреттист, автор текста «Тайного брака» Чимарозы и ряда опер композитора Дж. Гаццаниги, в том числе «Дон Жуана», предшествовавшего опере Моцарта. Либретто «Обманутого скупца» было сочинено для Гаццаниги, чья опера написана до Саккини.

³ Центральная нотная библиотека, I П. О. С.

⁴ И. А. Дмитревский, осуществивший первую постановку «Недоросля» (1782), возможно дал влюбленным в переведенной им опере имена Софьи и Милона в память о пьесе Фонвизина.

⁵ В итальянском оригинале скупца зовут Каладрино — традиционное имя одураченного простоты; ср. у Боккаччо в «Декамероне» (VIII день, новеллы 3 и 6; IX день, новелла 3).

себя за знатную и богатую француженку. Очарованный ею скряга отказывается от Софьи, подозревая ее в неверности, и объявляет, что женится на француженке. Чтобы успокоить разгневанного Постапа, Гарпей предлагает Милону жениться на Софье, отдавая ему в качестве вознаграждения за «вынужденный» брак свое имение. Назора, увлеченная было Милоном, решает прельстить Постапа, так как жить в доме Гарпея невыносимо. Постап покорен ее красотой и мнимым простодушием и предлагает Назоре руку и сердце. В дураках остается Гарпей, потерявший невесту и часть состояния.

Об опере «Обманутый скупец», думается, Пушкин упоминал не только в послании «К Наталье», но и в стихотворении «К молодой актрисе». В комментариях ко второму стихотворению обычно указывается, что названный в нем Милон — это персонаж пастушеской драмы В. Капниста «Клоринда и Милон». Едва ли это верно. У Пушкина:

Когда Милона молодого,
Лепеча что-то не для нас,
В любви без чувства уверяешь;
Или без памяти в слезах,
Холодный испуская ах!
Спокойно в креслы упадешь,
Краснея и чуть-чуть дыша, —
Все шепчут: «Ах! как хороша!».

(I, 131)

Нам неизвестно, был ли поэт знаком с пастушеской драмой Капниста (произведение не стало репертуарным), но «Обманутого скупца» он видел, а Назора в этой опере уверяет в любви именно «Милона молодого». В «ночной сцене», традиционной для итальянской оперы-буффо, Милон и Гарпей, не видя друг друга, дерутся на шпагах; выбежавшая на шум Назора восклицает испуганно (вернее, делает вид, что ею овладел страх):

Назора:	Чувства мягутся, Здесь дерутся, Ах, пришло мне умирать Ах!
Софья:	Ах, бедняжка все слабеет...
Марфа:	} Надо помочь ей подать.
Милон:	
Назора:	Ах, пришло мне умирать!

Согласно сценической ситуации Назора теряет сознание (или притворяется) и падает на стул. Возможно, что именно эту сцену имел в виду Пушкин, так как она является центральной в финале первого действия. Правда, в «Севильском цирюльнике» Бомарше Розина также симулирует обморок, чтоб обмануть Бартоло, и восклицает «ах», падая в кресло. Но там это эпизод проходной, не получивший отражения в опере Паизиелло.

Во всяком случае Милон, о котором упоминает Пушкин, скорее всего персонаж оперы Саккини. А это может служить дополнительным подтверждением того, что оба стихотворения — «К Наталье» и «К молодой актрисе» — обращены к одному лицу.

В первом из них, как можно думать, речь идет не только о «Мельнике, колдуне, обманщике и свате», «Севильском цирюльнике» и «Обманутом скупце», но и о других сценических произведениях. О себе поэт говорит иносказательно:

Наталья!
Выслушай еще меня:
Не владетель я Сераля,
Не арап, не турок я.
За учтивого китайца,
Грубого американца
Почитать меня нельзя,
Не представь и немчурю,
С колпаком на волосах,
С кружкой, пивом налитюю,
И цыгаркою в зубах.

(I, 7)

Комментаторы выделили в этом перечне «грубого американца», т. е. индейца, указав, что речь идет об Аземе из оперы Крылова и Фомина «Американцы». Но если быть последовательным, то нужно считать и остальных театральными персонажами. Ведь послание обращено к актрисе.

Конечно, мы вступаем на зыбкую почву предположений, но ведь и утверждение, что «грубый американец» — это Азем, более чем гипотетично. В опере Крылова Азем — «естественный человек», живущий по законам природы. У этого «американца» (индейца) сердце «нежнее, чувствительнее, нежели у европейца». Он борется с испанскими завоевателями, которые хотят лишить его племя «первого сокровища: невинности и добродетели». Он жесток только по отношению к врагу и смягчается под воздействием любви. Назвать его «грубым» трудно.

Можно также предположить, что Пушкин имел в виду Замора, героя трагедии Вольтера «Альзира, или Американцы». Первым ее переводчиком был Д. И. Фонвизин, вторым — П. М. Карабанов. Трагедия эта была одной из самых репертуарных в русском театре. Замор, защищая честь любимой женщины, закалывает испанца — насильника дона Гусмана.

Если «грубый американец» — это образ театральный, естественно предположить, что и контрастный ему «учтивый китаец», как и прочие представители различных национальностей, также являются персонажами сценическими.⁶ Темы «Китая», столь же условного, как и «Америка», не раз касался Вольтер.⁷ В главе XIX «Трактата о веротерпимости» он противопоставил мандарина, олицетворяющего вежливость, благородство и сдержанность, нетерпимости иезуита, капеллана и священника. В трагедии «Китайский сирота» благородный китайский мандарин Замти и его жена Идамея нравственно побеждают жестокого завоевателя Чингисхана и смягчают его нрав. Они олицетворяют конфуцианскую добродетель, гуманность и в полном смысле слова учтивы. С легкой руки Вольтера образы благородных китайцев заполнили драматическую, оперную и балетную сцену. На либретто П. Мегастазю «Китайский герой» одноименные оперы написали выдающиеся композиторы — Глюк, Гассе, Саккини, Чимароза, Португал. *Chinoiserie* царствовала на сцене XVIII в. в комической опере и балете (Новерр, Анджелини). Опера Паизиелло «Китайский кумир» шла в Петербурге в 80-х годах XVIII в. «Учтивый китаец» стал своеобразной театральной маской, противоположной неучтивому, а зачастую и жестокому европейцу.

Таким же сценическим персонажем, не раз появившимся на театральных подмостках, является и «владелец сераля». В трагедии это Оросман («Заира» Вольтера). Но чаще всего тема сераля разрабатывалась в комической опере XVIII в. Из многих десятков произведений, в которых влюбленному удается проникнуть в гарем и освободить томящуюся там возлюбленную, назовем только «Непредвиденную встречу» («Пилигримы в Мекке») Глюка, «Похищение из сераля» Моцарта и «Освобожденную рабыню» Йомелли.⁸ В опере, где местом действия является гарем, а сюжетом — освобождение томящейся в нем женщины, выступает, конечно, и владелец сераля — султан или папа. Чаще всего, если беглецов удается захватить, он милует их. Конечно, появлялись на сцене и жестокие хозяева сераля, но, как справедливо указал Г. Аберт в исследовании о Моцарте,⁹ образы благородных и добросердечных властите-

⁶ Китайская тема стала разрабатываться в театре с начала XVIII в. «Китайская принцесса» Лесажа — прообраз «Турандот» К. Гоцци. Но это Китай, пришедший на сцену из сказки, в которой действует жестокая красавица, лишь под конец смягченная любовью.

⁷ См.: Державин К. Н. Китай в философской мысли Вольтера. — В кн.: Вольтер. Статьи и материалы. Л., 1947.

⁸ Некоторые комментаторы в числе этих произведений называют и оперу В. Пашкевича «Тунисский папа». Однако едва ли это верно: в «Тунисском папе» традиционная сценарная схема переосмыслена. Героиня оперы переодевается мужчиной, получает титул папы и освобождает из плена своего возлюбленного.

⁹ Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1980, ч. I, кн. 2, с. 431.

лей гаремов главенствовали, ибо отражали идеал естественного человека, созданный Руссо. Когда этот идеал развеялся, то изменился и образ властителя гарема. Он из доброго стал жестоким, а затем превратился в комическую фигуру одураченного простофили. Таким оказывается алжирский бей Мустафа в опере «Итальянка в Алжире» Л. Моски (1808), вытесненной позднее одноименным произведением Дж. Россини (1813). Можно было бы без труда умножить перечень произведений о «властителе сераля» в музыкальном и драматическом театре. Достаточно сказать, что данный персонаж — одна из самых популярных театральных фигур.

С «владельцем сераля» соседствует у Пушкина «турок». Трудно установить границу, отделяющую одну театральную маску от другой. Едва ли не самыми популярными персонажами литературы и оперной сцены были Солиман II и прекрасная Роксолана. Из бесчисленных произведений, посвященных им, наибольшую известность приобрела повесть Мармонтеля (1761) и основанная на ней комическая опера Ш. Фавара «Солиман II» («Три султанши») на музыку П. Жибера (1761), обошедшая сцены всей Европы. В ней знаменитый султан был показан в гареме, где его покоряла прекрасная Роксолана. Очаровательная пьеса Ш. Фавара, которой Лессинг посвятил свыше десяти страниц «Гамбургской драматургии», легла в основу многих опер конца XVIII и начала XIX в., в том числе Ванжуры, Зуссмайера, Хиллера. «Три султанши» долгое время сходили с русской сцены. Возможно, что под «турком» Пушкин подразумевает именно Солимана, укрощенного любовью. Но, конечно, это не единственный представитель Оттоманской империи, появлявшийся на оперной, драматической и балетной сценах.

Поэт упоминает и «арапа». Для Пушкина это было обозначением и негра, и темнокожего, в частности мавра («Зачем Арапа своего Младая любит Дездемона» — V, 102).

Негры и мавры часто появлялись на сцене в трагедиях («Зулима» Вольтера), драмах («Негры — невольники» А. Коцебу; пьеса эта неоднократно переводилась на русский язык и ставилась на сцене), операх («Оберон» Враницкого, «Волшебная флейта» Моцарта). В черной маске, обшитой шерстью, выступал Арлекин. Негр Осмип, невольник в опере В. Пашкевича (текст Матинского) «Тунисский паша», поясняет: «В Италии и Франции в обыкновение, чтоб черный человек, которого называют там Арлекином, представлял слугу, и делал разные обманы, принял на себя разные виды. Иногда делается он господином, иногда морским разбойником».¹⁰

Возможно, что и фигура «немчуры» не только подсказана реальными встречами в Царском Селе, но связана и с традиционным изображением «немецкого Михеля» в карикатурах, фарсах, в том числе и сочиненных Коцебу. Непременным аксессуаром Михеля как раз и были колпак и кружка пива.

В пушкинских стихотворениях лицейской поры немало упоминаний о театре. Автохарактеристики прилежного посетителя спектаклей носят стилизованный характер. Юный поэт выступает в роли светского человека или «монаха». Театр прочно вошел в жизнь Пушкина и своей праздничной стороной (спектакль), и закулисной, куда хотелось проникнуть, чтоб поближе познакомиться с жрицами Талии. Описывая Наталье свое воображаемое времяпрепровождение, он утверждает:

Как в театре и на балах,
На гуляньях иль в воксалах
Легким зефиром летал.

(I, 5)

Правда, поэт заканчивает стихотворение шутливым признанием: «я... монах».

¹⁰ Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского. I.18.2.10.

Лицей в стихах поэта часто предстает в виде монастыря, а помещение, в котором он живет, — кельей. Это тоже своеобразный театр. Попутно отметим, что строка послания «Легким зефиром летал», быть может, внушена балетом Дидло «Зефир и Флора», поставленным в Петербурге в 1804 г. и покоровившим зрителей.¹¹ Спектакль шел и позднее, а затем был поставлен заново.

Во французском стихотворении «Mon portrait» Пушкин перечисляет свои удовольствия: «Spectacles, bals, me plaisent fort» (I, 91). Иногда он рисует себя пресыщенным и уставшим от светских наслаждений — юным предтечей Онегина:

Два года все кружился
Зевая, веселился
В театре, на пирах.

(I, 95)

Разумеется, это маска, вернее роль, которую Пушкин «играет». В «Городке» он превращает «келью» в отдельный дом, а себя — в барина, утомленного светом.

Чаще всего в лицейских стихах театр выступает в одном ряду с пирами, балами и другими светскими удовольствиями. Увлечен поэт и красотой актрис. Сходно с собой Пушкин характеризует греческого философа Сократа, который «любил пиры, театры, жен» (I, 227). Однако как бы ни ценил Пушкин красоту актрис, она не погасила в нем, уже в юношеские годы, способности критической оценки артистического таланта. Вернее, он не отождествлял очарование внешности со сценическим даром.

В лицейских стихах предчувствуется будущий автор «Моих замечаний о русском театре», в которых противопоставлены гениальная Е. Семенова и молодая красавица А. Колосова, отнюдь не способная соперничать с ней в трагедии.

В раннем стихотворении Пушкина, обращенном к Наталье, еще нет речи о ее сценическом таланте. Поэта привлекает только красота «мило-видной жрицы Тальи» ее «женски прелести». Проходит два года, и в стихотворении, адресованном «молодой актрисе», т. е. той же Наталье, меняется тональность: красота и талант оказываются разделенными. Адресат стихотворений — «не наследница Клероны»,¹² она не слишком щедро одарена Аполлоном:

Тебе не много бог послал,
Твой голосок, телодвиженья,
Немые взоров обращенья
Не стоят, признаюсь, похвал.

(I, 130)

Красавице суждено «актрисой быть дурной» и покорять зрителей не силой дарования, а своей внешностью.

В лицейские годы Пушкин не только был посетителем спектаклей в Царском Селе, но и пробовал свои силы в драматургии и театральной критике. Эти области были взаимосвязаны.

К сожалению, обе его пьесы, написанные в эту пору, не сохранились. Характерно все же, что поклонник Мольера, Фонвизина и Крылова, автора «Подщипы», обратился к жанру комедии. Первая из них, «Так во-

¹¹ Державин в «Дифирамбе на балет „Зефир и Флора“» писал: «Порхает вкруг роз Зефир» (Драматический вестник, 1808, № 4).

¹² Выдающаяся трагедийная артистка Клерон в молодости выступала и на оперной сцене. Ее «Мемуары и размышления о сценическом искусстве» содержат указания о работе над ролью, о необходимости правдиво передавать душевные переживания, о мимике, жестикуляции и т. д. Пушкин мог знать ее высказывания, так как они были напечатаны в «Драматическом вестнике» (1808, № 4). Возможно, что отсюда возник первый стих послания «К молодой актрисе».

дится в свете», сочинявшаяся совместно с товарищем по Лицею М. Л. Яковлевым, страстным театралом, предназначалась для домашнего представления. Скорее всего это было небольшое, возможно одноактное, произведение. Назначение другой комедии, по-видимому, было иным. По словам соученика поэта А. Д. Илличевского (январь 1816 г.), Пушкин: «пишет теперь комедию в пяти действиях, в стихах, под названием *Философ*. План довольно удачен — и начало, то есть 1-ое действие, до сих пор только написанное, обещает нечто хорошее, — стихи и говорить нечего — а острых слов — сколько хочешь! Дай только бог ему терпенья и постоянства».¹³ В лицейском дневнике поэта есть запись, от 10 декабря 1815 г.: «Вчера написал я третью главу *Фатама или разума человеческого: Право естественное* <...> вечером тушил свечки и лампы в зале. Прекрасное занятие для философа! По утру читал Жизнь Вольтера.

Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее» (XII, 298).

«Фатам» (произведение, за исключением четверостишия до нас не дошедшее) был задуман в плане философских повестей Вольтера.¹⁴ Находится ли с «Фатамом» в связи комедия «Философ» — мы не знаем.

Тема комедии, — предполагал А. Л. Слонимский, — по всей вероятности, шла по линии традиционного высмеивания педанства, ложной философии, чудачества и пр. <...> Пьесы подобного содержания были очень популярны в дореволюционной Франции <...> В XVIII в. эти насмешки приобретают реакционный характер, так как направляются против философов-энциклопедистов. Так, в комедии Палиссо „Les philosophes“ (1782) философ, выходящий на сцену на четвереньках, должен был служить пародией на проповедь Руссо <...>¹⁵ Все это отражалось и на трактовке темы „философа“ в русских комедиях. <...> В зависимости от эпохи варьировались те или иные стороны высмеиваемой „философии“. Что касается комедии Пушкина, то исследователь замечает: «...можно думать, что в лице героя он иронизировал отчасти над самим собой. Едва ли поэту комедия была задумана в том реакционном духе, какой подсказывалась традицией. Скорей всего это была комедия ироническая, основанная на комическом противоречии житейского поведения и принятых приличий с нормами „права естественного“».¹⁶

Преклонение перед Вольтером, перед прогрессивной мыслью исключало возможность следования консервативной традиции. Вольтер гневно осуждал Палиссо, автора «Философов», за клевету на энциклопедистов, а в лице доносчика Фрелона (комедия «Шотландка») создал сатирический портрет продажного журналиста, шпиона и яростного противника прогрессивной мысли Фрерона. Наконец, драматургическая традиция изображения философов не сводится только к реакционной линии. Педантам, псевдоученым нередко противостоят фигуры гуманных, мудрых от природы людей. Таков, в частности, Вандерк-старший — герой восхитившей Дидро комедии М. Седена «Философ, сам того не подозревая» (1765).

В стихах Пушкина лицейской поры слова «философ», «философический», «философические мысли» встречаются часто, иногда как синонимы учености. В программе автобиографических записок, составленной позднее, под 1811 г. читаем: «Мое положение. — Философические мысли. — Мартинизм» (XII, 308). Но трактовка понятия «философ» у Пушкина не однозначна; она меняется применительно к характеризующему человеку. Себя в «Городке» поэт называет «философом ленивым»

¹³ См.: Грот К. Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1914, с. 60.

¹⁴ См.: Гомашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1956, кн. 1, с. 35—38.

¹⁵ Отметим, между прочим, что на четвереньках на сцену выползает не «философ», а его переписчик и последователь Криспен.

¹⁶ Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2, с. 24—25.

(I, 96); «мудрецом ленивым» (I, 121) именует он и Галича. А в «Послании к Юдину» Пушкин пишет:

Живу с природной простотой,
С философической забавой, —

(I, 169)

и называет себя «философом скромным» (I, 171). В автоэпитафии поэт именует себя: «юноша-мудрец» (I, 128).

Галич — «философ благодарный» и «друг мудрости прямой» (I, 136). Ему противостоит «мудрец придворный, с улыбкою притворной» (I, 136). Сходное определение мы встречаем в послании «Князю А. М. Горчакову»:

Поэт, придворный философ,
Вельможе знатному с поклоном
Подносит оду в двести строф.

(I, 50)

Напротив, благородный мудрец независим и бескорыстен:

Не снимет колпака
Философ пред Мидасом.

(I, 196)

Семантика слова «философ» у Пушкина изменчива. Смысл меняется в зависимости от эпитета: скромный, благородный, юный, придворный. По отношению к Вольтеру-мыслителю Пушкин ограничивается указанием на место, где он живет, называя его «фернейским философом».

Отсутствие эпитета в заглавии не дошедшей до нас (а может быть, только начатой) комедии Пушкина позволяет предположить, что вывод — являлся ли ее герой истинным или мнимым философом — можно было сделать из развития действия. Думается, однако, что замысел комедии Пушкина был связан не столько с сатирической традицией прошлого, о которой писал А. Л. Слонимский, сколько с литературной современностью, и в частности с появлением на сцене комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». Состоявшееся 23 сентября 1815 г. первое представление этой комедии, в которой в карикатурном виде был изображен Жуковский (поэт Фиалкин), вызвало, как известно, критическую бурю и способствовало поляризации литературных группировок. Первое учредительное заседание «Арзамаса» состоялось 14 октября 1815 г., а уже на втором, ординарном, Д. Блудов произнес речь, направленную против Шаховского.

В противоположном лагере «Липецкие воды» вызвали ликование, и драматург на следующий день после спектакля был увенчан лавровым венком на собрании «Беседы любителей русского слова». Д. Дашков откликнулся на эту церемонию сатирическим гимном «Венчанье Шутовского».

События 1815 г. не оставили Пушкина равнодушным. Он записывает в дневнике 28 ноября: «Шшишков и г-жа Бунина увенчали недавно князя Шаховского лавровым венком, на этот случай сочинили очень остроумную пьесу под названьем: *Венчанье Шутовского (Гимн на голос: de Béchamel)*» (XII, 295). Пушкин переписал в дневник весь текст этого «гимна», возможно сообщенный ему Жуковским.

Запись о начале сочинения комедии (речь идет о «Философе») сделана 10 декабря 1815 г., а вслед за этим следует сообщение: «... написал эпиграмму на Шаховского, Шихматова и Шишкова» (XII, 298). Завершается дневник 1815 г. критической заметкой «Мои мысли о Шаховском». С именем этого драматурга связана основная часть дошедшего до нас дневника молодого поэта, свидетельствующая о том, что он разделял позиции «Арзамаса». О том же говорят и иронические отзывы о Шаховском в стихах 1816 г. («зевающая Муза» — I, 196, «драмы тощие Клеона» — I, 178), призывы отомстить за Озерова.

Но в какой мере все это связано с идейной направленностью комедии «Философ»? Шаховской в своих произведениях, написанных до 1815 г., не раз «обличал» ложную философию, оторванное от жизни «умничание». Пушкин видел на сцене «Нового Стерна» («пасквиль на Карамзина», как писал он (XII, 302)), знал «Расхищенные шубы» и, конечно, «Разговор цензора с его другом», напечатанный в «Драматическом вестнике». Собеседник в «Разговоре» призывает цензора:

Против безверия, которое влечет
С собой все пагубы, ты твердый будь оплот.
Предохраняй сердца и ум от развращения.¹⁷

В «Расхищенных шубах» переплетчик Гашпар гордится тем, что одет в сафьян

Все то, чем прошлый век, как язвой, заражен,
Безбожны письма фернейска мудреца,
Природы мудрствия, системы ложны света
Ласера, Мирабо,¹⁸ Гельвеция, Кондорсета,
Спинозы, Дидеро и множество других
Для света пагубных, угодных аду книг.¹⁹

Едва ли можно яснее выразить свою позицию, чем это сделал Шаховской, объявив безбожными, угодными аду творения философов во главе с Вольтером. Учеником «адской философии» является и персонаж комедии Шаховского «Коварный», носящий имя Монтони, злодея из «Удольфских тайн» А. Радклиф, менее опасный, чем его тезка, хотя и принесший немало горя добродетельным героям пьесы, но, к счастью, разоблаченный в финале.

Устами добродетельного резонера, князя Холмского, Шаховской в «Липецких водах» осуждает «наносный бред», «чужой науки плод». Для графа Ольгина, противостоящего положительным персонажам той же комедии, злоязычие «в наш философский век» — это «свобода мнений». Добродетельный Пронский возражает Ольгину:

... Свобода всем ругаться,
Злословить, клеветать...

Шаховской отождествляет философию с проповедью безверия, лжи и клеветы:

... Должно
Без чувств, без сердца быть,
Чтоб холодно смотреть на философский век.²⁰

Возможно, что замысел пушкинской комедии был связан с консервативной направленностью пьесы Шаховского, следующего традиции осмеяния философской мысли. Отметим два факта, вероятно известные Пушкину. В 1760 г. аббат Морле опубликовал замечательную сатиру «Предисловие к комедии о философах, или Видение Шарля Палиссо», вызвавшую правительственные репрессии против автора, что не помешало ее успеху. Формой этой сатирической брошюры воспользовался в 1815 г. Д. Блудов, написав «Видение в какой-то ограде», направленное против Шаховского. Из этого «Видения» было заимствовано название «Арзамаса».

Палиссо за свой пасквиль получил ироническое прозвание «Аристофана», которое воспринял как похвалу, достойно увенчавшую его «труд»: ведь автор комедии «Облака» осмеял Сократа. Едва ли не по сходной причине (карикатура на лица) и Шаховской арзамасцами был окрещен

¹⁷ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1964, с. 91 (Б-ка поэта. Большая сер.).

¹⁸ Под именем Мирабо П. Гольбах опубликовал свой труд «Система природы».

¹⁹ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения, с. 207.

²⁰ Там же, с. 206.

«Новейшим Аристофаном».²¹ Прозвание это закрепилось за ним, и много лет спустя не забывший полемики 1815 г. драматург написал комедию «Аристофан», в которой задним числом пытался оправдаться.

Пушкин иносказательно указал на ироническое прозвание Шаховского, упомянув «драмы тощие Клеона» (I, 178): в комедии «Всадники» Аристофан создал злую карикатуру на вождя афинской демократии Клеона.

Разумеется, приведенные выше факты вовсе не означают, что в не дошедшей до нас комедии Пушкин избрал мишенью насмешек Шаховского. Возможно, однако, что тот, будучи противником философской мысли, врагом Карамзина, Жуковского, Озерова, мог послужить моделью для какого-нибудь из персонажей. Фигура Шаховского занимала Пушкина. Конечно, в ту пору поэт судил о нем с позиций «Арзамаса», резко и пристрастно. Для него Шаховской — член «Беседы», в которой собраны «враги наук». В послании «К Жуковскому» портрет драматурга нарисован в резко отрицательных тонах:

Тот, верный своему мятежному союзу,
На сцену возведя зевающую Музу,
Бессмертных Гениев сорвать с Парнаса мнит.
Рука содрогнулась, удар его скользит,
Вотще бросается с завистливым кинжалом,
Куплетом ранен он, низвержен в прах журналом, —
При свистах Критики к собратьям он бежит...
И маковый венец Феспису ими свит.

(I, 196)

Как духовный собрат «Арзамаса», поэт взывает к отмщению за погибшего по вине Шаховского Озерова.²² Пушкин верил в вину завистника, а значит убийцы: своеобразное предвосхищение мотива Сальери. Характерно окончание стихотворения, где поэт предвещает грядущую победу «Арзамаса» над «Беседой», знаменующую торжество знания и поэзии над мракобесием:

Разите варваров кровавыми стихами;
Невежество, смирясь, потупит хладный взор,
Спесивых риторов безграмотный собор...

(I, 197)

Несмотря на то что отношение Пушкина к Шаховскому в эту пору определялось воздействием арзамасцев, все же молодой поэт, как явствует из «Моих мыслей о Шаховском» (1815), далеко не в полной мере разделял их оценки. При всем критицизме отношения к Шаховскому-человеку, автору «холодного пасквиля на Карамзина» и драматургу («посредственный стихотворец», «худой писатель»), молодой поэт не перечеркивал его творчества, не отказывал ему в уме и наблюдательности. Даже в порицаемых произведениях драматурга Пушкин находит «две или три занимательные сцены», «счастливые слова, песни замысловатые» (XII, 302). Особенно примечательна оценка произведения, вызвавшего литературную бурю, — «Липецких вод».

Шаховской, по словам Пушкина, написал «комедию — хотя исполненную ошибок во всех родах, в продолжении 3 первых действий холодную и скучную и без завязки, но все комедию» (XII, 302). Таким образом, Пушкин даже в произведении, враждебном ему и его друзьям, сумел разглядеть достоинства («но все комедия»).

²¹ В «Сыне отечества» (1815, № 40) Д. Дашков напечатал «Письмо новейшему Аристофану», в котором обвинения в зависти, использовании служебного положения, интригах были облечены в форму ядовитой похвалы. Шаховской, желая защититься от обвинений, выдвинутых против него в связи с «Новым Стерном», сослался на то, что Палиссо восхвалял Аристофана за изображение современников в карикатурном виде (Драматический вестник, 1808, № 5).

²² Пушкин судил о Шаховском на основании слов его противников, безусловно веря, что тот повинен в судьбе Озерова.

Мы знаем, что позднее, по окончании Лицея, когда споры, вызванные «Липецкими водами», улеглись, отношение Пушкина к Шаховскому изменилось. Поэт встречался с ним и отдал ему должное в знаменитом двустишии: «... вывел колкий Шаховской Своих комедий шумный рой» (VI, 12).

2

В лицейские годы не только «колкий Шаховской» был предметом интереса Пушкина. Вспоминая события 1815 г., Пушкин писал в «Метели»: «... война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни: Vive Henri Quatre, тирольские вальсы и арии из Жюконда» (VIII, 83). Приведенные строки требуют реального комментария.

Память Пушкина была феноменальной и сохранила все, что несло на себе характерную печать времени. Песню «Vive Henri Quatre» в пьесе французского поэта и драматурга Ш. Колле «Охота Генриха IV» (1766, поставлена в 1774 г.) поют мельник Мишель Ришар и члены его семьи за скромным ужином, в присутствии гостя, чье имя не известно хозяевам. Между тем это король Генрих, отставший от охоты во время грозы и нашедший приют в хижине крестьянина. Добрый король вознаграждает мельника, карает маркиза Кончини, посягнувшего на честь крестьянки, и восстанавливает справедливость. Песня эта получила широкое распространение во Франции. Ее использовал Вольтер в комедии «Шарло». Во время реставрации песня получила особую популярность.²³ И Людовик XVIII и его брат — граф Артуа, позднее король Карл X, подчеркивали, что в их жилах течет кровь Генриха IV, родоначальника династии Бурбонов во Франции, и пытались использовать в своекорыстных целях его популярность.

В России пьеса Ш. Колле была исполнена впервые французской труппой 24 августа 1796 г. в Эрмитажном театре и повторена 2 ноября в Каменном, но прошла незамеченной. Быть может, дальнейшей ее сценической судьбе помешали смерть Екатерины II и вступление на престол Павла I, фанатически страшившегося всего, что шло из Франции.

Пьеса Колле, не шедшая в русском театре, несмотря на свою «благонадежность»,²⁴ была допущена на сцену только в виде балета Вальберха «Генрих IV, или Награжденная добродетель» (1816) со сборной музыкой, включавшей и мелодию песни.

Возможно, что одной из причин настороженного отношения к пьесе послужили два мотива. Первым было то, что в фабуле фигурировало обвинение в государственной измене, выдвинутое врагами против министра Сюлли и едва не приведшее его к падению; современники могли усмотреть в этом аллюзию на судьбу Сперанского. Вторая возможная причина — то, что единственным отрицательным персонажем являлся насильник-аристократ. Эта тема, допускаясь в театре ранее, в пору усилившейся политической реакции оказалась запретной. Иное дело балет, лишенный слова. В России Александра I цензурной оказалась только песня, прославляющая доброго, веселого, галантного монарха:

Vive Henri Quatre!
Vive le Roi vaillant!

²³ Мелодия «Vive Henri Quatre» звучала в Париже на улицах, в театрах; ее пели, исполняли оркестры. Иными словами, она стала чем-то вроде гимна Реставрации.

²⁴ Пьеса Ш. Колле не сразу попала на сцену и во Франции, так как Людовик XV, отнюдь не похожий на «доброего» Генриха IV, запретил ее. Подозрительно отнеслась к комедии и царская цензура; не получила разрешения и опера Хиллера «Охота» на тот же сюжет, «склоненная на русские нравы» В. Левшиным, — «Король на охоте».

Ce diable à quatre
A ce triple talent
De boire et de battre
Et d'être un ver galant.²⁵

Несмотря на то что мельник и члены его семьи обожают доброго короля, они не проявляют по отношению к нему необходимой почтительности, прославляя не только его храбрость и галантность, но и способность выпить и приударить за хорошенькой девчонкой. В других песнях крестьяне вспоминают возлюбленную короля Габриель д'Эстре, и он плачет от умиления. Прямодушный и веселый Генрих IV в пьесе и в песне являл разительную противоположность Александру I последнего десятилетия его царствования.

Следует остановиться и на упомянутых Пушкиным ариях из «Жюконда». В основу комической оперы Н. Изуара (1814) на либретто Этьена положена одноименная стихотворная сказка (conte) Ж. Лафонтена,²⁶ писателя, которым Пушкин был увлечен с лицейской поры. Поэт, обращаясь к любимым авторам, составлявшим его библиотеку, писал в «Городке»:

И ты, певец любезный,
Поэзией прелестной
Сердца привлечший в плен,
Ты здесь, лентяй беспечный,
Мудрец простосердечный,
Ванюша Лафонтен!

(I, 98)

Конечно, это Лафонтен — автор «сказок» и «Любви Амура и Психеи». О последней Пушкин упоминает далее. Он сохранил симпатию к «сказкам» французского поэта, рассматривая их в одном ряду с «Орлеанской девственницей» Вольтера и «Дон Жуаном» Байрона. Отводя упрек Надеждина в непристойности «Графа Нулина», Пушкин сослался на пример «сказок» Лафонтена.²⁷

По словам Пушкина, арии из «Жюконда» были «завоеваны» возвращавшимися с победой войсками. Ноты оперы Н. Изуара привез с собой участник Отечественной войны генерал Г. В. Розен и передал их П. А. Корсакову, который и осуществил перевод либретто.

Когда опера была поставлена в Петербурге (1815), на нее обрушился град обвинений в печати; переводчик пытался их печатно же отразить. Чтоб защитить себя, Корсаков решил сослаться на авторитет лица, передавшего ему оперу. В издании либретто, вышедшем в 1816 г., он писал, обращаясь к генералу Г. В. Розену:

Тобою, смелый вождь, любитель муз почтенный,
От стен Лютеции в Петрополь привезен
«Жюконд» игривый был всех прежде и вручен.
Дозволь, чтоб сын его, на Севере рожденный,
Тебе был посвящен.²⁸

Пушкин, иронически утверждая, что арии «Жюконда» были «завоеваны», возможно, имел в виду это посвящение Розену, изложенное в не-

²⁵ Partie de Chasse de Henri IV, comédie en 3 actes de M. Colle. Paris, 1808, p. 42.
Перевод:

Виват Аяри IV!
Виват король-герой!
Смел как четыре черта,
Талант его тройной:
Галантен с дамой гордой,
С бутылкой и едой.

²⁶ Тему своей сказки Лафонтен заимствовал из тридцать восьмой песни «Неистового Роланда» Л. Ариосто.

²⁷ Проблема «Пушкин и Лафонтен» с исчерпывающей полнотой освещена в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960.

²⁸ Жюконд, или Искатели приключений. Пер. с франц. СПб., 1816, с. 1.

складных стихах. Вероятно, Пушкину запомнилась вызванная постановкой «Жюконда» полемика, в которой кроме Корсакова участвовали Д. Барков и Н. Греч.

Начало спору положил Д. Барков, заявивший о безнравственности оперы. Отдав должное достоинствам музыки и исполнению, он писал: «Вся пьеса вообще не имеет никакой нравственной цели, наполнена неблагоприятными явлениями, словами, более нежели двусмысленным, и вообще не стоит представления. В Париже играли сию оперу девяносто раз сряду. Охотно уступаем сие увеселение жителям Нового Вавилона; мы, северные варвары, не ищем подобного просвещения».²⁹ П. Корсаков выступил в «Русском инвалиде» в защиту оперы. В развернувшейся полемике участвовали подставные лица, в том числе некий «лейтенант флота» «Б...й» — вероятно, под этой маской выступал издатель журнала Н. Греч. Сходным образом он действовал несколько лет спустя, спровоцировав спор о мнимом превосходстве французской труппы над русской, выступив под маской инвалида.

П. Корсаков снова опроверг выдвинутые против «Жюконда» обвинения. На сей раз ему печатно возразил сам Н. Греч. Он не ограничился заявлениями о безнравственности: в более чем невинном в политическом смысле произведении издатель «Сына отечества» ухитрился усмотреть проявление ненавистного духа французской революции. Он писал: «Не имею надобности замечать удовок якобинства, которое старается представить государей и видных особ обычными порочными людьми». Усмотрев в «Жюконде» подобную тенденцию, Н. Греч сделал следующий вывод: «Внешние враги наши побеждены, усмирены; но есть другие, опаснейшие, которые могут поколебать нравственную силу напу, основание побед и славы русского народа. Вспомните о римлянах по завоевании Азии. Они, принеся туда страх оружия своего, заимствовали семена зла, которые произвели в несколько лет ядовитый плющ; он обвился вокруг цветущего дерева римского величия — оно усохло и превратилось в прах».³⁰

Аргументация Н. Греча удивительно напоминает аналогичные высказывания добродетельных персонажей в «Липецких водах».

Конечно, в «Жюконде» не было ни малейших попыток «подорвать основы» и «посеять ядовитые семена». Двое повес — принц Астольф и его придворный, Жюконд, — безосновательно усомнясь в верности своих невест, решают отомстить женщинам. Переодевшись, они отправляются на поиски приключений, попадают в деревню и пытаются соблазнить невинную Аннету. Но мнимая сельская простушка обманывает их, а деревенский судья, принимая Астольфа и Жюконда за злоумышленников, арестовывает их. Незадачливых волокит освобождают их невесты. Но принцу приходится вытерпеть новые унижения — вручить Аннету розу, символ девичьей невинности.

Пушкин читал «Сын отечества», начавший атаки на «Жюконда». В одном из номеров этого журнала в 1815 г. было напечатано его стихотворение «Наполеон на Эльбе». Возможно, что замечание о завоеванных ариях является ироническим воспоминанием о комическом споре, поднятом вокруг оперы. «Жюконд» продолжал с успехом идти в Петербурге, его бойкие мелодии, по свидетельству П. Арапова, распевали в городе. Пушкин мог видеть эту оперу при участии Нимфодоры Семеновой в роли деревенской «простушки».

3

С новой силой увлечение Пушкина театром вспыхнуло по окончании Лицея. Он сблизился в эту пору с членами «Зеленой лампы», в состав которой входили страстные поклонники сцены (и молодых актрис) — Н. Всеволожский, Д. Барков, П. Мансуров; с ними бывал на «чердаке».

²⁹ Сын отечества, 1815, ч. 19, № 4, с. 170.

³⁰ Там же, № 6, с. 255.

у Шаховского, в своеобразном «театральном клубе» столицы, где велись споры о русской драматургии и театре, где бывали драматурги, критики и актеры, узнавались свежие новости.

Истинный театрал должен знать все, что совершается на сцене и за кулисами, быть может, последнее — в первую очередь. Отсюда пристальное внимание Пушкина к этой существенной, но невидимой для простых смертных стороне театрального бытия. И в лицейские годы он мечтал проникнуть в этот, тогда недоступный ему, мир. В петербургскую пору (1818—1820) желание поэта исполнилось, и он, вспоминая эти годы, писал:

Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись.

(VI, 12)

В стихотворении, обращенном к Я. Толстому, вернее в послании к друзьям по «Зеленой лампе», в первоначальном варианте Пушкин характеризовал Д. Баркова (или Н. Всеволожского):

...гражданин кулис
Театра злой летописатель
Очаровательниц актрис
Непостоянный обожатель.

(II, 770—771)

В одном из вариантов Барков назван «счастливым царем кулис». Позднее сходным образом Пушкин характеризовал Онегина (VI, 12).

В эпиграммах, созданных в эту пору, Пушкин не раз касается закулисной темы, давая иронические зарисовки актрис и их счастливых обожателей. Но, конечно, интерес Пушкина, свидетеля крупных событий в русском театре, не мог свестись и не сводился к увлечению закулисной жизнью. Он был частым, вернее, постоянным, посетителем спектаклей — драматических, оперных и балетных.

Существенным документом является статья поэта «Мои замечания об русском театре», к сожалению, оставшаяся незавершенной. Эта статья свидетельствует о широте и глубине театральных воззрений Пушкина, лишь в известной мере близких к позиции, занимаемой членами «Зеленой лампы». Взгляды поэта и «лампистов» совпадали там, где речь шла о достоинстве русского национального театра, о защите его от провокационных выступлений Н. Греча (или одного из сотрудников), скрывавшегося под маской «однорукого инвалида» в «Сыне отечества».

Пушкин писал в «Моих замечаниях об русском театре»: «Ужели <...> необходимо для любителя франц.<узских> акт.<еров> и ненавистника русск.<ого> театра прикинуться кривым и безруким инвалидом, как будто потерянный глаз и оторванная рука дают полное право и криво судить и не уметь писать по-русски? Думаю, что нет» (XI, 9).

Оценку современного состояния русской сцены Пушкин начинает не с репертуара или артистов, но с характеристики зрителей, справедливо видя в их безразличии и непонимании одну из причин трудного состояния отечественного театра. Поэт разделяет зрителей на две группы. Первая — это молодые светские люди, равнодушные к искусству и интересующиеся только актрисами. Вторая — сановные старики, посещающие спектакли по привычке.

Описание поведения молодого зрителя напоминает характеристику Онегина-театрала, но тональность иная. В статье она сурова. В романе, писавшемся в изгнании, поэт вспоминал прошлое, и оно представало перед ним, по контрасту с настоящим, в радужном свете. В статье, сочинявшейся по свежим следам событий, Пушкин настроен критически: «Пред началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми». Его и его собеседников занимают не пьеса, не игра актеров, но наружность актрис и степень знакомства с ними. Чем

они красивее и любезнее с поклонниками, тем больший у них успех. «„Сегодня она поет — она играет, она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!..“ — Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают <...> можно ли полагаться на мнения таковых судей?

Часто певец или певица, заслужившие любовь нашей публики, фальшиво дотягивают арию Боэльдэ или della Maria. Знатоки примечают, любители чувствуют, они молчат из уважения к таланту. *Прочие* хлопают из доверенности и кричат форо из приличия» (XI, 9).

Скорее всего здесь Пушкин имел в виду Нимфодору Семенову, в чьем репертуаре преобладали оперы Буальде («Красная шапочка», «Алина, королева Голкондская», «Калиф Багдадский», «Жан Парижский», «Телемак на острове Калипсо» и др.). Пела она и в опере Делла Мария «Арестант». Даже поклонники Н. Семеновой не раз указывали на ее вокальные недостатки. Р. Зотов писал: «Семенова не певица в полном смысле сего названия <...> Нет гибкости, легкости и твердительности, необходимых для истинной певицы».³¹ Даже Д. Барков, чьи отношения с Н. Семеновой увековечены в эпиграмме Пушкина, в отчетах о спектаклях, оглашаемых на заседаниях «Зеленой лампы», расточая похвалы красоте артистки, которая «украшает роль <...> прелестной игрой и наружностью», писал, что она, «не будучи большою певицей, поет довольно приятно».³² В другом отзыве Д. Барков главным достоинством считает красоту артистки, попутно замечая, что она «даже пела лучше, чем можно было ожидать». Коснувшись нового выступления Семеновой в опере Штейбеля «Ромео и Юлия», Д. Барков указал: «Семенова играла роль Юлии хорошо, но пела хуже, нежели когда-нибудь».³³

Более сурово, чем к молодым посетителям театра, создающим успех обладательницам красивых глаз, отнесся Пушкин к важным и чиновным зрителям, которые «слишком заняты судьбою Европы и отечества, слишком утомлены трудами», «дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же, русского)». О сановных зрителях Пушкин пишет с нескрываемой враждебностью и иронией: «Сии великие люди нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители (т. е. занимавшие первые ряды кресел, — А. Г.), нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов и наводить лень и томность на их души, если природа одарила их душою?» (XI, 10). Суровая характеристика сановных и военных зрителей сделала невозможной публикацию статьи, а это, быть может, помешало Пушкину ее завершить. Если артисты императорских театров были ограждены от печатной критики, то в еще большей степени это относилось к зрителям первых рядов кресел, приезжающим в театр «из казарм и совета».

Статья в основном посвящена великой русской трагедийной артистке Е. Семеновой. На втором плане находится фигура ее соперницы — А. Колосовой, потерпевшей поражение в организованном противниками Семеновой соревновании. Это был и «спор» двух, несоизмеримых дарований, и, что более важно, столкновение противоположных идейно-эстетических позиций. Семенова утверждала на сцене героический, гражданственный идеал, показывала конфликт с жестокой действительностью и нравственную непримиримость с компромиссом. Ее героини погибали не сдаваясь.

³¹ Сын отечества, 1818, ч. 43, № 3, с. 122.

³² Цит. по: Модзалевский Б. Л. К истории «Зеленой лампы». — В кн.: Декабристы и их время. М., б. г., т. 1, с. 26.

³³ Там же, с. 26, 28.

Колосова играла роли Семеновой, подражала ей или копировала ее интонации и жесты, но ее исполнение было лишено внутренней поэтической силы. Это превращало трагедию в мелодраму.

Уход Семеновой и «пиррова победа» Колосовой знаменовали начало процесса дегероизации в русском театре. Аналогичные события происходили и на оперной сцене, где у Е. Сандуновой, несшей на себе основной героический репертуар, были отняты ее лучшие роли и переданы Нимфодоре Семеновой, красивой женщине, посредственной певице и актрисе, всего ярче себя проявившей в ролях мнимо простодушных и разбитных девиц.

Пушкина волновали судьбы русской трагедии — высшего жанра в литературной и сценической иерархии. Поэт с тревогой наблюдал его падение. «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, м.<ожет> б.<ыть>, только об ней. Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою <...> Бездушная фр.<анцузская> актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано. Она украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины; она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах поправились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией. В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастью, стали нынче слишком обыкновенны, слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается поодиночке. Семенова не имеет соперницы» (XI, 10—11).

Эти строки писались в 1820 г., т. е. после выступлений А. Колосовой в трагедийных ролях, составивших славу Е. Семеновой, после спектаклей, сопровождавшихся шумным успехом, восторженными оценками значительной части критики.

Первоначально был увлечен дебютными выступлениями Колосовой и Пушкин — это отразилось и в черновом наброске стихотворения «О ты, надежда нашей сцены», и в рисунках, где он запечатлел облик артистки. Однако отношение поэта к ней менялось и становилось все более критическим, что отразилось в эпиграмме: «Все пленяет нас в Эсфири». Правда, позже Пушкин сожалел об эпиграмме и посвятил Колосовой другое стихотворение, как бы отменявшее первое, — «лиры ложный звук» (II, 181). И все же в новом послании поэт пишет не столько о таланте, сколько о красоте артистки («Черты волшебницы прекрасной», «Красавица блистала славой» — II, 181).

Характерно и то, что, отдавая должное успеху Колосовой, Пушкин называет среди ее лучших ролей Селимену и Моину, тем самым указывая, что дарование исполнительницы выявилось не только (или не столько) в трагедии, сколько в комедии. Роль Селимены названа первой.

Послание Катенину, фактически адресованное Колосовой, нельзя считать окончательным суждением поэта. Послание это — комплиментарно. Несомненно, более точная характеристика дана в цитированной выше статье. В ней зафиксировано и то, как постепенно изменялось отношение зрителей, переход от восхищения к равнодушию. Соответственно в самом описании наличествует ярчайшая гамма интонаций, торжественно-величавых, мнимо умиленных и иронических.

«В скромной одежде Антигоны, при плесках полного театра, молодая, милая, робкая Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены. 17 лет, прекрасные глаза, прекрасные зубы (следовательно чистая приятная улыбка), нежный недостаток в выговоре обворожили судей траг.<ических> талантов. Приговор почти единогласный назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой. Во все продолжение игры ее

рукоплексканья не прерывались. По окончанию трагедии она была вызвана криками исступления» (XI, 11).

Рассказ о дебюте молодой артистки, а затем успехе ее матери в балете, исполнявшемся вслед за трагедией, Пушкин завершал словами: «Пример единственный в истории нашего театра» — и прибавлял: «Рассказываю просто, не делая на это никаких замечаний». Однако в дальнейшем Пушкин пишет: «Три раза сряду Колосова играла три разные роли с равным успехом. Чем же все кончилось? Восторг к ее таланту и красоте мало-помалу охолодел, похвалы стали умереннее, рукоплекскания утихли, перестали ее сравнивать с несравненно Семеновой; вскоре стала она являться перед опустелым театром. — Наконец, в ее бенефис, когда играла она роль Заиры, — все заснуло и проснулось только тогда, когда христианка Заира, умерщвленная в 5 действии трагедии, показалась в конце довольно скучного водевиля в малиновом сарафане, в золотой повязке, и пошла плясать по-русски с большою приятностью на голос: *Во саду ли, в огороде*» (XI, 11—12). Торжественный аккорд начала сменяется плясовой мелодией, явно указывающей, что сфера Колосовой отнюдь не трагедия. Беспощадно заключение Пушкина: «Если Колосова будет менее заниматься флигель-адъютантами е. и. в., а более своими ролями; если она исправит свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы Р, очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене; если жесты ее будут естественнее и не столь жеманными, если будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях, — то мы можем надеяться иметь со временем истинно хорошую актрису» (XI, 12). Пушкин, однако, не прибавил — трагическую актрису. Колосова и не была ею, как и Вальберхова, о которой поэт писал в той же статье.

Победа Семеновой для Пушкина была неоспоримой. Она осталась для поэта олицетворением трагедии в русском театре:

Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплексканий
С младой Семеновой делил.

(VI, 12)

Однако, как ни велик был могучий талант Семеновой, его одного было недостаточно для создания трагического театра. Оценки других его предшественников, данные Пушкиным в статье, суровы, хотя он и признает, что «Яковлев имел часто восхитительные порывы гения», но тут же прибавляет: «иногда порывы лубочного Тальма». Беспощадны суждения поэта о Брянском, чьи сценические образы — «Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Димитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны <...> Неловкий, размеренный, сжатый во всех движениях, он не умеет владеть ни своим голосом, ни своей фигурой. Брянский в трагедии никогда никого не тронул» (XI, 12).

Пушкин противопоставил Брянскому молодого Борецкого, пусть неопытного, но искреннего. Он «имеет чувство; мы слышали порывы души его в роле Эдипа и старого Горация. Надежда в нем не пропала» (XI, 13).

Статья Пушкина обрывается на словах: «Но оставим неблагоприятное поле трагедии и приступим к разбору комических талантов» (XI, 13). Разбора этого поэт не написал, как не остановился и на оперных и балетных спектаклях, которые занимали большое место в духовной его жизни.

Сохранился план задуманной Пушкиным комедии, где действующие лица обозначены именами актеров.

Шутливо-отрицательный отзыв о Сосницкой в письме к Мансурову в известной мере корректируется четверостишием, вписанным в ее альбом.

Одного из своих друзей Пушкин спрашивает в письме из Кишинева (26 сентября 1822 г.): «Что Всеволожские? что Мансуров? что Барков? что Сосницкие? что Хмельницкий? что Катенин? что Шаховской? что Ежова <...> что Семеновы <...> что весь Театр?» (XIII, 48). Любовь к театру его молодости (1818—1820 гг.) получила высшее поэтическое выражение в строфах «Евгения Онегина». В них отразились непосредственные впечатления поэта от драматических и балетных спектаклей. Строфы эти не раз комментировались, но далеко не все содержащиеся в тексте Пушкина театральные реалии получили истолкование. Обратимся к строфе XVII первой главы «Евгения Онегина»:

...новый начался балет.
Театра злой законодатель,
Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис,
Почетный гражданин кулис,
Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать entrechtat,
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).

(VI, 11—12)

Имя Моины как будто указывает на выступление Колосовой в 1819 г. Эту роль, как мы знаем, она играла в одном из дебютных спектаклей. В стихотворении, обращенном к Катенину, но рассчитанном на передачу Колосовой, поэт также упоминает Моину. Но если бы Пушкин в «Евгении Онегине» хотел намекнуть на соревнование молодой актрисы с Семеновой, он должен был бы назвать вслед за Моиной не Клеопатру и Федру, но Антигону и Заиру. Странно думать (хоть подобные предположения высказывались), будто поэт назвал Клеопатру потому, что это имя было рифмой к «театру».

Клеопатру ни Семенова, ни Колосова никогда не играли. В Федре Семенова выступила впервые в 1823 г., а в репертуаре Колосовой этой роли не было. Очевидно, Пушкин и не имел целью ввести в текст романа тему соревнования двух артисток. Первая глава «Евгения Онегина» писалась в 1823 г., когда спор был исчерпан. Колосова отошла от трагедии.

Возможно, что сочетание имен Федры, Клеопатры и Моины имеет иной смысл: Федра и Клеопатра — царицы, Моина — царевна. Царицей русской сцены осталась Семенова. Колосова — царевна, не сделавшаяся царицей. Так считал Пушкин, но не Онегин. Эстетические позиции поэта и его героя не совпадали. Однако это не приближает нас к разгадке тайны имен Клеопатры и Федры. Остановимся на этом вопросе. Начнем с Клеопатры.

Образ Клеопатры живо занимал Пушкина. В 1819 г. поэт присутствовал на вечере в доме А. Н. Оленина, во время которого разыгрывались шарady или живые картины. А. П. Керн вспоминает: «Во время дальнейшей игры на мою долю выпала роль *Клеопатры*, и, когда я держала корзинку с цветами, Пушкин, вместе с братом Александром Полторацким, подошел ко мне, посмотрел на корзинку и, указывая на брата, сказал: „Et c'est sans doute Monsieur qui fera l'aspic“? ³⁴ Я нашла это дерзким, ничего не ответила и ушла». ³⁵

Пушкин, конечно, помнил знаменитый рассказ Плутарха о смерти Клеопатры. Ей в корзинке, прикрытой цветами, принесли ядовитых змеек, и она приложила их к груди. Повествование это послужило основой для романов, пьес, в том числе трагедий Шекспира, Мармонтеля, Альфиери, не говоря о второстепенных авторах, а также для десятков опер — Чи-

³⁴ Конечно, этому господину придется играть роль ядовитой змеи? (франц.).

³⁵ Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974, с. 30.

марозы (его «Клеопатра» исполнялась в Петербурге в 1790 г.), Анфосси, Вейгля, Паэра, Гульельми. Существовал и балет «Любовь Антония и Клеопатры», поставленный Омером в 1808 г. в Париже. К образу Клеопатры обращались художники — Веронезе, Рубенс, Г. Рени. Возможно, что А. П. Керн в роли Клеопатры воспроизвела позу царицы на одной из этих картин.

Вторично имя Клеопатры в «Евгении Онегине» возникает в сцене бала (восьмая глава), в связи с красавицей,

С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы.

(VI, 172)

Но о какой же Клеопатре в театре говорит Пушкин?

Выдвигались разные предположения. Назывался несуществующий балет на тему столь же мифической трагедии Вольтера, упоминалась трагедия П. Корнеля «Родоюна», в которой участвует Клеопатра, но не египетская, а сирийская царица. Однако пьеса эта не входила в репертуар ни одного из петербургских театров.

Единственная известная нам пьеса, шедшая в ту пору в Петербурге, в которой участвует Клеопатра, — это трагедия А. Коцебу «Октавия, или Редкий пример супружеской верности и геройского патриотизма в одной благородной римлянке». Коцебу являлся одним из самых репертуарных драматургов. Десятки его пьес были переведены, изданы и поставлены на русской и немецкой сценах обеих столиц. Это вызвало протесты многих, в том числе Шаховского. Ироническое словцо «Коцебятина», пущенное Горчаковым, привилось. Его употреблял и Пушкин.

«Октавия», написанная в 1801 г., была переведена на русский язык и издана год спустя в Москве. Поставленная там на немецкой сцене, она заслужила отрицательную оценку С. Жихарева. Ставилась она в начале века и в Петербурге, также на немецкой сцене, а затем была возобновлена в 1817 г. В «Санкт-Петербургских ведомостях» печатались объявления о продаже русского издания драмы. В 1825 г. появился новый перевод этой же пьесы. На русской сцене она исполнялась в 1825 г.

Трагедия Коцебу прославляла добродетель жены Антония и осуждала распутную, коварную, лживую Клеопатру, разрушающую семейное счастье благородной Октавии. Именно Клеопатра является центральным персонажем пьесы, и эту роль в немецком театре исполняли лучшие актрисы. Так было и в Петербурге, где Клеопатру играла Каффка. В сущности, Клеопатра — единственный действенный персонаж драмы. Антоний — безвольная игрушка в ее руках. Октавия, не расстающаяся с детьми, произносит слезливые и правоучительные речи, она безлика и уныло добродетельна. Клеопатра коварна и обольстительна, искусно притворяется и меняет личности. Она не знает жалости, отнимает у Октавии ее детей, а ее пытается заколоть кинжалом, прибегает к яду, предает Антония, симулирует собственную смерть и намеревается обольстить Цезаря.

Вычитанное у Плутарха Коцебу превратил в мелодраму, снабженную пошлыми сентенциями. В предисловии к пьесе он писал, что «думал найти основание «характера Клеопатры» в самом чувственном эгоизме и непосредственно проистекающей от него злости <...> Одно спасение оставалось ей в прелестях ее; она воспользовалась ими, и «Антоний» стал ее обожателем. Склонность к сладострастию и роскоши, *страх, властолюбие и распугность* были единственные пути, коими гнусная душа чувствовала себя привязанною к герою <...> Клеопатра самые величайшие злодеяния производила».³⁶

³⁶ Коцебу А. Октавия. М., 1802, с. VIII.

В приливе возмущения безнравственностью Клеопатры Коцебу сравнил ее с маркизой де Мертей в «Опасных связях» Шодерло де Лакло. В том же предисловии сказано о Клеопатре: «Она употребляла самые утонченные хитрости, какие в наши времена можно только найти в „Liaisons dangereuses“».³⁷

Пьеса Коцебу ставилась в немецком театре в 1817, 1818 и 1819 гг. Но что могло привести Онегина (а в данном случае Пушкина) в немецкий театр, на представление драмы Коцебу?

По словам Ф. Ф. Вигеля, «пасторы, аптекари, профессора и медики занимали в нем кресла; семейства их — ложи всех ярусов; булочники, портные, сапожники — партер; подмастерья их — вероятно, раек».³⁸ Свидетельство злоязычного Вигеля точно. Немецкий театр посещали, однако, и друзья Пушкина — Жуковский, Каверин и Катенин. Бывали там и И. Тургенев, и Шаховской, и многие другие.

Репертуар петербургского немецкого театра был пестрым. Ставились не только пьесы Коцебу, но и трагедии Шекспира («Гамлет»), притом не в переделке Дюси, а в превосходном, ставшем классическим, переводе А. Шлегеля, а также трагедии Шиллера «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Разбойники», пьесы Лессинга, оперы Моцарта, «Фиделио» Бетховена, произведения французских и итальянских композиторов.

Пушкин был знаком с пьесами Коцебу, в частности с драмой «Ненависть к людям и раскаяние». Пушкинский герой, Иван Петрович Белкин, пленился представлением этой пьесы, которое увидел в 1819 г. Видел Пушкин «Смерть Роллы», «Силу клятвы» и другие драмы этого автора, в которых выступала Е. Семенова. Он относился к Коцебу без всякой симпатии, но и не без любопытства, смешанного с презрением.³⁹

Когда предполагалась постановка переведенной Жуковским «Орлеанской девы» Шиллера, Пушкин писал, что ее исполнение требует «совершенно новой декламации», отличной от утвердившейся в театре: «Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухо-рева. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы» (XIII, 45). А. А. Бестужеву Пушкин советовал писать свободно, разговорно, т. е. просто и естественно, «иначе все будет слог сбиваться на Коцебятину» (XIII, 245).

Коцебу был поставщиком сентиментальных драм, прославляющих буржуазные добродетели, псевдоисторических трагедий, вернее, мелодрам, — произведений, опозлявших и искажавших гуманистические идеи. Он был доносчиком и шпионом, верным холопом реакции, врагом всего прогрессивного в политической жизни и в литературе, автором пасквилей на Гете и романтиков. Коцебу видел в немецких университетах источник «духовной заразы», призывал к уничтожению их автономии и установлению в них казарменного и полицейского режима.

Когда он печатно выступил в поддержку брошюры чиновника царского правительства А. С. Стурдзы, направленной против германских университетов как очагов революционной заразы и призывавшей к подчинению полиции, он подписал свой смертный приговор. Брошюра эта, изданная анонимно, была приписана Коцебу, и ранее высказывавшему сходные мысли. 23 марта 1819 г. он был убит студентом Карлом Зандом.

Событие это вызвало живой отклик во всей Европе. Реакция пыталась изобразить Коцебу мучеником, павшим в борьбе за идею, а Занда — извергом. Выпущены были изображения «героя», ставшего жертвой злодея. Гете сказал Эккерману: «Коцебу долго ненавидели, однако лишь после того, как некоторым журналам удалось сделать его имя презренным, его настиг кивжал студента».⁴⁰

³⁷ Там же, с. IX.

³⁸ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892, т. IV, с. 166.

³⁹ В библиотеке Пушкина находятся три книги Коцебу, в их числе русский и французский переводы изданного в начале века «Das merkwürdigste Jahr meines Lebens». См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. СПб., 1910, вып. IX—X, № 195, 1050.

⁴⁰ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М., 1981, с. 398.

Пушкин не остался безразличным к убийству презираемого всеми шпиона. В эпиграмме на Стурдзу он писал:

Ты стоишь лавров Герострата
И смерти немца Коцебу.

(II, 78)

Поэт сделал зарисовку головы Занда, поместив ее рядом с профилями Марата и Лувеля, убитого герцога Беррийского. В стихотворении «Кинжал» он посвятил несколько строк памяти казненного в 1820 г. Карла Занда.

В 1819 г. в газетах и журналах печатались прославлявшие Коцебу некрологи, а театры «обогатили» репертуар новыми постановками пьес автора «Смерти Роллы».

Пушкин, как известно, после убийства герцога Беррийского рабочим Лувелем показывал в театре его портрет с надписью «Урок царям». Если принять гипотезу, что в «Евгении Онегине» речь идет о драме Коцебу, то слова: «каждый, вольностью дыша, готов <...> Обшикать <...> Клеопатру» — приобретают дополнительный смысл. Они говорят об осуждении не актрисы, играющей роль египетской царицы, а автора пьесы — Коцебу.

В пору обострившейся реакции «шканья» в театре в глазах властей являлось серьезным проступком, выражало неодобрение деятельности императорских театров и влекло за собой суровое наказание, особенно если виновник находился у властей на примете. За подобную провинность был выслан из Петербурга П. А. Катенин, осмелившийся выступить публично против артистки М. А. Азаревичевой, фаворитки Милорадовича. Самому Пушкину из-за «шканья» актерам пришлось иметь дело с полицией.

В высылке поэта роковую роль сыграл донос В. Н. Каразина, а в нем среди прочих обвинений фигурировали и стихи, направленные против «холопа венчанного солдата» Стурдзы, достойного «смерти немца Коцебу».

Пушкинисты не пришли к единому мнению и по поводу «Федры». Трагедия Расина в 1819 г. на русской сцене не шла. Называлась одноименная опера Лемуана со вставками Штейбельта, поставленная в 1818 г. в бенефис Сандуновой. Произведение это в репертуаре не удержалось. Упоминалась переведенная П. А. Катениным трагедия Т. Корнеля «Ариадна», в которой одним из действующих лиц является Федра. Гипотеза казалась тем более соблазнительной, что в этой трагедии в разное время выступали и Семенова и Колосова. Но беда в том, что обе артистки исполняли центральную роль Ариадны, тогда как Федра — персонаж второстепенный. Едва ли Онегину стоило ездить в театр, чтоб «обшикать» слабую актрису Брянскую.

Может быть, разгадку следует искать в балете, тем более что несколькими строками выше в «Онегине» сказано:

...звон брегета им доносит,
Что новый начался балет.

(VI, 11)

Онегин был поклонником виртуозного танца, прыжков (*entrechat*), которые он и хотел «охлопать». Напротив, Дидло, почитателем которого был Пушкин, не любил этого вида хореографического исполнительства. А. Глушковский писал: «Дидло сочинял всегда для главного лица танцы плавные, с разными атитюдями и редко вмешивал в них антраша или быстрые пируэты <...> Дидло тех танцоров, которые делали много антраша и пируэтов, называл *скакунами*. Конечно, нельзя обойтись в танцах, чтоб не скакать. Но на все нужна умеренность. Главное достоинство танцев состоит в грациозном положении корпуса, рук и в выраже-

нии лица». «Поклонники прыжков, невежи, называли танец Дидло *старой* методой».⁴¹

Онегин не принадлежал к числу безоговорочных почитателей великого хореографа. Вспомним слова героя романа:

Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел.

(VI, 14)

К этому месту Пушкин сделал специальное примечание, призванное выявить различие его и Онегина взглядов: «Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более Поэзии, нежели во всей французской литературе» (VI, 191). Этот романтический писатель — сам Пушкин. В черновом наброске примечания (см. VI, 529) даны инициалы писателя — «А. П.».

Существовал ли балет Дидло, поставленный в эту пору, где одной из героинь была Федра, и в котором антраша если и были, то выполняли второстепенную роль, что могло бы вызвать неодобрение Онегина?

Можно высказать предположение, что речь идет о «большом героико-трагическом балете» Дидло «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», поставленном впервые в 1817 г., с успехом шедшим и год спустя.

В отличие от трагедии Т. Корнеля в «Арианне» Дидло центральная роль принадлежит Федре. Главной особенностью этого балета является преобладание пантомимы над танцем. В предисловии к опубликованному сценарию Дидло писал, что из-за трагической фабулы он должен был отказаться от игр и ристалищ (состязаний). «Где бы я поместил сии игры, тем более необходимые, что они бы заменили недостаток танцев, которые сурьезность сюжета не позволила мне употребить в множестве; так что (после дивертисмента в первом акте) уже в четвертом только Антонин в виде юного Вакха возвращает присутствием своим танцы и веселость.

Сей балет в новом совсем для меня роде, который бы я желал лучше назвать пантомимой, украшенной танцами».⁴²

Дидло сосредоточил основное внимание на противопоставлении Федры и Арианны, полюбивших Тезея, и на раскрытии их внутреннего мира. Традиционное для балетной фабулы соперничество в любви Дидло переключил в план психологического контраста сестер.

Арианна — кроткая, доверчивая, нежная, человек открытой души, готовый на самопожертвование. Она вручает Тезею нить, которая должна вывести его из лабиринта. Федра — натура сложная, противоречивая, неукротимая, страстная и ревнивая. Можно сказать, что Арианна ближе к Марии, а Федра — к Зареме в еще не написанном в ту пору «Бахчисарайском фонтане».

Федра, увидев нежное прощание Тезея с Арианной, «едва верит своим глазам. Вскоре ревность и мщение воспаляют сердце ее». Она хочет убить изменника, а затем, увидев нить, подаренную Арианной Тезею, схватывает ее, «останавливается еще, трепещет, но, наконец, разрывает. Едва успела совершить сие, едва видит убегающую нить, как раскаяние ее терзает, она бросается за нитью, достигает ее и привязывает опять к клубку. Она рыдает... хочет убежать! Слышит эхо голоса Арианны, и ярость ее возбуждается».

Дидло поставил перед исполнительницей роли (Е. Колосовой) задачу передать борьбу противоречивых чувств Федры. «Она хочет видеть Арианну и Тезея в объятиях и умертвить их обоих; то хочет притворство-

⁴¹ Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940, с. 164.

⁴² Дидло К. Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра. Большой героико-трагический балет. СПб., 1818, с. 1.

вать и скрываться до удобнейшего случая к мщению. Наконец решается и ожидает соперницу».⁴³

Конечно, «психологизм» Дидло близок к классицистскому сентиментализму трагедий Озерова, но в стилистике балета ощущаются и романтические черты. Такой балет мог вызвать восхищение Пушкина, а у Онегина — желание «обшикать». Ведь танцы в нем возникают лишь в divertissementе.

Предположение, что Пушкин имел в виду балет «Тезей и Арианна» было высказано мной в книге «Музыкальный театр в России» (1959) и оспорено Ю. М. Лотманом в его комментариях к «Евгению Онегину». Он при этом сослался на Б. В. Томашевского, который еще в 1934 г. протестовал против попыток связать упомянутые Пушкиным спектакли непременно с балетом.⁴⁴ Из утверждения Ю. М. Лотмана вытекает, что я не посчитался с мнением одного из самых выдающихся пушкинистов. Между тем это не так. Б. В. Томашевский справедливо указал на ошибки комментаторов, ухитрившихся «увидеть» на афише русского театра 1819 г. несуществующий балет на основе столь же фантастической трагедии Вольтера «Клеопатра», и подтвердил, что никакого балета «Федра» в 1819 г. не было. О «Тезее и Арианне» в этой связи ученый не упоминает, и, следовательно, ссылка на авторитет его в данном случае едва ли уместна. Убедительны ли мои предположения о «Тезее и Арианне» или нет, другое дело. Прибавлю, что этот балет (в отличие от оперы Лемуана, которую вслед за предшественниками выдвигает Ю. М. Лотман) имел большой успех, не сходил со сцены и вызвал полемику в печати. Дидло, возражая рецензенту (А. Измайлову), писал, что в балете для Федры «пылкое стремление чувств и испугление были бы, быть может, первым движением оскорбленной любви».⁴⁵ Опера Лемуана — отзвук глюковской школы — исчезла из репертуара бесследно, не вызвав откликов рецензентов. Не помогло и то, что Е. Сандунова, исполнявшая заглавную партию, вставила в нее две арии из «Ромео и Джульетты» Штейбельта.

Вернемся вновь к балету Дидло. В последнем действии его на остров Наксос, где осталась покинутая Тезеем Арианна, прибывает Вакх со свитой. Ю. И. Слонимский высказал предположение, что сцена вакханалии подсказала Пушкину образы стихотворения «Торжество Вакха».⁴⁶ Соблазнительная эта гипотеза, однако, не вполне убедительна. В стихотворении и балете совпадают детали описания появления Вакха, но они восходят к общему источнику — к «Науке любви» Овидия (книга I, стихи 527—564). Дидло, разрабатывая фабулу балетов, в особенности на мифологические темы, опирался на литературу. Так, знаменитая картина буйства ветров в «Телемаке на острове Калипсо» Буальдьё была им поставлена в точном соответствии с описанием морской бури в первой песне «Энеиды» Вергилия. И это не единственный пример опоры Дидло на поэзию слова. Поэтому попытки установить воздействие на творчество Пушкина современного ему балетного театра представляются не только преувеличенными, но и чрезвычайно спорными.

Конечно, нельзя отрицать возможность воздействия театральных впечатлений на фантазию писателя. Но законы театра, в особенности театра музыкального (балет), и поэзии разительно несходны, и игнорировать это различие нельзя.

4

Л. П. Гроссман в талантливой книге «Пушкин в театральных креслах» (1926) стремился доказать, что «Руслан и Людмила» написана под прямым влиянием увиденных автором хореографических спектаклей

⁴³ Там же, с. 8.

⁴⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983, с. 145.

⁴⁵ Сын отечества, 1817, ч. 42, № 51, с. 25.

⁴⁶ Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л., 1974, с. 47—48.

Дидло. Более того, он определил жанр произведения как поэму-балет. Л. П. Гроссман писал: «... сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана»; «Уже в обстановке поэмы сказываются декоративные черты феерических балетных постановок Дидло. Сад Черномора выдержан в тонах декораций к „Зефиру и Флоре“, „Коре и Алонзо“». Приведа цитату:

Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы;
Аллеи пальм и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд.
п т д.
(IV, 30)

Л. П. Гроссман утверждает: «Это типичные декорации к балету Дидло». И далее: «В такой же чисто балетной традиции выдержана сцена прибытия Ратмира в замок двенадцати дев. Все это выдержано в типичной традиции кордебалета»; «Черты типичной балетной процессии явственно различаются и в сцене Черномора. Все это обычные кортежи пантомимных феерий Дидло». Даже зеркало, в которое смотрит Людмила в замке Черномора, оказывается заимствованным из балета. «Система знаменитых полетов Дидло чувствуется на каждом шагу в пушкинской поэзии». И конечный вывод: «Первая поэма Пушкина насквозь театральна. Впечатления от вечернего спектакля явно отлагались на утренней работе поэта <...> Современники были очарованы древнерусской сказкой в духе Ариосто, а литературная наука установила с тех пор многочисленные источники „Руслана и Людмилы“. Никто не заметил, что великий поэт дебютировал поэмой-балетом».⁴⁷

Ни с системой доказательств, ни с конечными выводами автора согласиться нельзя. Выводить «Руслана и Людмилу» из практики балетного театра можно только полностью игнорируя идейно-образное содержание поэмы, истоки которой в русском фольклоре и сказочной традиции. Казалось бы, не стоило полемизировать в 1986 г. с книгой, написанной в 1926 г., если бы не то обстоятельство, что утверждения Гроссмана повторялись и позднее, причем нередко почти дословно. Так, А. И. Гессен писал: «Вечером девятнадцатилетний Пушкин смотрел балеты гениального Дидло в декорациях знаменитого Гонзаго, утром в рукописи „Руслана и Людмилы“ запечатлевались увиденные накануне феерические, придуманные неисчерпаемой фантазией царившего на сцене Дидло.

Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы;
Аллеи пальм и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд и т. п.,

совсем как в постановке Дидло».⁴⁸ Перефразируя последнее изречение, вернее было бы сказать: «совсем как у Гроссмана». А. И. Гессен не одинок. Это вынуждает обратиться к старой книге, послужившей источником вдохновения для многих, и рассмотреть систему ее доказательств.

Начнем с пейзажей в поэме, то бишь «декораций к балетам Дидло». Пушкину не нужно было заглядывать вечером в театр, чтобы утром описать сады Черномора. В оранжереях и в зимних садах он мог увидеть мирты, апельсиновые деревья, пальмы.⁴⁹ В лицейском «Послании к Юдину» (1815) поэт зарисовывает ландшафт деревни Захарово:

... в реке волнистой
С мостом и рощею тенистой

⁴⁷ Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926, с. 130—131.

⁴⁸ Гессен А. И. Рифма, звучная подруга. М., 1979, с. 80.

⁴⁹ Волшебные сады и чертоги Черномора расположены на севере. Окрестности замка безжизненны:

Все мертво. Снежные равнины
Коврами яркими легли;

Зерцалом вод отражено.
На холме домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад,
Где вместе Флора и Помона
Цветы с плодами мне дарят,
Где старых кленов темный ряд
Вблизи ручей шумит и скачет,
И мчится в влажных берегах,
И светлый ток с досадой прячет
В соседних рощах и лугах.

(I, 168—169)

Конечно, это русский, а не экзотический пейзаж. Но для того чтобы вместо кленов насадить в саду Черномора пальмы и мирты, Пушкину достаточно было раскрыть любимую им «Душеньку» Богдановича на описании садов Амура, куда перенесена волшебной силой, подобно Людмиле, героиня:

Какая Душеньке явилась тьма чудес!
Сквозь рощу миртовых и пальмовых деревьев
Великолепные представились чертоги.⁵⁰

Кстати, мирты растут и в саду Амура в поэме Лафонтена «Любовь Амура и Психеи», так же как и в «Причуднице» И. И. Дмитриева.

Пушкин в описании волшебных садов Черномора отталкивался как от знакомой ему обстановки Царского Села, помещичьих усадеб, придав пейзажу намеренно экзотический характер, так и от литературной традиции, на что в тексте поэмы есть прямые указания:

... наша дева очутилась
В саду. Пленительный предел:
Прекраснее садов Армиды
И тех, которыми владел
Царь Соломон иль князь Тавриды.

(IV, 30)

У Тассо, в описании царства Армиды:

... Сад невиданных красот,
Гладь сонных вод, кристальных волн каскады,
Древа, цветы и травы всех пород,
Луга, холмы, леса полны прохлады,
Здесь светлый дом, а там тенистый грот.⁵¹

О чертогах Черномора, в которые перенесена Людмила, Пушкин пишет:

... мне не надо
Описывать волшебный дом;
Уже давно Шехеразада
Меня предупредила в том.

(IV, 28)

Мнимо хореографический характер носят и описание прибытия Ратмира в зачарованный замок или сцена у зеркала. Аналогичные эпизоды мы встречаем у Лафонтена и Богдановича, и не только у них.

.....
Кругом не видно дымной кровли,
Не видно путника в снегах,
.....
Лишь изредка с унылым свистом
Бунтует вихорь в поле чистом
И на краю седых небес
Качает обнаженный лес.

(IV, 30)

⁵⁰ Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957, с. 67 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁵¹ Тассо Т. Освобожденный Иерусалим. Пер. Д. Мин. СПб., 1900, т. III, с. 29.

Утверждение Л. П. Гроссмана, что изобретенные Дидло воздушные полеты в балетах оказали воздействие на Пушкина, совершенно неверно. Народная фантазия и литературная традиция, опирающаяся на нее, с давних времен рисовали полеты то на ковре-самолете, то при помощи добрых или злых сил (джины). В сказках Левшина и Чулкова злые волшебники похищают и уносят красавиц по воздуху. По воле Амура Зефир умчал Психею и Душеньку у Лафонтена и Богдановича. Из фольклора и литературы полеты перешли в театр. И не Дидло их изобрел. За несколько столетий до него герои опер с помощью специально сконструированных машин поднимались в воздух, летали на крылатом коне (вслед за героем Ариосто), поражали чудовищ, освобождая прекрасных дев. Вспомним оперы Люлли и драмы «с машинами» Корнеля. Полеты занимали немалое место в волшебных спектаклях русского театра конца XVIII—начала XIX в. Перечисленные Л. П. Гроссманом мотивы, присутствующие в балете и от него якобы перешедшие в поэму Пушкина, на самом деле отнюдь не являются свойством исключительно хореографии. Дидло был человеком большой культуры и черпал вдохновение в поэзии, живописи, мифологии, переводя их образы на язык танца и пантомимы. В этом он следовал традиции XVIII в.

Если «Руслан и Людмила» в чем-то соприкасается с театром, то на основе общей для поэта и балетмейстера сказочной фольклорно-поэтической традиции.

Б. В. Томашевский справедливо писал по поводу книги Л. П. Гроссмана: «Надо вернуть литературе то, что ей принадлежит. Особенностью балетов Дидло была их литературная сюжетность. Эпизоды для своих балетов Дидло черпал из тех же сказочных положений и сцен, которые являлись характерной приметой всякой волшебной сказки. Именно тот факт, что эти сказочные подробности легко переносимы были из поэм и повестей на сцену, уже показывает, что композиционное значение их ничтожно: какая общность композиции может быть у поэмы, полностью основанной на выразительности слова, и у пантомимного зрелища, лишённого слов. Эти эпизоды надо вернуть сказочникам и поэтам. Не эти совпадения в отдельных эпизодах и положениях определяют характер поэмы».⁵²

Образность, свободная структура поэмы «Руслан и Людмила», в которой действие непрерывно перебивается отступлениями автора, выполняющими важную роль, ничего общего с балетом не имеют.

5

Замысел «Руслана и Людмилы» формировался, конечно, не под воздействием балета. Но это не означает, что театральные впечатления Пушкина никак не сказались в поэме.

Русская сказочная опера и «склоненные на русские нравы» произведения зарубежных авторов, бытовавшие на сценах Петербурга и Москвы начала века, нередко воспроизводили тему вмешательства в жизнь человека волшебных сил. Злой чародей похищал невесту или жену героя, добрая волшебница (реже волшебник) помогала мужу или жениху освободить красавицу из плена. Эту фабульную схему, как и условные имена персонажей, авторы текстов и переводчики либретто нашли в произведениях русских писателей XVIII в. — Чулкова, Левшина, Попова. Первоисточником театральной пьесы была литература. Из нее на русскую сцену вышли Добрада, Видостан, Левсил, Карачун и другие персонажи. Волшебник превращается в дракона, летит по воздуху, в его волшебных садах бьют фонтаны. В открытом поле лежит гигантская голова. Эти мотивы получили отражение в театре.

С начала XIX в. русскую сцену заполнили волшебные оперы, зачастую примитивные в художественном отношении, но привлекавшие зри-

⁵² Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 365.

телей постановочными эффектами, чудесами, полетами, провалами в люк, превращениями. Наиболее популярными были «Днепровская русалка» и «Князь-невидимка» — русифицированные переделки немецких и французских авторов. Пушкин знал их — три части «Русалки» находятся в его библиотеке, не говоря уже о реминисценции, вернее переосмыслении, некоторых мотивов этого произведения в драме «Русалка» и об упоминании арии Лесты «Приди в чертог ко мне златой» в «Евгении Онегине» (VI, 36).

Имя одного из героев «Вадима» первоначально было Буривой. Так зовут одного из персонажей и в «Князе-невидимке». Знал, конечно, Пушкин и лучшую из оригинальных русских волшебных опер — «Илью Богатыря» И. А. Крылова, обнаруживающую родство с «Русланом и Людмилой». Невеста князя Владисила Всемила похищена отцом коварной колдуньи Зломеки. Витязь видит невесту, погруженную в волшебный сон, в то время как «хор девиц невидимых, размещенных как по воздуху, так и повсюду в разных местах», поет колыбельную. Волшебница Добрада, покровительствующая влюбленным, разрушает козни Зломеки и препятствует попытке обольстить с помощью красавиц Илью Богатыря. Всемила и Владисил соединяются. Тема торжества добра получает развитие и в победе русских воинов над врагами. Героические и патетические эпизоды в опере Крылова сочетаются с комедийными. Мы находимся как бы на подступах к «Руслану и Людмиле».

«Илья Богатырь» изобилует сценическими чудесами, в том числе многочисленными полетами. Центральная сцена — сражение в воздухе Добрады и Зломеки. Рецензенты отмечали блестящий уровень постановочной техники. «Наивысших похвал <...> заслуживает машинная часть, в которой особенно выделяются свободные полеты героев в воздухе, прекрасно устроенные движущиеся облака и появление в конце спектакля двигающегося всеми членами дракона».⁵³

Пушкин, вероятно, не только читал, но и видел «Илью Богатыря» на сцене.

Мог Пушкин знать напечатанное, но не шедшее на сцене «театральное представление с музыкой» «Добрыня» Державина (1804). Волшебница Добрада покровительствует Добрыне и его невесте Прилепе. Она помогает ему победить злого волшебника, выступающего в обличье Тугарина, пытающегося похитить красавицу Прилепу. Как и у Крылова, эта тема связана с патриотической. Поражение Тугарина — это победа над врагом, угрожавшим разорением Киеву. Действие оперы происходит во времена князя Владимира. Репарка автора указывает на традиционные театральные эффекты, в частности воздушные полеты.

В 1816 г. была поставлена волшебная опера Шаховского «Карачун, или Старинные диковинки», возобновленная два года спустя. Перед зрителем развертывалась пестрая картина приключений, превращений, объединенных традиционной сценарной схемой, заимствованной из русских волшебных сказок XVIII в., в частности у Попова. Злой волшебник Карачун похитил жену князя Левсила Преврату, а добрая волшебница Лада, появляющаяся на облаке (традиционное в опере приспособление для полетов), побеждает чародея. Преврата возвращается к мужу. Карачун погибает.

В опере есть привычные для произведений данного жанра полеты в воздухе. То же можно сказать о волшебной опере «Добрыня Никитич, или Страшный замок» К. Кавоса и А. Антолини (1818). И здесь злой колдун похищает жену витязя и воздвигает на его пути всевозможные преграды. Лель помогает герою и пробуждает прекрасную Милолику из очарованного сна. В опере один из персонажей носит имя Ратмир.

Приведенные примеры не ставят целью доказать, что русская волшебная опера начала века повлияла на формирование концепции «Руслана

⁵³ Ruthenia, 1807, Bd I, S. 230.

и Людмилы». Поэма Пушкина — качественно новое явление русской литературы, произведение исключительно оригинальное, и, конечно, его художественное своеобразие определяется не фабулой, не историей похищения чародем красавицы и ее освобождения. Эта сторона наиболее традиционна. Существенно отношение поэта к неоднократно использованным в литературе и театре ситуациям, их новое, зачастую ироническое, пародийное освещение, вторжение современности в изображение «преданий старины глубокой», определяемое тем, что центральным лицом поэмы является сам автор.

Но это не значит, что на некоторых, особенно традиционных эпизодах не сказались (могли сказаться) и театральные впечатления. Но относится это к деталям.

В театре обычно сцена похищения волшебником красавицы предварялась ударами грома, затем угасал свет, только вспышки молний по временам озаряли сцену, и можно было различить исчезавшие в высоте фигуры похитителя и похищенной (полет). Все это сопровождалось таинственной музыкой. Сходно описано Пушкиным похищение Людмилы:

Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит,
Кругом все смеркло, все дрожит

Все смолкло. В грозной тишине
Раздался дважды голос странный,
И кто-то в дымной глубине
Взвился чернее мглы туманной...

(IV, 9)

Конечно, использование тех или иных театральных приемов или сравнение Головы, потерявшей после удара Руслана всю свою дерзость, с плохим питомцем Мельпомены, который «бледнеет, ролю забывает», отнюдь не свидетельствует о том, что «Руслан» сочинялся под воздействием театральных впечатлений. Это относится и к опере и к балету. Пушкин мог восхищаться танцем и посвятить русской Терпсихоре вдохновенные строки, но поэма создавалась независимо от этой музыки. Напротив, это балет испытал воздействие Пушкина, хотя и пытался подчинить образы, созданные великим поэтом, привычным и традиционным театральным формам. Об этом свидетельствует балет А. Глушковского «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (1821).

Если Пушкин по сравнению с предшественниками в литературе совершил огромный рывок в будущее, то созданный на сюжетной основе поэмы балет представлял собой возвращение вспять, как если бы он опирался на фабулу сказок Попова, Чулкова или волшебных опер предшествующей поры. Для Финна в балете не нашлось места, и он был заменен волшебницей Добрадой; место Найны заняла колдунья Злотвора, в подчинении которой находились Аспаруха, Вадомира, Змеяна, принимавшие облик прекрасных дев. Большой свитой злых духов располагал и Черномор. Они также носили смысловые имена — Горыни, Ядомира, Чертовиды и Зломира.

Многочисленные сценические «чудеса» и «превращения», составляющие основу спектакля, близки к постановочным эффектам «Днепровской русалки» и «Князя-невидимки»: «Спускается облако и является безобразный Карла и превращается в розовый куст <...> Куст превращается в прежнего Карлу и исчезает вместе с облаком и туманом»; «Голова выпускает из пасти своей ужасное пламя <...> разваливается на части, туловище Полканово превращается в пещеру, из которой выходят два чудовища с огненными мечами <...> Цветущий сад превращается в адскую пустыню, девы Злотворы — в фурий».⁵⁴

⁵⁴ Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора. Балет в 5-ти д. / Сочинен и поставлен А. Глушковским. М., 1821, с. [5].

В балете Глушковского, так же как в старой волшебной опере («Князь-невидимка»), большую роль выполняли пояснительные надписи, призванные предупредить героя об угрожающей опасности, помочь зрителю не заблудиться в хитросплетениях интриги. Они появляются и в качестве замены отсутствующего в балете звучащего слова, и как следствие давней традиции, притом не только балетной, но и литературной. В народных сказках и волшебных повестях Попова, Чулкова и Левшина подобные надписи выполняли важную роль (что подтверждает генетическую связь волшебной оперы и балета с литературой).

В отличие от поэмы Пушкина, в которой носителем действия является человек, побеждающий с помощью человеческой же мудрости злую силу и колдовство, в балете Глушковского Руслан — только пешка в состязании доброй волшебницы со злыми колдуньями и чародеем. И это вновь свидетельствует о возврате в прошлое, к временам той же «Руsalки» и «Князя-невидимки».

Конечно, Глушковский только ученик Дидло, но когда и сам Дидло перенес московский спектакль на петербургскую сцену, он ничего в нем не изменил. Балетная версия «Руслана и Людмилы» — явление характерное и типичное, наглядно показывающее, какое расстояние отделяло театр той поры от гениальной поэмы, открывшей новую эпоху в русском искусстве. Пушкин восхищался очарованием танца и прославил его в бессмертной строфе «Евгения Онегина». Он любил драматическую сцену, был влюблен в оперную музыку, его поэзия отразила это увлечение. В свою очередь русский музыкальный театр в своем дальнейшем развитии испытал мощное воздействие творчества Пушкина.





Л. С. СИДЯКОВ

«АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО» И «ПОЛТАВА»

Соотношение «Арапа Петра Великого» и «Полтавы» — двух исторических произведений Пушкина конца 1820-х годов — не было еще предметом специального исследования, хотя при изучении каждого из них попутно высказывались отдельные соображения на этот счет. Сама возможность постановки проблемы не может вызвать сомнений. Оба произведения хронологически примыкают друг к другу: работа над «Арапом Петра Великого» велась в основном в августе—сентябре 1827 г., но продолжалась до начала 1828 г., апрелем—ноябрем которого датируется создание «Полтавы». Начав ее, Пушкин не оставлял мысли о продолжении романа, отказавшись от его замысла, по-видимому, уже после окончания поэмы.¹ Соотнесены между собой тема и проблематика «Арапа Петра Великого» и «Полтавы»: предметом изображения в обоих оказывается «Россия молодая», преобразованная Петром. Поэтому естественно рассматривать (что и делалось неоднократно) «Арапа Петра Великого» как этап на пути к «Полтаве», либо от «Стансов» (1826), когда речь идет о концепции Петра и петровской эпохи у Пушкина, либо от «Бориса Годунова», если прослеживается эволюция исторической темы у Пушкина от его исторической трагедии к произведениям конца 1820-х годов.² Для решения поставленной проблемы необходимо установить принципиальную общность подхода Пушкина в рассматриваемый период к созданию исторических произведений; не менее важно и определение различий, вызванных несовпадением жанров исторических романа и поэмы и тем более спецификой прозаического и стихотворного произведений. Ключом к решению этой задачи может оказаться установление соотнесенности «Арапа Петра Великого» и «Полтавы» с принципами исторического повествования, вытекающими из опыта исторических романов В. Скотта.

1

Избрав сюжетом «Арапа Петра Великого» эпизод из семейных преданий, Пушкин выполнял условие вальтер-скоттовского исторического романа, которое спустя несколько лет он определил как изображение «прошедшего времени» «современно», «домашним образом», — в противоположность *«enflure»* (надутости) фр. <анцузских> трагедий», «чопорности чувствительных романов» и *«dignité»* (приподнятому тону) истории» (XII, 195). История сватовства Ибрагима по инициативе и при посредстве Петра к боярышне Наталье Ржевской предоставляла ему как автору воз-

¹ См.: Лапкина Г. А. К истории создания «Арапа Петра Великого». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. II, с. 294—297; Абрамович С. Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина (почему остался незавершенным «Арап Петра Великого»). — Русская литература, 1974, № 2, с. 54—56.

² См., например, суждение Б. В. Томашевского, выводившего из «Бориса Годунова» характерный для «Арапа Петра Великого» и «Полтавы» «принцип исторических аналогий при общей верности колориту избранной эпохи» (Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961, кн. 2, с. 177).

возможность широко ввести в роман быт петровской эпохи, «правы» которой особенно его привлекали, но одновременно изобразить ее жизнь с самых различных сторон. В центре картины петровской России была поставлена частная жизнь героя, включенного, однако, в разнообразные связи с окружающим миром с его сложными социальными отношениями и конфликтами. Герой романа, «царский арап» Ибрагим, крестник и доверенное лицо Петра, оказывался удобной фигурой, позволяющей организовать вокруг него пеструю панораму действительности, включая изображение крупным планом самого царя.

Ибрагим в отличие от Петра не является в полном смысле слова историческим героем. Это во многом вымышленный персонаж, тем более что основная сюжетная ситуация романа почти целиком представляет собой «вымышленное действие», через посредство которого воссоздается уже «историческая эпоха» (см. первоначальную редакцию известного пушкинского определения исторического романа: «В наше время под словом *роман* разумеют историческую эпоху развитую в вымышленном действии» — XI, 363). Нельзя, конечно, игнорировать связь героя пушкинского романа с его историческим прототипом — прадедом Пушкина А. П. Ганнибалом,³ тем более что в самом выборе героя заключался уже важный для концепции романа смысл. Однако, создавая «Арапа Петра Великого», Пушкин не заботился о детальном соответствии образа Ибрагима даже тем, довольно скудным и неточным сведениям о своем прадеде, которыми он располагал.⁴ Само имя героя, модификация исторического имени Ганнибала (Абрам), давало Пушкину достаточную свободу в этом отношении. И все же читатель пушкинского времени мог бы узнать в герое романа его исторический прототип: в вышедшей незадолго до написания «Арапа Петра Великого» первой главе «Евгения Онегина» (1825) было помещено пространное примечание, содержащее в себе краткую биографическую справку о А. П. Ганнибале. Д. П. Якубович усматривал в этом примечании своего рода зерно замысла романа.⁵

Отчасти соответствует сведениям, казавшимся Пушкину достоверными, и семейная драма героя, которая должна была быть положена в основу сюжета романа («неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь»;⁶ ср. «Начало автобиографии» — XII, 313).⁷ Однако, изменив хронологию событий (Ганнибал женился уже после смерти Петра), а также — и это главное — социальное положение будущей жены арапа, Пушкин значительно отступил от реальной основы сюжета, что создало богатые художественные возможности, которыми он и воспользовался. Важно, что «семейственные предания» о Ганнибале («странная жизнь Аннибала известна только по семейственным преданиям» — VI, 655) давали в руки Пушкину существенный для

³ См. свидетельство А. Н. Вульфа: «...показал он (Пушкин, — Л. С.) мне только что написанные первые две главы романа в прозе, где главное лицо представляет его прадед Ганнибал...» (Вульф А. Н. Дневники: (Любовный быт пушкинской эпохи). М., 1929, с. 136).

⁴ О соотношении правды и вымысла в «Арапе Петра Великого» и о степени знакомства Пушкина с биографией А. П. Ганнибала см.: Левкович Я. Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. VI, с. 182—188; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 246—254. Ср.: Телетова Н. К. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л., 1981, гл. III (автор, однако, чрезмерно категорично привязывает действие романа к реальным обстоятельствам жизни А. П. Ганнибала).

⁵ См.: Якубович Д. П. «Арап Петра Великого». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 266—267.

⁶ Вульф А. Н. Дневники, с. 136.

⁷ Ю. Г. Оксман предположил, что Пушкин контаминировал сведения о Ганнибале с обстоятельствами семейной драмы другого своего прадеда — А. П. Пушкина. См. в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1931, т. 6 (Путеводитель по Пушкину), с. 40. Судьбу обоих своих прадедов Пушкин сопоставляет в «Начале автобиографии»: «В семейственной жизни прадед мой Ганнибал так же был несчастлив, как и прадед мой Пушкин» (XII, 313).

его исторического романа материал, который и был положен в основу широкого воссоздания живого облика изображаемой эпохи. Документальность в изображении прошлого, включая его бытовой облик, — важное требование исторического романа вальтер-скоттовского типа. Создавая «Арапа Петра Великого», Пушкин стремился согласовать предмет изображения с подлинными сведениями об эпохе, которыми он мог располагать. Их он находил в исторических трудах, частично совпадающих с источниками «Полтавы»; однако наибольшее значение для Пушкина имели те материалы, которые включали уже в себя «домашнее» представление об эпохе Петра. Названные в примечании к публикации в «Литературной газете» отрывка «Ассамблея при Петре I-м» источники («См. Голикова и Русскую старину» — VIII, 553)⁸ предоставляли ему наиболее ценные сведения этого рода. И книги И. И. Голикова и особенно очерки А. О. Корниловича в «Русской старине» представляли собой «как бы готовый конспект для исторического романиста»,⁹ так как содержали в себе множество мелких подробностей, помогавших уловить атмосферу эпохи и придать достоверность и убедительность ее изображению.

Незавершенность «Арапа Петра Великого», не позволяющая судить о характере задуманного целого, затрудняет, естественно, анализ организации сюжета романа; однако написанные Пушкиным главы дают все же некоторое представление об этом. Ибрагим постоянно находится в центре внимания читателя, и с его судьбой так или иначе связаны все перипетии романа даже тогда, когда замедляющие повествование подробности несколько отодвигают в сторону его фигуру. Показательно, что даже четвертая глава романа, казалось бы, почти целиком посвященная внешним по отношению к герою событиям (что царь приехал ради сватовства, читатель узнает из разговора боярина с сестрой и тестем лишь в начале пятой главы¹⁰), включает в себя упоминание об Ибрагиме, причем в важном для понимания его образа аспекте: старый князь Лыков и Гаврила Афанасьевич Ржевский противопоставляют его Корсакову, поведение которого возмущает старых бояр (см. VIII, 22).

«Арап Петра Великого» начинается справкой о судьбе Ибрагима, по воле Петра оказавшегося во Франции, и уже потом следует обычная для романа вальтер-скоттовского типа историческая экспозиция. Дальнейшее изображение подтверждает данные в ней обобщенные оценки. Переход к русским сценам романа не сопровождается подобной экспозицией; однако жизнь петровской России воссоздается по контрасту с описанием Франции эпохи регентства (и с любовным приключением Ибрагима в Париже); частная жизнь героя тесно вплетается в жизнь преобразованного русского общества, и его наблюдения над ней довершают картину целого, не требуя поэтому обобщенной характеристики: «Россия представлялась Ибрагиму огромною мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка и старался как можно менее сожалеть об увеселениях парижской жизни» (VIII, 13).

⁸ Д. П. Якубович высказал правдоподобное предположение, что в случае завершения «Арапа Петра Великого» Пушкин снабдил бы его рядом «примечаний, ведущих к источникам» для «придания исторической базы вымыслу», см.: Якубович Д. П. «Арап Петра Великого», с. 268.

⁹ Левкович Я. Л. Принципы документального повествования..., с. 181.

¹⁰ Черновая редакция дает иное, последовательное во времени изложение событий. В окончательном тексте следующая за описанием ассамблеи глава IV переносит действие прямо в дом Ржевского, открываясь характерным авторским вступлением, «повествовательным швом», который соединяет две разнохарактерные темы романа» (Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. с. 119). В черновике же эта глава начиналась рассказом о событиях, предшествовавших появлению Петра в доме Ржевских: «Несколько дней спустя после сей достопамятной ассамблеи» Петр работая в токарне с Ибрагимом сказал ему...» и т. д. (VIII, 528; в окончательном тексте этот эпизод отнесен в конец главы V), и только вслед за этим следовало описание, открывающее ныне главу IV. Таким образом, видимо, в целях усиления занимательности Пушкин усложняет композицию.

Рядовой человек петровской эпохи, Ибрагим ощущает свой индивидуальный вклад в созидание новой России. Жизнь общества складывается из труда многих, история творится в повседневности, — эти выводы естественно вытекают из опыта исторического романа В. Скотта, обнаружившего тесную связь повседневного и исторического; смысл исторического процесса проявляется в частной судьбе людей, живущих в определенную эпоху. Внимание Пушкина к В. Скотту прослеживается с начала 1820-х годов; но особенно велико оно в период работы над «Борисом Годуновым», а затем и над «Арапом Петра Великого». Д. П. Якубович, глубоко и убедительно раскрывший связь первого исторического романа Пушкина с традициями В. Скотта, пришел к существенному выводу, что автор «Арапа Петра Великого» не ориентировался на конкретные романы английского писателя. Его роман «тесно связан с самой системой исторического романа в том виде, какой был придан ему В. Скоттом».¹¹ Таким образом, произведения шотландского романиста служили Пушкину лишь ориентиром, указывая направление, которым следовало идти, создавая русский исторический роман; в них он находил важные принципиальные решения, которые и сформулировал в позднейших статьях. Критикуя в рецензии на «Юрия Милославского» М. Н. Загоскина (1830) незадачливых последователей В. Скотта, Пушкин осуждал их за отклонение от исторической истины; увлекаясь частными историческими реалиями, они упускали главное — воплощение исторического облика эпохи через воссоздание повседневного в ней.¹² Последняя задача и встала вплотную перед Пушкиным; в первом его историческом романе уже намечаются важные для всего будущего развития пушкинской прозы принципы.

Исторический роман вальтер-скоттовского типа требовал, таким образом, воплощения частной жизни общества, но так, чтобы через нее просвечивалось общее, историческое содержание эпохи. Повседневность, быт должны были выступать как частные проявления общего, только этим оправдывалось их введение в произведение. Пушкин широко владел уже искусством изображения современного быта в поэзии («Евгений Онегин», «Граф Нулин»). Однако чтобы воссоздать быт прошедшей эпохи в романе историческом, нельзя было ограничиваться этим опытом: нужно было найти ключ к воспроизведению исторических черт быта, придающих ему неповторимость и историческую характерность. В. Скотт решал эту задачу путем разработки так называемого местного колорита, и именно это усвоили в первую очередь его подражатели. Для автора «Арапа Петра Великого», видевшего свою задачу в передаче основного содержания эпохи, а не ее исторического реквизита, такое нагнетение исторических подробностей не могло быть самоцелью. И тем не менее, отказавшись от принципа романтического «местного колорита», Пушкин создает исторически достоверную картину петровской эпохи именно путем тщательного отбора деталей. Детали эти заимствуются из источников, но в текст романа вводятся таким образом, чтобы исключалось ощущение нарочитости и заданности их использования. Из конкретных деталей, осматривательно и умело вкрапленных в повествование, складывается чрезвычайно колоритная картина эпохи. Если из многих примет быта выделить, к примеру, костюм, окажется, что из одних только сведений о нем, разбросанных в романе, создается живое представление о переломной эпохе с ее сложным переплетением самых разнообразных тенденций. Достаточно вспомнить сцену петровской ассамблеи, где различие в одежде, соответствуя пестроте социального и национального облика гостей, подчеркивает сложный состав петербургского общества той эпохи:

«В большой комнате, освещенной сальными свечами, которые тускло горели в облаках табачного дыму, вельможи с голубыми лентами через

¹¹ Якубович Д. П. «Арап Петра Великого», с. 292.

¹² Сравни суждение О. Балзака о подражателях В. Скотта: «Они обобщают частности, вместо того чтобы общее сводить к частному — основной принцип Вальтера Скотта» (Балзак О. Собр. соч.: В 24-х т. М., 1960, т. 24, с. 102).

плечо, посланники, иностранные купцы, офицеры гвардии в зеленых мундирах, корабельные мастера в куртках и полосатых панталонах толпою двигались взад и вперед при непрерывном звуке духовой музыки. Дамы сидели около стен; молодые блистали всею роскошью моды. Золото и серебро блистало на их робах; из пышных фижм возвышалась, как стебель, их узкая галия; алмазы блистали в ушах, в длинных локонах и около шеи. <...> Барыни пожилые старались хитро сочетать новый образ одежды с гонимую стариною: чепцы сбивались на соболью шапочку царицы Натальи Кириловны, а робронды и мантильи как-то напоминали сарафан и душегрейку. Казалось, они более с удивлением, чем с удовольствием присутствовали на сих нововведенных игрищах, и с досадою косились на жен и дочерей голландских шкиперов, которые в канифасных юбках и в красных кофточках вязали свой чулок, между собою смеясь и разговаривая как будто дома» (VIII, 16).

Сравни также подробное описание костюма отправляющегося на ассамблею парижского петиметра Корсакова, подчеркивающее чужеродность его русскому быту: «Француз камердинер подал ему башмаки с красными каблуками, голубые бархатные штаны, розовый кафтан, шитый блестками; в передней наскоро пудрили парик...» (VIII, 15). Недаром богатство описанного костюма вызвало неудовольствие царя, сделавшего щеголю выговор: «...штаны-то на тебе бархатные, каких и я не ношу, а я тебя гораздо богаче. Это мотовство; смотри, чтоб я с тобой не побранился» (VIII, 17—18).

Упоминания о костюме содержатся не только в рассказе об ассамблее; не говоря уже о нескольких деталях этого рода, к которым прибегает Пушкин, говоря о Петре («зеленый кафтан» в сцене встречи Ибрагима и «красный тулуп» при визите к Ржевскому), следует упомянуть сцену обеда в доме боярина, за столом которого занимают свое место «барская барыня, в старинном пушуне и кичке, <...> и пленный швед, в синем поношенном мундире» (VIII, 20), а «дура» Екимовна своим пародийным костюмом и шутовскими репликами по его поводу вызывает сочувственные толки недовольных нововведениями гостей и домочадцев Ржевского: «...старая женщина, набеленная и нарумяненная, убранная цветами и мишурою, в штофном робронде, с открытой шеей и грудью, вошла припевая и подплясывая <...>

— Где ты была, дура? — спросил хозяин.

— Наряжалась, кум, для дорогих гостей, для божия праздника, по царскому наказу, по боярскому приказу, на смех всему миру, по немецкому мануру <...>

— А дура-то врет, врет, да и правду соврет, — сказала Татьяна Афанасьевна <...> Подлинно, нынешние наряды на смех всему миру. Коли уж и вы, батюшки, обрили себе бороду и надели кургузый кафтан, так про женское трепье толковать, конечно, нечего: а право, жаль сарафана, девичьей ленты и повойника» (VIII, 20).

Менее всего внимания уделяется костюму героя, и это естественно: Ибрагим носит мундир (см. VIII, 30), описывать который не было необходимости.

Бытовой и исторический колорит романа получил свое воплощение и в его языке. И снова Пушкин отказывается от натуралистического воспроизведения языка петровской эпохи; в основу кладется современный Пушкину язык, и лишь отдельные архаизмы и неологизмы сообщают ему исторический колорит. При этом самый выбор бытовой лексики обусловлен стремлением автора показать характерные для эпохи социальные сдвиги.¹³ Эти наблюдения подтверждают общую тенденцию бытовой исторической живописи Пушкина: самим сочетанием разнородных элементов обнаружить главное, с его точки зрения, содержание переломной петровской эпохи.

¹³ См.: Богородский Б. Л. О языке и стиле романа А. С. Пушкина «Арап Петра Великого». — Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1956, т. 122, с. 220. Ср.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 586—590.

Исторической точностью описания Пушкин более всего озабочен в бытовой сфере. Гораздо меньше внимания уделяет он психологии людей петровского времени, допуская в этом отношении заметные отклонения от исторической точности, которые, однако, скрадываются благодаря общей точности исторического колорита. В первом историческом романе Пушкина господствует быт — это соответствовало исходным представлениям автора о специфике предмета прозаического произведения. Взорвав старые устои, Петр, по мысли Пушкина, самим созданием нового быта решал проблему большой исторической значимости. Еще в «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) именно в разрыве со старым Пушкин видел важнейшее следствие петровских преобразований: «По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны на веки; воспоминания старины мало по малу исчезали» (XI, 14).

В «Арапе Петра Великого», посвященном последним годам царствования Петра, Пушкин сосредоточивает внимание на первых результатах отмеченного им процесса. Старое боярство, сохраняя свою оппозиционность петровским преобразованиям, не представляет уже серьезной политической силы; быт — единственная сфера, в которой бояре еще цепляются за старое. Поэтому и сам Петр готов уважить их притязания, советуя Ибрагиму потешить будущего тестя: «...оставь сани у ворот; пройди через двор пешком; поговори с ним о его заслугах, о знатности — и он будет от тебя без памяти» (VIII, 28). Патриархальная преданность царю, обнаруживаемая в сцене приезда Петра в дом Ржевского, оказывается сильнее политических предрассудков, и это определяет изображение бояр в историческом романе Пушкина; в отличие от Корсакова они не являются объектом сатиры. Сам ход событий — успешное сватовство, в результате которого Ибрагим, как и предсказывал царь, приходится по душе всем домочадцам Ржевского, — подтверждает глубину тех изменений, которые произошли в русском обществе в результате деятельности Петра. Принимая заботу царя, Ибрагим надеется браком с Наташей укрепить свое положение в русском обществе: «Свадьба с молодою Ржевскою присоединит меня к гордому русскому дворянству, и я перестану быть пришельцем в новом моем отечестве» (VIII, 27).

Переноса основные конфликты эпохи в сферу частной жизни, Пушкин убедительно показывает торжество преобразовательной деятельности Петра, и его образ, без которого воссоздание эпохи, естественно, оказалось бы неполным, воплощает в себе основную концепцию романа, насколько, конечно, можно судить о нем по незавершенному тексту. Сюжет «Арапа Петра Великого» давал широкие возможности ввести Петра в число персонажей, причем, как и у В. Скотта, в качестве героя второго плана, играющего, однако, существеннейшую роль в развитии действия. Считая нецелесообразным обременять образ исторического деятеля чрезмерными вымышленными подробностями, В. Скотт утверждал, что «исторические персонажи можно вводить лишь эпизодически и так, чтобы не нарушать общепринятой истины».¹⁴ Подобным же путем идет и Пушкин: в отличие от других персонажей Петр предстает в ситуациях, если и не подтвержденных источниками, то возможных по аналогии с зафиксированными в них эпизодами. Усиливая достоверность образа Петра, подход этот позволял оставаться в пределах сложившихся представлений о личности царя. Но поскольку известные по преданиям черты характера государя в романе проявляются во взаимоотношениях Петра с его экзотическим крестником, образ царя получался нетривиальным, тем более что сюжетная роль его весьма активна.

С. Л. Абрамович оспаривает сложившееся мнение о пушкинском Петре как образе, ориентированном на вальтер-скоттовскую традицию.

¹⁴ Цит. по: Рензов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. Л., 1965, с. 324.

Ее аргументы: Петр — «самое значительное лицо в романе»; кроме того, «основные типологические особенности изображения характера у Пушкина совсем иные, чем у В. Скотта» (имеются в виду исторические персонажи обоих писателей). Последнее положение доказывается главным образом тем, что в отличие от В. Скотта Пушкин не дает подробной характеристики Петра, но изображает его прямо в действии. Этого, однако, недостаточно для решительного утверждения, будто в «Арапе Петра Великого» Пушкин «порывает с вальтер-скоттовской традицией». ¹⁵ И у В. Скотта историческое лицо (например, Кромвель в «Вудстоке») может играть не менее значительную роль, чем пушкинский Петр (не следует к тому же забывать, что у Пушкина мы имеем дело с незаконченным произведением, категорические суждения о котором вообще невозможны). Дело не в пропорциях и не во внешних отличиях, но в общности принципиальных решений Пушкина и В. Скотта. В своей заметке «О романах В. Скотта» (1830) Пушкин одним из основных достоинств вальтер-скоттовского исторического романа считал отсутствие «холопского пристрастия к королям и героям»; исторические лица в его романах «держатся просто в обычных жизненных обстоятельствах, в их речах нет ничего искусственного, театрального...» (XII, 195, 482; вторая цитата — в оригинале по-французски).

Именно таким путем шел и Пушкин, создавая образ Петра. Д. П. Якубович замечал, что для Пушкина не составляло проблемы найти данные для воссоздания простоты царя; однако, кладя их в основу его изображения, автор «Арапа Петра Великого» шел непроторенным в русской литературе путем. «Характернейшая черта исторического Петра — его простота обычно раскрывалась лишь после того, как давался величавый образ царя. Пушкин сломал эту традицию, воспользовавшись хорошо знакомой ему системой вальтер-скоттовского романа». ¹⁶ Начиная еще с Феофана Прокоповича и других публицистов петровской эпохи простота рассматривалась как одно из проявлений величия Петра, включалась в панегирическую его оценку. У Пушкина же Петр прост не потому, что он велик, но велик потому, что прост; человеческое в Петре — предпосылка его величия как царя, и в этом, в частности, заключался тот «урок» Николаю I в развитие концепции «Стансов», который находят в «Арапе Петра Великого» исследователи романа.

Поскольку прототипом героя был легко узнаваемый предок Пушкина, во взаимоотношения Ибрагима с царем неизбежно привносился личный для автора смысл, связанный с его надеждами и иллюзиями первых последекабрьских лет. Кроме того, положение Ибрагима по отношению к Петру создавало возможность такого изображения царя, которое естественно выдвигало бы на первый план его частную жизнь, не заслоняя, однако, и сферы государственной деятельности, в соприкосновение с которой по долгу своей службы при Петре неизбежно вступает его крестник. Изображая преобразенную Россию, Пушкин не мог, естественно, отказаться и от изображения Петра как государственного деятеля. Но поскольку преобразовательная деятельность Петра — следствие величия его человеческого облика, постольку и человеческие стороны его личности — предпосылка величия трудов царя. Двуединная сущность Петра и является предметом изображения в «Арапе Петра Великого», хотя действует в романе прежде всего Петр-человек, добродушно опекающий Ибрагима и устраивающий его личную судьбу.

С первого же появления в романе («человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту» — VIII, 10) Петр лишен видимых атрибутов величия; в действие он включен как частный человек: в домашнем быту, в непринужденном общении с окружающими, в дружеской беседе с крестником. Петр «вспомнил некоторые черты Ибраги-

¹⁵ Абрамович С. Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина, с. 57, 58.

¹⁶ Якубович Д. П. «Арап Петра Великого», с. 273, 275.

мова младенчества и рассказывал их с таким добродушием и веселостью, что никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России» (VIII, 11). Но предполагаемый этим контекстом контраст между двумя ликами Петра в романе снимается. Царь изображен как человек, однако это изображение дополняется неоднократными упоминаниями о его государственной деятельности, создающими тот фон, на котором особенно отчетливо выступает величие его человеческого облика. Будучи боковой, тема государственной деятельности Петра настойчиво проходит через написанную часть пушкинского романа. «Ибрагим не мог не надивиться быстрому и твердому его разуму, силе и гибкости внимания и разнообразию деятельности» (VIII, 11); героя вдохновляет мысль «быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа» (VIII, 12).

Петровская Россия предстает перед Ибрагимом и в лице сподвижников Петра. Подобно первой, «парижской» главе романа, в которой Пушкин «создает аромат эпохи <...> своеобразной игрой на именах»,¹⁷ в русских эпизодах романа возникает вереница имен государственных деятелей петровского времени: «Ибрагим видал Петра в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные вопросы законодательства, в адмиралтейской коллегии, утверждающего морское величие России, видал его с Феофаном, Гавр.<иилом> Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов, или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого» (VIII, 13). Среди сподвижников Петра упоминаются «великолепный князь Меншиков», «русский Фауст» Брюс, Рагузинский, Шереметев, Головин (см. VIII, 11, 13). Особо следует отметить имя Якова Долгорукого, «крутого советника Петра» (VIII, 11), — символ независимого общественного мнения, к голосу которого следует прислушиваться монарху (ср. в «Стансах»: «И был от буйного стрельца Пред ним отличен Долгорукой» — III, 40). По наблюдениям Д. П. Якубовича, в черновом варианте третьей главы романа за словами: «Ибрагим видал Петра в Сенате <...> оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким...» — следовало: «внимающего голосу Правды» (VIII, 525). В существовании этого, отброшенного уже в черновике варианта ученый увидел знак того, что «в поле зрения Пушкина уже тогда стоял образ Долгорукого как „учительного“ символа правды, данного преданием, правды, которая далеко не всегда была на стороне прашура Николая».¹⁸

Для замысла «Арапа Петра Великого» важен был несколько идеализированный образ Петра: это усиливало современное звучание романа, его «учительный» пафос. Поэтому Пушкин, по-видимому, не предполагал воспроизводить теневые стороны деятельности Петра, отмеченные ранее в его публицистических «Заметках по русской истории XVIII века». В их черновом тексте с результатами деятельности Петра прямо связывалось утверждение «самовластья» (см. «[Самовластие утвержденное Петром]» — XI, 288); слово это имело для Пушкина в начале 1820-х годов исключительно негативное значение. Та же мысль сохранилась и в основном тексте «Заметок»: «История представляет около его всеобщее рабство <...> все состояния, окованные без разбора, были равны пред его дубинкою. Всё дрожало, всё безмолвно повиновалось» (XI, 14). И далее: «Петр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество может быть более, чем Наполеон» (XI, 14). Позднее, на рубеже 1830-х годов, Пушкин дополнит эту формулу представлением о Петре как «воплощенной революции» («Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон» — XII, 205, 845; в оригинале по-французски).

¹⁷ Там же, с. 269.

¹⁸ Там же, с. 285.

В первые же последекабрьские годы для Пушкина на первый план выдвигается величие реформаторской деятельности Петра; это определяет пафос изображения царя в «Арапе Петра Великого». Любопытно, что даже «дубинка» Петра превращается в атрибут справедливости: «А теперь, — продолжал он, потряхивая дубинкою, — заведи меня к плуту Давилычу, с которым надо мне перевестаться за его новые проказы» (VIII, 28). Теневые стороны Петра не были нужны в «Арапе Петра Великого» с его четким идейным заданием; бесполезны поэтому и поиски их во имя опровержения традиционного мнения об идеализации Петра в романе.¹⁹ Дело, впрочем, даже не в идеализации как таковой; изображение Петра было сознательно односторонним, но «это не влекло за собой прямого нарушения исторической истины».²⁰ Другое дело, насколько цельным оказался в «Арапе Петра Великого» образ царя. Заданное вначале изображение его «домашним образом» осложнилось введением другого плана, включающего тему «могучего и грозного преобразователя России». Возникает некоторое противоречие между непосредственным изображением Петра и своеобразным «боковым освещением» его; прозаическая форма романа, ориентированного на вальтер-скоттовскую традицию, требовала преобладания «домашнего» аспекта в изображении царя. В. Скотт, как правило, более последователен в своих романах, характеризуюя собственно историческую деятельность своих невымышленных персонажей преимущественно вне сюжетного повествования. Пушкину же оказывалось тесно в пределах «домашнего» изображения Петра; он, конечно, понимал его необходимость в прозаическом романе во избежание «dignité истории», противостоящего «современному» изображению прошлого. И тем не менее он сбивается на этот путь. С. Г. Бочаров справедливо отметил, что в «Арапе Петра Великого» «чувствуется борьба установки на изображение „домашним образом“ <...> и в то же время „торжественности“».²¹ Разрешению возникшей проблемы препятствовала свойственная пока Пушкину концепция прозы: то, что было органичным для поэзии, не вмещалось в прозу и наоборот. Эпоха Петра в ее «внедомашнем» облике, хотя и присутствует в романе, не увязана с основным планом изображения и, вступая в противоречие с ним, разрушает единство воссоздаваемой картины. Опыт В. Скотта оказался трудно применимым к созданию образа Петра и воплощению его эпохи, как они мыслились автору «Арапа Петра Великого»; сама же эта задача по-прежнему оставалась актуальной.

В результате намечается путь к «Полтаве», где дальнейшие поиски в этом направлении осуществлялись средствами стихотворного повествования. Среди комплекса причин, вызвавших отказ Пушкина от продолжения его первого исторического романа, не последнее место занимает, очевидно, успешная разработка петровской темы в «Полтаве». Но историческая поэма Пушкина отнюдь не отменила «Арапа Петра Великого»; напротив, опыт исторического романа сказался в ней, определив характер ряда художественных решений автора «Полтавы».

2

Столкнувшись в пределах прозаического исторического романа, задуманного как семейный по преимуществу, с затруднениями, которые казались ему неразрешимыми, Пушкин обращается к поэтической форме как более соответствующей адекватному воплощению героической темы Петра. «Полтава» призвана была разрешить средствами стихотворного повествования то, что оказалось трудно осуществимым в форме прозаиче-

¹⁹ См.: Абрамович С. Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина, с. 61—63.

²⁰ Измайлов Н. В. «Капитанская дочка». — В кн.: История русского романа: В 2-х т. М.; Л., 1962, т. 1, с. 186. Ср. иную точку зрения в кн.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 274.

²¹ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 121.

ского романа. Цель, поставленная еще в «Борисе Годунове»: «воскресить минувший век во всей его истине» (XI, 181) — по-новому встала перед Пушкиным, когда он начал работу над поэмой. Исторический роман Пушкина наметил отдельные вехи, ориентируясь на которые поэт мог приступить к осуществлению замысла «Полтавы», в неразрывном единстве слившейся актуальную для второй половины 1820-х годов историческую проблематику с воссозданием частных судеб людей петровской эпохи. Первый опыт Пушкина в жанре исторического романа оказался, таким образом, подступом к «Полтаве», ориентированной, как и «Арап Петра Великого», на исторический роман вальтер-скоттовского типа. Исследователи указывали также на возможную связь «Полтавы» с поэмами В. Скотта, особенно с «Мармионом»;²² связь эта, однако, опосредованная: историческая поэма В. Скотта сказалась в «Полтаве» постольку, поскольку она отложилась в исторических романах писателя, преемственно восходящих к его поэмам.

Подробное освещение вопроса о соотношении «Полтавы» с традициями В. Скотта, требующее специального исследования, не может быть в полном объеме осуществлено в данной статье. Ее задача — сосредоточить внимание на тех аспектах этой темы и, шире, на тех особенностях проблематики и поэтики «Полтавы», которые связывают поэму с «Арапом Петра Великого» — историческим романом вальтер-скоттовского типа, создававшимся почти непосредственно перед началом работы над поэмой. В характере соотношения этих произведений проявились существенные стороны художественного развития Пушкина второй половины 1820-х годов; вступая в соприкосновение с его прозой, стихотворный эпос обнаруживал границы и возможности взаимодействия с нею.

Проблема сочетания частного и исторического в жизни эпохи, впервые отчетливо вставшая перед Пушкиным в «Арапе Петра Великого», оказалась важнейшей и в работе над исторической поэмой. Прежде, в «Борисе Годунове», проблема эта не занимала еще столь значительного места, хотя уже здесь личные мотивы поведения героев и их частная жизнь попадали в поле зрения автора. В литературе указывалось, в частности, на то, что сцена, воссоздающая домашний быт царя, как и вообще бытовые эпизоды трагедии, предваряли отчасти принципы исторического романа Пушкина.²³ Но, создавая «Полтаву», Пушкин не мог ориентироваться на соответствующие его замыслу эпические произведения в стихах: романтическая историческая поэма шла иным, не удовлетворявшим его путем. Тем менее могла помочь ему старая эпическая поэма эпохи классицизма, доживавшая свой век на периферии русской литературы первой трети XIX в. И все же при первом знакомстве с «Полтавой» критики заподозрили в ней попытку возрождения классической эпопеи, недоумевая при этом по поводу ее новеллистического сюжета, не вязавшегося с приписываемым Пушкину художественным заданием. «Полтава», таким образом, с самого начала была воспринята как двойственное произведение, возникшее на стыке двух традиций: романтической поэмы и классической эпопеи; исследователи пушкинской поэмы впоследствии подробно проследили ее соотношение с этими традициями, впадая нередко в явные преувеличения.²⁴ Лучшие из работ, посвященных этой проблеме, вполне

²² См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 201—202. Ср.: Vickery W. N. Pushkin. New York, 1970, p. 74; Bayley F. Pushkin: A comparative commentary. Cambridge, 1971, p. 113—114. Принципиальные отличия «Полтавы» от поэм В. Скотта отмечены Н. В. Измайловым, см.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой». — В кн.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 115—116. Ср.: Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 94; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 277.

²³ См.: Arminjon V. Pouchkine et Pierre le Grand. Paris, 1971, p. 81.

²⁴ См., например: Соколов А. Н. 1) «Полтава» Пушкина и «Петриады». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, вып. 4—5, с. 57—90; 2) «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1962, т. IV, с. 154—172.

доказали правомерность ее постановки (особенно касается это главы о «Полтаве» в монографии В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин»), хотя они же обнаружили и недостаточность ее: определение художественной специфики «Полтавы» возможно лишь при учете своеобразия ее жанра, не совпадающего с традиционными жанрами классицизма и романтизма. Пушкин назвал «Полтаву» *поэмой* (см. заголовок первого издания 1829 г.: «Полтава, поэма Александра Пушкина»); это несомненно связано с ориентировкой на новый эпос, учитывающий одновременно и опыт романтических поэм Пушкина.²⁵

Будучи реалистической исторической поэмой, «Полтава» ориентирована на воссоздание прошлого вне субъективного взгляда на него, что реализуется в ее повествовательной структуре.²⁶ Пути же воссоздания прошлого во многом определялись уже навыками Пушкина — исторического романиста: взгляд на минувшее как на органическое сочетание частных судеб и интересов людей с процессом исторического развития государства вытекал из опыта «Арапа Петра Великого». Поэтому разделение сюжета «Полтавы» на так называемые «новеллистическую» и собственно историческую линии может иметь только условный, рабочий характер, иначе неизбежно признание двойственности поэмы, противоречащее представлению о ее единстве, из которого исходил сам Пушкин, утверждая оригинальность своей поэмы. Единство «Полтавы» определялось точкой зрения автора на предмет, в котором все для него взаимосвязано; этому подчинена композиция поэмы, основанная на неразрывном соединении личных судеб героев с историей, а не на механическом сцеплении не связанных друг с другом частей.

Н. В. Измайлов убедительно показал, как в процессе складывания текста первой песни поэмы с изменением ее композиционного решения определилась роль любовной линии в структуре поэмы. Вначале она открывалась историческим вступлением («Была та смутная пора...»), вслед за которым шел рассказ о замыслах Мазепы и только после этого содержался переход к его любви к Марии. Это создавало уже условия для тесного переплетения исторической и романтической («новеллистической») линий поэмы, но все же последняя оказывалась «добавочным привеском к исторической эпохе и историческим событиям». Композиционная перестройка, выведя на первый план личную тему и отодвинув тему историческую, способствовала усилению торжества общего начала в третьей песни поэмы и позволила связать обе сюжетные линии воедино.²⁷ Введение в поэму романтической, или новеллистической, линии отнюдь не было немотивированной данью традиционной условности, подчинением Пушкина традициям романтической поэмы и исторического романа В. Скотта,²⁸ хотя обе они и были значимы для автора «Полтавы». Определяя генезис пушкинской поэмы, В. М. Жирмунский говорил о том, что она была задумана в развитие тенденций, намеченных эпилогом «Кавказского пленника», как героическая поэма, но в «композиционной форме лирической поэмы эпохи романтизма»; последняя «требовала введения новеллистического сюжета», и его Пушкин «нашел в своих источниках». ²⁹ Однако если это справедливо по отношению к з а м ы с л у «Полтавы», то недостаточно для ее характеристики как художественного целого. Тем более что в формировании сюжета поэмы свою роль сыграла и традиция вальтер-скоттовского исторического романа, в частности опыт самого Пушкина как автора «Арапа Петра Великого». Правда, в отличие от прозы, в «Полтаве» Пушкин гораздо больше внимания уделяет

²⁵ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 95.

²⁶ Подробнее см.: Сидяков Л. С. «Полтава» и «Евгений Онегин»: (К характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 110—122.

²⁷ См.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 52—53.

²⁸ См.: Гроссман Л. «Полтава» Пушкина. — В кн.: Мазепа. Опера в 3-х действиях. Муз. П. И. Чайковского. М., 1934, с. 20.

²⁹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин, с. 200.

психологии своих героев. В таком решении проблемы личности получили развитие тенденции прежних его романтических поэм; в «Полтаве», однако, это прежде всего проблема исторической личности. Исторический материал определяет жанровое своеобразие поэмы, выступает в ней на первый план.

Формируя сюжет «Полтавы», Пушкин отталкивался от исторических фактов, однако в новеллистической линии своей поэмы он не связывал себя строгим следованием за источниками. Любовная история Мазепы и Марии в значительной мере вымышленна и лишь в самых общих чертах совпадает с данными, которыми поэт располагал. Аналогичным путем шел Пушкин и в «Арапе Петра Великого», строя основную сюжетную линию романа — историю сватовства Ибрагима вне зависимости от известных ему биографических сведений о А. П. Ганнибале. Показания истории в обоих случаях были лишь отправным пунктом для создания вымышленного сюжета, соответствующего не столько фактическим данным, сколько художественной логике замысла. Это давало Пушкину возможность глубже раскрыть конфликты истории, воссоздав ситуации, наиболее способствующие их воплощению. Драматическая судьба Марии столь же полно выражает трагедию человека, случайно вовлеченного в водоворот событий большой исторической значимости, как история Ибрагима и его положение в петровской России соответствовали характеру тех изменений, которые определяли лицо эпохи. Ситуация же, в которую поставлен Мазепа (необходимость пожертвовать любовью во имя честолюбивых и коварных замыслов), давала возможность глубже раскрыть борение страстей в душе «мятежного гетмана» и, следовательно, более полно воссоздать его исторический характер. Если Мария, подобно Ибрагиму, — в значительной мере вымышленное лицо, хотя и соотношенное с определенным (и к тому же названным в примечании к поэме) историческим прототипом, то, создавая образ Мазепы, Пушкин был озабочен сохранением истины в том, что касалось мотивировки поведения гетмана как исторического лица. Настаивая на том, что Мазепа в поэме действует «точь в точь как и в истории» (XI, 164), Пушкин имел в виду не правду сюжетных положений (в них он как раз отступал от исторических фактов), но психологическую правду его образа. Поэтому даже тогда, когда Пушкин опирался на сведения, восходившие к недостоверным устным преданиям, он имел право говорить о соблюдении им исторической точности.

Не забываясь в новеллистической линии своей поэмы о строгом следовании историческим фактам (что совпадало с принципами его исторического романа), Пушкин стремился к достоверности психологического облика своих героев; самая возможность тех или иных их поступков была обоснована историческими знаниями и представлениями, почерпнутыми автором из источников. В отличие от «Арапа Петра Великого», в котором соответствие истории подкреплялось прежде всего правдой деталей, в «Полтаве» на первый план выдвигается правда психологическая, и это говорит о том, как понимал Пушкин в это время различие между задачами и возможностями прозы и поэзии. Бытовой исторический колорит «Арапа Петра Великого» был бы неуместен в поэме «высокого» плана, зато он прочно закреплялся за прозой, определяя ее специфику. Быт не был, конечно, принципиально невозможен в поэзии: опыт «Евгения Онегина» и «Графа Нулина» опровергает это. Однако будучи поэмой, «Полтава» находилась за пределами той традиции, которая допускала широкое проникновение быта в поэзию, и ее замысел исключал столкновение «высокого» и «низкого». А во второй половине 1820-х годов бытовой колорит в поэтическом произведении неизбежно был связан для Пушкина еще с последним.

Историческая точность в «Полтаве» достигается, таким образом, иными средствами, чем в «Арапе Петра Великого», хотя в построении сюжета оба произведения основываются на весьма близких художественных принципах. И тут и там, ставя своих героев (включая персонажей,

восходящих к историческим прототипам) в вымышленную ситуацию, Пушкин считает возможным свободно обращаться с историческим материалом тогда, когда это, не нарушая исторической правды, способствует ее художественному воплощению. История сватовства, а в неосуществленной части замысла и женитьбы Ибрагима, обусловившей драматическую развязку задуманного романа, функционально аналогична трагедии Марии Кочубей в «Полтаве». Частные судьбы героев включались при таком построении сюжета в историческую жизнь эпохи; личные конфликты воплощают ее не менее, чем конфликты социальные или военные. После композиционной перестройки начала «Полтавы» прямая историческая характеристика эпохи дается уже тогда, когда определилось положение героев в сюжетном действии. Месть Кочубея выливается в обусловленную временем форму. Именно «смутная пора», способствуя замыслам Мазепы, дала повод и для его доноса Петру. Судьба Марии, оказавшейся жертвой этой игры страстей, включается в картину исторической эпохи как одно из слагаемых; личная трагедия героини воплощает драматизм породившего ее времени. В ее жизненную историю вовлечены Петр, Карл XII и Мазепа (а также Кочубей), которые выступают одновременно как участники столкновения, вызванного противоборством России и Швеции. Собственно историческая тема вводится в поэму, следовательно, еще задолго до ее третьей песни, и именно эта тема является основной в «Полтаве». Образ Марии, по справедливому замечанию А. Л. Слонимского, придает «Полтаве» «единство действия».³⁰ Не случайно появление безумной героини и заключительная сентенция («Но дочь преступница... преданья Об ней молчат» и т. д. — V, 64) завершают «Полтаву», начатую восхвалением красоты Марии.³¹ Придавая поэме завершенность, это композиционное решение тесно связывает обе ее линии в нерасторжимом единстве, хотя в конечном итоге основную организующую роль играет не сюжетное, но идейное единство поэмы, определяемое ее собственно историческим содержанием. Однако историческая тема «Полтавы» вытекает из новеллистической и тесно с нею взаимосвязана: тема Марии, открывая собой поэму, с неизбежностью влечет за собой тему Петра, вернее, петровской эпохи, подобно тому как аналогичная тема «Арапа Петра Великого» неизбежно вытекала из темы Ибрагима, открывавшей роман.

Существенным отличием «Полтавы» от предшествовавшего ей «Арапа Петра Великого» оказывается, однако, то, что переходы от «частного» к «историческому» и обратно в ней более органичны. В романе соотношение Ибрагим — Петр, включавшееся в тему преображенной им России, хотя и открывало путь к воссозданию государственной деятельности царя, все же препятствовало полному ее воплощению в широкой исторической перспективе. Для этого нужен был иной угол зрения, которого в своей прозе Пушкин поначалу не нашел. «Полтава» как историческая поэма восполняла то, что оказалось пока недоступным историческому роману. Отвлекаясь от обилия бытовых подробностей исторического романа в прозе, поэт создает в поэме грандиозный образ Петра, соответствующий величию его дела.

Петровская тема в «Полтаве» естественно является ведущей; «Россия молодая», созданная Петром, становится здесь, как и в «Арапе Петра Великого», главным объектом изображения, хотя, как и в историческом романе Пушкина, в сюжетном плане образ Петра оказывается периферийным и даже занимает в поэме еще менее места. Наиболее концентрированно петровская тема предстает в третьей песни, которую длительная традиция рассматривала как нечто автономное, не зависящее от предшествовавшего содержания «Полтавы» (Белинский говорил о ней даже как

³⁰ Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959, с. 276, 290.

³¹ Ср.: Благой Д. Д. Пушкин-зодчий. — В кн.: Благой Д. От Кантемира до наших дней. М., 1973, т. 2, с. 171—172.

об «отдельной поэме в эпическом роде»³²). На самом же деле петровская тема входит в поэму с самого ее начала. Историческая экспозиция первой песни связывает ее с сюжетным действием, намечая и тот героический ореол, в котором эта тема предстает в «Полтаве»:

Но в искушеньях долгой кары
Перетерпев судеб удары,
Окрепла Русь. Так тяжелой млат,
Дробя стекло, кует булат.

(V, 23)

Определяя в предисловии к первому изданию «Полтавы» значение исторических событий, представленных в ней, Пушкин писал: «Полтавская битва есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на юге; обеспечила новые заведения на севере, и доказала государству успех и необходимость преобразования, совершаемого царем» (V, 335).

Этим обосновывается значение темы преобразования России в поэме: как и в «Арапе Петра Великого», она оказывается главной и в «Полтаве». И в том и в другом случае она предстает как тема, актуальная для второй половины 1820-х годов; в «Полтаве», кроме того, она естественно связывается с военными событиями начала царствования Николая I. Речь здесь, конечно, не может идти о прямых «применениях». Ю. Н. Тынянов справедливо предостерегал против приписывания поэме «прямого политического смысла», современность поэмы заключалась в «выборе материала и стилистической трактовке его».³³ Взгляд на прошлое с точки зрения пушкинской современности («Прошло сто лет...») определяет повествовательную структуру поэмы и ее язык, в основе которого лежит современная Пушкину поэтическая речь, включающая в себя, однако, и народно-поэтическую фразеологию, и некоторые особенности языка изображаемой эпохи.³⁴ Особенно это относится к третьей песни, где поэт, описывая Петра и его эпоху, создает «образ ломоносовского стиля» как «адекватного языкового выражения пафоса, колорита и исторического смысла петровского времени».³⁵ В «Арапе Петра Великого», произведении прозаическом, колорит эпохи воссоздается другими средствами и в других целях. Художественные решения «Полтавы» подчинены общему художественному заданию поэмы, стремлению передать ощущение тесной связи прошлого и современности, которая оценивается со своей точки зрения. Но эта точка зрения представляет собой объективный взгляд на прошлое, в котором приговор истории выступает как источник моральных оценок, особенно в эпилоге. Приговор этот вполне благожелателен лишь по отношению к Петру, подчинившему себя интересам государства, общества, во имя которых он совершил свой исторический подвиг.

Жанр исторической поэмы создавал условия для трактовки образа Петра в героическом плане. Если в «Арапе Петра Великого» государственная деятельность царя составляла лишь фон, в то время как на первый план выступал его «домашний», человеческий облик, то в «Полтаве» Пушкин поступает прямо противоположным образом. И здесь, правда, Петр изображен не однолинейно, но теперь более личные стороны характера царя отодвигаются, образуя фон, а на первый план выступает героическая его сущность. Это не препятствует, однако, воспроизведе-

³² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 425.

³³ См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 153.

³⁴ См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 237—238.

³⁵ Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 104.

дению живого облика царя, изображенного в один из решающих моментов его жизни:

... Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.

(V, 56)

Возможно даже сопоставление портрета Петра в «Полтаве» и в «Арапе Петра Великого», хотя в связи с различием художественного задания эти произведения воссоздают несхожий облик царя. Петр «Полтавы» несовместим с портретом человека «высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту» (VIII, 10; ср. в вариантах: «человек высокого росту в усах, в зеленом фр. <анцузском> кафтане» — VIII, 506). И тем не менее Д. П. Якубович справедливо отметил, что уже в «Арапе Петра Великого» Пушкин рисует Петра «эпическими красками», почти дословно повторяя некоторые детали его характеристики в «Полтаве»: «раздался звучный глас Петра» (V, 56); ср. в историческом романе: «раздался громкозвучный голос Петра» (VIII, 22).³⁶ Наблюдение это подтверждает, что в решении петровской темы в «Арапе Петра Великого» соединились разнородные тенденции. Именно они и определили обращение поэта к «Полтаве», где главное содержание образа Петра несравненно шире «домашнего» изображения царя, которое доминировало в историческом романе. Философско-исторический смысл поэмы раскрывается благодаря выведению ее содержания за пределы частных отношений. По верному определению Д. Д. Благого, третья песнь «Полтавы» не просто переключает поэму в героический план, но осуществляет «как бы перенос ее в новое измерение».³⁷ Эгоистическому миру темных страстей, воплощенных в образе изменника Мазепы («Однако ж какой отвратительный предмет! ни одного доброго, благосклонного чувства! ни одной утешительной черты!» — XI, 160), противостоит мир высоких героических деяний, направленных на достижение общего блага; его и персонафицирует Петр.

Антитеза Мазепа — Петр — главная в поэме, хотя одновременно Петру противостоит и Карл XII; контраст между этими образами также несет в себе глубокий смысл, противопоставляя авантюризм «воинственного бродяги» целенаправленным историческим деяниям Петра. Эта антитеза реализуется, однако, иначе, чем первая: Мазепа противопоставлен Петру как «не-герой» (отрицательные качества исключают возможность героических черт в образе Мазепы, хотя они допустимы даже при определении качеств некоторых его сообщников: «На плахе гибнет Чечель смелый» — V, 53); Карл XII же противостоит «герою Полтавы» тоже как герой, хотя и «безумный» (V, 63). Эта двойственная характеристика шведского короля воплощает его оценку, оправдывающую эмоциональный ореол, в котором выступает его образ в поэме Пушкина.

И ты, любовник бранной славы,
Для шлема кинувший венец,
Твой близок день, ты вал Полтавы
Вдали завидел наконец.

(V, 53)

Современная Пушкину критика, осуждая поэта за мнимое несоответствие образов его поэмы историческим прототипам («всякое лицо имеет свой характер, но только не такой, какой нам представляет история»³⁸), ссылаясь в подтверждение такого мнения на портрет Карла XII в мо-

³⁶ Якубович Д. П. «Арап Петра Великого», с. 281.

³⁷ Благой Д. Д. Пушкин-зодчий, с. 173.

³⁸ Сын отечества, 1829, ч. 125, № 15, с. 49—50.

нологе Мазепы.³⁹ Пушкин иронизировал, правда, над критикой, черпающей свои доказательства в речах действующих лиц (см. XI, 165); но тут он слукавил, так как характеристика Карла, мотивированная как мнение Мазепы, вовсе не противоречит и авторской оценке «любownika бранной славы»:

Как полк, вертеться он судьбу
Привудить хочет барабаном;
Он слеп, упрям, нетерпелив,
И легкомыслен, и кичлив...

(V, 54)

Контрастное изображение Петра и Карла XII достигает своего апогея в сцене Полтавской битвы. Введение в поэму этого грандиозного по масштабам исторического события коренным образом меняло, в сравнении с «Арапом Петра Великого», возможности раскрытия петровской темы, ограниченные в первом историческом романе Пушкина особенностями избранного сюжета. В условиях же исторической поэмы тема эта могла получить наиболее полное воплощение как тема героическая. Ее раскрытию подчинено изображение Петра в «Полтаве»; подготовленное предшествующей картиной утреннего боя, появление Петра воспринимается как кульминация сражения, предвещающая исход предстоящей «генеральной баталии»:

Тесним мы шведов рать за ратью;
Темнеет слава их знамен,
И бога браней благодатью
Наш каждый шаг запечатлен.
Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр.

(V, 56)

И далее:

И се — равнину оглашая
Далече грянуло ура:
Полки увидели Петра.

(V, 57)

Появление Петра перед полками — выразительная пластическая картина, все детали которой подчинены единой цели: утвердить величественный образ «полтавского победителя» как вождя новой, преобразенной им России. Большую роль в этом отношении играет упоминание об окружении царя:

За ним вослед неслись толпой
Сии птенцы гнезда Петрова —
В прменах жребия земного,
В трудах державства и войны
Его товарищи, сыны:
И Шереметев благородный,
И Брюс, и Боур, и Репнин,
И, счастья баловень безродный,
Полудержавный властелин.

(V, 57)

Н. В. Измайлов обратил внимание на подбор этих имен, не вполне совпадающий с источниками. Пушкин был озабочен тем, чтобы из лиц, реально участвовавших в Полтавском бою, включить в свиту Петра тех исторических деятелей, совокупность имен которых отображала бы реальную расстановку сил вверху русского общества петровского времени.⁴⁰

³⁹ Там же. Ср.: Вестник Европы, 1829, № 9, с. 29—30 (статья Н. И. Надеждина).

⁴⁰ См.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 21—22.

Шереметев (равно как и Репнин) и Меншиков контрастны по своему происхождению, и это подчеркнуто рифмой («благородный» — «безродный»); упоминание же Брюса и Боура подчеркивало роль иностранцев, призванных Петром к руководству преобразованной им русской армией. Удачно найденный еще в «Арапе Петра Великого» прием этот и в «Полтаве» расширяет картину эпохи, причем в условиях сжатого стихотворного текста подобный перечень приобретает еще большую выразительность, достигая символического звучания.

Не раз отмечавшийся контраст параллельных сцен, рисующих двух полководцев — Петра и Карла перед началом решающего боя, подчеркивает обреченность дела Карла и мощь новой России, росту которой шведский король старался противостоять. Карла постигает возмездие, неотвратимость которого заключена для Пушкина в исторической правоте дела Петра.

Эпilog «Полтавы» сводит все содержание поэмы воедино:

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей?
Их поколение миновалось —
И с ним исчез кровавый след
Усилий, бедствий и побед.

(V, 63)

Торжество дела Петра воплощено в исторической судьбе России, во имя которой он творил; память о Карле XII неразрывно связана с воспоминанием о его бесславии; наконец, забвение и проклятие — удел изменника Мазепы...

В построении эпilога «Полтавы» сказалась особенность сюжета пушкинской поэмы: «воля страстей», определявшая поведение героев, руководила ими как в исторической, так и в частной жизни; поэтому, начав с определения посмертной судьбы исторических антагонистов — Петра и Карла XII — и упомянув затем о заслуженном забвении их общего антипода Мазепы, Пушкин завершает свою поэму напоминанием о жертвах гетмана, в том числе и о Марии. Исторический суд над изменником оборачивается, таким образом, своей нравственной стороной, и этому этическому суду подлежат все герои «Полтавы». ⁴¹ Закрепленная в эпilоге философско-историческая концепция поэмы объединяет, таким образом, весь комплекс поставленных в ней проблем.

Философско-историческая проблематика отличает «Полтаву» от «Арапа Петра Великого», хотя сама концепция петровской эпохи, как и ее соотнесенность с современностью, роднят оба произведения. Вне опыта первого исторического романа Пушкина «Полтава» не могла бы осуществиться в тех формах, в которые она вылилась. Построение ее сюжета ориентировано на традиции вальтер-скоттовского исторического романа. Но «Полтава» одновременно внутренне полемична по отношению к прозаическому роману, что осложняет ее соотношение с «Арапом Петра Великого», как и вообще с историческим романом вальтер-скоттовского типа. Жанровые особенности «Полтавы» Д. Д. Благой связывает с пушкинским определением исторического романа: «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании» (XI, 92; XVII, 61). Будучи синтетическим в жанровом отношении произведением, поэма Пушкина — своего рода «исторический роман в стихах», предшествующий «Капитанской дочке» и вообще русскому историческому роману 1830-х годов. ⁴²

⁴¹ По наблюдению Г. М. Фридендера, «и историческая и „частная“ жизнь героев вводится Пушкиным в „Полтаву“ в широкую нравственную перспективу», и в этом — проявление полемики с фаталистическим взглядом Байрона на историю. См.: Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 26—27.

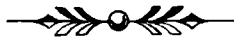
⁴² См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 291, 335.

Имея под собой определенные основания, такой подход не учитывает, однако, скрытой в самом замысле «Полтавы» полемики с прозаическим историческим романом. Решение петровской темы, объединяющей «Полтаву» с «Арапом Петра Великого», заметно отличает произведения одно от другого, хотя и не отменяет их соотношенности. Но сколь бы значительны ни были точки сближения между ними, важнее все же окажутся их различия, и это естественно. Переход Пушкина к прозе осуществлялся в сложном взаимоотношении и отталкивании с его поэзией. Взаимодействуя с прозаическим романом, «Полтава» создана в значительной мере в противовес ему, демонстрируя возможность более полного воплощения объединяющей ее с «Арапом Петра Великого» темы. Опыт прозы при этом не отбрасывался, напротив, в типе исторического романа, восходящем к В. Скотту, Пушкин находит важные для стихотворного эпоса принципы, но, следуя им в своей исторической поэме, преображает их в соответствии с особенностями повествования стихотворного. Усвоение опыта складывающейся рядом прозы оказывается, таким образом, важным фактором развития пушкинской поэзии.

Теоретически значимая для Пушкина в это время антиномичность прозы и поэзии лишается благодаря этому своей абсолютности; противопоставленность «Полтавы» «Арапу Петра Великого» — следствие предпочтения поэтической формы для решения петровской темы; само это предпочтение вызвано, однако, ощущением неравных возможностей поэзии и прозы.

Таковы основные выводы, вытекающие из сравнительного изучения «Арапа Петра Великого» и «Полтавы». Соотношение это имеет, однако, и более широкое значение. «Полтава» создается в то время, когда в творчестве Пушкина начинает осуществляться новая перестройка его художественной системы, связанная с эволюцией пушкинского реализма, сложившегося в пору работы поэта над «Борисом Годуновым» и центральными главами «Евгения Онегина». Переход к прозе явился одним из важнейших показателей этого процесса; поэтому взаимодействие с нею традиционных поэтических жанров, наблюдаемое на примере соотношения «Полтавы» с «Арапом Петра Великого», — проявление тенденций, существенных для понимания тех глубинных изменений, которые определяют движение пушкинского реализма на рубеже 1830-х годов.





Н. Н. ПЕТРУНИНА

О ПОВЕСТИ «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»

Заставив своего Макара Девушкина найти в повести о Самсоне Вырине отражение «собственного сердца», ключ к познанию самого себя, Достоевский признал, что именно в «Станционном смотрителе» совершилось литературное открытие мира «бедных людей». Более того, он угадал в беде, сгубившей старого смотрителя, «дело <...> общее», которое «и над вами, и надо мной», и над графом, «что на Невском или на набережной живет», «может случиться».¹ С тех пор общественное и литературное сознание выделило «Станционного смотрителя» из других повестей Белкина, отметило его особым, пристальным вниманием. Научная литература о «Станционном смотрителе» обширна. Многие существенно важные для понимания повести вопросы разработаны верно и глубоко: кое-что (и при остроте литературной и общественной проблематики «Смотрителя» это естественно) остается неясным или спорным и сегодня. Настоящая статья не имеет целью рассмотреть всю совокупность проблем, которые ставит перед современным исследователем пушкинский шедевр. Ее задача — привлечь внимание к тем моментам творческой истории повести, к таким звеньям ее сюжетно-образной структуры, которые нуждаются сегодня в дополнительном анализе и могут способствовать более полному и точному проникновению в пушкинский замысел.

1

Первый известный нам перечень будущих повестей Белкина относится ко времени после завершения «Гробовщика». На последней странице рукописи этой повести, т. е. не ранее 9 сентября, повернув лист влево, Пушкин набросал в верхнем правом углу список из пяти названий, открыв его только что оконченным «Гробовщиком», ниже — общий для всех повестей эпиграф, а левее (частично в обход списка, т. е. после него, но по некоторым признакам — в тот же присест) — предварительную программу повести о смотрителе, которая была существенно уточнена в ходе работы, заверченной уже 14 сентября.

В перечне повестей «Смотритель» (так он был здесь поначалу именован) значится на третьем месте, после «Гробовщика» и «Барышни-крестьянки». Но писался он вторым, до «Барышни-крестьянки», и набросанный рядом с перечнем план повести, особенности этого плана, свидетельства рукописи и окончательного текста позволяют догадываться об одной из причин такой последовательности в работе: «Смотритель» (и это отличает его от «Гробовщика») явился своеобразным фокусом, в котором связались разрозненные на первый взгляд итоги исканий Пушкина-прозаика в предшествующем, 1829 году. Предварительная же программа повести обнаруживает частные и более общие связи, уходящие еще глубже.

Всмотримся в нее пристальнее. «Рассуждение о см<отрителях> — вообще люди несч.<астные> и добр.<ые>. Приятель мой см.<отритель> вдов. Дочь. — Тракт сей уничто<жен>. Недавно поехал я по нем — дочери

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1972, т. I, с. 59.

не нашел» (VIII, 661). Таков первый отрезок плана, охватывающий экспозицию и завязку повествования. Насколько можно судить, ход пушкинской мысли, закрепленной в начальных пунктах плана, соответствует тому, что известно нам из окончательного текста повести.

«Смотритель» связан с «дорожной» темой — одной из стержневых в творчестве Пушкина середины 1820-х — начала 1830-х годов и особенно активизировавшейся под влиянием путешествия в Арзрум. Из лирики, где она поначалу возникла, эта тема в 1829 г. переходит в прозу, в роман в стихах. В лирике «дорожная» тема обращена по преимуществу к путешественникам и размышлениям, насыщена философско-символическими ассоциациями и перерастает в тему жизненного пути. «Путевые записки 1829 года» с их географическим и тематическим диапазоном согласно законам и возможностям жанра перемещают акцент с личности путешественника на его дорожные впечатления — встречи с замечательными людьми, наблюдения быта и нравов экзотических народностей, картины величественной дикой природы, памятники человеческой истории. Путевые впечатления поэта сложным образом преломились и в повести о смотрителе. И все же в предыстории этой повести особенно существенно писанные, по-видимому, одновременно и связанные между собой «Путешествие Онегина» (первоначальная восьмая глава романа в стихах) и прозаический набросок, который в рукописи «Станционного смотрителя» Пушкин определил как «Записки молодого человека», что как нельзя более соответствует внутреннему пафосу, творческой задаче осуществленной части этого замысла.

В недавнее время Г. М. Фридлиндер привлек внимание к тому принципиальному значению, которое имело для генезиса «Станционного смотрителя» и «Записок молодого человека» стихотворение П. А. Вяземского «Станция», появившееся в альманахе «Подснежник на 1829 год» (цензурное разрешение 9 февраля, вышел в свет 4 апреля 1829 г.).² Отзвуки спора с Вяземским можно уловить и в «Путешествии Онегина».

Мысль «увидеть Русь» рождается у Онегина под влиянием «патриотического» порыва, не выношенного, но, по ироническому определению автора, «мгновенно» овладевшего скучающим героем.³ Реальная же Россия, не затрагивая ни мысли, ни чувства Онегина, отзывается в нем неодолимой «тоской». Система мировосприятия Онегина остранена не только посредством авторской иронии. Ей противостоит собственная позиция автора-повествователя — своего рода мировоззренческий и эстетический манифест, воплощенный в обширном лирическом отступлении. Скромная поэзия простой русской природы и жизни — и это знаменательно в предыстории «Повестей Белкина» — торжествует в этих строфах над экзотикой и романтическими красотами, пленявшими автора в юности. Оправдывая пристрастную односторонность своего изображения, Вяземский писал в примечаниях к «Станции»: «В стихах высказать всего невозможно: часто говори не то, что хочешь, а что велит мера и рифма».⁴ Пушкин блестяще очистил стих от этого обвинения. Но Онегин далек от трезвого и внимательного отношения к миру и в этом смысле противопоставлен автору. Он ближе Вяземскому, герою-повествователю «Станции», хотя и не как индивидуальность, а скорее типологически, восприятием жизни сквозь призму скептической иронии.

Будучи сопоставлены с «Путешествием Онегина», с одной стороны, со «Станцией» Вяземского — с другой, «Записки молодого человека» делают позицию Пушкина самоочевидной. Повествование от первого лица

² Фридлиндер Г. М. Поэтический диалог Пушкина с П. А. Вяземским. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 170—173.

³ См.: Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 96—97.

⁴ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958, с. 183 (Б-ка поэта. Большая сер.).

сближает незавершенный прозаический набросок Пушкина и с лирическим отступлением «Путешествия», о котором только что шла речь, и со стихотворением Вяземского. Но то, что в «Путешествии» утоляет насущную потребность души, созревшей для жизни действительной, открывшей для себя поэтическую прелесть ее простейших проявлений, то в «Записках» гнетет романтически восторженного юношу «скукой», которая сродни онегинской «тоске», хотя и происходит от другого корня.

Примечательно, что вновь острая родственное «Станции» отношение к прозе жизни, Пушкин сообщает его неискушенному юноше. Его сознание, еще не освободившееся от школьных прописей, далеко от скепсиса и иронии — продуктов ума разочарованного. Поэтому люди, вещи, отношения, принадлежащие миру почтовой станции, предстают в своих истинных очертаниях: молодой человек отвергает этот мир, как мир скуки, но видит и описывает его таким, каков он есть. В то время как у Вяземского станция отражается в деформирующем зеркале авторской иронии, «Записки», помимо желания их автора, доносят до нас облик и «кривого смотрящего», и его домашних, и заброшенной деревушки, причем все это живет своей, немудрящей, но до осязаемости достоверной жизнью.

Мир, пронсившийся мимо дорожного экипажа, остановился, рядовая, ничем не замечательная станция обрела свое лицо, а ее жизнь — самодвижение. Но герою недостает покамест интереса к этому миру, чтобы проникнуть за внешние его грани, скрывающие от равнодушного взора житейские радости и тревоги «кривого смотрящего». Этот следующий шаг совершился в «Станционном смотрящем». В «Записках» же (и в осуществленной их части, и в оставшейся нереализованной программе дальнейшего рассказа) скуку вынужденной остановки героя в пути нарушают и действие движут люди и события, приходящие на маленькую станцию извне, и в этом высшая правда душевного облика «молодого человека», который «с восторгом» устремляется навстречу открывающейся жизни. Какой след пребывание на станции должно было оставить в его душе, мы можем лишь догадываться. Неясно, в частности, какую роль отводил Пушкин в дальнейшем повествовании появившимся уже в «Записках» (и перешедшим позднее в «Смотрителя») картинкам, представляющим историю блудного сына. В повествовательной структуре «Станционного смотрящего» картинки эти обрели чрезвычайную смысловую и композиционную значимость, и к этому вопросу мы еще вернемся. Но, думается, уже в «Записках молодого человека» назначение их вряд ли сводилось к характеристике мировосприятия, свойственного юному герою-повествователю.

Титулярный советник А. Г. Н.,⁵ рассказывающий болдинскую повесть о смотрящем, умудрен годами и жизненным опытом; о первом посещении станции, оживленной для него присутствием «маленькой кокетки», он вспоминает как о деле давнем; он новыми глазами, сквозь призму привнесенных временем перемен видит и Дуню, и обласканного ею смотрящего, и себя самого, «бывшего в малых чинах», «с бою» берущего то, что во мнении его следовало ему по праву, но зато так взволнованного поцелуем смотрительской дочки. Психологический облик героя «Записок молодого человека» отозвался в «Станционном смотрящем», но предстал там как момент в развитии рассказчика, и это характерно для повести, где нет ни одного персонажа, не подвластного движению времени: оно неумолимо усложняет казавшиеся предельно простыми коллизии и меняет самих участников событий.

Заговорив о титулярном советнике А. Г. Н., мы коснулись вопроса, настолько существенного для повествовательной ткани «Смотрителя», что

⁵ Сохраняем за героем-рассказчиком это имя, хотя в тексте повести оно не названо и появилось лишь в предисловии «От издателя», написанном не ранее ноября 1830 г. Обоснование такой датировки предисловия см.: Петрунина Н. Н. Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина». — Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985, с. 31—51.

фигура рассказчика определилась как конструктивно значимая в первых же скупых рубриках предварительного плана повести. Именно в связи с проблемой рассказчика высказывалось мнение, что во второй болдинской повести означился принципиальный перелом в искусстве пушкинского повествования. По мысли Р. Н. Поддубной, социальный по своей природе «конфликт „Станционного смотрителя“ дал „угол зрения“ («меру и отношение») на демократический мир и его социально-этическое положение в системе современных общественных связей, т. е. приобрел детерминирующий смысл. Идеино-художественное значение этих детерминант настолько принципиально, что они не могли оставаться скрытыми в законах поэтической конструкции, но должны были быть выявленными, выведенными в „текст“. А поскольку детерминанты лежат вне самосознания демократического героя, то необходима внеположная этому сознанию, но близко прикосновенная к нему фигура, отношение которой к происходящему, кроме прочего, выполняет функции означенных выше „меры и отношения“. Так в „Станционном смотрителе“ появляется жестко обусловленный рассказчик».⁶

Р. Н. Поддубная точно подметила связь между типом повествования, с одной стороны, типом героя и конфликта — с другой. Однако при всей классической полноте, с которой связь эта осуществлена в «Станционном смотрителе», вряд ли справедливо видеть в этой повести первое произведение Пушкина-прозаика, где сказалась взаимообусловленность основных содержательных и формальных элементов. Скорее следует говорить о «Смотрителе» с явившейся в нем фигурой рассказчика как о частном проявлении более общего принципа, характерного для поэтики пушкинского повествования вообще. Принципа, который по-своему осуществился уже в «Гробовщике», написанном за несколько дней до «Смотрителя», и, более того, явственно прослеживается в незавершенных произведениях 1828—1829 гг.

Примечательная особенность прозаических опытов 1828—1829 гг. — постоянная смена типов повествования: однажды «испробовав» способ рассказа, Пушкин в каждом новом наброске испытывает следующий. От авторского повествования, осложненного элементами драматическими, которые несут в себе откровения мысли героев («Гости съезжались на дачу»), он переходит в «Записках молодого человека» к «Ich-Erzählung»; от отрывка, где успела определиться лишь причастность рассказчика к среде, в которой должно было развернуться действие («В начале 1812 года»), к исповедальному тону эпистолярного романа и далее — к жизнеописанию автора «достойной некоторого внимания» рукописи, Петра Ивановича Д., с персонифицированным образом повествователя-мемуариста — соседа покойного Д. по имени, коему памяты более хозяйственные промахи, нежели литературные дарования покойного. Меняется от замысла к замыслу дистанция между повествователем и персонажами, меняется и тип героя, и — при устойчивом интересе к проблеме человек и общество («Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах») — характер зависимости героя от общества. (Заметим, что уже в повести «Гости съезжались на дачу» и в «Романе в письмах» конфликт, составляющий основу сюжетного развития, а также характеры и судьбы главных героев социально обусловлены. В «Смотрителе» увеличился диапазон охвата общественных типов и явлений, а этический по природе своей конфликт развертывается в условиях сословного неравноправия героев. Однако еще в «Романе в письмах» не только характеры и ситуации, но, более того, сознание и психология Лизы и Владимира четко определены особенностями их положения в обществе, которое, судя по всему, должно было наложить отпечаток и на назревающий конфликт, и на восприятие его действующими лицами драмы).

⁶ Поддубная Р. Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья первая. — *Studia rossica posnaniensia, zeszyt XII*. 1979. Poznań, 1980, с. 21.

Зависимость способа повествования от культурного и психологического облика персонажей, от характера событий, в которые вовлекаются они в ходе сюжетного развития, а также от конкретной творческой задачи, которую разрешал Пушкин в каждом из незавершенных набросков 1828—1829 гг., чем далее, тем очевиднее. Что в основе этого развивающегося и столь богатого по частным формам воплощения принципа лежит осознанная Пушкиным повествователем закономерность, показывает сопоставление «Путешествия Онегина» с «Записками молодого человека» и их обоих — со «Станцией» Вяземского. Еще романтическая поэтика широко использовала изобразительный прием, основанный на том, что всякое лицо, всякое явление разными своими гранями отражается в сознании разных наблюдателей: и положение, в которое поставлен наблюдаемый объект, и место, и время, и точка зрения наблюдателя определяют избирательный, неполный характер восприятия. У Пушкина мы имеем дело с реалистической интерпретацией того же принципа: картина мира, общества, частной жизни частного человека может быть более или менее полной и точной в зависимости от того, кто и под каким углом зрения их наблюдает и воспроизводит. Субъективно окрашенное восприятие обретает в поэтике Пушкина-прозаика многообразные художественные функции, и следует подчеркнуть, что субъективность эта определена в каждом случае совокупностью культурно-психологических, социальных, исторических причин.

В первой из болдинских повестей, «Гробовщике»,⁷ герой — человек дремлющего сознания — и характер чрезвычайного происшествия таковы, что из всех типов повествования лишь один, рассказ «всеведущего» автора, открывал возможность проникнуть во внутренний мир героя и в сокровенную логику событий. Сам Прохоров, внезапно оказавшийся перед необходимостью отстоять свою честь и честность своего ремесла, защитить свое право на уважение живых людей, не в силах осознать всей сложности ситуации и тем более воспроизвести ее словесно. Слишком близок к гробовщику по своему человеческому типу и «приказчик Б. В.», рассказ которого, по свидетельству позднейшего предисловия к «Повестям Белкина», положен в основу повести об Адрияне. «Случай» из жизни Прохорова, не осмысленный во всей его многозначной полноте самим героем происшествия, мог стать фактом литературы лишь при посредничестве повествователя, который видит и понимает много больше, чем герой, воспринимает мир и переживания гробовщика на широком фоне культурно-исторической жизни, сохраняя при этом способность выикать и в každодневные заботы московского ремесленника и в существо потрясших его перипетий новоселья.

Характер центральной сюжетной коллизии в сочетании с типом героя обусловили концентрацию событий «Гробовщика» на предельно малом временном отрезке при непрерывности событийного ряда повести. Другая примечательная особенность «Гробовщика» состоит в том, что ни созревание сюжетного конфликта, ни разрешение его не зависят от Прохорова, не побуждают его к действию и не активизируют его сознания. Герой пассивен, себя и свое ремесло он отстаивает во сне, важность происходящего ясна вполне всеведущему и всепонимающему автору, но не самому Адрияну.

Тот же общий принцип динамической взаимосвязи разных элементов повествовательной структуры осуществился и в «Станционном смотрителе», но в иной форме. Основное сюжетное происшествие новой повести и ее герой принципиально отличны от героя и конфликта «Гробовщика». Вырину свойственны более развитые, нежели у Прохорова, формы самосознания, доступно ему и самовыражение. Одновременно основное событие «Смотрителя» приближено к культурно-психологиче-

⁷ О «Гробовщике» см.: Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик»). — Русская литература, 1983, № 2, с. 70—89.

скому уровню героя. Новый тип героя и конфликта повлек за собой иную, нежели в «Гробовщике», систему повествования, вызвал к жизни персонафицированную фигуру рассказчика — титулярного советника А. Г. Н., воспроизводящего в свою очередь слышанное им от других, от самого Вырина и от «рыжего и кривого» мальчика. В самом деле, увоз смотрителевой дочки повесой-гусаром — лишь завязка драмы, за которой следует цепь протяженных во времени и переносящихся с одной сценической площадки на другую событий. С почтовой станции действие перебрасывается в Петербург, из дома смотрителя — на сирую могилу за околицей. Время и пространство в «Смотрителе» утрачивают непрерывность, становятся дискретными и одновременно раздвигаются. От единичного, исключительного здесь совершается дальнейший шаг к обычному с его тихими, бескровными трагедиями. В гробовщике Пушкин открыл человека, бессознательно самоутверждающегося в своем человеческом достоинстве, человека, который, не понимая того, по-своему отзывается на высшие проблемы бытия. В «Смотрителе» сокращение дистанции между уровнем самосознания героя и сутью сюжетной коллизии открыло перед Самсоном Выриным возможность мыслить и действовать. Он не в силах повлиять на ход событий, но, прежде чем склониться перед судьбой, пытается повернуть историю вспять, спасти Дуню от того, что представляется бедному отцу гибелью его «дитяти». Герой осмысляет происшедшее и, более того, сходит в могилу от бессильного сознания собственной вины и непоправимости беды. В рассказе о таком герое и таких происшествиях всеведущий автор, находящийся за кадром, наблюдающий события с определенной остраивающей дистанции, не давал тех возможностей, какие раскрыла избранная Пушкиным повествовательная система. Титулярный советник А. Г. Н. то сам оказывается непосредственным наблюдателем событий, то восстанавливает недостающие их звенья по рассказам очевидцев. Это служит художественным обоснованием и дискретности рассказа, и непрерывного изменения дистанции между участниками драмы и ее наблюдателями, причем всякий раз точка зрения, с которой воспринимаются те или иные живые картины истории-смотрителя, оказывается оптимальной для целей целого, сообщает рассказу безыскусственность и простоту самой жизни, теплоту неподдельной гуманности.

2

Но вернемся к плану «Смотрителя». Вот его продолжение: «История дочери. — Любовь к ней писаря. — Писарь за нею в П.етер-Б.ург> видит ее на гуляньи. Возвр.сатясь> находит отца мертв.ым>. [Дочь при-е<зжает>] Могила за околицей. Еду прочь. Писарь умер — ямщик мне рассказы<вает> — о дочери» (VIII, 661).

Можно полагать, что в момент составления плана «история дочери» мыслится уже сходно с историей Дуни «Станционного смотрителя», хотя нельзя не заметить, что план молчит о соблазнителе девушки; он либо просто остается неназванным, либо — что, думается, менее вероятно — обстоятельства бегства дочери из отчего дома представлялись поначалу как-то иначе. Зато в плане есть персонаж — писарь, влюбленный в дочь смотрителя, — которого нет уже в черновике повести, где сюжетные функции его переданы самому смотрителю. Причины этой существенной перемены в первоначальном замысле объясняли по-разному, то связывая ее с процессом кристаллизации повествовательной структуры «Смотрителя»,⁸ то задумываясь над тем, какие стороны характера Дуни выступили на первый план при разработке линии писаря или при ее устранении.⁹ Можно добавить, что поначалу писарь, а не отец должен был рас-

⁸ Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 240—241.

⁹ Берковский Н. О «Повестях Бедкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960, с. 182.

сказать прозрелому историю Дуни. Между тем степень и характер заинтересованности влюбленного в происходящем делали его точку зрения исключительной, а свидетельства пристрастными. Для замысла Пушкина нужен был рассказ Вырина с его исповедальным тоном и отцовским альтруизмом.

Важнее, однако, другое. Линия писаря привлекает внимание к сходству фабулы, зафиксированной в предварительном плане «Смотрителя», с романической фабулой «Полтавы» — поэмы, которая писалась двумя годами ранее. И сходство это весьма существенно, ибо оно позволяет уловить родство, связывающее этический комплекс поэмы и нравственную проблематику болдинской повести, причем расхождения между ними не менее показательны для пушкинского понимания законов жанра и для эволюции его творческой системы в целом, нежели сходство.

Прежде чем проследить сходство фабульных коллизий «Станционного смотрителя» и «Полтавы», остановимся вкратце на мотиве, появившемся уже в предварительном плане повести и отсутствующем в поэме. «Смотритель вдов» и имеет дочь, приближающуюся к брачному возрасту.

Мотив вдовства отца, дочери, растущей без материнского глаза, впервые появился у Пушкина в «Арапе Петра Великого» для оправдания сердечного своеволия боырышни Ржевской, без него трудно совместимого с правами русской старины. Затем мотив этот был усвоен незавершенной повестью «Гости съезжались на дачу» и опять как мотивировка открытого и порывистого, не смягченного «правильным» воспитанием характера героини, ее конфликта с «холодным уложением света» и последующей судьбы. Болдинской осенью 1830 г. тот же мотив по-разному отозвался и в «Гробовщике» (где к заботам, налагаемым на Адриана Прохорова его ремеслом, добавляется необходимость «журить своих дочерей <...> без дела глазающих в окно на прохожих»¹⁰ — VIII, 90, беспокойство: «Не ходят ли любовники к моим дурам? Чего доброго!» — VIII, 93), и в «Станционном смотрителе», и в писавшейся следом за ним «Барышне-крестьянке» (тайну утренних прогулок Лизы Муромской, характер ее «шалостей» труднее было бы реалистически мотивировать, будь жива Лизина мать). Заметим, что ни «Полтава» с ее историческими прототипами, ни «Домик в Коломне», связанный с традицией комедийных и новеллистических «обманов», повествуя о героинях «неправильной» судьбы, не знают этого мотива. Однако упорное возвращение Пушкина-прозаика к образу девушки, возросшей без заботливо-требовательной и нежной материнской опеки, вряд ли случаен и в «Арапе Петра Великого», где мотив этот привнесен в семейные воспоминания извне, и в истории Зинаиды Вольской, и в болдинских повестях, и — позднее — в «Русалке», в «Дубровском» и, наконец, в «Пиковой даме».

В ситуации «Смотрителя» мотив вдовства Вырина обретает особую значимость, обоюдоострое звучание. Для Самсона Вырина «разумная» и «проворная» красавица-дочка — и гордость, и помощница в нелегкой его службе, и живая память о покойнице-матери. Но единственный пастырь своей «овечки», он перед собой и людьми облечен сугубой ответственностью за Дунюшкину судьбу. Для Дуни же любовь отца и ее собственные заботы о нем — залог особой душевной привязанности к нему, которой суждено со временем углубить трагедию блудной дочери. Отсутствие же матери у девочки, растущей среди соблазнов большой дороги, оборачивается и ранним кокетством, и поцелуями в сенях, и порывами неопытной души, определившими земной путь Дуни.

¹⁰ Ср. в «Домике в Коломне», о Параше:

То у окна, то на дворе мелькала,
И кто бы ни проехал иль ни шел,
Всех успевала видеть (зоркой пол).

(V, 87)

Говоря далее о сходстве романтической истории «Полтавы» с фабулой «Станционного смотрителя», мы по необходимости будем совмещать скудные наброски плана и их реализацию в писаном тексте повести.

Исходный момент той и другой истории — гордость отца (Кочубей, смотрителя) своей прекрасной дочерью: «Девушкой скромной и разумной» (V, 20) славит Марию шумная молва; «да такая разумная, такая проворная» (VIII, 98), — вторит Вырин. Нежданно девушка покидает отчий кров, следы ее теряются, и случайные свидетели (рыбак, ямщик) доносят «роковую весть» (V, 22; ср. VIII, 102: «убийственное известие») о мере постигнутого отца горя. При этом, только поняв, что дочь бежала с человеком, которого узнала в родном доме, родители заново осмысливают развернувшиеся у них на глазах и предшествовавшие бегству события. Реакция Кочубея и Вырина на происшедшее несходна. Для Кочубея Мария потеряна, спасти честь семьи он может лишь отомстив за «поруганную дочь». Первое побуждение Вырина — вернуть «домой заблудшую овечку» свою (VIII, 103). И позиция Кочубея, и позиция Вырина обусловлены культурно-исторически, социально, психологически, однако и у того, и у другого между роковым событием и началом противодействия проходит время: избрав род мести, Кочубей хочет усыпить бдительность Мазепы притворным смирением, Вырин же занемог с горя сильной горячкой. В дальнейшем развитии событий предварительный план «Смотрителя» ближе к «Полтаве», нежели окончательный текст повести. Свой донос на Мазепу Кочубей доверяет влюбленному в Марию молодому казаку, смотритель розыски своего «дитяти» — писарю, который любит Дуню. С этого момента и в поэме, и в повести романтическая история обнаруживает свои этические последствия. Поступок дочери вызывает отца на действия, которые вовлекают его в конфликт с ее избранником и в конечном счете приводят к смерти. Известие о казни отца по велению Мазепы поражает Марию безумием, о нравственных же терзаниях Дуни позволяет догадываться картина посещения ею отцовской могилы, встающая из рассказа рыжего и кривого мальчика. Писанная другими красками, чуждая романтических и поэтических эффектов сцена на кладбище говорит о скрытой, загнанной вглубь душевной боли.

Еще В. В. Гиппиус справедливо заметил, что «именно на Вырине, а не на Дуне сосредоточено внимание автора» «Станционного смотрителя».¹¹ Дуню, а тем более Минского, на всем протяжении повести кто-то (молодой проезжающий — будущий рассказчик, ямщик, отец, рыжий мальчик) видит и описывает со стороны. Внутренние мотивы ее поступков, мысли и переживания ее доходят до нас лишь постольку, поскольку они отражаются в разрозненных и статических картинах Дуниной истории. Однако мизансцены, образующие эти картины, настолько выразительны, что в них читается многое. И коль скоро фабульные ситуации «Смотрителя» обнаружили сходство с перипетиями «Полтавы», поэма может пролить дополнительный свет на то, что стояло для самого Пушкина за той или иной немой сценой Дуниной жизни. Ведь в «Полтаве» нам дано заглянуть в душу «грешной девы», услышать разговор Марии с возлюбленным, присутствовать при свидании ее с отчаявшейся матерью; в поэме шаг за шагом раскрывается мир тайных мыслей и побуждений героини, природа трагических коллизий, в которые она вовлечена. Заставляет Пушкин раскрыться и «свирепую и развратную» (V, 32) душу Мазепы.

Мария «Полтавы» счастлива своей любовью. Обращенная к ней авторская речь полна сожаления и горькой укоризны. И едва ли не самый страшный из брошенных ей упреков заключен в словах:

Своими тихими речами
В тебе он совесть усыпил.

(V, 32)

¹¹ Гиппиус В. В. Повести Белкина. — В кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 19.

Но и в «ослепленном» упоенье, в котором пребывает Мария,

...душу ей одна печаль
Порой, как туча, затмевает:
Она унылых пред собой
Отца и мать воображает;
Она, сквозь слезы, видит их
В бездетной старости, одних,
И, мнится, пеням их внимают....

(V, 33)

Вряд ли будет большой натяжкой истолковать слова ямщика, «что всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте» (VIII, 102), как скупое свидетельство аналогичных переживаний героини.

И Мария, и Дуня, оказавшись перед необходимостью выбора, сделали свой выбор, но для оставленных ими отцов это лишь начало испытаний. Действия Кочубея толкнули Мазепу на требование казни недавнего друга во имя собственной безопасности: «...дочери любовь Главы отцовской не искупит» (V, 32). И особая жестокость Мазепы в том, что в канун страшной казни он заставляет пораженную ужасом Марию подтвердить свою готовность пожертвовать отцом ради любовника.

В «Станционном смотрителе» сходная коллизия лишена оттенка романтической исключительности. Ни личная безопасность Минского, ни положение его в обществе не заставляют его посягнуть на жизнь Вырина, ему достаточно прогнать старика от своих дверей. Душевный порыв Минского, побуждающий его поначалу просить у смотрителя прощения, сменяется в сцене с ассигнациями неадекватным этому порыву жестом, за которым чувствуется одновременно и смущение молодого человека, не предвидевшего всех последствий своей «проказы», и откровенное непризнание за отцом покорившей его Дуни права на человеческое достоинство, на уважение, на внимание к отцовским его чувствам. Потому-то единственная встреча Дуни с отцом в Петербурге воспринимается как аналог сцены между Марией и ее матерью, когда, вернувшись от сладких грез к жестокой действительности,

...дева падает на ложе
Как холодный падает мертвец.¹²

(V, 47)

Жестокий социальный закон вынуждает Дуню снова выбирать между избранником ее сердца и любимым отцом, нежданно, в жалкой роли просителя возникшим на пороге «комнаты прекраснубранной» (VIII, 104). За словами «Дуня подняла голову <...> и с криком упала на ковер» стоит неразрешимая трагедия дочери старого смотрителя. Даже если Дуне и впрямь дано победить предрассудки среды, ставящие преграду между нею и Минским, это не уменьшит, а лишь увеличит пропасть между дочерью и отцом.

Не будем останавливаться на более частных мотивах и ситуациях «Полтавы», так или иначе отозвавшихся в «Смотрителе», хотя среди этих совпадений есть весьма многозначительные. Так, в сопоставлении с доносом Кочубея особый смысл обретает решение Вырина «отступить», когда «приятель его советовал ему жаловаться» (VIII, 104); наблюдаемая смотрителем немая сцена Дуни и Минского в известной мере обнаруживает свой подтекст на фоне ночного разговора Марии с Мазепой, а предполагавшаяся по предварительному плану смерть влюб-

¹² Заметим попутно, что эти стихи «Полтавы» — реминисценция того же последнего стиха пятой песни дантовского «Ада» — «E caddi come sogro morto cade» (см.: Лотман Ю. М. К проблеме «Данте и Пушкин». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980, с. 90—91), который за неделю до завершения «Смотрителя» на языке оригинала цитирован был Пушкиным в черновике «Гробовщика».

ленного в Дуноу писаря вызывает в памяти смерть молодого казака «Полтавы». Но один из важных для поэмы художественных приемов получил в повести новое развитие и, более того, стал в «Смотрителе» существенным структурообразующим принципом.

«Полтаву» обрамляют картины родовых хуторов Кочубея. Открывающее поэму и впечатляющее пластической роскошью описание сменяется в конце ее символическим образом запустения и упадка. В повести жизнь уходит из домика смотрителя на глазах у читателя, и Пушкин внимательно наблюдает отдельные стадии этого угасания: скромный уют и душевная теплота, встречающие рассказчика при первом посещении станции ***, сменяются при втором картиной «ветхости и небрежения» (VIII, 100), а под конец — нет ни станции, ни ее «диктатора», осталась только могила на «печальном кладбище».¹³ Можно полагать, что именно эту сторону своего замысла Пушкин отразил в предварительном плане повести рубрикой «Тракт сей уничтожен».

3

История героини, которая «отчей сени предпочла» «соблазном постланное ложе» (V, 32), включена в «Полтаве» в широкий контекст повествования исторического, смыкается с развитием грандиозных событий отечественного прошлого. При всей своей напряженности и романтической исключительности романическая интрига предстает как выражение духа славного, но жестокого времени. Новая эпоха произнесла свой суд над участниками кровавых и героических битв минувшего, благодарно чит одних, предает анафеме других, хранит память о третьих.

Но дочь преступница ... преданья
Об ней молчат. Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемую тьмою
От нас закрыты.

(V, 64)

Драматические коллизии частной жизни ушли в прошлое, они целиком принадлежат своему времени и в этом смысле противостоят деяниям историческим.

В «Станционном смотрителе» сходная фабульная история включена в систему иных связей и ассоциаций. Глубоко укорененная в общественных отношениях своей исторической эпохи, во многом определенная ею, она по видимости удалена ото всего, что выходит за пределы частной жизни, и в то же время — через сферу нравственной своей проблематики — раскрывает «вечное», философское содержание.

В исходе 1825 г. в «Графе Нулине» Пушкин соотнес происшествие из области современных нравов с драматическим событием римской древности, которое вызвало кровавые исторические последствия, стало достоянием предания и породило в веках цепь литературных обработок. По собственному определению Пушкина, в основе замысла поэмы — «мысль пародировать историю и Шекспира» (XI, 188). Шутливая природа и богатство смысловых граней «Графа Нулина», за временем создания которого — днем восстания на Сенатской площади — Пушкину мерещились «странные сближения», вполне раскрывается лишь на фоне этой подспудной, но присутствовавшей в авторском сознании параллели. В дальнейшем Пушкин не раз возвращался к охарактеризованному им в заметке о «Графе Нулине» принципу сюжетообразования, причем функция и творческие результаты подобного «подключения» явлений жизни действительной к известным историческим прецедентам или к литера-

¹³ О мотиве угасания, развертывающемся в «Смотрителе» на основе традиционного приема «утроения», см.: Благой Д. Мастерство Пушкина, с. 241—246.

турной традиции в различных его произведениях неодинаковы. Сфера действия этого приема может сужаться до отдельного образа, мотива, эпизода или расширяться до повествовательной структуры в целом; исторический или литературный прообраз может либо непосредственно упоминаться в тексте (что у Пушкина в подавляющем большинстве случаев оказывается сигналом, который указывает на существование семантически и конструктивно значимых связей), либо подспудно присутствовать в сознании автора, а его весомость в новом, создаваемом Пушкиным художественном единстве определяться более или менее полной совокупностью признаков либо одним из них, особо существенным для пушкинского замысла.

Прием «пародии», охарактеризованный Пушкиным в связи с «Графом Нулиным», нередко понимали механически, перенося его по аналогии на другие произведения поэта. Так, «Гробовщика» не раз определяли как «шутку», поскольку в повести этой «пародирован» мотив приглашения мертвеца на земной пир, в своей «высокой» ипостаси развитый в «Каменном госте».¹⁴ Было время, когда в «пародировании» сентиментально-романтических сюжетов и мотивов видели движущий пафос «Повестей Белкина» вообще,¹⁵ между тем как такая трактовка внеисторична и базируется на упрощенном прочтении «болдинских побасенок».

Сложную систему связей с психологическим романом Ричардсона обнаруживает начало «Романа в письмах», героиня которого читает «хваленую Клариссу» (VIII, 47) и размышляет над ней, а в другом письме делится своими соображениями о романе XVIII в. и задачах современной литературы. К сердцевине пушкинского замысла ведут авторское сопоставление героя «Гробовщика» с «гробоконателями» Шекспира и Вальтера Скотта и подспудная ассоциация с мотивом потустороннего гостя, конечно же не случайно возникающая у исследователей и «просвещенного читателя» первой болдинской повести. В «Станционном смотрителе» родственная «Полтаве» и сопряженная с развитой повествовательной традицией романтическая история соотнесена с древней притчей о блудном сыне, и «бездну пространства» (слова Н. В. Гоголя) пушкинской повести нельзя охватить взглядом вне этих сопоставлений.

Уже М. О. Гершензон, проследив, что описание «картинок» на темы истории блудного сына сложилось первоначально в работе над другим замыслом («Записки молодого человека»), привлек внимание к тем внутренним связям с фабульными событиями, которые «картинки» эти обрели в новом контексте. По Гершензону, четырем описанным в повести «картинкам» из истории блудного сына соответствуют четыре картины истории Дуни. Но «картинки» — это «благочестивый обман», «опошленная людьми евангельская притча», «ходячая мысль» «в немецки-филистерском виде». Повесть же им «противопоставляет живую правду». Вопреки предсказаниям «картинок», Дуня нашла на пути блудного сына свое счастье. «Был бы счастлив счастьем Дуни» и смотритель, но его сгубила вера в непогрешимость «ходячей морали», «тирания» «призрака».¹⁶

Дальнейший шаг в осмыслении сюжетной функции «картинок» сделал Н. Я. Берковский. Евангельскую историю блудного сына он определил как «вечное», «стоящее над веками», на «картинках» же она предстает в филистерском, „немецком“ варианте». «Собственный вариант Пушкина, с новыми условиями, национальными и социальными», поле-

¹⁴ См., например: Черняев Н. И. О сродстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником». — В кн.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 84—88; Искроз А. Повести Белкина. — В кн.: Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910, т. IV, с. 191—193.

¹⁵ Бодяновский В. Ф. К характеристике работы Пушкина над новым романом. — В кн.: *Sertum bibliologicum* в честь А. И. Малеина. Пб., 1922, с. 182—193; Любович Н. «Повести Белкина» как полемика этап в развитии пушкинской прозы. — Новый мир, 1937, № 2, с. 260—274.

¹⁶ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 125—126.

мичен и по отношению к притче, и по отношению к «картинкам». История Дуни «идет по фону притчи, не сливаясь с ним». «Типовой истине» Пушкин противопоставляет растворившийся в ней и поглощенный ею «особый случай». «Пушкин восстанавливает индивидуальную историю и так ставит непререкаемость притчи под сомнение».¹⁷

И, наконец, существеннейший аспект «смысловой нагрузки» «картинки» уловил и кратко, но точно охарактеризовал Ю. Селезнев. «Именно эти „невинные“ картинки, — пишет Ю. Селезнев, — выводят рассказ из социально-бытового плана в философский, позволяют осмыслить случай рассказа в его соотнесенности с опытом века». И далее автор так определил характер этой «соотнесенности»: «Пушкин конечно же не интерпретировал „вечный сюжет“, он как бы „проверял“ обыденный житейский случай своего времени в общем контексте „вечности“».¹⁸

Внутрисюжетное отношение истории Дуни к истории блудного сына и в самом деле не исчерпывается полемикой. «„Картинки“, — заметила Е. Н. Купреянова, — перекочевали в повесть из хроники Шекспира „Генрих IV“».¹⁹ Действительно, во второй части «Генриха IV» о них упоминает Фальстаф, наставник молодого принца Гарри на пути юношеских его беспутств, и как раз в связи с таверной, где разыгрываются их кутежи. Вконец разорив хозяйку таверны и снова вымогая у нее деньги, на этот раз ценою заклада ее имущества, Фальстаф говорит: «Оставь только стаканы, они нужны для питья. А что касается стен, то какая-нибудь веселенькая картинка, или история блудного сына, или немецкая охота, написанная водяными красками, в тысячу раз лучше всех этих занавесок или изъеденных молью ковров» (часть II, акт II, сцена 1).²⁰ На фоне похождения принца Гарри, его последующего обращения на путь добродетели и прощения, дарованного ему отцом, Генрихом IV, упоминание об истории блудного сына, как показала Е. Н. Купреянова, обретает особый смысл.

Что упоминание это не случайно, как не случайно вложено оно в уста Фальстафа, видно из того, что тема блудного сына неизменно сопутствует этому герою, где бы у Шекспира он ни являлся. В первой части двухчастного «Генриха IV» тот же Фальстаф, облеченный властью вербовщика, на вербовал в свой отряд такого сброду, что при виде его сам признается: «Можно подумать, что я набрал полторы сотни одетых в лохмотья блудных сыновей, которые недавно пасли свиней и питались помоями и шелухой» (часть I, акт IV, сцена 2).²¹ А в комедии «Веселые виндзорские кумушки» хозяин гостиницы показывает комнату Фальстафа со словами: «Вот его комната, его жилище, его замок, его постоянная кровать и его походная кровать, над ней только что расписана история блудного сына» (акт IV, сцена 5).²² Пушкин с его чутьем художника, для которого характерен прием подобных ассоциаций, уловил замысел Шекспира, видевшего в жизненной истории своих героев — и исторического, и вымышленного — разные вариации на тему библейской притчи.

Уже в хронике Шекспира история беспутств и возрождения молодого принца не повторяет библейский рассказ, а соотнесена с ним как «особый случай» с «типовой истиной». «Падение» принца Гарри представляется несомненным отцу его и братьям, политическим сторонникам и противникам Генриха IV и даже Фальстафу и его компании. Для са-

¹⁷ Берковский Н. О «Повестях Белкина», с. 179, 180, 191, 183, 186.

¹⁸ Селезнев Ю. Проза Пушкина и развитие русской литературы. (К поэтике сюжета). — В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 437.

¹⁹ Купреянова Е. Н. А. С. Пушкин. — В кн.: История русской литературы: В 4-х т. Л., 1981, т. 2, с. 289.

²⁰ Шекспир В. Генрих IV / Пер. М. А. Кузмина. — В кн.: Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л.: Academia, 1937, т. III, с. 401—402.

²¹ Там же, с. 334.

²² Шекспир В. Веселые виндзорские кумушки / Пер. М. А. Кузмина. — В кн.: Шекспир В. Полн. собр. соч., т. I, с. 587.

мого же Гарри «дурное общество» — своеобразная школа жизни, и когда долг призывает его на поприще государственной деятельности, он ведет себя с достоинством безупречного наследника престола и государя. Но если принц Гарри играет роль падшего, чтобы с тем большим блеском явиться потом в ореоле истинного душевного и королевского величия, то для Генриха IV похождения его сына — источник горечи: отец в нем страдает, толкуя поступки сына как доказательство нелюбви к себе, король — при мысли о невзгодах, которые обрушатся на страну, когда беспутство завладеет тронем, о крахе, уготованном делу его жизни. Убедившись на смертном одре в неосновательности своих подозрений, он дает волю отцовским чувствам и с чистым сердцем вручает сыну бразды правления. Как Гарри, участвуя в похождениях Фальстафа сохранил душевную чистоту и образовал в себе государственный ум, так и радость отцовского прощения сменилась у Шекспира радостью своеобразного «узнавания», когда отцу открылось истинное лицо сына.

Иное дело Фальстаф, безраздельно отдавшийся своим порокам, остающийся верным себе до гробовой доски. Расточитель своей чести и самой жизни, он неспособен к нравственному возрождению и умирает, не познав раскаяния.

Мотив воспитания героя, который пройдя «школу» «дурного общества», не запятнал своей чести и, более того, обогатил себя знанием жизни и людей, и тема блудного сына (весьма существенные для творчества Пушкина 1830-х годов вообще и для прозы его в особенности) в «Генрихе IV» обнаружили свое внутреннее родство. Осмысление притчи о блудном сыне как типологического соответствия истории принца Гарри осуществлено в подтексте «Генриха IV». Оно незримо формирует характеры и направляет вымышленное действие хроники, выходя на поверхность лишь дважды и оба раза — в непринужденной болтовне Фальстафа. Для Шекспира, однако, эти упоминания о библейском отроке были важны как сигнал, указывающий на существование внутренних семантически значимых связей. Апеллируя к способности читателя и зрителя мыслить аналогиями, он опирался на традицию словесного и изобразительного искусства, уходящую корнями в глубокую древность.

В отличие от Шекспира Пушкин на первых же страницах «Станционного смотрителя» не просто упоминает об истории блудного сына, а делает отдельные ее моменты предметом восприятия и оценки героя — рассказчика повести. То, что у Шекспира было в подтексте, Пушкин выносит в текст, обнажая прием типологического сопоставления древней притчи и фабульных происшествий, как и его функцию. Чтобы понять замысел Пушкина, необходимо не только отделить библейскую притчу от «картинок», повествующих о блудном сыне, но и «картинки» от их описания в рассказе титулярного советника А. Г. Н., основанного на «живых» его юношеских впечатлениях.

Притча рассказывает, как юноша, получив свою часть отцовского достояния, покидает отчий дом, как на чужбине «он расточил имение свое, живя распутно» (Еванг. от Луки, 15, 13), как, нанявшись пасти свиней и не получая даже той пищи, какую получали они, молодой человек познал раскаяние и вернулся домой. Повествование архаическое, притча в силу закона хронологической несовместимости «идет» за блудным сыном и, подобно сказке, не вспоминает об оставшихся дома — ни об отце, ни о старшем брате. Вернувшись, юноша просто находит отца (и с ним — все, что притча связывает с понятием дома и христианского прощения) неизменным.

Евангельский рассказ эпичен по своей природе. Он служит проводником учительного смысла, но назидание притчи обращено не к блудному сыну (согрешившему, раскаявшемуся и прощенному), а к сыну праведному, не желающему принять и разделить отцовское прощение. Картинки, украшающие «скромную обитель» смотрителя, — продукт другой эпохи, несут на себе печать другого вида искусства и другой этики.

«Картинки» точно следуют за притчей, но притча в их отражении замедляет ход, меняет акценты и назидательную идею. Евангельское повествование предельно кратко и динамично, устремлено к раскаянию грешника и к торжеству отчего прощения. «Картинки» же, расчлняя повествовательное движение на ряд статических эпизодов, по необходимости конкретизируют то, что притча обобщила. А главное — они судят блудного сына, превращая искупление и прощение в рядовой эпизод истории.

Хорошо известно, что в русской литературе — драматической («Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого) и повествовательной («Повесть о Савве Грудцыне» и «Повесть о Горе-Злочастии») — повышенный интерес к теме блудного сына наблюдается во второй половине XVII в. Характер ее трактовки определили особенности исторической эпохи, когда кризис патриархального уклада породил новую для русской жизни проблему «отцов и детей», стремление подавляемой новым веяниям молодежи выйти из воли родительской, порвать со старым порядком жизни. Основная мысль и драмы Полоцкого и обеих повестей состоит в пагубности желания «детей» жить своим умом, даже если вызвано оно достойными побуждениями (тема «славы» у Полоцкого). Сходная мысль — в народной русской пословице («Свету видал: со свиньями корм едал»²³), созвучны ей и столь распространенные в фольклорной традиции духовные стихи на тему блудного сына.²⁴ Именно историческая эпоха меняет учительный смысл древней притчи. В свое время, на сходных стадиях общественного развития, она была в одном и том же направлении переосмыслена и у нас, и на Западе.

Вот почему Гершензон, полагая, будто назначение «картинок» — олицетворить «ходячую мораль», да еще в «немецки-филистерском» варианте, был прав и неправ одновременно. Закрепленные в «картинках» идеи и представления «ходили», конечно, достаточно широко, но вряд ли Пушкин связывал с ними мысль о филистерской рутине. Можно думать, что Н. Я. Берковский²⁵ принял трактовку Гершензона по ассоциации с мотив-

²³ Пословицы русского народа: Сб. В. Дала. М., 1957, с. 105.

²⁴ Калики перехожие: Сб. стихов и исследование П. Бессонова. М., 1863, вып. 4, с. 156—162. К одному из этих духовных стихов мы еще вернемся. Сейчас же важно заметить, что помимо стиха, перелагающего притчу целиком, распространены и другие, подобно «картинкам» вычлняющие и распространяющие отдельные ее эпизоды: «плач» отца о блудном сыне занимает в духовных стихах свое, самостоятельное место наряду с сетованиями раскаявшегося грешника.

²⁵ «Колпак и плафрок, постоянные признаки немецкого филистера, — писал Берковский в развитии толкования Гершензона, — названы Пушкиным дважды с целью усилить характерность быта <...> Вечное и модное на картинках стоят на одной доске. Немецкие картинки — наивная профанация того, что сами филистеры считают надвременным, надбытовым <...> свой быт, самих себя филистеры приравнивают к героям и к среде евангельского рассказа. С какой угодно стороны здесь сказывается одно и то же: неподвижный взгляд на вещи...» (Берковский Н. О «Повестях Белкина», с. 179). Однако Пушкин, говоря о «картинках», ничем не дает понять, что в них закреплена некая догматически обоснованная жизненная позиция. Картинки по-своему интерпретируют библейский рассказ, но торжествуют в них простота неискушенных элементарных представлений. «Колпак и плафрок» оказываются символическим атрибутом лишь для мысли, поднявшейся над уровнем наивного восприятия. Для «картинок» же — это простая, доходчивая примета дома, признак доброй патриархальной старины (заметим, что и у самого Пушкина, уже во второй главе «Онегина», «на вате плафор и чепец» знаменовали в жизни Лариной-матери освобождение от всего наносного: с ними явились «привычки милой старины» — VI, 46, 47). Как примету ничем не стесненной домашней жизни помянул Пушкин «колпак и <...> плафрок» и в статье «О записках Самсона» (см. XI, 94), писанной на грани 1829 и 1830 гг.). Что же до «немецкого», «временного» в костюмах отца и сына, то они связаны не с утверждением собственного бытового уклада, не с «вызывающим самохвальством» филистеров, а с давней изобразительной традицией: уже в средние века библейских персонажей представляли в одеждах и в окружении бытовых аксессуаров, которые живописец наблюдал в современном ему обиходе. Ведь для определенного типа сознания «вечное» не существует вне «временного», общее говорит только через конкретное. Так и самая притча о блудном сыне служит в благовествовании от Луки конкретно-образным воплощением общего тезиса о благодати христианского прощения.

вами, хорошо знакомыми ему как исследователю немецкого романтизма. Для Гофмана, к примеру, бунт против духа немецкого филистерства был вполне реальной творческой проблемой. Пушкин же, думается, имел в виду другое. Хотя персонажи древней притчи одеты на «картинках» в чужеземное платье, а «под каждой картинкой» подписаны «приличные немецкие стихи» (VIII, 99), старого зрителя они привлекли не своей «заносной» экзотичностью; патриархальная их мораль приобрела над ним власть, поскольку нашла в его душе отзыв, подготовленный личным социальным опытом «старого солдата». Н. Я. Берковский не зря определил «картинки» как «лубочные».²⁶ Они несут в себе не просто «ходячую мораль», но по-своему выражают вековую культурную традицию, за которой стоит целая эпоха народной жизни и народной мысли.

Время библейской притчи, как мы уже говорили, подчинено закону хронологической несовместимости. «Картинки» идут в этом отношении за притчей. В неизменности «колпака и плафрока» — рудимент архаических представлений о времени и пространстве. Время остановилось для отца: после ухода сына не меняются ни сам старец, ни вещи, его окружающие. Не то с блудным сыном, для которого «мешок с деньгами» обратился «рубищем», а место «блудниц» заступили свиньи. Время и в притче, и в «картинках» течет для одной стороны, для сына. И Пушкин спорит не с филистерским толкованием притчи, а с архаическим, закрепленным литературной и изобразительной традицией представлением, согласно которому события библейского рассказа — воспитание юноши жизнью — осуществляются в неподвижном мире, среди застывших контрастов (добрый старик-отец — ложные друзья и блудницы), где, кроме самого юноши, ничего не меняется. В «Смотрителе» же — и начиная с В. В. Гишпиуса об этом не раз говорили — повествование, не выпуская из поля зрения дочь, следит в первую очередь за теми переменами, которые произошли за время ее отсутствия в жизни оставленного ею отца.

Трудно согласиться и с тем, будто в восприятии Пушкина история Дуни противостоит истории, рассказанной «картинками», как «русский» случай — «немецко-филистерским» представлениям о мире и жизни. В 1835 г., в «Сценах из рыцарских времен», Пушкин создал еще одну вариацию на тему блудного сына. «В немецчине» Франц на свой манер повторяет путь «отрока Библии» и, подобно Дуне, вернувшись в отчий дом, ищет и не находит старого «колпака и плафрока». Ход времени изменил исходные рубежи драмы. И как Дуня в поисках отцовской любви и прощения оказалась у заброшенной могилы, так и Франц не застал отца в живых. Но этого мало: дома ожидало юношу не отцовское прощение, а известие, что в гневе на сына, изменившего пути предков, старик лишил его наследства. Как видим, при всем несходстве образов и коллизий повести и драмы судьбы героев, о которых они рассказывают, находятся в сходных отношениях с древней притчей.

Однако в тексте «Станционного зрителя» библейская притча представлена не сама по себе, и даже интерпретирующие ее согласно представлениям другой исторической эпохи «картинки» (в соответствии с законами искусства словесного) предстают в отражении описания, которое титулярный советник А. Г. Н. составил по юношеским своим впечатлениям. Много и справедливо писали о том, что Дуню мы видим лишь сквозь призму посредствующего восприятия тех, кто рассказывает о ней. Осталось, однако, неосмысленным, что то же происходит и с «картинками», столь важными для повести в целом. Рассказывая о них, А. Г. Н. расставляет свои семантические акценты, и его описание оказывается новой и притом непосредственно явленной в повести Пушкина ступенью в интерпретации притчи.

Обращает, прежде всего, внимание, что повествователь не воспроизводит напечатанных под «картинками» «приличных (т. е. соответствующих

²⁶ Берковский Н. О «Повестях Белкина», с. 177.

щих изображению, — Н. П.) немецких стихов» (VIII, 99): ни они сами, ни назидательные их идеи Пушкину и его повести не нужны.²⁷

За вычетом единичных уточнений, описание сложилось в составе начатых и вскоре оставленных «Записок молодого человека», о которых мы уже говорили. «Картинки» представляли там в восприятии юного, неискушенного прапорщика, вчерашнего кадета, по-школьному чувствительного к их назидательной мудрости. Рассказывая о «картинках», он простодушно судит «отрока Библии». В его описании силен элемент интерпретирующего «досказывания». Представленные на «картинках» персонажи подвергаются оценке, причем выделенные описанием свойства героев и их поступков далеко не всегда поддаются передаче средствами изобразительного искусства и не могут быть уловлены непосредственным наблюдением. На первой картинке молодой человек видит, как «беспокойный юноша» «поспешно (вариант: с благодарностью) принимает» отцовское благословение. «На другой изображено <...> дурное поведение развратного молодого человека; он сидит за столом, окруженный ложными друзьями <...> далее промотавшийся юноша <...> воспоминает о доме отца своего, где последний раб etc.». Наконец, его встречает «добрый старик», а «старший брат с досадой вопрошает о причине таковой радости» (VIII, 404; ср. VIII, 949).²⁸ Как ни скупы показания автографа «Записок», его варианты наводят на мысль, что Пушкин, умножая и усиливая оценочные эпитеты, стремился через эти эпитеты охарактеризовать тип восприятия, свойственного юному, не знающему жизни прапорщику. Неслучайно вслед за описанием «картинок» с историей блудного сына в «Записках» идет комически серьезное рассуждение о «прочих картинках», которые «изображают погребение кота, спор красного носа с сильным морозом и том.<у> подоб.<ное>, — и в нравств.<енном> как и художеств.<енном> отношении не стоят внимания образованного человека» (VIII, 404): юноша и здесь ищет нравственных прописей, в духе которых воспринял он историю блудного сына.

Большинство оценочных характеристик, привнесенных героем «Записок» в рассказ о «картинках», без изменений перешло в текст «Станционного зрителя», хотя особенно явные случаи «досказывания», основанного на дополнении зрительных впечатлений, Пушкин из повествования А. Г. Н. устранил.²⁹ Но — и это примечательно — правка не коснулась того, в чем выразилось осуждение блудного сына. А вместе с порицающим библейского отрока описанием «картинок» юноша А. Г. Н., который в мае месяце 1816 г., находясь «в мелком чине», проездом побывал на подведомственной Вырину станции, усвоил черты мировосприятия, ранее сообщенные Пушкиным герою «Записок молодого человека». И по мере того как Дуня в беспредельно усложненном виде повторяет историю блудного сына, мы узнаем и о другом — о том, как ригоризм скорой на суд молодости А. Г. Н. сменился трезвым пониманием бесконечной сложности живой жизни. Восстанавливая со слов участника и очевидцев разыгравшуюся уже не на «картинках», а наяву драму, рассказчик не обвиняет: он размышляет, сочувствует и сострадает ее героям, ведет за собой читателя в самую сердцевину трагических событий. А случившееся со зрителем — именно трагедия, в которой сталкиваются «равновеликие силы, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой».³⁰

²⁷ В «Записках молодого человека» стихи тоже не приведены, но упоминание о них оказывается красноречивой деталью, характеризующей мироотношение героя: вчера он еще твердил надоевший немецкий урок, а сегодня «с удовольствием» прочитывает немецкие стихи и списывает их, «чтобы на досуге перевести» (VIII, 404). В «Смотрителе» Пушкин ограничился простым упоминанием о прочитанных путником «немецких стихах».

²⁸ В словах «последний раб» — курсив Пушкина, во всех остальных случаях мой (Н. П.).

²⁹ В рассказе о блудном сыне устранены слова «он воспоминает...» и т. д., в рассказе о старшем брате — слова «с досадой».

³⁰ Платонов А. Пушкин — наш товарищ. — Литературный критик, 1937, № 1, с. 52.

Еще В. В. Гиппиус заключил, что «Станционный смотритель» «непонятен вне <...> давней и в свое время прогрессивной традиции семейной буржуазной повести и драмы», в прошлом которой — «не только „Бедная Лиза“ Карамзина, продолжавшая быть наиболее „классической“ допушкинской повестью, но и такие вершинные явления своего времени — уже в общеевропейском масштабе, — как драмы Бомарше, Лессинга, Шиллера». Эта повествовательная и драматургическая традиция сложилась и развивалась, по определению исследователя, на основе «мотива оболыщения простой девушки — крестьянки или мещанки — соблазнителем из высшего класса (или в другом варианте — рядовой дворянки князем или принцем)» и включала «отчаяние, самоубийство, гибель как следствие действительного или хотя бы задуманного оболыщения». Почти необходимыми персонажами «мещанской драмы» являются близкие героини — «иногда жених, но чаще всего отец <...> отец же обычно является тем резонером, устами которого провозглашается самоценность и неприкосновенность домашнего очага, негодование против его нарушителя и оправдание его жертвы».³¹ Как «преодоление и отрицание» этой традиции и понимал «Станционного смотрителя» В. В. Гиппиус.³² Думается, однако, что Пушкин не остановился на ее «преодолении и отрицании». Он пронизательно уловил связь этого своеобразного повествовательного клише с древней библейской притчей, ощутил его продуктивность в новых исторических условиях.

Именно на фоне традиционной схемы Гиппиус подметил главное, что отличает от нее повесть Пушкина: «...на Вырине, а не на Дуне сосредоточено внимание автора». «И то, что в чувствительных сюжетах было центром, — вопрос о судьбе героини — едва намечено: известно только, что Дуня не погибла, не „метет улицу с голюю кабацкою“ <...> подробностей нет; потому, конечно, что <...> не это было для него (Пушкина, — Н. П.), существенным».³³ Наблюдение тонкое и точное.

От «Станционного смотрителя» подспудные ассоциации ведут к лирической традиции конца XVIII — начала XIX в., опосредованно связанной с той же притчей о блудном сыне. Мотив двух друзей (братьев), из которых один верен домашнему очагу, обычаю отцов, а второго неодолимая сила влечет вдаль, навстречу тревоблениям и опасностям «большого» мира, у Дмитриева («Два голубя», 1795), у Батюшкова («Странствователь и домосед», 1814—1815) и Жуковского («Теон и Эсхин», 1814) видоизменяется, наполняется историческим опытом эпохи, трактуется каждым из поэтов в соответствии с его авторской индивидуальностью. Особенно

³¹ Гиппиус В. В. Повести Белкина, с. 17—18. Дальнейшая разработка проблемы своеобразно подтвердила эти выводы о характере литературной традиции, с которой связан «Смотритель». Из произведений предшествовавшей Пушкину русской и западной литературы, ставших объектом особого внимания исследователей пушкинской повести, одни (как «Бедная Лиза» Карамзина, см.: Богомолец В. К. «Бедная Лиза» Карамзина и «Станционный смотритель» Пушкина. — В кн.: Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1969, с. 103—104) привлечены к сопоставлению со «Станционным смотрителем» уже в работе самого Гиппиуса, другие (как нравоучительная повесть Ж.-Ф. Мармонтеля «Лоретта» или линия родственной «Лоретте» до- и послекарамзинской русской сентиментальной повести, см. об этом: Шарышкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1978, т. VIII, с. 127—136) принадлежат к изученному Гиппиусом повествовательному типу. Заметим попутно, что вывод Д. М. Шарышкина, согласно которому «Лоретта» послужила «основным литературным источником» повести Пушкина, нуждается в уточнении и решительном ограничении. На деле текст «Лоретты» дает основание говорить лишь о том, что повесть Мармонтеля — яркий и характерный образец очерченной Гиппиусом литературной традиции. Увлеченный своей идеей, Д. М. Шарышкин, пересказывая «Лоретту», трансформировал и перекомпоновал ряд сюжетных ситуаций повести, нарочито сблизив ее со «Станционным смотрителем».

³² Гиппиус В. В. Повести Белкина, с. 19.

³³ Там же.

интересно в связи со «Станционным смотрителем» стихотворение Батюшкова. Его «странствователь», подобно блудному сыну Симеона Полоцкого, покидает тихий и устойчивый «малый» мир ради обретения славы в мире «большом». Жизнь обрекает иллюзорные мечты лишенного авторского участия странствующего «краснобая» на неизбежное трагическое крушение, приводит его «избитого, полумертвого» назад к «отчому пенату». Но чуть оправившись под родным кровом, он снова влечется прочь; брат умоляет его вернуться:

Напрасные слова — чудак не воротился,
Рукой махнул... и скрылся.

«Конец прекрасен», — заметил об этих стихах, неожиданно выводящих авторскую дидактику на простор новой поэтической идеи, Пушкин (XII, 283). Едва ли не «Странствователем и домоседом» навеяны последние стихи пушкинского послания «К вельможе», перебеленного 23 апреля 1830 г.:

И к ним издалика то воин, то оратор,
То консул молодой, то сумрачный диктатор
Вялялись день-другой роскошно отдохнуть,
Вдохнуть о пристани и вновь пуститься в путь.

(III, 220)

Уже у Батюшкова за прощальным взмахом руки «странствователя» предчувствуется тема жизненного пути. Та же тема явно звучит в концовке стихотворения Пушкина, где она осложнена другой — темой человеческого заката и увлекаемой вдаль от «пристани» деятельной молодости.

Тема Дуни неразрывно сопряжена в повести с мотивом дороги. Первые «маленькая кокетка» является перед нами на почтовой станции, при обстоятельствах, которые не оставляют сомнения: она не просто выросла на большой дороге, а сформирована ею. Следующий эпизод («картинка») ее жизни — плачущая в дорожной кибитке девушка, «по своей охоте» уезжающая из отцовского дома. Куда? — неважно; с кем? — с повесой-гусаром, которого она полюбила, когда для нее настала пора любви.³⁴ Еще одна картина: Дуня, «одетая со всею роскошью моды», в «комнате прекраснубранной», которую содержит для нее в Литейной тот же Минский и где он появляется на правах «гостя» (чем не станция на жизненном пути ее?!). И наконец, перед нами «проезжающая» барыня в карете шестерней; приди к сирой смотрительевой могиле, «она легла здесь, и лежала долго. А там <...> поехала» (VIII, 106). Сцены зыбкого, неустойчивого равновесия сменяются движением. Исследователи ищут ответа на вопрос, нашла ли Дуня свое счастье, а ответа Пушкин не дает. «Потому, конечно, что <...> не это было для него существенным».³⁵ Самому блудному сыну, порвавшему с традиционным укладом своих предков, Пушкин в недалеком уже будущем посвятил другую повесть — «Пиковую даму», в «Смотрителе» же, как и в пушкинской лирике, мотив дороги оборачивается мотивом жизненного пути. Счастлива Дуня или

³⁴ Ср. отделанное Пушкиным 7 октября 1830 г., менее чем через месяц после завершения «Смотрителя», стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год». Ребяческая фанфаронада стала здесь зеркалом, в котором отразился строй чувств и устремления мальчика в «возрасте Керубино» («C'est l'âge de Chérubin...» — эпиграф стихотворения), на рубеже отрочества и юности. А в черновике «Смотрителя», в рассуждении о «родах любовей», Пушкин назвал и «любовь 15 [14] летн. <его> сердца» (VIII, 644), а это как раз возраст Дуни.

³⁵ Ср. в «Полтаве»:

... Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемою тьмою
От нас закрыты.

(V, 64)

нет, уйдя из отцовского дома, она нашла свою судьбу. Какова же эта судьба, Пушкин не проясняет, ибо повесть его не о Дуне, а о том, как отъезд ее с Минским сказался на третьем человеке, ее отце.

Уже в первой болдинской повести, «Гробовщике», из скудных сообщений всеведущего автора, из картин сна Прохорова складывается история «дела» гробовщика и более того — история его жизни. В истории этой более типового, нежели индивидуального. Жизнь Прохорова, представителя «сословия» ремесленников, протекает в деловой суете, в заботах о подряде, во «фран-масонском» общении с соседями, в попечении о дочерях. Переезд, новые соседи означают перелом в скромном его существовании, а пробужденные ими мысли о мире и о себе — событие исключительное, своего рода жизненный рубеж. Герой «Станционного смотрителя» недаром живет на большой дороге. Картина его жизни полнее, она глубже захватывает действительность со всеми ее противоречиями.

Судьбу Самсона Вырина, встающую перед нами во всей ее трагической безысходности, Пушкин осмысляет в ряду емких и многозначительных ассоциаций, принадлежащих разным уровням повествовательной структуры повести. Роковое происшествие, разрушившее кратковременную идиллию смотрительской жизни, повесть измеряет вечными проблемами отцов и детей,³⁶ неукротимого влечения юности в большой мир. Но, как это свойственно Пушкину вообще, не только конкретно-историческая картина событий обогащается «в контексте вечности»: события повести с их социальной и психологической достоверностью высвечивают в свою очередь то живое, человеческое содержание, которое пережило века под аскетическим покровом древней притчи.

Точности социального и культурно-психологического портрета своего героя Пушкин достигает посредством включения его в круг ассоциаций другого рода. В повествование втягивается цепочка образов отечественной поэзии, восходящих к произведениям, с той или другой стороны затронувшим проблему демократического героя. Ассоциации эти то распространяются на действие повести в целом, то бросают свет на отдельные моменты жизненной истории ее героя, но всякий раз они приурочены к узловым моментам развития повествования или фабульных событий.

Первое звено в чреде сигналов, связывающих повесть с этой литературной традицией — эпиграф из «Станции» П. А. Вяземского, из которого полемически развивается вся повесть, — тщательно изучено.³⁷ Иронической игре Вяземского, в коей изливается «досада, накопленная во время скучной езды», неминуемых остановок в пути и вынужденного пребывания в «бедном его «смотрителя» жилище» (VIII, 97), Пушкин противопоставляет повесть о человеке, облеченном в мученический чин четырнадцатого класса. Открывающее ее «рассуждение о смотрителях» (VIII, 661) — образец ораторского красноречия, увлекающего читателя, убеждающего его силой слова и непреложностью факта, — рисует смотрителя не с точки зрения «проходящих», как Вяземский. Оно шаг за шагом вникает в положение его изнутри, исчисляет испытания, выпадающие на его долю и неотъемлемые от «места», которым бедняк тем не менее дорожит, ибо лишившись его, он и вовсе «может <...> пойти по миру» (VIII, 403). «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь

³⁶ Подчеркивая шекспировский масштаб трагедии старого смотрителя, сопоставляя его с королем Лиром, Д. А. Гранин справедливо заметил о повести Пушкина: «Незачем укладывать ее в жесткое прокрустово ложе сословного конфликта, когда содержание ее и больше, и противоречивее» (Гранин Д. Тринадцать ступенек: Повести, эссе. Л., 1984, с. 110).

³⁷ См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 465—468; Lednicki W. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 13; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974, с. 158—159; Фридлендер Г. М. Поэтический диалог Пушкина с П. А. Вяземским, с. 170—171.

Вяземский? — вопрошает повествователь. — Не настоящая ли каторга?» (VIII, 97). Далее следует сложно соотнесенный с общим правилом «частный» случай. Пушкин рассказывает, как большая дорога, не удовольствовавшись тем, чем «мученик» почтового тракта жертвовал по долгу службы, вторглась в святая святых его человеческого существования, разрушила малый его домашний мир, источник скромных его радостей и той внутренней силы, которая позволяла зрителю противопоставить своей должности «довольное самолюбие» (VIII, 98).

В самом деле, «смирренная, но опрятная обитель», так явно контрастирующая с описанной Вяземским русской станцией, горшки с бальзамином, пестрые занавески, картинки, ее украшающие, — все это не отменяет общего правила: Вырин, как и другие представители «сословия зрителей», живет в вечном ожидании «сердитых» бар-проезжих, по любому поводу готовых «возвысить <...> голос и нагайку» (VIII, 101). И конечно же «вид довольного самолюбия», свежесть и бодрость Самсона Вырина не от того, что красавица-дочка одним своим появлением отводит грозу от старика-отца. Разумеется, и это радует его, но не столько самим избавлением от брани и побоев, сколько питая отцовскую его гордость: «... кто ни проедет, всякой похвалит, никто не осудит <...> Ею дом держался: что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти <...>?» (VIII, 100). Особую ценность этот момент скромного, но удовлетворенного существования обретает на фоне предшествующей жизни зрителя, о которой в повести говорят крайне лаконичные и предельно емкие детали. Одна из них напоминает о былых радостях и утратах Вырина: и разумом и проворством Дуня пошла «в покойницу мать». «Подле покойной хозяйки его» и похоронили Вырина, когда пришел срок. Другая деталь говорит не о малом мире зрителевой жизни, а приоткрывает завесу над отношениями его к миру большому. При первой встрече со зрителем рассказчик видит на нем «длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах» (VIII, 99). Как «старого солдата» представляет себя однажды и сам Вырин, являясь просителем в передней барина, который увез из дому его «заблудшую овечку». За тремя медалями старого зрителя не только стоит его солдатское прошлое, трудное и героическое. От них тянется новая, до сих пор никем не уловленная нить многозначительных литературных ассоциаций.

Три медали Вырина — реминисценция из шестнадцатой строфы оды Державина «Вельможа», в которой обличается Сибарит, проводящий век «среди игр, среди праздности и неги»:

А там на лестничнй восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот,
Тремя медальми украшенный,
Которого в бою рука
Избавила тебя от смерти:
Он хочет руку ту простерти
Для хлеба от тебя куска.³⁸

Известна другая пушкинская реминисценция из «Вельможи». У Державина среди других выхода Сибарита дожидается «израненный герой», «как лунь во бранях поседевший». Гневным обличением звучат слова поэта о нем: «Меж челядью твоей златоу, Поникнув лавровой главою, Сидит и ждет тебя уж час!». В стихотворении Пушкина «Полководец» (1835) стихи эти отозвались в противопоставлении героической молодости «начальников народных наших сил» и их протекающей в бездействии забвения старости («... никнут в тишине Главою лавровой» — III, 378), ставшем в свою очередь образным выражением контраста между двумя

³⁸ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1933, с. 158 (Б-ка поэта).

эпохами русской истории. На столь же широкий круг читательских ассоциаций рассчитывал Пушкин и тогда, когда он украшал грудь Вырина тремя державинскими медалями, а потом приводил «старого солдата» в переднюю молодого гусарского ротмистра. В свете державинского мотива три встречи зрителя с Минским обретают новые краски и дополнительные смысловые оттенки.

В почтовом домике Минский ведет себя в полном соответствии с типической картиной, нарисованной в открывающей повесть «рассуждении о зрителях». В общем правило целиком укладывается не только сцена появления его в жилище зрителя, когда он «возвысил было голос и нагайку», но и затеянная Минским любовная игра, и то, что молодой повеса «смайл»-таки Дуню из отцовского дома. Но как ни велико расстояние между «диктатором» почтовой станции и гусарским ротмистром, в Петербурге расстояние между бедным зрителем и похитителем его дочери еще более увеличивается, а конфликт раскрывает свою истинную сущность. Нравственную коллизию повести Пушкин измеряет державинским масштабом. В передней барина Минского ожидает его пробуждения «старый солдат». И он простирает руку не за куском хлеба, как державинский «старый воин», а с мольбой о том, что ему дороже жизни, в попытке отвести перст судьбы от «заблудшей овечки» своей. В этой ассоциативной перспективе сверток «смятых ассигнаций», оказавшийся за обшлагом зрителевой шинели, обретает почти символический смысл, говоря о пропасти, отделяющей коллежского регистратора от похитителя его «дитяти». Сцена на Литейной, когда Минский, «сильной рукою схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу» (VIII, 104) из комнат, занимаемых его дочерью, лишь делает явным то, что стоит за эпизодом с ассигнациями: молодой гусар раз за разом доказывает, что в Вырине он не угадывает человека, а боль старого отца не встречает отзыва в его барской душе.

Однако внутреннее содержание трех встреч Вырина с Минским богаче, оно захватывает основной нерв трагической коллизии повести. Дело в том, что Минский разделяет судьбу всех персонажей «Станционного зрителя», из которых ни один не уходит со страниц повести таким, каким он был до начала фабульных событий. Пораженный красотой Дуни, Минский увозит ее из отчего дома. Была ли то обычная «шалость» повесы-гусара, или «такая разумная, такая проворная» зрителева дочка успела заронить в его душу искру более серьезного чувства, повесть умалчивает. Можно только догадываться, что не случайно, а в предвидении дальнейшего хода событий Пушкин убрал из окончательного текста рассуждение повествователя о легкой и скоротечной дорожной любви, следовавшее в черновике за сценой поцелуя, которым обменялись Дуня и молодой А. Г. Н. в сенях почтового домика: «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей — [любовь чувственная, платоническая, любовь из тщеславия, любовь 15 летн. сердца, и проч.] но из всех — любовь дорожная самая приятная. Влюбившись на одной станции нечувствительно доезжаешь до другой, [а иногда и до третьей]. Ничто так не сокращает дороги [и] воображение ничем не развлеченное вполне наслаждается своими мечтаниями. Любовь безгорестная, любовь беспечная! Она живо занимает нас не утомляя нашего сердца, и угасает в первом городском трактире» (VIII, 644—645). Как бы то ни было, в Демутовом трактире, при внезапном явлении Вырина, и вспыхнувшее лицо и «крайнее замешательство» Минского — результат не одной неожиданности. Похоже, что «любовь безгорестная, любовь беспечная» для Минского позади, но она не угасла, а обернулась любовью истинной. А с ее появлением жизнь поставила перед молодым человеком серьезные вопросы, которые всколыхнул и которые заострил Вырин с его мольбой о «божеской милости». Гусар сознает и непоправимость содеянного, иллюзорность того выхода, о котором мечтает несчастный отец, и вину свою перед зрителем. Он просит у старика прощения и дает ему (а может быть, и себе) слово дворянина не покидать Дуни. Но сам зритель для

Минского лишь помеха и олицетворение грозных вопросов морали, того тупика, выход из которого пока еще неясен ему самому. Эпизод с ассигнациями как нельзя лучше воплощает и смущение, и растерянность гусара, и то, что отец его возлюбленной как был, так и остался в сознании Минского чиновником «четырнадцатого класса», не более. Из того же источника проистекает и задумчивость Минского в сцене у Дуни. Это не он, а беспокойная его совесть гонит отца от дверей дочери. От зрителя же скрыты мысли и чувства молодого человека. О ситуации он судит по его поступкам, и еще — опираясь на свой социальный опыт. Немудрено, что будущее Дуни рисуется ему в черном цвете.

Характеризуя сказовую природу речи зрителя, В. В. Виноградов выделял как отличительную ее черту «примесь устного просторечия и притом с не-дворянской социальной окраской». И далее замечал: «Но прямое воспроизведение сказа станционного зрителя очень скоро прекращается. Сказ зрителя растворяется в передаче титулярного советника <...> Лишь конец рассказа вновь облекается в формы прямой речи».³⁹ Тем более примечательно, что именно прямая речь зрителя, замыкающая передачу его повести, пронизана реминисценциями (причем несущими с собой фразеологические признаки устного просторечия). К источнику их Пушкин на этот раз прямо отсылает читателя. Переключая внимание с горестной повести зрителя на самого повествователя, он замечает, что рассказ старика неоднократно прерывался «слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева. Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжении своего повествования; но как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце» (VIII, 105). Читателю пушкинской поры стихотворение Дмитриева «Карикатура» (1791), о котором идет здесь речь, было хорошо известно. Ему было ясно, что «усердный Терентьич» помянут Пушкиным не только ради выразительного жеста, унаследованного старым зрителем.

Сюжет основанного на «истинном происшествии» стихотворения Дмитриева таков. «Бывший вахмистр Шешминского полку», получивший через двадцать лет службы отставку, находит, возвратясь на родину, лишь заброшенный дом да своего холопа — Терентьича. К портрету «усердного» Терентьича и к выдержанному в сказовой манере повествованию его о судьбе хозяйки, жены помещика, и восходят реминисценции «Станционного зрителя»:

«Охти, охти боярин! —
 Ответствовал старик, —
 Охти!» — и, скорчась, слезы
 Утер своей полкой.

Она держала приставь
 Недобрым молодцам;
 Один из них пойман
 И на нее донес.

«Конечно в доме худо! —
 Мой витязь возопил. —
 Скажи, не дай томиться:
 Жива иль нет жена?»

Тотчас ее схватили
 И в город увезли;
 Что ж с нею учинили,
 Узнать мы не могли.

Терентьич продолжает:
 «Хозяйшка твоя
 Жива иль нет, бог знает!
 Да здесь ее уж нет!

Вот пятый год в исходе —
 Охти нам! — как об ней
 Ни слуха нет, ни духа,
 Как каула на дно».⁴⁰

«Сюжетно-смысловая атмосфера „Карикатуры“, — справедливо писал В. В. Виноградов, — наполнена соответствиями, символическими приближениями к семантике „Станционного зрителя“».⁴¹

³⁹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 570—571.

⁴⁰ Карамзин Н., Дмитриев И. Избранные стихотворения. Л., 1953, с. 319—320 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁴¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 149.

Без прямого упоминания Пушкина о балладе Дмитриева совпадение фразеологических формул в сказах Терентьича и смотрителя можно бы считать случайным, восходящим к стилистике устного просторечия. Однако в совокупности с жестом Терентьича они привлекают внимание к тому, что есть сходного в обоих рассказах по существу, а одновременно делают явным семантический акцент, звучавший для самого поэта в словах старого смотрителя: «Вот уже третий год <...> как живу я без Дуни, и как об ней нет ни слуху ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает» (VIII, 105). В судьбах Дуни и Груняши, «хозяйки» дмитриевского вахмистра, нет (или очень мало) общего. Зато Самсону Вырину и «усердному» к делам барина своего Терентьичу суждено одно: оступившись, и Дуня и Груняша как на дно канули для своих близких. Ни той, ни другой не только нельзя ничем помочь, узнать о них ничего нельзя. Эта неизвестность о судьбе «заблудшей овечки» таит в себе для бедного отца особую горечь, питает его безотрадныи мысли: «Всяко случается. Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе и бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою» (VIII, 105). В этот момент повесть Пушкина неожиданно сближается со старинным русским духовным стихом «Плач отца по блудном сыне»:

Ах, увы, сыне мой сладчайший!
 Наносишь мне бо печаль, плач горчайший.
 В горах лд, в вертепах обитаешь ныне,
 Или аки в скотской живешь долине?
 Ах, пронзаешь мне отчую днешь утробу,
 Вводиши мене прямо ты ко гробу!
 Ах, увы, мой сыне! Ах, увы, мне горе:
 Наносишь мне слезы, як океан-море!
 Мню, лутче б тебе на свете не быти,
 Нежель такой плач мне ныне терпети!⁴²

Близость строя переживаний, отразившихся в народном стихе и в повести Пушкина, позволяет поставить вопрос о народно-поэтическом подтексте «плача» Самсона Вырина. В то же время сопоставление стиха и повести позволяет подметить то новое, что отличает Вырина. Всецело поглощенный мыслями о Дуне, старый смотритель далек от того, чтобы упрекать ее за содеянное, и уж вовсе забывает о самом себе.

В древней притче отец, растолковывая праведному сыну причину радости своей и веселья при возвращении сына блудного, говорит: «... брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Еванг. от Луки, 15, 32). А старому смотрителю не дано этой радости, он доживает жизнь в вечном беспокойстве: «Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы» (VIII, 105).

С тех пор как Гершензон решительно заключил, что в Петербурге Дуня «вышла на путь своего счастья <...> они венчаются», что «был бы счастлив счастьем Дуни» и смотритель, но его «сгубила ходячая мораль», «те немецкие картинки»,⁴³ эта мысль неоднократно повторялась и варьировалась на разные лады. Думается, что на самой постановке вопроса, согласно которой «погиб смотритель не от существенной напасти»,⁴⁴ а от-

⁴² Калики переходящие, вып. 4, с. 160. Ср. аналогичный фрагмент в «Комидии» С. Полоцкого:

Жив или умре, никто же вещает,
 отчее сердце толма умирает.
 Кто бы ми дал то сына созерцати,
 хотя бы нага в дом мой восприят!

(Полоцкий Симеон. Избр. соч. / Изд. подгот. И. П. Еремич. М.; Л., 1953, с. 182). Здесь еще больше точек соприкосновения с размышлениями старого смотрителя, чем в народном стихе.

⁴³ Гершензон М. Мудрость Пушкина, с. 126, 125.

⁴⁴ Там же, с. 125.

того, что был не в состоянии поверить в индивидуальный (не массовый) случай, в счастье своей Дуни, лежит печать не девятнадцатого, а нынешнего века. Изю всех «проклятых» вопросов, над которыми билось прошлое столетие, проблема любви, проблема семьи и брака наиболее решительно переосмыслены веком двадцатым. Неслучайно среди романов Л. Толстого «Анна Каренина» более других нуждается ныне в историческом комментарии. То же случилось в ходе времени с трагедией Самсона Вырина. Подробности Дуниной судьбы за границами пушкинской повести. А отвлекаясь от того, что прямо сказано там о Дуне, заметим лишь, что счастье ее (в том смысле, как рисовалось оно Гершензону) весьма проблематично и тогда, когда приезжает она в карете шестерней. Но Вырину не дано знать о дочери своей и того, что знает о ней рыжий и кривой мальчик. Минский же и в тот единственный раз, когда он снизошел до разговора со старым солдатом, обещал ему только, что Дуня будет счастлива, ни словом не обмолвись о «венце». Вспомним «Барышню-крестьянку», которая писалась через неделю после «Станционного смотрителя». «Алексей, как ни привязан был к милой своей Акулине, все помнил расстояние, существующее между им и бедной крестьянкою» (VIII, 117); мы знаем, при каких обстоятельствах пришла ему в голову «романическая мысль» (VIII, 123) жениться на «дочери прилучинского кузнеца» (VIII, 117) и чем дело кончилось. Самсон же Вырин романов не читал, зато хорошо знал «господ проезжающих», так его ли винить, что не «романические мысли» осаждали его. А в возможности счастья без венца сомневался еще и Л. Толстой, к тому же — полвека спустя.

Только пунш, да и то «на втором стакане», позволил титулярному советнику А. Г. Н. заглянуть в душу бедного отца. С уходом Дуни, с потерей уверенности в ее завтрашнем дне из жизни старого смотрителя навсегда ушло «довольное самолюбие», с которым утолял он любопытство проезжих в начале повести, как ушли из бедного его жилища опрятность, горшки с бальзаминои и пестрые занавески. Щемящей тоской веет от бесхитростной повести рыжего мальчика: «Он выучил меня дудочки вырезать. Бывало (царство ему небесное!) идет из кабака, а мы-то за ним: „Дедушка, дедушка! орешков!“ — а он нас орешками и наделяет» (VIII, 105—106). Органически просто соединились в этом рассказе знаки неизбежного горя и душевной доброты, находящей исход в тяге одинокого старика к деревенским мальчишкам.

И все же пока при нем его каторжная должность, старик жив. С уничтожением тракта, на котором не было ему «покою ни днем, ни ночью», связи его с жизнью прерываются. Не зря Пушкин назвал своего героя Самсоном Выриным, по имени Самсона-странноприимца и названию почтовой станции. Он жив дорогой и умирает вместе с ней.⁴⁵

С момента, когда А. Г. Н., подъезжающего во второй раз к почтовой станции ***, охватывает печальное предчувствие, в повести неуклонно нарастают настроения грусти, под конец, в сцене посещения кладбища (которая звучит резким контрастом с предшествующим ей описанием поезда «прекрасной барыни»), переходящей в надрывную тоску. И лишь последние строки повести снимают напряжение, финал ее приносит если не радость, то успокоение. А. Г. Н., которому только что было жаль своей «напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром», кончает повесть словами: «И я дал мальчишке пятачок, и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных». В промежутке между этими признаниями рассказчика — посещение смотрителевой могилы и разговор с мальчиком.

⁴⁵ Уже положение пункта «Тракт сей уничтожен» среди других рубрик предварительного плана повести, отражающих основные звенья ее образно-фабульной структуры, позволяет думать, что уничтожение тракта мыслилось Пушкиным как особый символический мотив, сопряженный с судьбами смотрителя и его дочери.

И кладбище за околицей («Отроду не видал я такого печального кладбища»), и могила старого смотрителя («груда песку, в которую врыт был черный крест с медным образом») лишь усиливают чувство гнетущей тоски. Успокоение несут с собой слова деревенского ребенка, и это редчайший, может быть, единственный случай, когда детское сознание выступает у Пушкина как мерило ценностей и оказывается тем зеркалом, которое бессознательно запечатлело глубочайшие следствия неразрешимой трагической коллизии.

Рассказчик узнает от мальчика о двух вещах. Он узнает, что бедный смотритель оставил по себе добрую память в бесхитростной детской душе. И другое. Дуня побывала на станции, хотя для отца и слишком поздно. Мальчишка рассказал и о том, что «ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською», и о том, что, услышав о смерти старого смотрителя, она заплакала, и что придя на его могилу, «она легла здесь, и лежала долго». Эпизод этот столь важен для повести в целом, что на нем необходимо остановиться особо.

В евангельской притче блудный сын возвращается к отчему порогу, несправедно расточив свое достояние, гонимый раскаянием. Но высший смысл притчи в том и состоит, что блудный сын, познавший истину на опыте собственных блужданий и ошибок, дороже отцу, чем тот, кто, слепо вверившись традиции, не выстрадал правду, не обрел ее на пути испытаний и бедствий.⁴⁶ Какие испытания выпали на долю Дуни, мы не знаем, мы можем только, подобно старому смотрителю, гадать о них. Мы не знаем, чем обернулся для нее самый выбор, сделанный однажды без особого раздумья, быть может — «по ветрености молодых лет» (VIII, 102). Ведомо нам одно: та цена, которую уплатил старый смотритель за бездумно эгоистический порыв своего дитяти. И каков бы ни был жизненный путь Дуни (а он вряд ли легок и принес ей безмятежное счастье, как полагал Гершензон), — это путь ее жизни, и он сулил Дуни свои, незнакомые ее отцу радости и горе. И что известно читателю наверное — ни радости, ни горе не заглушили в душе «прекрасной барыни» сознания дочерней ее вины. Именно рассказ мальчика о том, как на могиле отца «она легла <...> и лежала долго», и привносит в финал повести ноту примирения. Он говорит, что в душе героини живо высшее, человеческое начало, что в своей новой, неизвестной повествователю жизни она сумела сохранить здоровое нравственное зерно, возвыситься до сознательного чувства вины и долга перед ушедшим.

Вяземский в шутку назвал станционного смотрителя «диктатором». У Пушкина же смотритель не хозяин ни станции своей, ни своей жизни. В то же время поэту ведомо, что занимающий эту каторжную должность может быть старым солдатом, за плечами которого славное прошлое, что он может иметь свои понятия о чести, душе и сердце. Но знает Пушкин и другое: мир старого смотрителя непрочен. Как позднее Евгению в «Медном всаднике» не дано устроить себе «смиранный уголок», независимый от бурь природы и истории, так и Вырин не в силах уберечь свой «малый» мир от натиска враждебного ему «большого» мира, пред-

⁴⁶ Ср.: Тютча В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 75. Тему блудного сына автор толкует здесь как стержневую не только для «Станционного смотрителя», но и для «Повестей Белкина» в целом. Библейская притча допускает расширенную интерпретацию, и все же попытка усмотреть в этой теме фокус, в котором сходится проблематика всех повестей Белкина, явно искусственна. Неплодотворным представляется, в частности, стремление обосновать мысль о композиционном единстве текстов индивидуального литературного творчества путем обращения к возможной ритуально-мифологической праснове притчи. Все это не помешало автору сделать ряд интересных частных наблюдений. Сошлемся хотя бы на его соображение о характере связи между историей блудного сына и «Записками молодого человека» (там же, с. 74—75).

ставленного в повести трактом, большой дорогой. И вместе с тем разрушение скромного скоротечного счастья зрителя ведет не только к его гибели. Оно обнажает, делает явными новые ситуации, которые не укладываются в традиционные представления о жизни, оставшиеся непогрешимыми для многих поколений «отцов». Оказывается, что дочери открыты свои, неведомые старику-отцу пути.⁴⁷ Они могут быть легкими или трудными, радостными или печальными, но в любом случае не укладываются в старые схемы, образуют новое звено в культурно-историческом опыте поколений.

⁴⁷ Ср.: Берковский Н. О «Повестях Белкина», с. 181.





В. Е. ВЕТЛОВСКАЯ

«ИНЫХ УЖ НЕТ, А ТЕ ДАЛЕЧЕ...»

Последняя строфа восьмой главы «Евгения Онегина», заключающей в окончательном виде весь роман, начинается стихами:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.

(VI, 190)

Комментируя строки, касающиеся Саади, Б. В. Томашевский писал: «Здесь Пушкин напоминает о своем эпитафье к „Бахчисарайскому фонтану“, применяя его к сосланным и казненным декабристам». ¹ Вот этот эпитафья: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече. *Сади*» (IV, 153). Если не «Бахчисарайский фонтан» в целом, то эпитафья к нему вполне удовлетворял автора. Еще до выхода в свет поэмы в письме к П. А. Вяземскому от 14 октября 1823 г. Пушкин мельком заметил: «„Бахчисарайский фонтан“, между нами, дрянь, но эпитафья его прелесть» (XIII, 70; ср. с. 377). Спустя семь лет в статье «Опровержение на критики» (1830), предназначенной для печати, он повторил (в смягченном варианте) ту же мысль: «„Бахчисарайский фонтан“ в рукописи назван был *Гаремом*, но меланхолический эпитафья (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» (XI, 159; ср. с. 165). ²

Предпочтение скупых строк, будто бы заимствованных из Саади, целий поэме звучит загадочно, если не предположить в них скрытого подвоха и принадлежащего самому Пушкину, как он выражался, «изобретения». Ведь искреннее признание в такой «оригинальности», которая свидетельствует лишь о слабости собственной творческой мысли, должно было бы удержать автора от публикации его поэмы. ³ Но дело заключалось именно в «изобретении». Слова Пушкина об эпитафье к «Бахчисарайскому фонтану» в письме Вяземскому и в «Опровержении на критики», производя на первый взгляд впечатление скромной уступки чужому гению, означали лукавую усмешку и тихую похвалу самому себе.

Источник эпитафьи, как известно, был предметом долгих разысканий. Усилиями К. И. Чайкина и Б. В. Томашевского было установлено, что этот эпитафья восходит к поэме Саади «Бустан» («Плодовый сад»), точнее — к нескольким строкам о «Бустане» в поэме Т. Мура «Лалла-Рук». «Переводчик Саади К. И. Чайкин, — писал Б. В. Томашевский, — так перевел это место персидского оригинала: „Я услышал, что благородный Джемшид над некоторым источником написал на одном камне: «Над

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1978, т. V, с. 502.

² Черновики сохранили следующие варианты: «...меланхолический эпитафья, который, конечно, стоит более всей поэмы...»; «меланхолический эпитафья (который, бесспорно, лучше всей поэмы)...» (XI, 403, 408).

³ Ср., например, сказанное Пушкиным о «Полтаве»: «...это сочинение совсем оригинальное, а мы из того и бьемся» (XI, 164).

этим источником отдыхало много людей, подобных нам. Ушли, как будто мигнули очами, т. е. в мгновение ока“ <...> Однако „Бустан“ в те годы не был переведен ни на один европейский язык. Следовательно, у Пушкина был посредник. Таким посредником явился Мур. В его „восточном романе“ „Лалла-Рук“ <...> есть место: „...фонтан, на котором некая рука грубо начертала хорошо известные слова из «Сада» Саади: Многие, как я, созерцали этот фонтан, но они ушли и глаза их закрыты навеки“.⁴ Б. В. Томашевский приводит соответствующий английский текст и его французский перевод (1820), который, по мнению ученого, ближайшим образом соотносится с пушкинским эпиграфом.⁵

В комментарии к «Бахчисарайскому фонтану» в малом академическом издании Б. В. Томашевский выразился лаконично: «Эпиграф к поэме — цитата из поэмы персидского поэта Саади „Бустан“ <...> Пушкин взял ее из поэмы Т. Мура „Лалла-Рук“ во французском переводе А. Пишо».⁶ Но в таком виде комментарий отражает истину лишь отчасти. «Цитатой», а вернее — свободным пересказом стихов Саади или французского перевода сочинения Т. Мура, является только начало эпиграфа: «Многие, так же как и я, посещали (у Саади — «отдыхали», у Т. Мура — «видели») сей фонтан (у Саади и Мура — «источник»); но...». Заключительная, основная часть эпиграфа («иных уже нет, другие странствуют далече») имеет косвенное отношение и к Т. Муру, и к Саади, решительно отступая от оригинала. Сказанное там (оно сводится к мысли: «их (всех) уже нет») Пушкин ограничивает и уточняет: не все, кто были здесь, умерли, но кто-то умер, а кто-то «странствует» теперь «далече». Такое заключение означает особую, новую мысль.⁷ Пушкин, как ясно, подарил ее Саади — возможно, с тем большей легкостью, что она не принадлежала и ему самому. В дальнейшем, варьируясь, она появлялась у Пушкина уже без всякой связи с «фонтаном» и Саади (за исключением «Евгения Онегина»).

На отличие заключительной сентенции пушкинского эпиграфа от поэмы Т. Мура недавно обратил внимание Н. Н. Зубков: «...самое главное: ни в оригинале поэмы Мура, ни в переводе (А. Пишо, — В. В.) нет противопоставления *иных* — *другие*, чрезвычайно важного для Пушкина, повторенного им в отрывке „Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...“, а позже в „Евгении Онегине“».⁸ Однако Н. Н. Зубков напрасно придает такое большое значение противопоставлению. Дело, строго говоря, не в нем, дело в том, что у Мура и Саади есть только «они» (одни и те же: «они ушли и их глаза...»), а у Пушкина — и «они», и «другие». Но слова «иные» и «другие» (точно так же, как «иные...иные», «те...те») не столько вводят противопоставление, сколько простое перечисление, основанное на принципе большей или меньшей удаленности от говорящего кого бы то ни было: ведь рядом с поэтом (в настоящий момент) нет ни тех, ни этих. В черновой редакции стихотворения 1829 г. «На холмах Грузии лежит ночная мгла» («Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла») это очевидно:

Иные далеко, иных уж в мире нет,
Со мной одни воспоминанья.

(III, 723)

⁴ Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956, кн. 1 (1813—1824), с. 505—506. Ср.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2, с. 468.

⁵ Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 505—506.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1977, т. IV, с. 418.

⁷ Лишь инерция привычного восприятия эпиграфа в духе комментария Б. В. Томашевского и упоминание Саади в последней строфе «Евгения Онегина» заставили Н. В. Измайлова назвать «сентенцией Саади» как раз заключительную фразу: «Сентенция Саади, полюбившаяся и запомнившаяся Пушкину, позднее была повторена...» и т. д. (Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976, с. 161—162; ср. с. 150).

⁸ Зубков Н. Н. О возможных источниках эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981, с. 110.

В воображении живые и мертвые одинаково близки поэту. Но реально одни из них — где-то далеко (хотя и в пределах видимого мира), другие зашли в своих «странствиях» еще дальше. Четкая градация и заключение ясно выражают эту мысль. Такая же градация, усиленная мотивом меньшей или большей беды, объединяет последние стихи шестого катрена «Стансов» Баратынского 1827 г.:

Я братьев знал; но сны младые
Соединили нас на миг:
Далече бедствуют иные,
И в мире нет уже других.⁹

В эпиграфе к «Бахчисарайскому фонтану» градация на основе большей удаленности нарушена перестановкой фраз, составляющих сентенцию (в результате она вообще становится незаметной); и так обстоит дело во всех пушкинских ее вариантах (кроме приведенных выше черновых строк стихотворения «На холмах Грузии...»). В эпиграфе нет речи о родных или друзьях — говорится просто о людях; что же касается тех из них, которые живы, то их странствия не увязываются с представлением о несчастье. Тема выглядит предельно обобщенной. «Меланхолический эпиграф» передает чувство неопределенной грусти при мысли о скоротечности всего земного, и только. Здесь важно одиночество элегически настроенного поэта; он сам, а не степень уважительности причины, по которой те или другие, о ком поэт подумал, сейчас отсутствуют. Это следует заметить, поскольку сказанное небезразлично для решения вопроса, зачем понадобилась Пушкину мистификация в эпиграфе к его «восточной поэме» и что она значит.

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, напомним один пушкинский текст. Это «19 октября» — стихотворение, посвященное лицейской годовщине 1825 г. Именно в «19 октября», через полтора года по выходе в свет «Бахчисарайского фонтана», Пушкин впервые повторил концовку эпиграфа к своей поэме, выразив ее в новой форме. После перечисления лицейских друзей, отозвавшихся и не отозвавшихся на «братской переключке», поэт заключает:

Увы, наш круг час от часу редет:
Кто в гробе спит, кто дальний сиротеет...

(II, 428)

Та форма, в которой Пушкин на этот раз выразил свою мысль, дает дополнительные основания для того, чтобы сблизить концовку эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану» с определенными источниками. В научной литературе они так или иначе назывались. Один из них — стихотворение В. С. Филимонова «К друзьям отдаленным». Оно было впервые опубликовано в 1815 г., а затем (с небольшими изменениями) вошло в отдельный сборник произведений В. С. Филимонова 1822 г. — того времени, когда Пушкин работал над поэмой. Вот любопытные для нас строки:

Смотрю — в туману даль... живу — в одних мечтах...
И сердце, в сиротстве, нигде не веселилось...
Как все окрест его переменилось!...
Рассеян круг родства,
Подруга — в сокрушеньи,
Друзей — иных уж нет; другие — в отдаленьи;
В развалинах Москва!¹⁰

⁹ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. 2-е изд. Л., 1957, с. 133 (Б-ка поэта. Большая сер.).

¹⁰ Филимонов В. Проза и стихи. М., 1822, ч. 2, с. 76. О В. С. Филимонове, подсказавшем Пушкину вторую часть эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану», со ссылкой на статью 1957 г. (опубликованную в одном из американских изданий) пишет В. Набоков в комментарии к «Евгению Онегину», см.: Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov in four volumes. New York, 1964, vol. 3, p. 245. Об этом же источнике говорит в своей статье и Н. Н. Зубков, см.: Зубков Н. Н. О возможных источниках эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану», с. 110—112.

Мотив сиротства (ср. у Пушкина: «дальний сиротеет»), звучащий здесь в соседстве со стихом, напоминающим сентенцию эпитафия к «восточной» поэме, лишний раз свидетельствует о том, что стихотворение Филимонова Пушкин знал. Можно было бы отметить также слова о «рассеянном круге», если бы они в точности не повторялись в тексте, который для понимания эпитафия к «Бахчисарайскому фонтану» представляется более важным. Это — вступление Жуковского к «Двенадцати спящим девам» (1817) — перевод посвящения Гете к 1-й части «Фауста».¹¹ Вот нужные нам строки:

Проснулась Скорбь, и Жалоба зовет
Сопутников, с пути сошедших прежде
И здесь вотще поверивших надежде.
К ним не дойдут последней песни звуки;
Рассеян круг, где первую я пел;
Не встретят их простертые к ним руки;
Прекрасный сон их жизни улетел.
Других умчал могущий дух разлуки...¹²

«Рассеянный круг» друзей и единомышленников, мотив сна (у Жуковского — жизни, у Пушкина — смерти), там и тут означающий окончательное прощание с живыми и выражающий мысль «иных уже нет», затем следующий стих об уносящей вдаль разлуке — все это и заставляет соотносить вступление к «Двенадцати спящим девам» с пушкинским стихотворением «19 октября».

Но «Двенадцать спящих дев» и вступление к ним Пушкин, конечно, помнил, когда писал «Бахчисарайский фонтан».¹³ Общая тема приведенных стихов, говорящих о жизни как странствии, о людях как путниках, идущих одним путем вместе или порознь, о мимолетности земных печалей или благ, — распространенная тема элегических сочинений. Ею и воспользовался Пушкин в своей «восточной» поэме, начиная с эпитафия — избранного им отрывка из Т. Мура (и Саади), дававшего возможность продолжить и осмыслить сказанное в нужном ему направлении. В сознании русского читателя (к 1820-м годам безусловно) эта тема (как, впрочем, вообще элегическая поэзия) прочно увязалась с именем Жуковского. Разумеется, сам Жуковский легче, чем кто бы то ни было, должен был признать ее своей, какие бы изменения под чужим пером она ни претерпевала. А концовка эпитафия к «Бахчисарайскому фонтану», перекликающаяся с вступлением к «Двенадцати спящим девам», задевала поэта самым непосредственным образом. На это, по-видимому, и рассчитывал Пушкин, поскольку вся «прелесть» эпитафия, заключающаяся в подвохе и «изобретении», была адресована прежде всего Жуковскому и могла открыться только посвященным.

Говоря об отрывке из Т. Мура (и Саади) у Пушкина, Б. В. Томашевский писал: «Несмотря на заимствование изречения Саади, Пушкин сурово относился к восточным фантазиям Мура. Хотя его поэмы и содержат иносказательные намеки на современные события, самый рас-

¹¹ Н. Н. Зубков упоминает этот перевод, обсуждая вопрос об источниках стихотворения Филимонова «К друзьям отдаленным». Что же касается «Бахчисарайского фонтана», то, по мнению Н. Н. Зубкова, «в интересующем нас отношении (речь идет о стилистическом оформлении сентенции эпитафия. — В. В.) перевод Жуковского влиять на Пушкина не мог. Стихотворение же Филимонова было опубликовано раньше, и, следовательно, если перед нами не случайное совпадение, то Филимонов мог заимствовать эту формулу лишь из немецкого оригинала (другие переводы этого произведения неизвестны)» (Зубков Н. Н. О возможных источниках эпитафия к «Бахчисарайскому фонтану», с. 111—112). Итак, по мысли исследователя: Гете (?) → Филимонов → Пушкин.

¹² Жуковский В. А. Стихотворения / Вступит. статья, подготовка текста и примеч. Н. В. Измайлова. Л., 1956, с. 346 (Б-ка поэта. Большая сер.).

¹³ Одобрительные упоминания «Двенадцати спящих дев» в письмах Пушкина тех лет нередки, см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1979, т. X, с. 58, 170; комментарий — с. 525, 543. Мотивами этого вступления начиналась «Элегия» Пушкина 1817 г. («Опять я ваш, о юные друзья...»).

сказ чрезвычайно перегружен „восточным колоритом“. Это изобилие восточных подробностей и отталкивало Пушкина.¹⁴ Правильнее было бы сказать иначе: Пушкин потому и заимствовал «изречение Саади» (начало эпиграфа), что «сурово относился к восточным фантазиям Мура». И (что было более важным) он «сурово относился» к «восточным» увлечениям Жуковского и его намерению избрать для перевода эти «восточные фантазии». Отсылка к Т. Муру и Саади имела для Пушкина конкретный полемический смысл. Она означала спор с Жуковским по эстетическим вопросам.

Это очевидно из переписки Пушкина той поры, когда он работал над «Бахчисарайским фонтаном». «Жуковский меня бесит, — признавался Пушкин в письме Вяземскому от 2 января 1822 г., — что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся „Лалла-Рук“ не стоит десяти строчек „Тристрама Шанди“; пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы» (XIII, 34). Затем в письме Н. И. Гнедичу от 27 июня 1822 г.: «С нетерпением ожидаю „Шильонского узника“; это не чета „Пери“ (имеется в виду стихотворение Жуковского «Пери и ангел» — перевод одного из рассказов «Лалла-Рук», — В. В.) и достойно такого переводчика, каков певец Громобоя и Старушки. Впрочем, мне досадно, что он переводит, и переводит отрывками — иное дело Тасс, Ариост и Гомер, иное дело <...> уродливые повести Мура» (XIII, 40). Уже по выходе в свет «Бахчисарайского фонтана» Пушкин писал Вяземскому по поводу этой поэмы: «Кстати еще — знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европейец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца» (XIII, 160).¹⁵ Желание Жуковского перевести «чересчур уже восточного» Мура никак не могло понравиться Пушкину.

По-видимому, еще во время работы над «Бахчисарайским фонтаном» (и, безусловно, не без связи с размышлениями о Т. Муре и его русском переводчике) Пушкин переписал для себя примечание Жуковского к стихотворению «Лалла-Рук», в котором Жуковский выразил свое эстетическое кредо, соединив представление о прекрасном с «восточным» образом Лалла-Рук, навеянном «восточными фантазиями» Т. Мура.¹⁶ Это-то и вызвало решительное сопротивление Пушкина. И если Мур оставлял его холодным («не люблю»), то русский собрат возбуждал более горячее чувство («бесит»). Пушкин воспринял увлечение Жуковского Т. Муром и Востоком как измену европейского поэта европейским формам искусства, в сущности — как измену большого художника своей собственной поэтической природе. «Бахчисарайский фонтан», написанный на «восточный» сюжет, в противовес и Т. Муру, и Жуковскому создавался Пушкиным во славу европейского искусства и только этому искусству при-сущего идеала красоты. Ср. у Жуковского в «Лалла-Рук»:

Ах! не с нами обитает
Гений чистый красоты...¹⁷

Пушкину было ясно, что где бы ни обитал этот гений, для европейского поэта он во всяком случае не на Востоке. Противопоставление Востока и Европы, лежащее в основе «Бахчисарайского фонтана»,¹⁸ разрешалось

¹⁴ Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 506.

¹⁵ См. об этом: Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 506—507; Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 176.

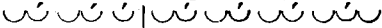
¹⁶ «Лалла-Рук», «Явление поэзии в виде Лалла-Рук», «Пери и ангел» написаны Жуковским в 1821 г. Стихотворение «Пери и ангел» было опубликовано в 1822 г. «Лалла-Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла-Рук» — в 1827 г. Последние стихотворения Пушкин, вероятно, знал в рукописи. Копия примечания Жуковского с последними стихами «Лалла-Рук», сделанная Пушкиным, написана (как поясняют Т. Г. Зенгер и М. А. Цявловский в текстологическом комментарии) «почерком начала 1820-х годов». См.: Рукою Пушкина. Л., 1935, с. 490—492.

¹⁷ Жуковский В. А. Стихотворения, с. 250.

¹⁸ Ср.: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961, кн. 2, с. 18.

в эстетическом плане и было явно не в пользу Востока.¹⁹ Для целей нашей работы дальнейшая детализация необязательна. Но надо подчеркнуть главное. Представление о прекрасном, как оно сложилось в европейском искусстве, начиная с античных его образцов, опирается, по убеждению Пушкина, на понятие о должном (необходимом и достаточном), а потому и выражается в формах сдержанной, целомудренно-строгой гармонии и правильной меры. Однако «цветы фантазии восточной» (III, 160), каковы бы ни были прочие их достоинства, на взгляд «благо-разумного, холодного европейца», говорят об отсутствии и того, и другого. Здесь была важна, разумеется, и гражданская сторона искусства, отнюдь не свойственная «восточным фантазиям», позволявшим скорее уйти от действительности, чем приблизиться к ней. В восприятии человека, воспитанного европейской эстетической традицией, красоты восточного искусства — утеха праздного воображения,²⁰ не знающего удержу и границ, одновременно и слишком избыточного, и слишком недостаточного для точного воплощения истинно поэтической мысли.

Эти соображения, судя по всему, и продиктовали Пушкину его насмешливо-лукавую шутку, рассчитанную на заинтересованное внимание, специальную осведомленность и профессионально-тонкое чувство. Начало эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану», отсылающее к «восточным фантазиям» Т. Мура и Саади, есть не что иное, как прозаическая фраза, которая сама по себе не несет ни завершеного, ни основного смысла, поскольку обрывается на самом важном месте: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но...». Продолжение сказанного, кому бы из европейцев оно ни принадлежало (Пушкину, Жуковскому, Филимонову, или Гете, или тому, кто, возможно, стоял за ними всеми), представляет собой законченное по мысли целое. Оно звучит поначалу тоже прозой, но оборачивается в конце классически правильным размером (ямбом). Ритмически заключительная сентенция выглядит так:

иных уже нет, другие странствуют далече


По отношению к метрически упорядоченному заключению прозаическое начало сентенции — только незначительный перебой в общем правильном ритме. Для того чтобы и это начало было вполне гармоничной и мерной (стихотворной) речью, в нем сказано или слишком мало (пропуск безударного слога в третьей стопе), или слишком много (лишний ударный слог среди двух идущих подряд ударных). В первом случае для восполнения безударного слога довольно незначительной модификации — вроде той, какую мы видим в черновиках «На холмах Грузии...»: «иных уж в мире нет». Второй путь к правильному ямбу, упраздняющий лишний ударный слог, еще короче, так в «Евгении Онегине»: «иных уж нет». В любом случае мы имеем дело с прозаически ущербным концом одного ямбического стиха, заключающего в себе не то три, не то две стопы, и с четырехстопным ямбом в следующем стихе:

...иных уж(е) нет (или: иных уж в мире нет),
 Другие странствуют далече.²¹

¹⁹ Н. М. Лобикова не вполне разделяет эту мысль, см.: Лобикова Н. М. Пушкин и Восток: Очерки. М., 1974, с. 50—55. Однако довод, который она приводит (привлекательность Заремы), не представляется убедительным: ведь в поэме речь идет не о красоте и безобразии вообще, но о красоте большей или меньшей — на известный «вкус и взор».

²⁰ Ср. характеристику восточного поэта (одного из многих «сынов Саади») в позднейшем стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов» (1828). См.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 152—164.

²¹ В первом издании поэмы 1824 г. эпиграф графически выглядит именно так:

Многие, так же как и я, посещали
 сей фонтан; но иных уже нет,
 другие странствуют далече.
 Садж.

Создается впечатление, будто поэт разглядел или услышал что-то знакомое в переводимом им тексте и, овладев наконец своим материалом, выбрался на верную дорогу. Далее, уже без всяких перебоев, он пишет «восточную поэму» именно четырехстопным ямбом, чередуя, как в заключительной сентенции, мужские и женские рифмы.²²

Таким образом, суть «изобретения» Пушкина сводилась примерно к следующему: восточная поэзия (будь то Т. Мура или Саади) есть просто проза, а европейская проза (ср. начало сентенции; мы увидим, что эта сентенция вообще восходит к общеевропейскому прозаическому источнику) в сущности — уже поэзия. Дальше: какими бы словами ни восполнять опущенные в первых двух стихах стопы (ведь четырехстопный последний стих здесь является ритмической мерой), эти слова нельзя заимствовать из Мура и Саади, поскольку сказанное там выходит за границы любых размеров (в принципе, по мысли Пушкина, за границы любой поэзии). Тот факт, что Пушкин подписал именем Саади прозаически выглядящие строки, выражает ту же мысль.²³ В своей мистификации Пушкин не удержался и от того, чтобы не намекнуть на «уродливости» пестрых «восточных фантазий», соединив старославянское «сей» с французским «фонтан»,²⁴ соединив, наконец, прозаическое начало с поэтическим заключением. Эта последняя несообразность не поражает слуха потому, что прозу и поэзию связывает фраза («иных уже нет»), которая удерживает в себе и то, и другое. Но само по себе соединение прозы и стихов (здесь к тому же в одном предложении) было для Пушкина все-таки «уродливым»,²⁵ и, взывая к художественному чутью Жуковского, оно метило именно в Т. Мура: вся «Лалла-Рук» построена на чередовании прозаических и стихотворных текстов, вставленных в общую прозаическую рамку. Что же касается автора мистификации, самого Пушкина, то получалось, что, решившись переводить из Т. Мура и Саади, он начал «за здравие», но споткнулся на середине и кончил «за упокой»; начал во имя Востока, аллаха и всех «поэтических» пророков его, но, подумав, отбросил эту «ересь» и кончил тем, что вознес хвалу привычным для себя кумирам. Жуковскому предлагалось действовать в том же духе, минуя опыт «заблуждений», взятый

Думается, что Вяземский, которому Пушкин поручил первое издание, воспроизвел то расположение слов и строк, которое восходит к авторской рукописи. Вяземский отнесся к поручению со всю добросовестностью (см.: Смирнов-Сокольский и Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962, с. 79), а о значении эпитафии издатель был предвещен заранее и особо. Во втором издании поэмы 1827 г. эпитафия выглядит точно так же — в строгой и обдуманной симметрии своих частей. Но издатели, публиковавшие поэму в 1830 г. (третье издание), восприняли последнюю фразу как прозаическую и разбили переносом слово «другие». Предположение, что этот перенос вызван не редакторским своеволием, а авторской волей, нам кажется невероятным. Эпитафия, конечно, должен печататься так, как это сделано в первом и втором изданиях поэмы.

²² Пушкин начал было писать поэму пятистопным ямбом, которым написано и вступление Жуковского к «Двенадцати спящим девам», и посвящение Гете к 1-й части «Фауста». Этим же размером написано стихотворение «19 октября».

²³ Это явно было сделано с умыслом. Ср.: «Прозаик и поэт» («О чем, прозаик, ты хлопчешь?..»). Ср. также слова Пушкина в письме к брату от 14 марта 1825 г.: «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 сжу во компании* и тому под.» (XIII, 152).

²⁴ Пушкин и это сделал обдуманно и потому не перевел слова «фонтан» русским «источник» (ср.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 162). Здесь было важно столкновение разнородных элементов. Тот же бахчисарайский «фонтан» обернулся «ключом» (т. е. источником, родником), когда Пушкину понадобилось русское слово («Фонтану Бахчисарайского дворца»). Ср. также: Смирнов-Сокольский и Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина, с. 79—80.

²⁵ Ср. в «Евгении Онегине»:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

(VI, 37)

Пушкиным на себя. Для того чтобы Жуковский мог заметить эти поддразнивающие призывы, ему лишь нужно было увидеть источники пушкинского эпиграфа и вслушаться в ритм составляющих его частей. В данном случае Пушкин повторил, несколько усложняя, тот самый полемический прием, который в споре с Жуковским по частному литературному вопросу он однажды (в 1818 г.) уже использовал. Ср. текст Жуковского:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что если то ж случится
И с нашей хижинкой?.. Как страшно там!²⁶

И пародию Пушкина:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что если это проза,
Да и дурная?..²⁷

(II, 464)

В отличие от извлечения из Т. Мура и Саади концовка эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану» «имела свою судьбу». Послужив сначала целям литературной шутки, заключительная сентенция в дальнейшем возникала исключительно в серьезном контексте, и этот контекст, как увидим, ей был гораздо более сродни. Фактическая сторона дела известна. Однако важно всмотреться и в сами факты, и в их связь.

Заметим: изменение смысла сентенции шло по линии конкретизации и было вызвано тем, что за словами о тех, кто умер, и о тех, кто «страствовал далече», теперь скрывались определенные имена. В «19 октября» — это лицейские друзья поэта, он сам, сиротевший в михайловской ссылке.²⁸ Так было осенью 1825 г., когда Пушкин писал свое стихотворение. Но до того, как он успел его напечатать (в альманахе Дельвига «Северные цветы на 1827 год», вышедшем в свет в конце марта 1827 г.),²⁹ произошли важнейшие события: в декабре 1825 г. выступление декабристов, затем следствие по их делу и суд, затем, летом 1826 г., казнь одних «бунтовщиков», заточение и ссылка других. Насколько близко затронули эти события опального поэта — известно. Среди декабристов были его друзья, в частности лицейские друзья, И. И. Пущин и В. К. Кюхельбекер. О том и другом Пушкин вспоминал в стихотворении, посвященном лицейской годовщине 1825 г., за два месяца до происшедшей «трагедии» (XIII, 259). Строки «19 октября»:

Увы, наш круг час от часу редет;
Кто в гробе спит, кто дальный сиротеет... —

в новой ситуации естественно связывались уже с мыслью о декабристах и приобретали в глазах поэта характер мрачного пророчества.³⁰

²⁶ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Пг., 1918, т. 1, с. 218.

²⁷ Б. В. Томашевский так комментирует эти строки: «Начальные стихи взяты из стихотворения Жуковского „Тленность“ (1816 г.). Последними стихами Пушкин выразил отрицательное отношение к белым (не рифмованным) стихам Жуковского» (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1977, т. I, с. 456).

²⁸ См. комментарий Б. В. Томашевского в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. II, с. 380. См. также: Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 2, с. 87.

²⁹ Цензурное разрешение от 18 января, дата выхода — 28 марта 1827 г. См.: Синявский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. 1814—1837. 2-е изд. М., 1938, с. 42.

³⁰ См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 98—99; Грот К. Празднование лицейских годовщин при Пушкине и после него. — В кн.: Пушкин и его современники. СПб., 1910, вып. XIII, с. 42—45.

Осенью 1826 г., после разговора с царем, Пушкин был отпущен на свободу. В сентябре—октябре этого года, а затем в декабре и позже (зимой—весной 1827 г.) он постоянно виделся с Вяземским. Разумеется, они говорили и об участниках декабрьского бунта, и о литературе. Желание как можно скорее дать знать пострадавшим друзьям о том, что их помнят и любят, было близко, конечно, им обоим,³¹ но Пушкину особенно: ведь он сам только что вырвался из плена михайловской ссылки. Муки вынужденного сиротства были ему знакомы, и поэту не составляло большого труда их умножить, имея в виду каторгу и слишком дальнюю даль. 13 декабря 1826 г. в Пскове, по дороге в Москву, Пушкин пишет послание И. И. Пущину («Мой первый друг, мой друг бесценный...»), в начале января 1827 г. — послание декабристам («Во глубине сибирских руд...») и сразу же, воспользовавшись ближайшей возможностью, он отправляет эти послания в Сибирь.³² Но нужно было сказать о погибших и сосланных в печати, обойдя все препятствия строжайшей цензуры. Пушкин собирался это сделать в «19 октября».

Мысль, увязывающая сентенцию эпитафии к «Бахчисарайскому фонтану» в новом ее варианте («Кто в гробе спит, кто дальный сиротеет»), а стало быть — и в варианте прежнем, изначальном («иных уже нет, другие странствуют далече»), с казненными и сосланными декабристами, принадлежала безусловно самому поэту. Надо думать, что тогда же, осенью 1826 г., среди разговоров о недавних событиях и литературе, Пушкин и поделился этой мыслью с Вяземским.

Однако соображение о том, что «19 октября» непосредственно касается недозволенной темы, сразу пришло в голову цензуре. Царь (через Бенкендорфа) и цензор «Северных цветов» высказали Пушкину замечания по поводу нежелательных аллюзий, которые вызывало это стихотворение в новой ситуации.³³ Бенкендорф потребовал, чтобы автор убрал начальные буквы фамилий своих друзей. Ради публикации произведения поэт готов был пожертвовать такой деталью, тем более что имена декабристов, прямо не названные в тексте, читались между строк: слишком многим они были известны. Если воспользоваться мыслью Тацита (здесь более идущей к делу и уместной, чем это кажется на первый взгляд), красноречивее всяких слов они «блистали» своим отсутствием.³⁴ Все остальное, включая афористически краткий стих, варьирующий сентенцию эпитафии к «Бахчисарайскому фонтану», напоминало читающей России о несчастье сосланных и казненных, о дружеском участии тем из них, которые остались в живых.

«Северные цветы на 1827 год» должны были выйти в свет в самом начале 1827 г., но болезнь Дельвига и цензурные мытарства «19 октября» задержали выход альманаха.³⁵ Первый номер «Московского телеграфа» за 1827 г. успел выйти раньше (цензурное разрешение — 3 января 1827 г.). Этот номер открывался статьей Н. А. Полевого «Взгляд на русскую литературу 1825 и 1826 гг. (Письмо в Нью-Йорк к С. Д. П.)», в которую, как выяснил М. И. Гиллельсон, Вяземский поместил свою вставку.³⁶ Судя по всему, она была подсказана Пушкиным или даже на-

³¹ Об отношении Вяземского к событиям на Сенатской площади и их последствиям в сопоставлении с позицией Пушкина см.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969, с. 140—165.

³² См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 111—112, 215—216.

³³ Вацуро В. Э. «Северные цветы»..., с. 106—107.

³⁴ Ср. в «Анналах» (кн. 3, 76): когда «умерла Юния, племянница Катона, супруга Гая Кассия, сестра Марка Брута <...> во главе погребальной процессии несли изображения двадцати знатнейших родов — Манлиев, Квинктиев и многих других, посивших не менее славные имена. Но ярче всех блистали Кассий и Брут — именно потому, что их изображений не было видно» (Тацит К. Соч.: В 2-х т. Л., 1969, т. 1, с. 114).

³⁵ См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы»..., с. 104—107.

³⁶ Гиллельсон М. И. 1) Письмо А. Х. Бенкендорфа к П. А. Вяземскому о «Московском телеграфе». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. 3, с. 420—424; 2) П. А. Вяземский. Жизнь и творчество, с. 158—161.

писана по его просьбе, поскольку осенью и зимой 1826—1827 гг. Пушкин, разумеется, не был уверен, что его «19 октября» вскоре и непременно явится в печати.

Вставка Вяземского представляет собой самостоятельный абзац, цитата из «Бахчисарайского фонтана» в ней выделена курсивом: «Смотрю на круг друзей наших, прежде оживленный, веселый (ср.: «Увы, наш круг час от часу редее...», — В. В.), и часто <...> с грустью повторяю слова Сади (или Пушкина, который нам передал слова Сади): *Одних уже нет, другие странствуют далеко!*».³⁷ Вяземский не просто сослался на знакомые всем строки «Бахчисарайского фонтана», но назвал Пушкина, причем сделал это в такой двусмысленной форме, что оставалось неясным, Саади или Пушкину принадлежат приведенные слова и когда именно Пушкин их «нам передал» (ведь это могло быть и один, и другой раз).

«Московский телеграф» и «Северные цветы на 1827 год» были в руках читателей. «19 октября» помечено датой — 1825 г.³⁸ И хотя эта дата (вместе с опущенными именами друзей) в конце концов спасла стихотворение от цензурных нападков, она никого не вводила в заблуждение.

Если Пушкину пришлось посчитаться с мнением царя до напечатания стихотворения, то Вяземского ожидало высочайшее «внушение» в дальнейшем. В результате доносов на «Московский телеграф», и в частности на статью Н. А. Полевого, Вяземский получил письмо Д. Н. Блудова от 30 августа 1827 г., одобренное Николаем I. Перечисляя «грехи» «Московского телеграфа», Блудов писал о статье Полевого: «Далее цитируются стихи Саади в переводе Пушкина. Я не могу поверить, чтобы вы, приводя эту цитату и говоря о друзьях умерших или отсутствующих, думали о людях, справедливо пораженных законом; но другие сочли именно так, и я предоставляю вам самому догадываться, какое действие способна произвести эта мысль».³⁹ Для Блудова (и царя) сама мысль назвать «бунтовщиков», осужденных правительством, в числе друзей была кощунственной и дерзкой пропагандой.

Нет сомнения, что о выговоре Блудова (и Николая I) Пушкин знал. Вот почему, думается, он и решил посвятить Вяземскому третье издание «Бахчисарайского фонтана» (1830). Слова признательности должны были предшествовать строкам, уже имеющим в глазах властей (в силу данного им Вяземским «применения») предосудительный смысл. В сохранившемся черновом наброске Пушкин писал: «Посвящаю тебе стихотворение, некогда явившееся под твоим покровительством и которое тебе обязано было большею частью успеха. Да будет оно залогом нашей неизменной дружбы и скромным памятником уважения к благородному твоему характеру и любви к твоему прекрасному таланту» (XVII, 40). Вопреки воле автора посвящение не было напечатано:⁴⁰ царю, видимо, показалась подозрительной хвала Вяземскому в теснейшем соседстве со «стихами Саади».⁴¹

³⁷ Московский телеграф, 1827, ч. XIII, № 1, отд. I, с. 9.

³⁸ Название стихотворения (и косвенно — его дата) разъяснялось особым примечанием: «19 октября 1811 года было открыты Императорского Царскосельского Лицея» (Северные цветы на 1827 год, СПб., 1827, с. 342).

³⁹ Подробно об этом см.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество, с. 158—165.

⁴⁰ Пушкин интересовался этим обстоятельством в письме Вяземскому от 2 мая 1830 г.: «Отчего не напечатано мое посвящение тебе в третьем издании „Фонтана“? Неужто мой цензор (Николай I, — В. В.) не пропустил? Это для меня очень досадно. Узнай, пожалуйста, как и зачем» (XIV, 87).

⁴¹ Иное освещение этого см. в кн.: Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина, с. 239. Если наше предположение справедливо, и Пушкин так же разгадал смысл произведенной царем купюры, как раньше царь — смысл пушкинского посвящения, то пропуск эпитафии к «Бахчисарайскому фонтану» в четвертом издании (1835), вероятно, этим и объясняется. Повинуясь августейшему цензору, но идя в своем повиновении дальше меры, Пушкин опустил не только посвящение, но и эпитафию. Это была дерзость, прикрытая видимостью смирения: ведь таким образом Пушкин, хотя и с некоторым опозданием, подтверждал связь между эпитафией и посвящением в предыдущем издании. Тот факт,

Баратынскому повезло еще меньше, чем Пушкину и Вяземскому. В том же 1827 г., но уже по выходе в свет и первого номера «Московского телеграфа», и «Северных цветов», Баратынский написал «Стансы», где еще раз, слегка видоизменив, повторил «крамольные» строки (они приведены были выше, см. с. 106).⁴² «Стансы» появились во втором номере «Московского телеграфа» за 1828 г. без стихов, говорящих о дружеских чувствах к сосланным или погибшим декабристам. Пушкин знал, разумеется, и об этом. В 1829 г. сентенция «меланхолического эпиграфа» мелькнула у него в черновиках «На холмах Грузии...» и несколько позже прозвучала в окончательном тексте «Евгения Онегина».

В «Евгении Онегине» она оказалась единственным явным отголоском декабристской темы, которой Пушкин собирался уделить гораздо больше места — сначала в восьмой («Путешествие Онегина»), затем десятой («предполагаемой», но так и не написанной) главе романа.⁴³ Автор упорно не хотел расстаться с мыслью о публикации декабристских строф, поскольку они имели для него принципиальное значение: благодаря им в роман врывалось живое дыхание истории.

Широкая панорама русской жизни получала, по замыслу автора, столь же широкую временную характеристику и осмыслялась в новом соотношении — прошлого, настоящего и возможного будущего как России,⁴⁴ так и всей европейской цивилизации.⁴⁵ Ведь сутью революционных событий конца XVIII — начала XIX в., вовлекших в свой водоворот Россию (об этих событиях Пушкин и намеревался рассказать в последних главах романа), была такой, что заставляла отыскивать их истоки в глубине веков. Речь шла о судьбах европейских монархий, некогда возникших на развалинах древних республиканских государств, о самом принципе монархического (единовластного) правления, уничтожившем былую волюнтарность республиканских учреждений.

Плану автора не суждено было сбыться по понятным причинам, о которых он намекнул в предисловии к восьмой (бывшей девятой) главе «Евгения Онегина» (см. VI, 197). Кроме процитированной в этом предисловии строфы, остальные строфы, завершающие девятую главу (а с нею и весь роман), сохранились в печатном варианте текста.⁴⁶ К этим стихам и относится, судя по всему, замечание А. И. Тургенева в дневниковой записи от 24 декабря 1831 г.: «Проводил Пушкина, слышал из 9-й песни Онегина и заключение: прелестно».⁴⁷

После пропуска строф, непосредственно касавшихся и древней и новейшей истории, заключительная строфа романа с сентенцией эпиграфа

что пропуск эпиграфа в последней прижизненной публикации поэмы был неслучайным, подтверждается отсутствием эпиграфа в первом посмертном издании, см.: Соч. Александра Пушкина. СПб., 1838, т. 2, с. 159.

⁴² О том, что в «Стансах» Баратынский откликнулся на статью Полевого, см. в комментарии Е. Купряновой и И. Медведевой в кн.: Баратынский. Полн. собр. стихотворений. Л., 1936, т. 2, с. 262 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁴³ Об этих главах см.: Дьяконов И. 1) О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». — Русская литература, 1963, № 3, с. 37—61; 2) Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 70—105.

⁴⁴ Это очевидно в первоначальном варианте «Путешествия Онегина», составлявшего восьмую главу. Перемещение героя в пространстве здесь является перемещением в историческом времени, отмечающем то одни, то другие факты русской истории, которые бегло рисуют общий ее характер.

⁴⁵ В композиционном распределении материала переход от прошлого к новейшему времени означал переход от собственно русской истории («Путешествие Онегина») к истории русско-европейской (строфы так называемой десятой главы, представлявшей, как полагает И. М. Дьяконов, продолжение того же «Путешествия Онегина»).

⁴⁶ Об этом см.: Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина», с. 54 (примеч.).

⁴⁷ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 168. Соображение М. И. Гиллельсона о том, что под заключением Тургенев разумел «финальную сцену объяснения Онегина с Татьяной» (там же, с. 429), ничем не обоснован.

к «Бахчисарайскому фонтану», вместо того чтобы служить итогом декабристской темы, теперь выражала ее всю. Эта строфа удерживала, однако, ту глубину взгляда, ту логику вещей, которые были бы более очевидны, если бы Пушкину удалось напечатать декабристские строфы. Дело в том, что Пушкин не просто повторил сентенцию, применив ее к сосланным и казненным декабристам, но на этот раз он указал (настолько ясно, насколько это было возможно) ее действительный источник. «Крамольность» этого источника и этого указания были таковы, что Пушкину пришлось напомнить о Саади не для того, чтобы «дразнить» Бенкендорфа и кого бы то ни было, как думает Ю. М. Лотман,⁴⁸ а для того, чтобы от них спастись. Ссылка на Саади и «Бахчисарайский фонтан» вводила взгляд цензуры, не слишком пронизательной и в художественных приемах не слишком искусственной, от того автора, которого Пушкин здесь и хотел бы, да не мог назвать ввиду угрозы дальнейших неприятных объяснений. Этим автором был Цицерон.

Убежденный сторонник республики, Цицерон и по простетвию веков оставался подозрительной фигурой в глазах монархической власти. Вместе с другими республиканцами он вызывал у нее раздражение и ненависть всякий раз, как только идея республики, воодушевляя умы, враждебные абсолютизму, становилась актуальной. Так было в XVIII веке, закончившемся Великой французской революцией, когда в Европе и Франции «энтузиазм к античной древности, особенно к Риму, был необыкновенно велик».⁴⁹ В конце 1790-х годов (почти десятилетие спустя после начала революции) Н. М. Карамзин, готовивший издание «Пантеона иностранной словесности», писал И. И. Дмитриеву: «Я перевел несколько речей из Демосфена, которые могли бы украсить „Пантеон“; но цензоры говорят, что Демосфен был республиканец и что таких авторов переводить не должно — и Цицерона также — и Саллюстия также... Grand Dieu! что же выйдет из моего „Пантеона“?». ⁵⁰ Цензурный устав 1826 г., действовавший после декабрьского восстания, был направлен против любого, даже «косвенного порицания монархической власти». В записке С. С. Уварова, написанной в противовес мнению одного из защитников этого устава, говорится: «... что было бы еще гораздо чувствительнее (чем все потери в области современных исторических знаний, — В. В.), мы неминуемо лишиться должны чтения древних историков, ибо пункт 180 запрещает всякое историческое сочинение, в коем обнаруживается неблагоприятное расположение к монархическому правлению, из чего следует, что Фукидид, Ксенофонт, Тацит и большая часть древних греческих и римских историков останется навсегда под печатью цензуры».⁵¹

Если цензуре были неуютны греческие и римские историки, то о знаменитых ораторах и политических деятелях-республиканцах говорить не приходилось. Но в том же 1826 г. в записке «О народном воспитании», составленной по заказу правительства, Пушкин (в противоположность тому, что от него, как он понимал, хотели услышать) настаивал на необходимости точного изложения и освещения тех исторических фактов, которые знакомили молодое поколение с историей древних республик и республиканских идей: «Можно будет с хладнокровием показать разницу духа народов, источника нужд и требований государственных; не хитрить, не искажать республиканских рассуждений, не позорить

⁴⁸ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 373.

⁴⁹ Покровский М. М. Пушкин и античность. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, т. 4—5, с. 30.

⁵⁰ См.: Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников: Материалы для биографии / С примеч. и объяснениями М. Погодина. М., 1866, ч. 1, с. 281.

⁵¹ См.: Гиллельсон М. И. Литературная политика царяма после 14 декабря 1825 г. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978, т. VIII, с. 211.

убийства Кесаря, превознесенного 2000 лет, но представить Брута защитником и мстителем коренных постановлений отечества, а Кесаря честолюбивым возмутителем. Вообще не должно, чтоб республиканские идеи изумили воспитанников при вступлении в свет и имели для них прелесть новизны» (XI, 46—47). За эти соображения, высказанные в прямой связи с недавними событиями декабрьского бунта, Пушкину, как известно, «вымыли голову». ⁵² И хотя спустя два года (в 1828 г.) был выработан более либеральный цензурный устав, Пушкин по собственному опыту лучше других знал цену этому «либерализму»: ведь он был скован цензурными запретами сильнее прочих, и то, что сошло бы с рук многим, ему не сходило вовсе. Французская революция 1830 г. и новый всплеск республиканских настроений во Франции и Европе не оставляли никаких оснований заблуждаться относительно политики русской цензуры в ближайшее время. Заканчивая осенью 1830 г. роман в девяти главах и стараясь напечатать то, что сохранилось в тексте после изъятия откровенно политических строф, Пушкин был предельно осторожен. Вот почему он решился воспользоваться прежней мистификацией: называя Саади, Пушкин мог и намекнуть на декабристов, и сбить с толку тех, кто вздумал бы придирчиво искать в его словах и глубже, и больше того, что было прямо сказано поэтом. Отсылку к истинному автору сентенции, Цицерону, Пушкин спрятал между строк.

Интересующие нас слова восходят к письмам Цицерона. Одно из них относится к периоду гражданской войны (49—46 гг. до н. э.) и адресовано Луцию Месцинию Руфу, с которым Цицерон был связан и служебными отношениями (в пору своего проконсульства в Киликии), и общими республиканскими убеждениями. Письмо написано в апреле 46 г. в Риме, куда Цицерон в конце концов добрался, получив от Цезаря помилование за свой побег к республиканцам и дружбу с возглавившим республиканцев Помпеем. К апрелю 46 г. Помпей был убит (Цицерон, правда, простился с ним несколько раньше, заподозрив в нем те же, что и у Цезаря, властолюбивые стремления). Цезарь в это время победоносно заканчивал войну в Африке, уничтожая перебравшиеся туда остатки республиканских войск. Цицерон с напряженным беспокойством следил за развитием событий. Он сознавал и неминуемую гибель республики, и утверждение единовластия Цезаря, но все еще надеялся на случай и ждал определенных известий. «... меня удерживает в Риме, — писал он в том же письме, — не что иное, как ожидание новостей из Африки. Мне кажется, что дело дошло до близкой развязки». ⁵³ Новости, пришедшие в Рим, оказались дурными: Цезарь разбил республиканцев при Фалсе, и Марк Порций Катон, не видевший никакой возможности ни отстоять республику, ни пережить ее, кончил в Утике самоубийством.

Среди этой тревоги об исходе гражданской войны, где все симпатии Цицерона были на стороне побежденных, умерших или гонимых, он и отвечал на предложение Луция Месциния Руфа о встрече: «Право, когда было большее число и честных мужей и честных граждан и приятных мне и любящих меня людей, все же не было никого, с кем бы я бывал охотнее, чем с тобой <...> Но при нынешних обстоятельствах, когда *одни погибли, другие далеко, а третьи изменили своим убеждениям*, я, клянусь богом верности, охотнее проведу один день с тобой, нежели все это время с большинством тех, с кем живу по необходимости». ⁵⁴ Сообщение о друзьях и близких здесь выражено тройственным перечислением, смысл которого сводится к тому, что никого из них теперь нет: они либо умерли, либо отсутствуют, либо перестали быть друзьями. Волею судьбы все они отняты или навсегда, или сейчас; или из числа живых, или из числа друзей.

⁵² См. запись в дневнике А. Н. Вульфа от 16 сентября 1827 г. в кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 416.

⁵³ Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. М.; Л., 1950, т. 2, с. 380.

⁵⁴ Там же, с. 379—380 (курсив мой, — В. В.).

Именно тройственная формула перечисления с оригинальной трактовкой третьей части, но с той же обобщающей мыслью воспроизведена в заключительной строфе романа:

Иных уж нет, а те далече
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял!

В оригинале фраза Цицерона выглядит так: «Nos vero tempore, quum alii interierint, alii absint, alii mutati voluntate sint...».⁵⁵ Перечисляя, Цицерон повторяет одно слово — «alii» («иные...иные...иные»). Поскольку французский язык не терпит единообразных повторений, во французском переводе эта фраза звучит иначе: «mais à présent que les uns sont morts, les autres absents, et que d'autres enfin ont changé d'inclination...».⁵⁶ Пушкин, как видно, помнил и латинский, и французский текст, и, варьируя сказанное Цицероном, он приближался то к латинскому оригиналу (так, в «19 октября»: «кто...кто»; в черновиках «На холмах Грузии...»: «иные...иных»); то к французскому переводу (в «Бахчисарайском фонтане»: «иных...другие»; в «Евгении Онегине»: «иных... а те... а та...»).

Тесная связь двух первых элементов перечисления («les uns sont morts, les autres absents») и обособленность третьего по-французски переданы более четко, чем по-латыни. Но логика такого разграничения присутствует в оригинале. Ведь только те, кто умерли, и те, кто далеко, остаются для говорящего и близкими, и друзьями. Все остальные («большинство»), хотя и живы, хотя и рядом, могли бы быть где угодно: для говорящего они дальше мертвых.⁵⁷

В письме к Публию Нигидию Фигулу, написанному уже во время диктатуры и единовластия Цезаря (август или сентябрь 46 г.), Цицерон возвращается к прежней мысли. На этот раз рассуждение о постра-

⁵⁵ См. в кн.: Oeuvres complètes de Cicéron. Paris, 1834, t. 22, p. 290. Это издание Цицерона (билингва) имелось в библиотеке Пушкина, см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. СПб., 1910, вып. IX—X, с. 161 (№ 615). Полное собрание сочинений Цицерона (на латинском и французском языке) в библиотеке поэта свидетельствует об устойчивом интересе Пушкина к римскому автору. По-видимому, и раньше поэт пользовался такого рода изданием или изданиями Цицерона. В Лицее «изучение текста Вергилия и Цицерона предполагалось по предварительной программе <...> на 5-м курсе, т. е. в 1815—1816 гг.», но к этому времени Пушкин был уже хорошо знаком с латинской литературой именно по французским переводам, которые обычно печатались вместе с латинскими подлинниками (см.: Покровский М. М. Пушкин и античность, с. 35). В библиотеке Пушкина было также издание: Histoire de Cicéron, tirée de ses écrits et des monuments de son siècle. Avec les Preuves et des Eclaircissements. Traduite de l'Anglois par l'Abbé Prévost, Amsterdam, 1784—1785, t. 1—4. См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 249 (№ 986).

⁵⁶ Oeuvres complètes de Cicéron, t. 22, p. 291.

⁵⁷ Вариацией этой мысли Гете заканчивает посвящение к 1-й части «Фауста». Ср. в переводе Жуковского:

И душу хладную разогревает
Опять тоска по благам прежних лет:
Все близкое мне зрится отдаленным,
Отжившее, как прежде оживленным.

(Жуковский В. А. Стихотворения, с. 346). Ср. последние два стиха в переводе Вейнберга: «Все, чем я владею в настоящем, уходит от меня в далекий мир видений, и исчезнувшее пропедшее становится для меня действительностью» («Фауст»). Трагедия Гете / Перевод прозой Петра Вейнберга с его примеч. и новейшими иллюстрациями. СПб., 1902, с. 8). У Гете:

Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

(Goethe J. W. Faust. Der Tragödie erster Teil. Leipzig, 1971, S. 5).

давших друзьях и собственном одиночестве возникает в подчеркнuto мрачном контексте: «Хотя меня самого как частное лицо и не поразила никакая особенная несправедливость <...> тем не менее меня одолевает такое беспокойство, что мне кажется проступком уже то, что я продолжаю жить: ведь со мной нет и многих самых близких, которых у меня *либо вырвала смерть, либо разбросало бeсcтвo*, и всех друзей, чье расположение ко мне привлекла защита мной государства <...> и я живу среди кораблекрушений...».⁵⁸

Сентенция, касающаяся здесь лишь «самых близких» из «всех друзей» (т. е. всех людей, расположенных к Цицерону за его услуги государству или им самим), ограничивается двучленной формулой. Повторяясь в одном и другом письме, она приобретает самостоятельное значение и вместе с тем объединяет сказанное Цицероном там и тут. Думается, именно эта двучленная формула, пренебрегающая, как кажется, законами простой и ясной градации,⁵⁹ видоизменяется в произведениях новых авторов — у Гете, в переводе Жуковского, у Филимонова, у Пуш-

⁵⁸ Письма Марка Туллия Цицерона... М.; Л., 1951, т. 3, с. 10—11. Образ «кораблекрушений» у Цицерона связан с метафорой, звучащей в его письмах настойчивым мотивом. Она уподобляет гражданскую войну жестокой буре, при которой принуждены были пуститься в путь, в плавание и сам Цицерон, и многие другие. Не случайно с этой метафоры Тютчев начинает стихотворение «Цицерон» (1830 г.):

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги...

По-видимому, «идея битвы и победы или бури и непогоды», возбуждавшая «в читателях 20-х годов идею борьбы и восстания» (см.: То м а ш е в с к и й Б. В. Пушкин, кн. 2, с. 31), в поэзии декабристов и Пушкина возникает, как и у Тютчева, не без связи с Цицероном. Именно для римского автора гражданская война и плавание в бурном море имели прежде всего прямой, конкретный смысл. На эту реальную основу и опиралось обычное у Цицерона метафорическое уподобление. В письме Аттику от 9 декабря 50 г. он объяснял: «Но раз дело довели до этого (до гражданской войны, — В. В.), я не спрошу, как ты пишешь:

Где корабль Атридов?

У меня будет один корабль — которым будет управлять Помпей» (Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 2, с. 166). Позднее, недовольный Помпеем, Цицерон писал: «Что произойдет — не предвижу. Во всяком случае мы или наш полководец довели до того, что, выйдя из гавани без кормила, мы отдали себя во власть бури» (там же, с. 192). И затем: «Смотри, какой позорной смертью мы погибаем <...> Я же, если не будет корабля, даже на лодочке вырвусь из их братоубийства» (там же, с. 315 и сл.). Скорее всего, что к этим и аналогичным мотивам Цицерона восходит тема, оригинально развитая Пушкиным в «Арионе» (1827). В письмах Пушкину Вяземского (июнь—июль 1826 г.), одно из которых Г. С. Глебов справедливо увязывает с «Арионом» (см.: Г л е б о в Г. С. Об «Арионе». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., вып. 6, 1941, с. 299), появляются те же мотивы бури и, вероятно, той же природы: «На твоём месте написал бы я письмом к государю искреннее, убедительное: сознался бы в шалостях языка и пера с указанием однакоже, что поступки твои не были сообщниками твоих слов, ибо ты остался цел и невредим в общую бурю; обещал бы держать впредь язык и перо на привязи...»; и еще: «Ты имеешь права несомнительные на внимание, ибо остался неприкосновен в общей буре, но должен также и на будущее время дать <...> обещание, что будешь писать единственно для печати...» (XIII, 285, 289). Характерно, что начало «Ариона» («Нас было много...») промелькнуло у Пушкина среди набросков «Путешествия Онегина» (см.: Г л е б о в Г. С. Об «Арионе», с. 304). По мнению Ю. П. Суздальского, в «Арионе» Пушкин «ориентировался <...> на 14-ю оду Горация» (Суздальский Ю. П. «Арион» Пушкина. — В кн.: Литература и мифология / Сб. научных трудов Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1975, с. 16). Говоря о Цицероне в ряду других возможных античных источников (речь в защиту Публия Сестия, «Тускуланские беседы»), исследователь обходит вниманием самое важное — письма римского автора. Об «Арионе» см. также: П у г а ч е в В. В. Из эволюции мировоззрения Пушкина конца 1820—начала 1830-х годов («Арион»). — В кн.: Проблемы истории, взаимосвязей русской и мировой культуры. Саратов, 1983, с. 38—59.

⁵⁹ Сильнейшая степень отсутствия (смерть) здесь предшествует степени более слабой (далеко). Логика такого строения речи объясняется именно у Цицерона, ведь у него она парадоксальна. Цицерон обыгрывает в данном случае реальную ситуацию и субъективное представление о близости и дали: те, которые реально являются самыми дальними (их нет), в восприятии говорящего оказываются са-

кина («Бахчисарайский фонтан»),⁶⁰ где сопровождающие сентенцию мотивы каждый раз уводят ее в сторону от исконного контекста.

Поскольку в «Евгении Онегине» этот контекст был важен, Пушкин воспользовался той формой выражения мысли, которой ранее не следовал ни он сам, ни кто бы то ни было из известных ему поэтов и которая принадлежала исключительно Цицерону. Пушкин вернул высказыванию, включающему цитату из римского автора, изначальный трехчастный вид. Смысловой перебой между первыми двумя членами перечисления и третьим (выделены курсивом):

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял! —

отделяет часть, варьирующуюся у Пушкина и других поэтов, от части, варьирующейся только у Пушкина, а взятые вместе (в трехчастной своей форме) они указывают на общий источник всех этих позднейших вариаций. Таким образом, отсылка к Саади, едва появившись, здесь отменялась сама собой и мистифицирующий ее смысл вдумчивому читателю становился очевиден.

мыми близкими, а те, относительно которых Цицерону безразлично, где они (последние в тройственном перечислении), как и большинство тех, которые близко оказываются для него дальше дальних. В результате градация у Цицерона выражена парадоксально: в реальном плане — по принципу убывания, а в плане субъективного восприятия — по принципу увеличения степени дальности. Ту же логику можно усмотреть и во втором из приведенных высказываний.

⁶⁰ При всех видоизменениях, однако, легко заметить, какой из вариантов сентенции Цицерона принят автором за основу для дальнейших трансформаций. Филимонов ближе к первому варианту; Гете и Жуковский — ко второму, при этом мысль о движении тех, кто далеко (у Цицерона переданная словами «разбросало бегство» и очевидная в широком контексте его писем), в переводе Жуковского выражена менее определенно, чем у Гете:

К ним не дойдут последней песни звуки;
Рассеян круг, где первую я пел;
Не встретят их простертые к ним руки;
Прекрасный сон их жизни улетел.
Других умчал могущий дух разлуки;
Счастливый край, их знавший, опустел;
Разбросаны по всем дорогам мира —
Не им поет задумчивая лира.

(Жуковский В. А. Стихотворения, с. 346). Ср. в прозаическом переводе: «Не слышат те, которым я пел первые песни мои, песен последующих; разрушен дружеский кружок, замолкли, увы, первые отголоски. Мою печаль слушает теперь неведомая мне толпа, и от ее одобрения только робко сжимается мое сердце; а те, которых некогда радовала моя песнь, — те, если они еще живы, блуждают, разбросанные в разные стороны по свету» («Фауст». Трагедия Гете. Перевод прозой Петра Вейнберга, с. 7—8). Ср. последние стихи у Гете:

Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.

Отметим: мотив «простертых... рук», отсутствующий у Гете (этот мотив, кстати, варьируется в лицейской «Элегии» Пушкина 1817 г.), переключается со словами Цицерона: «Где те протянутые руки?» (см.: Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 2, с. 152). И то же можно сказать о мотиве счастливого в прошлом, ныне опустевшего края. Судя по всему, источник Гете Жуковскому был так же ясен, как и Пушкину. Что касается Пушкина, то при всем сходстве сентенции эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану» со стихом Филимонова и первым вариантом сентенции у Цицерона слова «странствуют далече», подчеркивающие состояние движения, а не покоя, соотносят сказанное не только с письмом к Публию Нигидию Фигулу, но и с более широким корпусом писем Цицерона: ведь странствие и самого Цицерона, и потом других, далеких, там предопределено характером обстоятельств.

Другое указание на Цицерона создается на той же композиционной основе, но в границах более широкого контекста. Оно возникает благодаря переключке первой и последней строф восьмой главы «Евгения Онегина», говорящих о начале и конце, некотором итоге жизни поэта на момент завершения романа.⁶¹ Глава в печатном тексте начинается стихами:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал...

(VI, 165)

Черновики сохранили иное начало этой строфы:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал украдкой Апулея,
А над Вергилием зевал...

(VI, 507)

В белой рукописи читаем:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Елисея,
А Цицерона проклинал...

(VI, 619)

Характер вариантов третьего («Читал украдкой Апулея»→«Читал охотно Елисея»→«Читал охотно Апулея») и четвертого стиха («А над Вергилием зевал»→«А Цицерона проклинал»→«А Цицерона не читал») передает одну мысль: когда-то, в безмятежную пору своей весны, поэт предпочитал насмешливо-шутливые мистификации, пародии и забавные метаморфозы серьезной литературе — тем авторам (Вергилий, Цицерон), чье творчество (среди других) служило отправным пунктом для иронических и веселых литературных трансформаций (Вергилий — в «Елисее, или Раздраженном Вакхе» В. И. Майкова; Цицерон — в «Метаморфозах» Апулея). Косвенные способы выражения этой мысли Пушкин заменил более прямым, назвав Апулея и Цицерона.

Параллелью к третьему и четвертому стихам первой строфы окончательного текста:

Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,—

являются соответствующие стихи последней строфы:

Иных уж нет, а те далеке,
Как Сади некогда сказал.

Смысл этой иронической параллели ясен: Пушкин, разумеется, точно так же когда-то «не читал» Цицерона, «как Сади некогда сказал» — именно Цицерону принадлежащие слова.⁶² Но в иронии Пушкина, на-

⁶¹ «Пристрастие» Пушкина к «гармонической и симметрической композиции» давно замечено исследователями. Об этом с отсылками к литературе см., например: Дьяконов И. М. 1) О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина», с. 38; 2) Об истории замысла «Евгения Онегина», с. 89 и сл.

⁶² Говоря о том, что Пушкин уже в Лицее прекрасно знал античную (особенно римскую) литературу и что знанием латинских писателей в оригинале он поражал специалистов, М. М. Покровский, как ни странно, обошел вниманием Цицерона, доверившись сказанному Пушкиным в «Евгении Онегине»: «Мы узнаем (...) из „Евгения Онегина“, что лицеистом он „читал охотно Апулея, а Цицерона не читал“ — по той, разумеется, причине, что Цицерон действительно не может быть интересен для школьников» (Покровский М. М. Пушкин и античность, с. 54;

мекающей на прежнюю шутильную мистификацию, мет безмятежной веселости былой поры; ср. в «Отрывках из путешествия Онегина»:

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
и т. д.

(VI, 201)

Возвращение к Цицерону от каких бы то ни было литературных переделок и забавных метаморфоз было вызвано чрезвычайной серьезностью, чрезвычайной актуальностью в новой обстановке процитированных Пушкиным строк.

Цитата из Цицерона, которая влекла за собой напоминаемый ею широкий контекст, позволяла Пушкину не только высказать неизменно дружеские чувства к декабристам, но и дать своим друзьям высокую историческую оценку. Те, кто боролся с цезаризмом на последнем этапе европейской истории, становились в ряд тех, кто боролся с Цезарем и цезаризмом в самом начале.⁶³ Имена Катона, Кассия, Брута, отдавших жизнь за свои республиканские убеждения, должны были прийти здесь в голову сами собой. По мнению Цицерона, Катон умер «прекрасно».⁶⁴ Что

ср. с. 28, 29). Исследователь опускает цитаты и все упоминания имени Цицерона в творчестве Пушкина, начиная с лицейского «Послания Лиде» (1816). В «Евгении Онегине» Цицерон упомянут не только в приведенном стихе. Ср. черновые рукописи «Путешествия Онегина» (VI, 491, 504), а также черновые наброски к седьмой главе (строфа XXII — VI, 438). Уж если для Евгения Онегина, характер образованности которого читателю известен, Цицерон был одним из немногих избранных писателей, то надо думать, что для автора романа это разумеется само собой. О чтении Онегина см.: Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина», с. 46, 51. Ср. также сказанное о Вергилии («А над Вергилием зевал») с лицейскими стихами:

Люблю с моим Мароном
Под ясным небосклоном
Близь озера сидеть...

(I, 104)

⁶³ Гердер, названный Пушкиным в восьмой главе среди авторов, которых читал Евгений Онегин, писал о Цезаре: «...даже к врагам своим обращается он с великодушием и снисхождением, — о великая душа! если ты не достоин (...) быть монархом в Риме, то и никто не достоин быть им. Но Цезарь был больше, чем монарх, — он был Цезарь! Самый высокий на земле престол украсил он своим именем (говорится о титулах, принятых европейскими императорами, включая русских — царь, и происшедших от имени «Цезарь», — В. В.), — о если б мог он наградить его красотой своей души...» (Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 415). Слова о великодушии и чувствительности Цезаря перекликаются со стихами черновой строфы шестой главы романа:

И Цезарь слезы проливал,
Когда он друга смерть узнал...

(VI, 411)

К источникам этих строк, указанным в комментарии Б. В. Томашевского (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1978, т. V, с. 520), следует добавить Гердера (см.: Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества, с. 443—444). Мнение Гердера о Цезаре Пушкин мог разделить в одном отношении — в том, в котором Цезарь противопоставлен ничтожеству усвоивших его имя европейских монархов. Вне этого сопоставления Цезарь был для Пушкина (как для Цицерона и его друзей-республиканцев) «честолюбивым возмутителем», не больше. «Красотой души» в глазах Пушкина были наделены как раз противники Цезаря (ср., например, «Кинжал», «О народном воспитании»).

⁶⁴ Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 2, с. 401. Задумав вскоре после самоубийства Катона посвятить ему сочинение, Цицерон писал Аттику: «Но насчет Катона (...) не ставлю себе целью написать то, что твои сотрапезники (цезарианцы, — В. В.) могли бы прочесть не только с удовольствием, но даже спокойно. Более того, если бы я не коснулся высказанных им мнений, если бы я не коснулся всего его образа мыслей и намерений, которые у него были относительно государства, и просто захотел бы хвалить его строгость и постоянство, то уже это было бы ненавистным для их слуха. Но, по справедливости, нельзя хвалить этого мужа, если не превозносить того, что он и предвидел то, что есть теперь, и боролся

же касается Кассия и Брута, как и других участников заговора против Цезаря, то для Цицерона они — «герои» («наши герои», «тираноубийцы»).⁶⁵ Те, кто, не колеблясь, погиб в «общей буре» на стороне республики, те, кто продолжал сражаться с «царем» и «тираном» (Цезарем) или «деяниями тирана» (цезаризмом),⁶⁶ вызывали у Цицерона неизменное восхищение. Напоминая о своих друзьях, Пушкину достаточно было сослаться на римского автора, чтобы, не продолжая речи, высказать по отношению к ним и самое горячее, и самое красноречивое одобрение: ведь в данном случае за него говорил Цицерон. Возможно, правда (есть основания это думать), что полный вариант последних глав «Евгения Онегина» не был бы только хвалой декабристам, но включил и полемику с ними по историческим вопросам. Однако цензурные преграды, невозможность напечатать даже смягченный вариант этих глав, представленный Пушкиным царю, заставили поэта отказаться (вместе с замыслом развить декабристскую тему) от какой бы то ни было полемики в пользу по необходимости завуалированного, но безоговорочного апофеоза. Это единственное, чем Пушкин в создавшихся обстоятельствах мог ответить на запрет писать так, как он смел думать.

Заключительные стихи последней строфы имеют в виду тот же источник и предполагают продолжение намеченной Пушкиным параллели. Проведенная до конца, она увязывала Пушкина и Цицерона, каждый из которых и другим и некоторое время даже себе самому казался уцелевшим в «общей буре».⁶⁷ Цену собственного спасения оба узнали очень скоро. Для них, разделенных веками, она была одной и той же — слишком большой и равносильной смерти. Ведь для того чтобы жить, им надо было молчать.

По мере укрепления Цезаря (и цезаризма) Цицерон, сопоставляя собственную судьбу с судьбой своих друзей, все чаще останавливался на мысли, что погибшим лучше, чем живым. В приведенном письме к Публию Нигидию Фигулу, где повторяются слова об умерших и далеких, она звучит сквозным мотивом: «Сам я, приниженный одинаковой судьбой, прибегал к помощи других в своем несчастье, и мне чаще приходило на ум сетовать, что я так живу, нежели радоваться, что я жив <...> Сам Цезарь относится ко мне с чрезвычайной добротой, но она не более могущественна, нежели насилие и изменение и всего положения и всех обстоятельств. И вот, лишенный всего того, к чему меня приобщила и природа, и склонность, и привычка, я в тягость как прочим, так, мне кажется, и самому себе. Ведь будучи рожден для непрерывной деятельности, достойной мужа, я теперь лишен всяческой возможности не только действовать, но даже думать».⁶⁸

Не имея сил ни повлиять на обстоятельства, ни изменить самому себе, Цицерон должен был убедиться в том, что его жизнь, зависящая с некоторых пор от «доброты» то «этого», то «того», — только отсрочка

за то, чтобы это не совершалось, и чтобы не видеть совершившегося, расстался с жизнью» (там же, с. 393).

⁶⁵ Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 3, с. 231, 233 и др. Именно по предложению Цицерона Сенат, собравшийся вскоре после убийства Цезаря, вынес решение об амнистии его убийцам.

⁶⁶ Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 3, с. 233 и др.

⁶⁷ Ср.: «Неизвестно, какую роль сыграл бы Пушкин в декабрьских событиях 1825 г., если бы попал в эти дни в Петербург. Он мог явиться на Сенатскую площадь, и это повлекло бы за собой известный результат <...> Но важно то, что сам Пушкин считал себя уцелевшим случайно. Он выразил это стихотворением „Арион“». И дальше: «Несмотря на ссылку и политические репрессии, Пушкин не мог смешаться с серыми рядами современников. Он чувствовал — во что бы то ни стало — свое единомыслие с теми, кто в Сибири, и с теми, кто повешен. „Братья-друзья“ были там. И создается своеобразный гражданский подвиг, состоявший в том, чтобы вспоминать о братьях и напоминать о них <...> Чем дальше шло время, тем невозможнее становился этот подвиг, тем сильнее мысль о подвиге вела к прошлому. Связанность с декабристами ощущалась Пушкиным до самой смерти» (Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 2, с. 249—251).

⁶⁸ Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 3, с. 11; ср. с. 139.

смерти.⁶⁹ И хотя он погиб с меньшей славой, чем его друзья, причина его гибели (это Цицерон знал заранее) была той же.⁷⁰

Мыслью о блаженстве умерших Пушкин кончает свой роман:

О много, много рок отъял!
Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

(VI, 190)

Логика сказанного такова, что «блаженны» оказываются здесь те, у которых, в отличие от уцелевшего поэта, «рок отъял» не только «много», но и все. Однако их блаженство — результат свободного выбора своей судьбы и предпочтения смерти уделу живых («оставил... не дочел... и вдруг умел...»). Заключительный стих строфы говорит о том, что такая свобода во всяком случае отпущена и поэту. Ведь тем, кто не знает блаженства в умении жить (ср. X, XI строфы той же восьмой главы:

Блажен, кто смолodu был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел...),

(VI, 169)

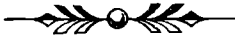
остается, по-видимому, блаженство, достигаемое умением умереть. А поскольку для этого умения нет ни навыка, ни повтора, то оно означает нравственную силу, способную к действию, когда «обстоятельства заставят», а ум решит, что границы «многого», отнятого роком, для творческого сознания уже совпадают с границами всего. Последнее слово в разговоре с царем, обошедшимся с ним «с чрезвычайной добротой», гнет которой поэт ощущал чем дальше, тем больше, Пушкин, как ясно, оставлял за собой. Вместо того чтобы идти за толпой, не разделяя с нею ни чувств, ни мнений (VI, 170), как ему предлагалось, поэт всегда мог, оторвавшись от нее, уйти вперед — вслед за теми, кто сделал это несколько раньше. Ведь близость с друзьями, не по его воле отошедшая в прошлое, теперь оборачивалась любым моментом в свободно выбранном будущем. Политическая ситуация настоящего времени отозвалась в последней строфе романа скорбной нотой. Новая волна реакции в России, вызванная революционным движением в Европе, уничтожая любые проявления вольнолюбивой мысли, грозила гибелью самому поэту. Отсюда его прощание с читателем — эпитафия из Байрона к заключительной главе романа, перекликающийся с ее концовкой:

Fare thee well, and if for ever
Still for ever fare thee well.⁷¹

⁶⁹ «Этот» и «тот» в письмах Цицерона заменяют лиц, которых он не хотел называть. Во время гражданской войны «этот» — обычно Помпей, «тот» — Цезарь; во время диктатуры Цезаря он по-прежнему у Цицерона редко — «этот», как правило — «тот». Ср., например: «Панса с...» влиятелен у того благодаря своему авторитету не менее, чем благодаря обходительности»; или: «Ведь приближенных такое множество, что скорее выскочит кто-нибудь из них, чем будет доступ для нового, особенно если он не принесет ничего, кроме старания, по поводу которого тот — если только он об этом будет знать — сочтет, что оказал услугу, а не принял ее» (Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 3, с. 28, 187 и др.; курсив мой. — В. В.). Ср. в письмах Пушкина жене о Николае I (1834 г.): «На того я перестал сердиться...» (XV, 159); «Все Тот виноват...» (XV, 167); «с тем чуть было не побранился» (XV, 178).

⁷⁰ В январе 45 г. Цицерон писал Авлу Манлию Торквату: «Как сильно я скорбел, ты помнишь с...» Затем — это у меня с тобой общий повод для утешения — если бы меня теперь призвали окончить жизнь, я не был бы оторван от государства, утрата которого мне причинила бы боль с...» Наконец, в этой войне пал такой муж и даже такие мужи, что кажется бессовестностью отвергать ту же участь, если обстоятельства заставят» (Письма Марка Туллия Цицерона..., т. 3, с. 91).

⁷¹ Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай (англ.).



Ю. М. ЛОТМАН, МИХ. Ю. ЛОТМАН

ВОКРУГ ДЕСЯТОЙ ГЛАВЫ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

... Должно быть Пушкина сочинение.

Гоголь

Его кулак навек закован
В спокойную
к обиде медь...

Маяковский

1. Два издания «десятой главы»

В публикации под интригующим заглавием «Апокриф?.. Или...» Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский повторно издали приписываемое Пушкину начало десятой главы «Евгения Онегина» (в дальнейшем: ЕО).¹ Впервые этот текст был опубликован И. В. Гуторовым в 1956 г.² и был почти всеми специалистами признан подделкой (покойный И. Л. Фейнберг вспоминал, что был поражен тем, что такой крупный специалист, как Л. И. Тимофеев, мог всерьез воспринимать эту фальшивку). Пренебрежительно об этой публикации отзываются и Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский: «Профессор И. В. Гуторов опубликовал фальсифицированный текст X главы <...>. Этот текст мы не рассматриваем».³ Между тем, если сравнить текст, опубликованный И. В. Гуторовым (в дальнейшем: А1), с текстом публикации Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского (в дальнейшем: А2) и если отвлечься от расхождений в пунктуации,⁴ то только одно слово в «апокрифической» части А2 не находит точного соответствия в А1: в X строфе (стих 6) в А1 — «Английской», в А2 — «Англинской»; кроме этого, в «пушкинской» части А2 в XVI строфе (стих 5) «Читал свои сатиры Пушкин», в то время как в А1 «Читал свои нозли Пушкин». За исключением этих случаев А2 полностью содержится и в публикации И. В. Гуторова. Правда, текст А1 «просторнее» А2: в нем 21 строфа, в то время как в А2 только 19 (отсутствуют строфы XIX и XX, имеющиеся в А1). Объясняется это тем, что И. В. Гуторов в своей публикации учитывает несколько списков «десятой главы», которая, по его словам, «так широко распространяется

¹ Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или... — В кн.: Прометей. М., 1983, т. 13, с. 110—127. Хотя дошедший до нас зашифрованный текст стихов из сожженных Пушкиным стрóf «Евгения Онегина» наиболее вероятно, как показал И. М. Дьяконов (см.: Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». — Русская литература, 1963, № 3, с. 37—61), представляет собой часть главы восьмой («Странствие»), ниже сохраняется традиционное обозначение их как начальных стрóf «десятой главы».

² Гуторов И. В. О десятой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. — Ученые записки Белорус. гос. ун-та. Сер. филолог., 1956, вып. XXVII, с. 3—37.

³ Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или... с. 118.

⁴ Ср. замечание Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского: «Вопрос о знаках препинания <...> мы не поднимаем <...>, ограничиваясь наблюдениями словесно-интонационного характера» (там же, с. 120).

среди студентов и научной интеллигенции СССР», причем «у профессора Л. И. Тимофеева (Москва) имеется несколько вариантов этой главы». В основу А1 И. В. Гуторов кладет «список, полученный от студентов-заочников филологического факультета МГУ в 1953 году»,⁵ приводя в качестве «разночтений» как данные других списков, так и сохранившийся пушкинский текст. Этот дух непосредственности пронизывает всю текстологическую работу И. В. Гуторова: достаточно сказать, что на основании имеющегося у него списка он считает возможным вносить исправления в сохранившийся пушкинский текст и в результаты его дешифровки. В этом отношении публикация Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского выгодно отличается от публикации И. В. Гуторова: они отбрасывают все «разночтения», содержащиеся в списках, появившихся в начале 1950-х годов, придерживаясь текста, записанного Д. Н. Альшицем; кроме того, более осторожны в формулировках и выводах. Однако все это не может отменить того факта, что в обеих публикациях речь идет об одном и том же тексте.

Концепция возникновения этого текста, предлагаемая Л. И. Тимофеевым и Вяч. Черкасским, также является лишь исправленным вариантом версии И. В. Гуторова. Последний считал, что десятая глава, хотя и была сожжена, распространилась «устно и в письмах в России и за границей» и, подвергаясь различного рода искажениям и «всевозможным способам фольклоризации»,⁶ сохранилась в «народной памяти в лице многих своих грамотных выразителей и идеологов» и «дошла и до наших светлых социалистических дней».⁷ Разумеется, эту версию всерьез обсуждать не приходится: время «фольклоризации» «десятой главы» — 1950-е годы.

Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский вносят в эту концепцию существенные уточнения и из числа безымянных «выразителей» выделяют Л. С. Пушкина и Д. Н. Альшица — с первого история этого текста начинается, вторым завершается. Д. Н. Альшицу действительно принадлежит ключевая роль в деле введения рассматриваемого текста в поле зрения пушкинистики, хотя сам он и не стал его публиковать, и поэтому посвященные ему в публикации Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского строки, рисующие портрет ученого — историка и библиографа (к этому можно было бы добавить еще, что Д. Н. Альшиц — талантливый писатель), можно только приветствовать. Другое дело — Л. С. Пушкин. Все, что касается его предполагаемой роли в возникновении А2, звучит крайне неубедительно. А. С. Пушкин, после того как сжег десятую главу, читал ее «избранным лицам — это известно»⁸ (здесь, однако, преувеличение: известно, что поэт читал отрывки из этой главы). Среди этих избранных лиц «мог присутствовать» и Л. С. Пушкин (на с. 119 авторы пишут: «Можно предположить, что среди них присутствовал и его брат Лев», но уже на следующей странице это предположение перерастает в полную уверенность: «Конечно же, Лев Пушкин не мог не слышать X главу»), который, обладая исключительной памятью, выучил ее наизусть (поскольку даже при «исключительной памяти» с одного раза текст главы запомнить, по-видимому, невозможно, остается предположить, что он слышал ее неоднократно). Далее авторы справедливо полагают, что сам Л. С. Пушкин «вряд ли» стал бы записывать десятую главу, но «можно предположить, что избранным лицам по памяти X главу он читал (вполне возможно, заменяя от себя, как поэт, те стихи, которые забывал)». И далее: «В свою очередь эти избранные лица могли запомнить и передавать X главу, постоянно внося в нее изменения в зависимости от памяти исполнителей».⁹ Эта крайне неправдо-

⁵ Гуторов И. В. О десятой главе..., с. 15.

⁶ Там же, с. 14, 15.

⁷ Там же, с. 36, 15.

⁸ Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или..., с. 119.

⁹ Там же, с. 120.

подобная концепция (по-видимому, речь идет о том, что и среди этих «избранных лиц» нашлись люди с феноменальной памятью; ведь предположение, что Л. С. Пушкин мог кому-нибудь продиктовать эту главу, было бы еще более абсурдно, чем предположение, что он записал ее сам) по сути дела является повторением концепции И. В. Гуторова о «фольклоризации» десятой главы.

Таким образом, мы не располагаем никакими достоверными сведениями о существовании списков десятой главы ЕО после ее сожжения, и чисто умозрительные построения И. В. Гуторова и Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского способны лишь усилить скептицизм в отношении подлинности предлагаемого текста. Однако оставить без внимания публикацию Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского нельзя: текст «десятой главы» опубликован теперь на страницах одного из самых популярных альманахов тиражом 200 000 экз., что, конечно, не может идти ни в какое сравнение с 1000 экз., предназначенных для специалистов «Ученых записок» Белорусского университета, где этот текст был напечатан И. В. Гуторовым. Не может сравниться и весомость этих публикаций: теперь под ней стоит подпись столь авторитетного специалиста, как член-корреспондент АН СССР Л. И. Тимофеев.

Как известно, на публикацию И. В. Гуторова резко отрицательно реагировал в печати Д. Д. Благой.¹⁰ На устные возражения Б. В. Томашевского, С. М. Бонди и других известных пушкинистов ссылаются Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский. Однако мнение, по крайней мере Б. В. Томашевского, насколько это памятно одному из авторов настоящей статьи, публикаторы приводят не полностью. Сущность возражения была не в отдельных замечаниях, а в том, что, по словам Б. В. Томашевского, всякий мало-мальски чувствующий пушкинский стих интуитивно ощущает непушкинскую тяжесть приписываемого текста. Что касается содержания, то, по словам того же исследователя, оно учитывает все новейшие достижения советского декабристоведения.

Итак, речь идет о читательском ощущении. Можем ли мы перевести его на язык точного анализа? Попробуем это сделать и посмотрим, совпадут ли полученные нами данные, с одной стороны, с квалифицированной читательской интуицией, а, с другой, с результатами «системного анализа», отстаиваемого Л. И. Тимофеевым.

2. А2 и сохранившийся пушкинский текст десятой главы ЕО

От пушкинского текста десятой главы сохранились начальные стихи шестнадцати строф, уместившиеся в зашифрованном виде на одном согнутом пополам листе: по четыре первых стиха, согласно общепринятой расшифровке, сохранились от следующих строф (нумерация условная): <1>—<4>, <6>—<9>, <11>—<12>; начальные трехстишия сохранились от строф <5>, <13>—<16>; кроме того, в правом столбце левой страницы записаны четыре стиха, которые по предположению академического Полного собрания сочинений Пушкина считаются девятыми стихами строф <6>—<9> (во всяком случае, согласно логике зашифровки, эти стихи должны занимать одинаковую позицию; так как все они женского окончания, речь может идти только о стихах 5, 6, 9 и 12 — в четырех подряд идущих строфах); в строфе <10> допущена ошибка в зашифровке: стихи, которые по логике шифра должны были занимать 3-ю и 4-ю позиции в этой строфе, ни рифменно, ни тематически не связаны со стихами 1 и 2 (можно предположить, что это либо стихи 3 и 4 следующей строфы, от которой не сохранилось стихов 1 и 2, либо, что более вероятно, стихи 6 и 7 или 9 и 10 этой же строфы; во всяком случае, не подлежит сомнению, что они должны находиться рядом, причем следуя в этом же порядке). Кроме

¹⁰ Благой Д. Д. О казусах и ляпсусах. — Новый мир, 1957, № 2, с. 256—260.

того, сохранилась черновая рукопись трех строф (последняя не завершена), содержащая полный текст строф <15> и <16>, подтверждающая правильность дешифровки; 4-й стих строфы <14> предположительно восстанавливается по дневниковой записи П. А. Вяземского от 19 декабря 1830 г.

Сравним теперь сохранившиеся отрывки с А2 («разночтения», содержащиеся в А1, но признанные Л. И. Тимофеевым и Вяч. Черкасским фальсифицированными, мы исключим из систематического рассмотрения).

В А2 строфы пронумерованы (от I до XIX), причем первой строфе сохранившегося пушкинского текста (в дальнейшем ЕО X) соответствует в А2 строфа II и т. д. Строфы I и XVIII—XIX А2 не находят соответствия в ЕО X, а <17>-я строфа ЕО X не находит соответствия в А2 (она есть в А1 — строфа XX, хотя она тематически и стилистически противоречит строфам XVII и XVIII А1 и А2; ср., с одной стороны: «Там закипал серьезный кризис — Уже для будущих боев Солдат готовил Муравьев...» и т. д., а с другой стороны: «Сначала эти заговоры Между Лафитом и Кликю Лишь были дружеские споры...» и т. д.; по-видимому, именно поэтому эта строфа и исключена из А2).

Текстуальное сравнение ЕО X с А2 дает очень показательные результаты. Расхождения в началах строф крайне незначительны: в V₁ (здесь и далее римская цифра означает строфу в А2 или А1, а индекс — номер стиха) «тут» вместо «но», в IX₄ «свет» вместо «тень»; однако стихи из правого столбца первой страницы шифрованного текста, которые должны были бы занимать одинаковую позицию в соответствующих строфах (предположительно — девятый стих), разбросаны в беспорядке: VII₆, VIII₆, IX₉ и X₁₂. Но самое странное произошло со стихами «А про тебя и в ус не дует Ты А.лександровский холоп» (строфа <10> ЕО X), которые в зашифрованном тексте оказались не на своем месте (см. выше): первый из них вообще не попал в А2 (равно как и в А1), а второй стал заключительным стихом III строфы. С точки зрения логики шифра, оба эти расхождения следует признать совершенно невозможными: первая из этих строк не могла оказаться за пределами данной части текста, ни тем более выпасть из него вообще; вторая из них не могла быть до строфы <10> (в А2 — XI), поскольку Пушкин шифровал строфы в порядке их следования и данный стих оказался между четвертыми стихами <9>-й и <11>-й строф:

Из К. уж мигал
Ты А. холоп
Свирепой шайке палачей
(VI, 520)

И главное — рассматриваемые стихи безусловно должны быть в тексте рядом, помещение второго из них в контекст III строфы противоречит не только логике шифра, но и создает беспрецедентный для ЕО срыв коммуникативной перспективы (см. ниже).

Из менее значительных несоответствий отметим следующие. Во-первых, имеющееся в XVIII₁ словосочетание «Там Пестель» было в черновике ЕО X в предшествующей строфе в совершенно другом контексте и такая трансформация при переходе от черновой редакции к белой более нигде в ЕО не наблюдается, однако находится в соответствии с отмеченным выше произвольным перемещением пушкинского текста, которое допускает автор А2. Во-вторых, стих XVI₅ «Читал свои сатиры Пушкин» является вариантом первоначальной черновой записи «Читал свою сатиру Пушккин», однако слово «сатира» было Пушкиным отброшено и жирно зачеркнуто, так что прочесть его почти невозможно. Зато оно легко вычитывается в печатном тексте (VI, 524), что заставляет предположить, что автор А2 был с ним знаком.

В заключение следует отметить, что перечисленные несоответствия никак не могут быть объяснены предполагаемой «фольклоризацией» десятой главы: не говоря уж о том, что совершенно непонятно, как досто-

янием «избранных лиц» стал отброшенный еще в черновом автографе вариант, следует помнить, что начальные стихи II—XV строф воспроизводятся в А2 практически без изменений.¹¹ Поскольку невозможно представить себе, как превратности судьбы зашифрованного пушкинского автографа могли влиять на память «избранных лиц», остается предположить, что автор А2 был знаком с печатным текстом ЕО X.

На этом, в принципе, можно было бы и остановиться: приведенных данных достаточно для того, чтобы отвергнуть предположение, будто Пушкин является автором А2, или, выражаясь более осторожно, ЕО X не может считаться сохранившимся фрагментом А2 (более того, все данные свидетельствуют о том, что А2 является дополненным и трансформированным вариантом ЕО X). Однако и И. В. Гуторов и теперь Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский настаивают на том, что этот текст как нельзя лучше соответствует духу и стилю пушкинских сочинений; поэтому имеет смысл остановиться на некоторых параметрах структуры А2.

3. Статистический анализ А2. Предварительные замечания

Одним из наиболее надежных средств объективной атрибуции текста (по терминологии В. В. Виноградова) является его лингво-статистический анализ.¹² Однако для того, чтобы результаты этого анализа обладали статистической достоверностью, анализируемый текст должен содержать достаточно большое число единиц, подлежащих подсчету,¹³ в то время как объем А2 сравнительно ограничен: 260 стихов, около 1100 графических слов. Поэтому мы не сможем использовать целый ряд показателей, считающихся надежными средствами атрибуции (например, средняя длина предложения, лексический спектр текста, разнообразие его лексики и т. п.). Тем не менее А2 обладает рядом специфических особенностей, которые ставят его в особое положение. Одни из них (как, например, то, что в тексте содержатся бесспорно пушкинские фрагменты) облегчают анализ, другие затрудняют его: ясно, что если автор «апокрифической» части А2 не Пушкин, то он будет имитировать пушкинский стиль, а поэтому анализ представляет и определенный методологический интерес. Кроме того, следует иметь в виду, что задачей анализа не является атрибуция в строгом смысле слова: мы не ставим своей целью определить, кто является автором А2, а лишь может ли им быть Пушкин. Поэтому, если обнаружится, что параметры А2 резко расходятся с ЕО, то, несмотря на небольшой объем выборки, от гипотезы, согласно которой автором А2 является Пушкин, придется отказаться.

¹¹ Принципы «фольклоризации» наиболее отчетливо проступают в некоторых вариантах, приводимых или упоминаемых в А1, ср.: «В одном варианте имеется концовка этой (XXI, — М. Л., Ю. Л.) строфы и сюжетное продолжение всей главы в следующем тематическом направлении:

Царя любовные затеи
Как будто демон поджигал...»

(Гуторов И. В. О десятой главе... с. 25). Черновой набросок к «9-й строфе, помещенный в академическом собрании сочинений после основного текста, рассматривается как его продолжение, и вся «десятая глава» развертывается в таком «тематическом направлении», что даже И. В. Гуторов не считает возможным его воспроизвести.

¹² В. В. Виноградов. 1) Теория литературных стилей и принципы атрибуции анонимных и псевдонимных произведений. — В кн.: О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Л., 1960; 2) Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

¹³ Так, для достоверности некоторых показателей лексического разнообразия и лексических спектров необходимо располагать выборкой минимум в несколько тысяч словоформ (Ворончак Е. Методы вычисления лексического богатства текстов. — В кн.: Семиотика и искусствоведение. М., 1972).

3.1. Ритмика

Из 260 стихов А2 на «пушкинские» части приходится (в дальнейшем: П10) 81 стих, на «апокрифические» (в дальнейшем: А10) — 179 стихов. Поскольку 81 единица — слишком незначительное для статистического анализа число, основное внимание уделим сравнению А10 с данными, полученными К. Ф. Тарановским при изучении ритмики ЕО.¹⁴ Рассмотрим сначала профиль ударности иктов (сильных мест):

	И к т ы				
	I	II	III	IV	В среднем
А10	83.3	98.3	42.8	100	81.1
ЕО	84.4	89.9	43.1	100	79.4

Привлекает внимание ударность II икта (четвертого слога): разница в 8.4% не может считаться случайной (в П10 ударность этого икта составляет 92.5%, что, учитывая объем выборки, не может считаться существенным расхождением с ЕО). Чтобы убедиться в этом, следует обратиться к рис. 1, где показано распределение ударности.

Такой высокий показатель ударности слога противоречит не только ритмической структуре ЕО, но и является беспрецедентным для четырехстопного ямба Пушкина вообще. Автор А2 правильно расслышал тенденцию пушкинского ямба с его сильными II и IV иктами к «пеоничности», однако утрировал ее: ударность II икта напоминает ямба последователей и эпигонов Пушкина (однако в А2 сохраняется сравнительно высокий показатель средней ударности икта, характерный для начинающего поэта).

Отмеченные особенности еще более рельефно проявляются при статистике ритмических форм:¹⁵

	Ф о р м ы					
	I	II	III	IV	V	VI
А10	34.4	7.8	1.7	47.2	—	8.9
ЕО	26.8	6.6	9.7	47.5	0.4	9.0

Здесь опять-таки в А10 утрированы тенденции пушкинской ритмики, где наиболее «весомы» I и IV формы и избегаются III и V формы. Однако, если показатель IV формы в А10 в точности соответствует аналогичному показателю ЕО, то процент I формы явно завышен (в П10 он составляет 28.8) и находится на пределе допустимости для Пушкина: выше только

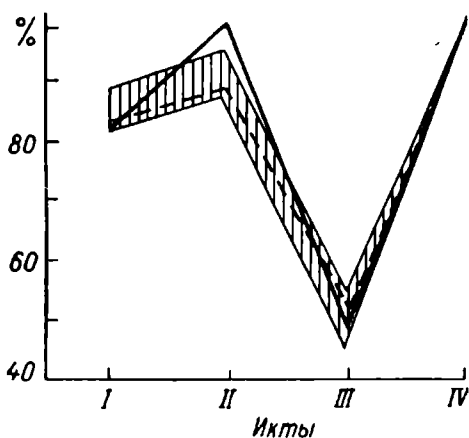


Рис. 1. Распределение ударности.

Сплошная линия — А10; штриховая линия — ЕО; заштрихованная зона — допустимые значения для четырехстопного ямба Пушкина (максимум ударности II икта — 96.4% — приходится на поэму «Медный всадник», 1833 г.).

¹⁴ Здесь и далее данные по ритмике четырехстопного ямба берутся (кроме специально оговоренных случаев) из кн.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, табл. II и III.

¹⁵ В нумерации форм мы следуем Тарановскому; напомним ее:

- I. — — — — — () (Забыл и свет и шумный бал)
- II. — — — — — () (Я классицизму отдал честь)
- III. — — — — — () (Элегию готовит ей)
- IV. — — — — — () (Волненье света ненавидит)
- V. — — — — — () (Москвы коленопроклонной)
- VI. — — — — — () (Осведомляется старик)

в «Цыганах» (1824) — 35.3; самое существенное расхождение дают показатели III формы — такой низкий процент встречается только у эпигонов Пушкина (у Пушкина самый низкий показатель в «Полтаве» — 5.2%, более чем в три раза выше, чем в А10); в П10 — 7.5%.

И последнее. Нельзя ли отклонения ритмики А10 от ЕО объяснить ритмическими предпочтениями Л. С. Пушкина, который «заменял от себя, как поэт, те стихи, которые забывал», или особенностями «фольклоризации»? Недавняя публикация К. Тарановского,¹⁶ как представляется, дает основания для негативного ответа на оба вопроса. Речь идет о сравнительно широко известной, хотя и редко упоминаемой, анонимной поэме «Лука», авторство которой приписывается (П. Н. Берков) Л. С. Пушкину. Поэма сохранилась во многих вариантах (в дальнейшем: Л1, Л2, Л3), значительно различающихся по длине, набору эпизодов и т. п., однако, как свидетельствуют подсчеты Тарановского, ритмика вариантов характеризуется исключительной стабильностью. Тарановский проанализировал три из них, причем третий в полтора раза длиннее первого. Вот полученные им данные:

	И к т ы				Ф о р м ы					
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI
Л1	80.4	94.3	44.1	100	29.1	9.8	5.2	45.5	0.4	9.3
Л2	82.5	94.0	45.5	100	31.2	8.6	5.7	45.3	0.3	8.9
Л3	82.9	93.1	45.4	100	30.4	8.4	6.6	45.7	0.3	8.7

Нельзя не заметить, что ритмика «Луки» гораздо ближе к пушкинской (в частности, к ЕО), чем А10, но главное здесь в другом: текст, несомненно подвергшийся «фольклоризации», сохраняет свою ритмическую структуру.

3.2. Длина слова

Этому параметру мы придаем особое значение, поскольку он, во-первых, обладает наибольшей статистической значимостью (в А2 1080 графических слов, из которых 1043 содержат по крайней мере один слог), что позволяет сравнивать А10 непосредственно с П10; во-вторых, этот параметр по сравнению с ритмической характеристикой текста является менее осознаваемым и, следовательно, труднее поддающимся стилизации. Для измерения длины слова мы будем пользоваться двумя «масштабами»: сначала за единицу измерения возьмем слог, затем букву.

Средняя длина слова в П10 — 2.29 слога (всего в П10 302 содержащих слога слов), в А10 — 2.03 слога (всего в А10 741 слово, содержащее по крайней мере один слог). На рис. 2 представлено распределение слов разной длины в П10, на рис. 3 — в А10 (в обоих случаях в %).

Наиболее значительное расхождение наблюдается в употреблении односложных слов (9.6%), что, конечно, не может быть признано случайным. Однако еще более показательным является соотношение ударных и безударных односложных слов:¹⁷ в П10 односложные ударные состав-

¹⁶ Taranovsky K. The rhythmical structure of the notorious Russian poem *Luka*. — JSLP, 1982, vol. XXV—XXVI, p. 429—432.

¹⁷ Односложное слово считается ударным в следующих случаях: 1) если оно является полносложным, 2) если на него падает фразовое ударение или оно выделяется эмфазой, 3) если оно приходится на икт (исключения составляют частицы «же», «ли», «бы», «не», которые всегда считаются безударными); однако неполнозначное слово в иктовой позиции не считается ударным, если оно примыкает к сильному сверхсхемному ударению. Мы придерживались такой схемы расстановки ударений, поскольку она принята большинством современных стиховедов. Другое дело, что Пушкин, по-видимому, был склонен большее число моносиллабов рассматривать как безударные. Ср. черновое примечание к XII строфе четвертой главы: «[Несется в гору во весь дух]. Критиковали меру этого стиха, несправедливо: $\cup\cup\cup\cup\cup$ — одно из изменений четырехстопного ямбического стиха, впрочем довольно однообразного (VI, 534). По-видимому, «ритмики» подходили к этому стиху с критериями современного стиховедения и отметили стых ударений в словосочетании «весь дух». Возможно, однако, что и Пушкин не был вполне

ляют 8.9%, а безударные — 16.6%, в то время как в А10 их соотношение 16.5% к 18.6%. Таким образом, завышенный показатель односложных слов в А10 по сравнению с П10 определяется почти исключительно процентом ударных слов — в А10 их вдвое больше, чем в П10. Проверив значимость расхождения диаграмм, представленных на рис. 2 и 3, с помощью критерия Колмогорова—Смирнова,¹⁸ получим значение, равное 1.43, что соответствует вероятности 0.035. Другими словами, вероятность того, что А10 и П10 принадлежат к одной генеральной совокупности, не превышает 3.5%. В принципе уже на основании одного этого результата можно утверждать, что Пушкин не является автором А10 (даже на уровне значимости 0.05), тем более что А10 и П10, согласно Л. И. Тимофееву и В. Черкасскому, не являются разными текстами и даже различными ком-

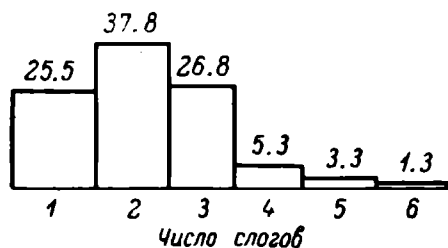


Рис. 2. Распределение слов разной длины (в слогах) в П10 (в %).

По горизонтали — число слогов в слове; по вертикали — количество слов (в %).

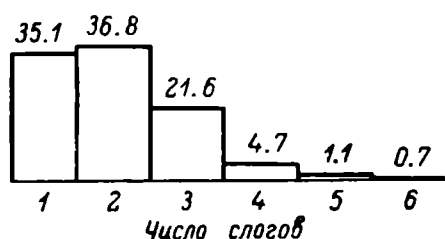


Рис. 3. Распределение слов разной длины (в слогах) в А10 (в %).

По горизонтали — число слогов в слове; по вертикали — количество слов (в %).

позиционно выделенными фрагментами одного текста — это куски, полученные в результате совершенно случайного разделения единого целого. Понять, почему в этом целом чередуются куски с такими различными характеристиками, исходя из гипотезы, что А10 и П10 взяты из одной генеральной совокупности, не представляется возможным.¹⁹

Добавим к сказанному несколько соображений не статистического характера. Нетрудно заметить, что отмеченные особенности ритмики и акцентологии А10 складываются в определенную систему: высокая средняя отягченность икта и обилие односложных слов создают эффект «тяжелого» стиха,²⁰ в то время как пушкинский четырехстопный ямба вообще характеризуется легкостью, а в П10 она выражена даже более, чем в среднем в ЕО (средняя отягченность икта — 78.1%; сравни также обилие VI формы). Обилие моносиллабов характерно для начинающих поэтов, «борющихся» с метром: односложные слова легко заполняют «лиш-

уверен в своей правоте и именно поэтому не включил это примечание в основной текст. Как бы то ни было, для нашего анализа этот вопрос не столь уж существен, так как и к А10, и к П10 мы подходим с одними и теми же критериями.

¹⁸ См.: Пиотровский Р. Г., Бектаев К. Б., Пиотровская А. А. Математическая лингвистика. М., 1977, с. 347—348 и табл. VII на с. 369—370.

¹⁹ Контрольные подсчеты для девятнадцати заключительных строф каждой главы ЕО показали, что распределение длин слов, представленное на рис. 2, хорошо согласуется с аналогичными данными по другим главам. Единственное исключение — строфы восьмой главы, содержащие монолог Татьяны, и прилегающие к ним. В них односложных слов даже больше, чем в А10, — 42.2%, однако они распределяются в строфе равномерно, а не группируются в ее нижней части, как в А2.

²⁰ См. об этом: Гаспаров М. Л. Легкий стих и тяжелый стих. — В кн.: *Studia metrica et poetica*, II. Тарту, 1977 (Уч. зап. ТГУ, вып. 420). Отметим в этой связи, что очень не по-пушкински звучит стих XII: «И твой мучитель Шварц — сатрап» с фразовым ударением на «Шварц» и последующей сильной паузой. Ритмический импульс пушкинского четырехстопного ямба требует ослабленного ударения на III икте и удлинения акцентных единиц к концу стиха. Показательно в этом смысле разночтение (опечатка?), содержащееся в А1: «И твой мучитель Шварц-сатрап» — в А2 противоречие между ритмическим импульсом и смыслом заканчивается победой смысла, а в А1 бессмысленный «шварцсатрап» знаменует победу ритмического импульса.

ние» метрические позиции. На противоположном фланге этой борьбы появляются изуродованные многосложные слова, не «влезшие» в размер.

Обратимся теперь к показателю длины слова в буквах.²¹ Эти данные еще более показательны, так как длина слова в буквах варьируется в более широких пределах (от 1 до 16), чем длина слова в слогах (от 1 до 6). Средняя длина слова в П10 — 5.4 буквы, в А10 — 4.9 букв. Распределение слов разной длины в процентах представлено на рис. 4.

Кривая распределения длин словоформ в П10 характеризуется ярко выраженным пиком на пятибуквенных словах (17.8%); если опустить из него перпендикуляр к горизонтальной оси, то он разделит площадь, соответствующую П10, на две примерно равные части: на левую часть при-

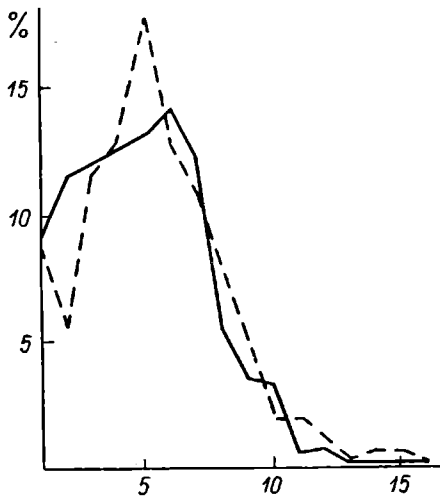


Рис. 4. Распределение слов разной длины (в буквах) в А2 (в %).

Сплошная линия — А10; штриховая линия — П10.

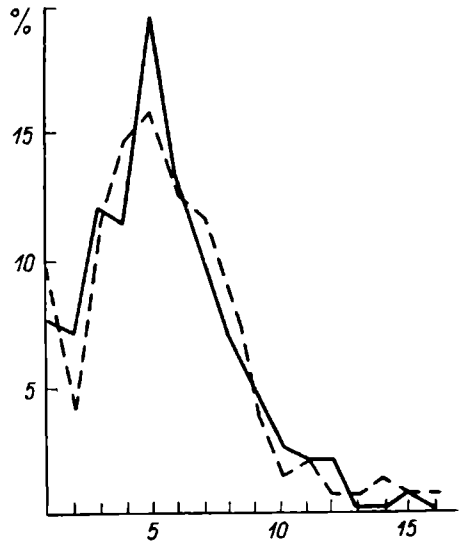


Рис. 5. Распределение слов разной длины (в буквах) в П10 (в %).

Сплошная линия — строфы I—X; штриховая линия — строфы XI—XVII.

дется 47.5%, на правую — 52.5%. График длин слов в А10 характеризуется значительной асимметрией и отсутствием выраженного пика: шестибуквенных слов — 14.2%, пятибуквенных — 13.2%, четырехбуквенных — 12.7%, семибуквенных — 12.3%, трехбуквенных — 12.0% и двухбуквенных — 11.7% (именно показатель двухбуквенных слов демонстрирует наиболее значительное расхождение П10 с А10 — 6.2%). Если мы и здесь опустим из верхней точки графика перпендикуляр к горизонтальной оси, то он разделит площадь, соответствующую А10, таким образом, что в левой части окажется 66.2%, а в правой — 36.6%. Привлекают внимание также несбалансированный характер графика А10 (хотя его пик правее пика П10, средняя длина слова в А10 значительно короче) и отсутствие в нем выраженных предпочтений.

Показательность данных, представленных на рис. 4, их устойчивость может быть проверена, если мы разобьем А2 на две части и проследим, как в них распределяются словоформы различной длины. Соответствующие данные представлены на рис. 5 и 6. В принципе следовало бы ожидать, что части А10 проявят большую устойчивость, так как соответствующие выборки являются более представительными, чем соответствующие части П10 (соответственно 455 и 326 словоформ А10 против 158 и 151

²¹ Подсчет производился исходя из современной орфографии. То, что в старой орфографии средняя длина слова в буквах была большей, не имеет существенного значения; кроме того, нас интересуют в первую очередь не абсолютные цифры, а соотношение значений этого параметра в А10 и П10.

словоформы П10). Однако в действительности дело обстоит иначе: показатели, представленные на рис. 5, очень хорошо между собой согласуются: (пик приходится на пятибуквенные слова, двухбуквенных меньше, чем однобуквенных), стабильна и средняя длина слова — в строфах I—X она составляет 5.3 буквы, в строфах XI—XVII — 5.5 буквы, в то время как на рис. 6 мы наблюдаем значительное расхождение графиков: кривая, описывающая распределение длин слов второй части А10, как бы сдвинута на слог вправо по сравнению с кривой, описывающей строфы I—X; в результате и средняя длина слова в этих частях значительно различается: в строфах I—X — 4.6 буквы, в строфах XI—XIX — 5.3 буквы. Сказанное, разумеется, не должно означать, что А10 — плод творчества двух лиц. Неустойчивость и невыразительность распределения длин слов в А10 свидетельствует либо о том, что у его автора не сложилась еще своя система предпочтений, либо о том, что он, стремясь подстроиться под другого, в своем выборе не был свободен (возможно, двувёршинные кривые на рис. 6 свидетельствуют об этой борьбе).

Если проверить значимость размаха вариации в А10 и П10 (рис. 5 и 6) при помощи критерия Колмогорова-Смирнова, то получим $\lambda = 1.36$, что опять-таки отвергает гипотезу о принадлежности А10 и П10 к одной генеральной совокупности на уровне значимости 0.05.

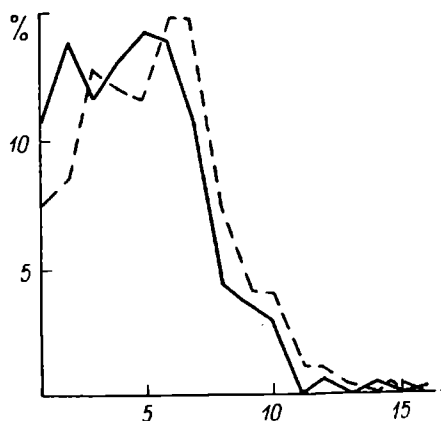


Рис. 6. Распределение слов разной длины (в буквах) в А10 (в %).

Сплошная линия — строфы I—X; штриховая линия — строфы XI—XIX.

4. Структура текста

Итак, как текстологический, так и статистический анализ распределения единиц «низших» уровней позволяют с уверенностью утверждать, что А2 не является десятой главой ЕО и что текст А10 не мог быть написан тем же автором, что и П10, т. е. Пушкиным. Тем не менее мы считаем целесообразным продолжить анализ А2 на «высших» уровнях его структуры, где, как мы увидим, расхождения с ЕО ничуть не менее значимы. Дело в том, что сам факт переиздания этого текста и особенно сопровождающий его комментарий не может рассматриваться просто как досадная оплошность. Он является результатом последовательного проведения позиции, согласно которой анализ «низших» уровней вообще, а статистический анализ в особенности являются лишь возрождением формализма и ничего не могут дать для вскрытия «реальных» эстетических ценностей.²² С другой стороны, он свидетельствует также о том, что мы еще сравнительно мало знаем об организации текста в ЕО, а это создает предпосылки и для голословных утверждений самого фантастического характера, и для приписывания Пушкину текста, во всех отношениях ему чуждого.

Поэтому соответствующий анализ А2 преследует не только узкие цели, связанные с его атрибуцией, но и позволит косвенным образом расширить наши знания о ЕО: ведь сам факт публикации А2 свидетельствует о том, что ни его автор (который, вне всякого сомнения, является широко эрудированным человеком), ни его издатели не располагают надежными све-

²² См., например: Тимофеев Л. И. Число и чувство меры в изучении поэтики. — В кн.: Слово и образ. М., 1964. Автор доказывает бесперспективность использования статистики в стиховедении и провозглашает над самой идеей «подсчета букв».

дениями относительно того, какие формы организации текста в ЕО заведомо невозможны.

Из многочисленных возможных аспектов лингвистического анализа текста мы остановимся только на двух: на связности текста и его коммуникативной перспективе.

4.1. Анафорические повторы и связность текста

На анафорических повторах Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский останавливаются особо и находят, что «построения» А2 в этом отношении «чрезвычайно близки» к ЕО и другим пушкинским текстам.²³ Однако если рассматривать не изолированные строки, а структуру текста в целом, то мы увидим, что и в этом отношении А2 чрезвычайно далек от ЕО.

Расширим понятие анафорического повтора в соответствии с тем, что под этим термином принято понимать в лингвистике текста: это всякий лексический повтор, образующий связность текста. В А2 привлекает внимание обилие анафорических повторов на стыках строф,²⁴ причем в одном месте так соединено пять строф подряд:

IV

.....
Лишь посулил от бога мзду.

V

Тут — бог помог — стал ропот ниже

.....
А только сделался жирней.

VI

И чем жирнее, тем тяжеле.

Иль на авось по старине

Ты понадеялся вполне?

VII

Авось, о Шиболет народный

.....
Но я... надеюсь на авось!

VIII

Авось, аренды забывая.....

К этому следует добавить два менее броских повтора между строфами XIII и XIV («их—них») и XVII и XVIII («там—там»). Если разделить число повторов (6) на число строф (19), то получим показатель лексической повторяемости на стыках строф, равный для А2 0.32. Разумеется, большое значение этому числу придавать не приходится (слишком пичтожна выборка), однако его можно рассматривать как ориентир при сравнении с другими главами ЕО.

Проведенный анализ ЕО показывает, что анафорический повтор полноточных слов не встречается более чем в четырех строфах подряд на протяжении всего романа ни разу. Ни в одной главе показатель повторяемости на стыках строф не достигает такого высокого значения, как в А2: 1-я глава — 0.17; 2-я — 0.23; 3-я — 0.15; 4-я — 0.14; 5-я — 0.12; 6-я — 0.12; 7-я — 0.04 и 8-я — 0.27 (в «Путешествии Онегина» — 0.17, но там стихотворный текст перебивается прозой); в среднем в ЕО — 0.15.²⁵

²³ Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или..., с. 121.

²⁴ Под анафорическим повтором на стыке строф мы будем понимать такой, когда слово, находящееся в стихе тринадцатом или четырнадцатом одной строфы, повторяется в первом или втором стихе последующей, однако расстояние между повторяющимися словами не превышает одну строку.

²⁵ Наиболее высокий показатель дает восьмая глава, опять-таки, как и в случае с количеством моносиллабов, в большой мере за счет монолога Татьяны и вообще увеличения числа личных местоимений.

Однако как бы ни были показательны эти цифры, гораздо большее значение имеет функциональное различие таких анафорических стыков. В ЕО подавляющее большинство из них приходится на местоимения; полнозначные слова (как, впрочем, и местоимения) при этом значительно варьируются по форме. Ср. единственный в ЕО случай анафорического повтора на стыке четырех строф подряд (третья глава):

XVI

И тихо с няней говорит:

XVII

«Не спится, няня: здесь так душно!

Была ли влюблена тогда?»

XVIII

— И, полно, Таня! В эти лета

Мы не слышали про любовь;

Да с пеньем в церковь повели.

XIX

И вот ввели в семью чужую...

Отметим также, что здесь мы имеем дело с диалогом, а для диалогической речи всегда характерно большее число анафорических связей.

Если приглядеться к анафорическим связям в А2, то нельзя не заметить, что обильные повторы не образуют здесь связного текста, а лишь направлены на имитацию связности: автор (причем почти не изменяя его форму) стремится вставить в последнее двустопное строфы одно из слов первого стиха следующей строфы (т. е. из сохранившегося пушкинского текста), в то время как семантическая связь здесь либо вовсе отсутствует, либо достигается иными средствами. Любопытно, что в строфах XIX—XX четвертой главы ЕО Пушкин использует именно такую технику для имитации бессвязного текста, построенного на свободных ассоциациях: в строфе XVIII лирическое отступление начинается с упоминания о врагах Онегина, затем речь идет о том, что враги и друзья «может быть, одно и то же», затем речь идет уже только о друзьях (XIX строфа, которая заканчивается сравнением «как родной»). В XX строфе тема разговора резко меняется, и теперь речь идет о родственниках, причем анафорический повтор «родной—родня» на стыке этих строф призван усилить впечатление свободной болтовни. Но то, что у Пушкина является эстетически значимым приемом, у автора А2 выступает в качестве технического средства.

Использование указанной техники «псевдосвязности» приводит автора А2 к нежелательным, по-видимому, курьезам:

...музу трепетно прошу —
Где не талантом, там любовью
Стихи возвысить на предел
Достойный их прекрасных дел.

XIV

У них свои бывали сходки,
Они за чашею вина,
Они за рюмкой русской водки
и т. д.

«Прекрасные дела» в таком контексте не могут звучать иначе, как издевкой.

Еще более заметны нарушения связности текста внутри строф А2; они возникают там не только на сверхфразовом уровне, но и проникают

подчас в глубь фразы. Рассмотрим сначала случаи нарушения связности текста на сверхфразовом уровне в стихах 5—10 строфы X:

И на самом Олимпе знати
В спесивой Англинской палате,
Ударил смелый звук речей:
Поэт сразился за ткачей.
Царя имея в роли шефа,
Язвил крамолу Меттерних...

Исключительно сильное нарушение семантико-синтаксической связности после X_8 не находит ни одной аналогии в ЕО: онегинская строфа определяется не просто известной последовательностью рифм, но и довольно жесткими ограничениями семантического, стилистического и синтаксического порядка;²⁶ в частности, в одной строфе не может быть более одной макросемы (максимальных семантических блоков), как это имеет место в X строфе А2. Вообще А2 состоит из более мелких, гораздо слабее между собой связанных семантических блоков, чем ЕО (сравнительно малое количество анафорических повторов в ЕО вполне компенсируется обилием более тонких и глубинных механизмов связности: синонимических, параметрических, семантических и подтекстуальных связей).

Аналогичное, хотя и несколько менее сильное нарушение связности находим и в стихах 5—11 следующей (XI) строфы, причем опять-таки после 8-го стиха:

Союз монархов европейских
В своих надеждах полицейских
Чуть где подошвы припечет,
На наше войско клал расчет.
Свободным мыслям нет преграды,
Как прежде русские полки
На вид покорны и дики...

Слабая семантическая связь («войско—полки») здесь несколько сглаживает впечатление, однако и в этой строфе содержится две макросемы.

Любопытная ситуация сложилась в VI строфе, где несвязность наблюдается в пушкинском тексте. В ЕО X от этой строфы сохранилось только три начальных стиха, причем записаны они без знаков препинания:

И чем жирнее тем тяжеле
О русский! глупый наш народ!
Скажи зачем ты в самом деле

Исходя из характерных для ЕО принципов синтаксического развертывания текста, можно предположить, что первый стих здесь входит в одно синтаксическое целое либо со стихами предшествующей строфы, как например в пятой главе:

Вдруг увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны,

VI

Она дрожала и бледнела, —

²⁶ Укажем лишь наиболее важные работы, посвященные этим аспектам онегинской строфы: Гроссман Л. П. Онегинская строфа. — В кн.: Гроссман Л. П. Собр. соч. М., 1928, т. 1; Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. II; Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин. Сб. статей. М., 1941; Никонов В. А. Строфика. — В кн.: Изучение стихосложения в школе. М., 1960; Поспелов Н. С. 1) Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960, гл. III; 2) Синтаксический строй онегинской строфы в соотношении с ее метрическим членением и в соответствии с особенностями в построении ее временного плана. — В кн.: Вопросы русского языкознания. М., 1976, вып. 1.

либо с последующими стихами этой же строфы. Однако в А2 мы имеем дело с уникальной для ЕО синтаксической структурой:

Аристократ распетушился,
Как будто вовсе не был он
Низвержен, поправ, оскорблен,
А так — невинности лишился —
Из крови встав, не стал умней,
А только сделался жирней.

VI

И чем жирнее, тем тяжеле.
О русский глупый наш народ,
Скажи, зачем ты в самом деле
Так долго носишь гнет господ?

Первый стих строфы VI не связан синтаксически ни с предшествующим, ни с последующим контекстом и при этом не является законченным предложением, что в ЕО не встречается ни разу,²⁷ хотя замкнутым синтаксическим целым первая строка онегинской строфы быть может, см., например:

Уж темно: в санки он садится... (гл. 1, строфа XVI),
Ее сестра звалась Татьяна... (гл. 2, строфа XXIV),
Итак она звалась Татьяной... (гл. 2, строфа XXV)

и др.; отметим, однако, что во всех этих случаях первая строка связана с контекстом гораздо более тесной семантико-синтаксической связью, чем VI₁ в А2, где она является не просто отдельным предложением, но и составляет самостоятельное сверхфразовое единство.²⁸ Автор А2 остроумно вытесняет характерную для его стиля несвязность текста, составленность его из мелких семантических блоков,²⁹ из своей части строфы в пушкинскую и прикрывает ее анафорическим повтором, который здесь, как уже было указано, лишь имитирует связность текста.

Приведенный случай не является единственным примером синтаксически дефектной, бессвязной структуры в А2. Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский отмечают, что строки типа «Рылеев! — века славный сын» характерны для Пушкина, и в подтверждение этого приводят несколько более или менее аналогичных примеров. Однако если рассматривать не изолированную строчку, а окончание XV строфы целиком, то мы увидим уникальное для ЕО построение:

Пылал Рылеев ярче лавы —
Мой брат по песням, по борьбе,
А может быть, и по судьбе...
(Кто мне простит такие главы?)
Рылеев! — века славный сын,
Борец, поэт и гражданин!

²⁷ Здесь и далее мы говорим только о синтаксических структурах, а не об их графическом оформлении; при этом следует учитывать, что Пушкин часто ставил точку или эквивалентный ей знак в середине предложения:

Мои богини! что вы? где вы?
Внемлите мой печальный глас:
Все те же ль вы? другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?

(Гл. 1, строфа XIX)

Синтаксически здесь одно предложение.

²⁸ Границы сверхфразового единства в синтаксисе определяются разрывом согласования ряда грамматических категорий (время, лицо, число и др.). См.: Гаспаров Б. М. Структура формальной связи предложений в современном русском языке. — В кн.: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1975, т. XXIII.

²⁹ В ЕО макросема покрывает обычно несколько строф и никогда не бывает меньше, чем строфа, в то время как в А2 макросема, как правило, соответствует одной строфе, а иногда и меньшему фрагменту текста.

Такое не связанное с контекстом распространенное назывное (или просто дефектное по своей синтаксической структуре) предложение не встречается в окончании строфы в ЕО ни разу; единственный отдаленно напоминающий его пример встречается в строфе XLVIII первой главы:

Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав!

Однако это предложение, во-первых, гораздо более тесно связано с предшествующим контекстом (благодаря союзу «но» оно воспринимается как часть сложного предложения), а во-вторых, значительно отличается от приведенного выше и своей синтаксической структурой.³⁰

Другой, в достаточной мере аналогичный пример (строфа XIV):

Немало было между ними
Героев минувшей войны —
Отчизны верные сыны —
Вот им достойнейшее имя,
Неувядаемый венец,
Победой кованных сердец.

Каждая строчка в отдельности звучит вполне по-пушкински (имеем в виду только ритмико-синтаксический аспект), в то время как в целом синтаксическая конструкция является дефектной, невозможной ни в ЕО, ни у Пушкина вообще. Отметим несколько менее значительных синтаксических погрешностей, у Пушкина, как представляется, невозможных:

Иль ты забыл, иль ты *простил*,
Что не француз и не татарин...

(Строфа VI)

Сей всадник, Папою венчанный,

Он схвачен был бульдожьей хваткой

(Строфа IX)

и др.

Однако самый серьезный вопрос, касающийся связности этого текста, заключается в следующем. ЕО X явно не может быть началом главы; начальные строфы или утеряны, или не были написаны вовсе. Первая строфа А2 призвана связать сохранившийся текст с окончанием восьмой главы, и, по мнению Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского, она выполняет свою функцию весьма успешно. Позволим себе не согласиться с этим. Дейктическое слово «тогда» в П₄ становится теперь совершенно двусмысленным: отсылает ли оно ко времени действия восьмой главы или к тому времени, когда автор «замышлял обман»? Такое смешение временных планов вообще характерно для автора А2: «Наш просвещенный новый царь» (VII₁₀) — кто это? В предшествующем контексте речь идет об Александре, в последующем — о Николае, причем ни один из них, в контексте описываемых событий, не может считаться «новым».

³⁰ Речь опять-таки идет только о синтаксисе, а не о графике:

Конечно: быть должно презренье
Ценой его забавных слов,
Но шопот, хохотня глупцов...
И вот общественное мненье!
Пружина чести, наш кумир!
И вот, на чем вертится мир!

(Гл. 6, строфа XI)

Последние два стиха примыкают к охватывающей всю строфу синтаксической конструкции.

Каждый текст является не только носителем некоторой информации, но и звеном коммуникативного процесса. Ориентация концептуальной структуры текста относительно участников акта коммуникации и его условий называется его коммуникативной перспективой. Коммуникативная перспектива является очень важной характеристикой текста, которая может быть использована и при его атрибуции.³¹ Расхождения коммуникативной перспективы в ЕО и А2 представляются очень значимыми.

Мы уже упоминали о том, что в III строфе А2 содержится невозможный в ЕО срыв коммуникативной перспективы:

А нам царя военный гений
Оставил в память той поры
Новинки воинской муштры
Да стон военных поселений.
Под этот стон и ляжешь в гроб,
Ты, — Александровский холоп.

В ЕО нет ни одного случая обращения на «ты» в сколько-нибудь аналогичном контексте.

Здесь имеет смысл сделать небольшое отступление об обращении на «ты» в ЕО.

Значительная часть таких обращений содержится в диалогах (Онегина с Ленским, Татьяны и няни, медведя и Татьяны и т. п.), т. е. в так называемом «чужом тексте». Сюда же относятся употребления «ты» в цитатах, в том числе в стихах Ленского.

Другую группу составляют обращения к неодушевленным предметам или явлениям. Так, автор обращается к марке вина: «Но ты, Бордо, подобен другу» (гл. 4, строфа XLVI), к весне (гл. 6, строфа II), к своим мечтам, юности и вдохновению (гл. 6, строфа XLIV—XLVI), к эпической музе (гл. 7, строфа LV), к Москве (гл. 7, строфа XXXVI).

На «ты» автор обращается к другим поэтам, причем не только к своим реальным друзьям — Баратынскому (гл. 3, строфа XXX и гл. 5, строфа III) или Языкову (гл. 4, строфа XXXI), но и к Гомеру — Омиру (гл. 5, строфа XXXVI, где этот тип обращения сближается с предыдущим). Сюда же можно отнести обращение к друзьям — Плетневу (в Посвящении) и Зизи — Е. Н. Вульф (гл. 5, строфа XXXII).

К читателю автор обращается преимущественно на «ты», хотя встречаются и обращения на «Вы».

И, наконец, последнюю группу составляют случаи, когда обращение на «ты» относится к самому автору. Так дважды он обращается к самому себе (гл. 1, строфа XXXI и гл. 7, строфа LII), причем в обоих случаях в сочетании с темой любовного «безумства». Так к нему обращаются и читатель (гл. 1, строфа LVII—LVIII), и критик (гл. 4, строфа XXXII—XXXIII).

Из всех этих случаев только обращения к Баратынскому и самому себе не сопровождаются прямым названием объекта обращения, причем оно всегда является тщательно подготовленным и мотивированным (ср., например, «Письмо Татьяны к Онегину»). Обращение на «ты» сопровождается субъективизацией контекста, свидетельствует об определенной интимности отношений, ср. «моя Москва», «Татьяну <...> мою».

И только в двух случаях неожиданное обращение на «ты» приводит к резкому срыву коммуникативной перспективы:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На вот, возьми ее скорей!)

(Гл. 4, строфа XLII)

³¹ Батов В. И., Сорокин Ю. А. Поэтический текст и проблема его авторства. — В кн.: Труды по лингвостатистике. Тарту, 1983 (Учен. зап. ТГУ, вып. 658)

Du comme il faut... (Шिशков, прости:
Не знаю, как перевести).

(Гл. 8, строфа XIV)

Весьма показательны отличия приведенных строк от III₁₃₋₁₄ в А2. Во-первых, они различаются чисто формально: в ЕО резкость срыва коммуникативной перспективы сглаживается как названием адресата обращения, так и скобками, разграничивающими текст и метатекст, причем именно последний и содержит неожиданный переход ко второму лицу. Во-вторых, в ЕО они функционально значимы и тщательно обыграны, в то время как в А2 срыв коммуникативной перспективы ничем не мотивирован и работает «в холостую».

Следует, однако, отметить, что и бесспорно пушкинские стихи:

А про тебя и в ус не дует
Ты Александровский» холоп —

с трудом вписываются в характерную для ЕО коммуникативную перспективу текста (хотя здесь можно предполагать, что в предшествующих строках адресат обращения назван прямо). Дело в том, что в ЕО обращение на «ты» всегда связано с известной теплотой чувства, которое автор испытывает по отношению к адресату (даже в случаях иронического обращения к Шिशкову, критику или эпической музе). Гневные инвективы в духе рылеевского «К временщику» резко выпадают из стиля ЕО.

Другой важной особенностью ЕО X является то, что в ней ни разу не назван герой, зато единственный раз по имени назван Пушкин. Автор А2 со своей стороны еще дважды называет это имя, а в последней строке вводит и Онегина, что, по его замыслу, должно соединить основную сюжетную линию романа с событиями, излагаемыми в А2. Что означает введение имени Пушкина в ЕО X, мы не знаем, однако мы с уверенностью можем утверждать, что оно является стилистически и композиционно мотивированным. В А2 имя Пушкина употребляется как нечто само собой разумеющееся, причем строчка «Опальный Пушкин — Ваш слуга» демонстрирует такую коммуникативную перспективу, которая не только не находит аналогии в ЕО, но и является невозможной в поэзии Пушкина вообще.

О возможном объяснении необычной коммуникативной перспективы в ЕО X, заключающемся в том, что этот текст написан, по-видимому, от лица Онегина (это позволяет дать правдоподобную интерпретацию таким особенностям ЕО X, как отсутствие имени Онегина при одновременном введении имени Пушкина, необычно резкое обращение на «ты» и некоторые другие), будет несколько подробнее сказано ниже. Однако дать сколько-нибудь правдоподобную интерпретацию коммуникативной перспективы А2 исходя из предположения, что А2 является частью ЕО, на наш взгляд не представляется возможным.

5. Некоторые аспекты стилистики

Стиль ЕО сложен и полифоничен. Имитация его представляет значительные трудности. В этом отношении безвестный создатель А2 заслуживает нашей благодарности: наблюдения над трудностями, с которыми он столкнулся, заставляют нас глубже проникнуть в понимание пушкинского стиля.

Начнем с, казалось бы, мелочи. В А10 встречаются два случая употребления прилагательных в превосходной степени (с суффиксом — *ейш*-):

В кругу интимнейших друзей...

и

Вот им достойнейшее имя...

Прежде всего отметим, что Пушкин явно избегал этой формы: если в А10 на 179 стихов она встречается два раза, то в ЕО на 5320 строк реального пушкинского текста она тоже встречается лишь дважды. Вообще же Пушкин предпочитал ее обходить:

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Приятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога,
Невольно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится;
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!
Еще приятнее в молчаньи
Ему готовить честный гроб...

(Гл. 6, строфа XXXIII)

Однако рассмотрение случаев употребления Пушкиным в ЕО этой формы позволяет сделать содержательные выводы.

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.

Питаю жар чистейшей страсти
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой...

(Гл. 3, строфа XI)

Форма «чистейшей» употреблена здесь Пушкиным в «чужой речи», как воспроизведение слога, настроенного на важный лад, стиля «пламенного творца». Это вполне естественно: Пушкин со свойственным ему языковым чутьем прекрасно ощущал церковнославянскую окраску этого суффикса и связывал его с вполне определенным стилистическим пластом речи. С высоким стилем, также употребленным в иронической функции и имитирующим чужую, неавторскую речь, связано и второе употребление этой формы в ЕО:

И то сказать, что и в сраженьи
Раз в настоящем упоеньи
Он отличился, смело в грязь
С коня калмыцкого сваясь,
Как зюзя пьяный, и французам
Достался в плен: драгой залог!
Новейший Регул, чести бог,
Готовый вновь предаться узам,
Чтоб каждым утром у Вери
В долг осушать бутылки три.

(Гл. 6, строфа V)

Здесь ирония достигается столкновением высокого слога «чужой речи» и фамильярного авторского слова. Высокое «упоенье» (семантика которого иронически раскрывается как «пьянство»), «драгой залог», «новый», «предаться узам» выступают как пышное выражение, ироническое содержание которого раскрывается авторской сказкой: «как зюзя пьяный», «Чтоб каждым утром у Вери В долг осушать бутылки три».

Тем более бросается в глаза, что в А10 эта форма употреблена в лирическом, непосредственно от лица автора, тексте:

Отчизны верные сыны —
Вот им достойнейшее имя.

Но еще более показательным в этом отношении невозможное для Пушкина соединение церковнославянизма с галлицизмом: «В кругу интимнейших друзей». Сочетание это может не резать современное ухо, но для

Пушкина оно могло звучать лишь комической какофонией (ср. протесты Пушкина в письме к брату от 4 сентября 1822 г. против соединения в стихах Кюхельбекера античной мифологии, ассоциировавшейся с европейской культурной традицией, со «славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия» — XIII, 45).

Церковнославянскую языковую стихию автор А2 чувствует плохо, и поэтому оттенки пушкинского стиля от него ускользают. Иначе для него была бы невозможна рифма:

Он слушал моря грозный рев
Подобно грохоту боев...

Здесь, очевидно, следует читать «рёв». Между тем для Пушкина такое произношение и, следовательно, такая рифма были невозможны. Слово «рев» рифмуется у Пушкина три раза:

На холмах пушки присмирив
Прервали свой голодный рев.

(V, 56)

Вдруг, истощась и присмирив,
О Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил, освирепев,
Свои брега.

(III, 197)

Под мышцей палица; в ногах немейский лев
Разостлан. Дунул ветер; поднялся свист и рев.

(III, 382)

Цепочка: рев — присмирив — гнев — освирепев — лев³² и полное отсутствие в текстах Пушкина форм типа «рёв» убедительно свидетельствуют о стилистической ошибке имитатора.³³

Прямо противоположная ошибка связана с недостаточным владением им другим важным компонентом стиля «пестрых строф» — иноязычной лексикой. В X строфе текста А2 встречаем рифму *шефа* — *Бабефа*. Отложим пока вопрос о возможности появления в тексте Пушкина имени французского революционного утописта и обратим внимание лишь на то, что подлинное написание его (*Babeuf*) заставило бы Пушкина произносить не «е», а звук, близкий к русскому «ё», что безусловно исключало рифмовку с «шеф».

В статье «Апокриф?.. Или...» Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский отводят возражения В. В. Томашевского, утверждавшего, что «в стихе: „В журчаньи фраз его грацюзных“ — невозможное для времени Пушкина употребление слова „грацюзный“». ³⁴ В качестве аргумента они ссылаются на употребление именно такой формы этого слова А. К. Толстым в 1870-х годах, а также на то, что у Пушкина встречаются написания типа «Мильонная», а у Баратынского строки:

... тогда морочил вас,
Он звонкой пустотой революционных фраз.

(Е. А. Баратынский.
«Дядьке — итальянцу»)

³² Ср.: Thomas Shaw J. Pushkin's Rhymes. A Dictionary. The University of Wisconsin Press. Wisconsin, 1974, p. 152.

³³ Напомним, что именно строки «Он слушал моря грозный рев» и следующие публикаторы, даже соглашаясь, что «нет оснований для безоговорочного утверждения, что текст, найденный Д. Н. Альшицем, принадлежит Пушкину» (Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или..., с. 120), относят к бесспорно пушкинской части А2, так как они «по мощи своей не могут не заставить вспомнить стих Пушкина». Это лишний пример того, сколь опасны чисто вкусовые суждения, как бы субъективно-убедительны они ни казались.

³⁴ Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или..., с. 119.

Видимо, именно эти аналогии и соблазнили имитатора, и он, уже на свой риск, образовал форму «Напольон»:

Но я отвлекся от времен,
Когда был свержен Напольон.

Но дело в том, что во французских *gascieus, révolution* действительно превращается при произношении в полугласный звук, дающий известные основания для русской транскрипции типа той, которой придерживался Баратынский. Иное дело *Napoléon*, где *é* исключает какую-либо редукцию. Ни Пушкин и ни кто-либо иной, знающий французский язык, не мог произносить имя императора французско «Напольон». Это кондитерское произношение могло возникнуть только на русской почве, в среде, где слово произносили на русский лад с сильной редукцией предударных гласных.

Своеобразная глухота имитатора к проблемам стиля проявилась и на уровне риторической структуры. Вопрос о порядке слов, структуре синтагм и периодов составлял один из центральных пунктов языковой реформы Карамзина. Так, И. И. Дмитриев считал важнейшим ее аспектом требование «наблюдать естественный порядок в словорасположении». «Объясним это примером, — продолжал он. — Елагин, помнится мне, третью книгу „Российской истории“ начинает так: „Неизмеримой вечности в пучину отшедший князя Владимира дух“... Держась естественного порядка в расположении, следовало бы поставить: „Дух князя Владимира, отошедший в пучину вечности неизмеримой“, хотя и таким образом изложенная часть периода была бы надута и нетерпима образованным вкусом».³⁵

Требование естественности как основы риторической структуры текста было присуще Пушкину. Это отразилось и в его поэтической практике, и в его позиции как критика. Вспомним его насмешки над лицейскими стихами Кюхельбекера: «Зри, боже! число, великий, унылых, тебя просящих, сохранить им — цел труд, многим людям — принадлежащий» (XIII, 45—46). Достаточно сравнить эти стихи с пародией А. А. Петрова в письме к Карамзину на стиль Тредиаковского («советую тебе читать сочинения в стихах и в прозе Василия Тредьяковского, коего о в любви езде остров книжницею пользуюсь»³⁶), чтобы понять, что нарушение «естественности» в порядке слов воспринималось как знак принадлежности к стилистической традиции, чуждой и враждебной Пушкину. Это создавало специфическую ситуацию, при которой, с одной стороны, неопытный начинающий поэт, не выдерживающий борьбы с метрикой, воспринимался как «архаист», а, с другой, позволяло поэтам, чуждым пушкинской традиции, как например Шевыреву, делать из поэтической неумелости позицию и культивировать «неумелость».

Имитатор, создавший А2, явно не выдерживает борьбы со стихом и не может достигнуть трудной пушкинской «легкости». В результате — обилие громоздких конструкций, инверсий, «неестественных» расположенных слов, создающих картину антипушкинской традиции:

Но всех причин на первом месте
Народ наш честный прочно встал.

Создать смятенья обстановку...

Явил он действия отвагу...

Чинов британских сворой гадкой...

³⁵ Дмитриев И. И. Соч./Ред. и примеч. А. А. Флоридова. СПб., 1893, т. II, с. 61. Ср.: Виноградов В. В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935, с. 54 и сл.

³⁶ См.: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984, с. 503.

В ЕО, конечно, есть инверсии:

... я гробницы
Сойду в таинственную сень.

(Гл. 6, строфа XXII)

Луны при свете серебристом...

(Гл. 7, строфа XV)

Однако они или обозначают «чужое слово» (в первом случае — стиль элегии Ленокского) или выполняют другую, но всегда стилистически отмеченную функцию, никогда не характеризую нейтральный пласт собственно авторской речи. Совершенно противопоставлены пушкинскому стилю и столь избыточные невнятицы текста А2, заставляющие читателя гадать, что же именно они означают:

А что за вычетом морей
Авось подляжет под царей...

Царя имея в роли шефа...

И еле спас ее узор (?)...

Там мысль упорная вела
К царубийству подготовку,
Чтоб стаей пуганых скворцов
Вельмож рассыпать из дворцов.

С этим связаны и невозможные у Пушкина, но многочисленные в А2 случаи семантических и грамматических неточностей и искусственных оборотов речи: «На наше войско клал расчет», «делают парады», «стихи возвысить на предел», «закипал серьезный кризис», «в стиле теоремы», «развертеть восстанья меч», «пустилось в... порок» и др. Совершенно непуткинскую интонацию стиху придают многочисленные плеоназмы, призванные «заполнить» место в стихе:

Как будто вовсе не был он
Низвержен, поправ, оскорблен...

И твой мучитель Шварц — сатрап,
Бежал как трус, как подлый раб.

Интонация последних стихов весьма далека от пушкинской, но живо напоминает стихи типа:

Черноусый офицер...
Истязал его, ребята,
Как садист, как изувер.

(А. Безыменский.
«Выстрел»)

Существенным моментом стилистики ЕО является постоянная игра точками зрения. В исследовательской литературе отмечалось, что сама структура онегинской строфы создавала благоприятные условия для того, чтобы сталкивать разные стили, обыгрывать возможность от патетического или лирического повествования переходить, говоря о том же предмете, к ироническому, сталкивать противоречия и из них образовывать единую структуру сложного стиля. Стилистические «сломы», как правило, происходят после первого четверостишия, которое задает часто «тему» строфы, в дальнейшем разрабатываемую в контрастных стилистических ключах:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник имянин.
С утра дом Лариных гостями
Весь полон; целыми семьями

Соседи съехали в возках,
В кибитках, в бричках и в санях.
В передней толкотня, тревога;
В гостинной встреча новых лиц,
Лай мосек, чмокание девиц,
Шум, хохот, давка у порога,
Поклоны, шарканье гостей,
Кормилиц крик и плач детей.

(Гл. 5, строфа XXV)

Первое четверостишие задает глубокую стилистическую ориентацию на ломоносовскую одическую традицию, на сложившуюся уже к этому времени традицию восприятия этих образов как одических штампов (ср. в «Чужом толке» Дмитриева: «Тут найдешь то, чего нехитрому уму Не выдумать во век: зари багряны персты...»). А поскольку в полемике с Кюхельбекером в XXXIII строфе четвертой главы Пушкин прямо ссылался на «Чужой толк», сквозь одический зачин просвечивала пронцеская отсылка к спору с автором статьи «О направлении нашей поэзии, особенно лирической».

Богатое литературными намеками и ассоциациями первое четверостишие резко «сламывается» в развернутую подчеркнуто-бытовую картину, причем обе части строфы бросают отсвет друг на друга.

Возможны и другие системы переключения стилистических регистров строфы. Исключительно активна роль последнего двустишия, часто иронически переоценивающего все предшествующие стихи строфы или, напротив, придающего им значительно более обобщенный смысл. Классификация строф ЕО в этом отношении могла бы стать предметом отдельной работы. Но для нас сейчас важно другое: в интересующем нас тексте пушкинский принцип вообще отсутствует. Весь текст А2 представляет собой монолог с некоторой постоянной точки зрения — структура, свойственная в определенной мере южным поэмам, но решительно преодоленная в ЕО. Ни игры разными стилями «чужой речи», ни намеков и реминисценций, цитат и отсылок на неназванные, но известные читателю обстоятельства мы здесь не находим. Вся структура, позволяющая Пушкину создать исключительно емкий, одновременно интимный и общественный, понятный всем и до конца понятный только автору, постоянно развертывающийся в глубь смысла текст, осталась недоступной — слишком сложной — для имитатора. Это придало его тексту плакатно-прямолинейный характер, стилистическая одномерность которого бросается в глаза. Сам имитатор — человек, бесспорно, чуткий и не лишенный поэтического дара — это, видимо, чувствовал. Компенсацию он попробовал найти в широком применении вульгарных слов и образов, видимо, так истолковав стилистический демократизм Пушкина. И вот появились стихи вроде:

Аристократ распетушился
Как будто вовсе не был он
Низвержен, попра, оскорблен,
А так — невинности лишился —
Из крови встав, не стал умней,
А только сделался жирней.

Циническая вульгарность этих строк, видимо, отвечает какому-то упрощенному представлению о «бунтарстве» Пушкина, но ничего общего не имеет ни с творчеством поэта в 1830 г., ни со стилем каких-либо более ранних его произведений.

Такую же роль имитации непринужденности пушкинского стиха (механизм которой остался непонятым) призваны играть и строки типа:

Союз монархов европейских...
Чуть где подошвы припечет,
На наше войско клал расчет.

Переход от плакатной вульгарности к плакатной патетике не создает интонационного богатства пушкинского повествования, хотя и призван, по-видимому, его имитировать.

Если к этому прибавить огромное число слов, невозможных, по данным истории языка, или мало вероятных в пушкинскую эпоху, то стилистическая характеристика отношения П10 к А10 будет достаточно выразительной. Однако, как неоднократно подчеркивал Л. И. Тимофеев, не формальные уровни, а содержание определяет сущность произведения. Посмотрим, как обстоит дело с содержанием в интересующем нас тексте.

6. Уровень содержания

При первом же знакомстве с А2 бросается в глаза обилие анахронизмов и нарушений исторической перспективы:

Авось поэт, служитель лиры,
Придворным сможет и не быть
И даже сможет не носить
Камер-лакейские мундиры...

Десятая глава, как известно, писалась в 1830 г. В январе 1834 г. Пушкин сделал известную запись в дневнике: «Третьего дня я пожалован в камер юнкеры — (что довольно неприлично моим летам)» (XII, 318). Текст А2 свидетельствует, если он действительно принадлежит перу Пушкина, об удивительном даре предвиденья.

Однако дело даже не в этих и других, хотя и характерных, «оговорках». Отнесем их за счет возможных позднейших искажений текста и посмотрим, какой рисуется идейная позиция Пушкина в целом по А2, сопоставив ее с теми бесспорными и многочисленными данными, которыми мы располагаем о мировоззрении Пушкина в 1830 г.

6.1. Отношение к Французской революции XVIII в.

Вопрос этот всегда волновал Пушкина и приобрел в начале 1830-х годов новую актуальность. Как же он решается в А2? Прежде всего бросается в глаза неожиданная в устах Пушкина положительная оценка террора. Более того, не только террор как политическая акция, а гильотина, орудие казни, инструмент палача, упомянута в А2 с явным сочувствием:

И гильотины светлый нож
Не блекнут в памяти вельмож.

Вот что писал Пушкин о гильотине в 1830-е годы: «Мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во времена Ужаса (т. е. террора, — Ю. Л., М. Л.)? мог ли он без омерзения глубокого слышать некогда любимые свои мысли, проповедаемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни?» (XII, 34). В заметке «О записках Самсона» Пушкин пишет о гильотине с чувствами, весьма далекими от таких, которые могут характеризоваться эпитетом «светлый». Отметим одну деталь: человек середины XX в., изучающий историю по общим курсам, помнит круг отобранных рядом исследователей фактов. Для него гильотина — символ революционного террора. Но Пушкин жил еще эмоциями современника, знал больше и, главное, подробнее, чем мы сейчас. Он не мог забыть, что на гильотине кончили свои дни не только враги революции, но и, в большинстве, ее деятели. В А2 «кинжал Лувеля» и «гильотины светлый нож» — символы одного ряда, а для Пушкина это не так — Лувель для него жертва гильотины: «Все, все они — его (палача Самсона, — Ю. Л., М. Л.) минутные знакомцы — чредою пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои —

и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон» (XI, 95—96). Достаточно вспомнить «Андрея Шенье», чтобы понять, что гильотина может быть для Пушкина «кровавой плахой», но никак не «светлой». Отношение Пушкина к событиям во Франции в конце XVIII в. неоднократно рассматривалось, и сейчас ясно, что оно было сложным, проникнутым историзмом, но никак не было созвучно бездумно-мажорному отношению, которое приписал Пушкину автор А2.

С проблемой революции связана другая — отношение к аристократии. В А2 ей посвящены уже цитированные нами разухабистые строки о том, что «аристократ распетушился». Можно безоговорочно утверждать, что из-под пера Пушкина, особенно в 1830 г., ничего подобного выйти не могло. В Болдино поэт прибыл еще полный впечатлений от развернувшейся в 1830 г. полемики о литературной аристократии. Слово «аристократ» на разные лады применялось Булгариным и Полевым к самому Пушкину, Вяземскому, Дельвигу. Это вызвало у поэта ответную вспышку аристократической гордости. Всякая ирония в адрес аристократии вызывала у него в эти месяцы горечь и раздражение.

В Болдине, и, вероятно, без расчета на печать, Пушкин писал «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений». Здесь читаем: «А: Так ты видно стоишь за Лит.<ературную> Газету. Давно ль ты сделался аристократом?». И далее Б., выражающий точку зрения Пушкина, говорит: «Положим, что эпиграммы демократических фр.<анцузских> писателей приутожили крики les aristocrates à la lanterne; у нас такие же эпиграммы хоть и не отличаются их остроумием, могут иметь последствия еще пагубнейшие» (XI, 172—173). Правда, потом, видимо, думая о возможностях публикации, Пушкин вычеркнул эти слишком острые строки, но очевидно, что они выражали его мнение. При этом и Пушкин, и все его окружение учитывали, что травля «аристократии», развернутая журналами (особенно Булгариным и Полевым) в 1830 г., совершалась под прямым покровительством Бенкендорфа, связывавшего «аристократизм» с традициями дворянской революционности и не сомневавшегося в верноподданнических чувствах врагов Пушкина. В этих условиях представить себе Пушкина включившимся не в серьезные размышления об исторической роли и судьбах аристократии, а в ернические шутки на ее счет можно только при полной свободе от реального материала.

Однако не только тактика журнальной борьбы — самые сокровенные размышления о судьбах России и Европы заставляли Пушкина думать об исторической роли дворянства, в котором поэт в начале 1830-х годов надеялся найти союзника народу (хрестоматийно известна его запись в дневнике от 22 декабря 1834 г. о дворянстве: «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне» — XII, 335). При минимальном знакомстве с тем, насколько серьезной была для Пушкина эта тема, невозможно признать хотя бы самую отдаленную вероятность того, чтобы он мог написать следующие стихи (не говоря уж об их сомнительной грамотности):

Всеевропейское дворянство
Пустилось в пляс, порок и пьянство.

6.2. Отечественная война 1812 г.

Эта существеннейшая для Пушкина тема занимает в А2 много места. Однако развитие ее принимает здесь формы, которые иначе как странными не назовешь. Идеи превращения Отечественной войны 1812 г. в гражданскую и призыв крестьянам «повернуть штыки» против собственных угнетателей могут прийти в голову только человеку, просто не представляющему себе строя мысли ни декабристов, ни Пушкина. Приписав такую мысль Пушкину, мы должны закономерно заключить, как

это и делали историки школы Покровского, что война 1812 г. была классовым делом русского дворянства и зарождающейся буржуазии и что самое слово «отечественная» следует здесь брать в кавычки, ибо «главный враг» был «не француз» (следует ли понимать слова А2: «не татарин, не швед» как указание на Куликовскую битву и Полтаву? Интересно, как в этом свете выглядит «Полтава» Пушкина?), а «рабовладелец, русский барин». Само предположение о возможности для Пушкина так истолковывать Отечественную войну 1812 г. абсурдно.

6.3. Декабристское движение

Отношение Пушкина к декабристам в 1826—1830 гг. изучено достаточно хорошо, что избавляет нас от того, чтобы в краткой заметке возвращаться к этому вопросу. Очевидны и кровная связь Пушкина с сосланными друзьями, и постоянное обращение его в думах и творческих планах к этой теме. Однако не менее очевидна и сложность его отношения к программе и тактике декабристов. Юбилейно-апологетический тон, похвалы, выраженные какими-то «бывшими в употреблении», плоскими, не пушкинскими словами, плохо вяжутся с тем, что уже прочно установлено относительно характера отношения Пушкина к декабризму.

Обзор содержания А2 был бы неполон, если бы мы не коснулись проблемы источников. Самое трудное для фальсификатора не овладеть теми или иными знаниями, необходимыми для подделки документа, а «забыть» то, что подлинный автор в свою эпоху не мог знать. Если предположить, что автором А2 был Пушкин, то придется признать, что он не только был в курсе выступления Байрона в палате лордов и имел достаточную информацию об учении и деле Бабёфа (что возможно, но ничем, кроме А2, не документировано), но и был осведомлен в секретных материалах следствия над декабристами и даже знал не только еще не написанные ими мемуары, но и не чужд был трудов советских исследователей. Это единственные реминисценции, которые встают за текстом А2. «Чтоб искру пламенем возжечь», конечно, отсылает к стихотворению Одоевского, «венец Победы кованых сердец», «семья борцов, богатырей» напоминают «богатырей, кованых из чистой стали» Герцена, а дубина народной войны все же, несмотря на мало убедительные опровержения публикаторов, — реминисценция из «Войны и мира». Что Пушкин знал о стиле «Русской правды» и о «Русской правде» вообще? Знал ли он о «Катехизисе» Муравьева? Что ему было известно о сложных отношениях Рылеева и Каховского, впервые раскрытых Щеголевым по секретным документам следствия? Каким образом Пушкину стали известны раскрытые М. В. Нечкиной планы декабристов, замышлявших после цареубийства заставить сенаторов санкционировать переворот (стихи о «стае пуганых скворцов»)? Вот на какие и многие другие подобные вопросы должны были бы ответить публикаторы А2. К сожалению, они этого не сделали.

7. Сюжетное место десятой главы в романе

Проделанный анализ содержания опубликованного текста приводит к существенному выводу: если признать А2 творением Пушкина и подлинным выражением его мнений, то придется отказаться от большинства завоеванных советским литературоведением представлений о творческом пути поэта, его эволюции к историзму, его дальнейшем развитии после 14 декабря. Известные нам размышления поэта о роли старинного дворянства, сложность его отношения к народному бунту и многое другое должны будут пересматриваться в пользу прямолинейной лубочности А2.

Таким образом, можно предположить, что опубликованный текст содержит в себе какую-то сногсшибательно новую информацию о романе

в стихах. Парадоксальность ситуации состоит в том, что дело выглядит прямо противоположным образом. Поразительно, что найденный текст ничего не прибавляет к владевшей одно время исследователями, но теперь мало популярной идее: «Онегин должен был сделаться декабристом». Как уже было сказано в начале статьи, текст А10 очевидно «подсочинен» к известным фрагментам десятой главы ЕО. В итоге происходит следующее: расшифровка этого дефектного текста имеет весьма проблематичный, а порой совершенно условный характер, между тем «найденный текст», как правило, подтверждает сделанные гипотетические прочтения. Приведем пример. В стихах

Россия присмирела снова
И пуще царь пошел кутить...

первая строка, которая в шифре читается отчетливо: «Р. Р. — присм — снова», — реконструирована гипотетически. Прочтение «Р. Р.» как «Россия» ни на чем не основано, кроме нашей неспособности понять пушкинский шифр. Можно предположить, что два латинских «Р» следует читать как множественное число от французского «peuple» — народ, т. е. строка звучит:

Народы присмирели снова

Никакой уверенности, однако, и в этой расшифровке нет. Можно было ожидать, что находка Д. Н. Альшица обрадует нас неожиданной разгадкой. Она повторила принятое, явно несостоятельное прочтение.

Главное же в другом. Мы, по сути дела, не знаем, что представляет собой так называемая десятая глава ЕО. Если вдуматься, текст этот весьма странный и во многом не похожий на остальную фактуру романа. Мы уже отмечали, что это единственное в романе место, где Пушкин пазван по фамилии. Достоин упоминания и другое. Привычка заставляет современного читателя воспринимать сохранившиеся, бесспорно пушкинские, части десятой главы как безусловную апологию декабризма. Однако, как кажется, оценка тех из декабристов, которые смогли с этим текстом познакомиться, была несколько иной. По крайней мере реакция Н. И. Тургенева была весьма раздраженной. Как он писал брату А. И. Тургеневу, стихи «заставили <...> пожать плечами. Судьи, меня и других осудившие, делали свое дело: дело варваров, лишенных всякого света гражданственности, цивилизации. Это в натуре вещей. Но вот являются другие судьи. Можно иметь талант для поэзии, много ума, воображения и при всем том быть варваром. А Пушкин и все русские конечно варвары».³⁷

Раздражение Н. И. Тургенева, видимо, вызвано не только щекотливостью его положения эмигранта, добывающегося разрешения вернуться, но и тем, что он уловил нотку иронии в тексте десятой главы. Неужели о Луине, вокруг имени которого складывались героические легенды, нельзя было сказать ничего, кроме: «Друг Марса, Вакха и Венеры»? (последние две характеристики, может быть, лестны для героя «гусарщины» И. Бурцева, но не для Лунина, которому в 1830 г. уже минуло 43 года — по тогдашним представлениям почти старик! — и который давно уже измерял свою жизнь другими критериями и задачами). Показательно, что автор А2 «исправил» пушкинский текст, заменив совсем не героическое «И вдохновенно бормотал» на невразумительное, но более соответствующее нашим представлениям «И нерешительных пугал» (чем и, главное, зачем он их пугал?).

Текст А2 в этом отношении весьма интересен и показателен. Там, где имитатор сочиняет «от себя», появляются патетические, хотя и не очень поэтические строки вроде «пылал Рылеев ярче лавы» (вялое, не пушкин-

³⁷ Журнал Министерства народного просвещения, 1913, март, с. 16.

ское сравнение: кто видел и может с чем-либо реальным связать это «ярче лавы»?) или:

Друзья, друзья... сердечной кровью
Я каждый слог о них пишу.

Но там, где он стремится выдержать стилистическую инерцию пушкинских строк, возникают непонятно насмешливые стихи:

Ярился Кюхля беспрестанно...
Каховский дулся как-то странно...

Почему надо иронизировать над повешенным Каховским?

Ответы на эти вопросы мы можем получить, лишь решив более общий вопрос: что представляет собой так называемая десятая глава? В настоящее время этот вопрос значительно продвинулся благодаря ряду исследований. В порядке предположения можно высказать мысль, что текст (пушкинский) десятой главы написан от лица Онегина и представляет вариант замысла его дневника. Стремление описать исторические события от лица постороннего и чуждого им наблюдателя, идущее от Вальтера Скотта, в болдинский период уже владело Пушкиным («История села Горюхина»; ср. также замысел так называемой повести о прапорщике Черниговского полку, «Капитанскую дочку» и ряд других написанных и задуманных произведений с такой повествовательной конструкцией). Эта гипотеза, может быть, объяснит, почему в дошедших пушкинских строках десятой главы ирония не распространяется лишь на одно лицо — Наполеона.

Конечно, высказанное нами предположение имеет сугубо гипотетический характер и призвано лишь обратить внимание на перешептывание некоторых коренных вопросов, связанных с десятой главой. Можно, не опасаясь ошибиться, утверждать, что если бы был найден действительно пушкинский текст хоть части этой главы, то он не только содержал бы ответы на вопросы, возникающие при чтении дошедших строк, а задал бы новые трудные проблемы, о которых мы сейчас и не догадываемся.

В этом коренное отличие подлинных находок от стилизаций и фальсификаций. Последние стремятся удовлетворить любопытство нынешнего читателя и отвечают на те вопросы, которые он может задать. Подлинным текстам нет дела до наших вопросов — они не дают на все ответы, как хорошо подготовленные ученики, а ставят нас перед новыми, неожиданными проблемами.

Текст А2 новых проблем не выдвигает. Это хорошее сочинение на заданную тему.

8. Заключение

Дав отрицательный ответ на вопрос о подлинности А2 и решительно полагая, что этот текст изготовлен в 1940-е или в начале 1950-х годов, мы не склонны отрицать пользу от его публикации: история псевдопушкинианы есть часть истории пушкинианы, имитация — всегда памятник восприятия и этим уже принадлежит истории. В данном случае этот памятник изготовлен явно эрудированным и не лишенным поэтического дара человеком, в ряде случаев (на которых мы не останавливались) проявившим остроумие и блеск.

Однако публикация «Апокриф?.. Или...» не может не вызвать и грустных размышлений. Они связаны с искажением представлений о функции массовых популярных изданий. Почему-то утвердилось мнение, что требования научной ответственности к ним не применимы в полной мере. Мнение ошибочное и не безвредное.

Другой цикл размышлений связан со следующим. В последние годы неоднократно декларировался такой подход к художественному тексту,

при котором он подлежит рассмотрению исключительно в своей целостности (или комплексности, или системности — в зависимости от того, какому из этих терминов отдается предпочтение, подход этот называется то «целостным», то «комплексным», то «системным» — последнее название следует признать особенно неудачным, поскольку и научные основания теории систем, и самый принцип анализа при этом по сути дела отвергаются; в действительности речь идет о замене аналитических методов вкусовыми суждениями), в то время как любой аналитический подход к тексту осуждается как разрушающий эту целостность. Однако, несмотря на многословные декларации и полемические выступления, никакой сколько-нибудь связанной методики «системного анализа» обнародовано до сих пор не было. Остается ориентироваться на известный текст: «Узнаете их по плодам их». «Апокриф? . . Или. . .» и представляет собой практическое приложение «системного» подхода к реальной историко-литературной проблеме. О результатах читатель может судить сам.³⁸

³⁸ К приведенным аргументам следует добавить наблюдения М. Л. Гаспарова, касающиеся рифм в А2: «Приблизительные женские рифмы типа „скрою — героя“ и т. п. у Пушкина онегинских лет невозможны (да и вообще до Лермонтова и А. К. Толстого). Всего женских приблизительных рифм 7%, тогда как показатель настоящего ЕО — 1.3%». Авторы глубоко признательны М. Л. Гаспарову, а также Г. Б. Рабкину за проверку статистического аппарата.





С. А. КИБАЛЬНИК

АНТОЛОГИЧЕСКИЕ ЭПИГРАММЫ ПУШКИНА

Перечитывая поздние стихи Пушкина, нельзя не обратить внимания на группу пьес, схожих друг с другом краткостью, отсутствием рифм и размером — так называемым элегическим дистихом, т. е. сочетанием гекзаметра с пентаметром. Это антологические эпиграммы — пожалуй, единственный у Пушкина жанр античной поэзии, воссозданный в его собственных, древних формах.¹

Традиции античной поэзии, почерпнутые как из Овидия, Горация, Анакреона, Греческой антологии,² так и через посредство поэтов нового времени, вообще играли существенную роль в формировании в творчестве Пушкина классического стиля русской лирики.³ В разное время его привлекали разные стороны античности и соответствующие им жанрово-стилевые формы: анакреонтические пьесы и стихи в гораціанском духе, застольные песни и дифирамбы, идиллии в духе древних и подражания сатирам Ювенала, и многие другие. Особенное значение на протяжении почти всего творческого развития Пушкина имела для него традиция антологической поэзии древних, донесенная до Пушкина А. Шенье, К. Н. Батюшковым, А. А. Дельвигом. О значении антологической поэзии Пушкина писал еще В. Г. Белинский: «Его неистощимая и многосторонняя художническая деятельность обогатила нашу литературу множеством превосходнейших произведений в антологическом роде, в которых дивная гармония его стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов».⁴ Следует отметить, однако, что «антологический

¹ Перу поэта принадлежит четырнадцать стихотворений, которые мы с уверенностью можем отнести к жанру антологических эпиграмм: «Кто на снегах возростил Феокритовы нежные розы?..», «Груд», «Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифма», «На перевод Илиады» и «К переводу Илиады», «Надпись на гробницу Феона», «Випо», «Юнона! скромно пируй и шумную Вакхову влагу...», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...», «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки», «Художнику». Первая из них была написана на пороге вступления в 1830-е годы, а последняя — незадолго до смерти, в 1836 г.

² Именно эти источники в основном определили восприятие Пушкиным античной поэзии и получили наибольшее отражение в его собственном переводном и оригинальном творчестве. См.: Черняев П. Н. А. С. Пушкин как любитель античного мира и переводчик древнеклассических поэтов. Казань, 1899; Малейн А. И. Пушкин и Овидий: (Отрывочные замечания). — В кн.: Пушкин и его современники. Пг., 1915, вып. XXIII—XXIV, с. 45—66; Гельд Г. Г. 1) Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт. — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1930, вып. XXXVIII—XXXIX, с. 202—204; 2) Пушкин и Афинея. — Там же, Л., 1927, вып. XXXI—XXXII, с. 15—18; Покровский М. М. 1) Пушкин и античность. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Л., 1939, вып. 4—5, с. 27—56; 2) Пушкин и Гораций. — Доклады Академии наук, 1930, № 12, с. 233—238; Суздальский Ю. П. Пушкин и Гораций. — Иноземна филологія, вип. 9. Питання класичної філології, № 5, Львів, 1966, с. 140—147; Грехнев В. А. «Антологические эпиграммы» А. С. Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976, с. 31—49. Этой теме посвящено также немало статей более частного характера.

³ О становлении классического стиля русской поэзии в творчестве Пушкина см.: Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. V, с. 256.

род» поэзии Белинский понимал несколько расширительно, полагая, что «оды Анакреона и Сафо — тоже эпиграммы».⁵

Прежде чем перейти непосредственно к теме настоящей работы, необходимо пояснить характер употребления в ней понятия «антологическая поэзия». Дело в том, что в современной филологической практике оно употребляется в двух значениях. Антологиями (буквально «собрание цветов», «цветник») в Древней Греции называли сборники мелких стихотворений, преимущественно эпиграмм, разных авторов. В соответствии с этим под антологической поэзией подразумевают прежде всего поэзию древнегреческих антологий, т. е. древнегреческую эпиграмматическую поэзию. Этим же термином принято обозначать и аналогичное явление в европейской культуре, стихи в духе Греческой антологии. Но термин «антологическая поэзия» имеет и более широкое значение. Он используется также для обозначения поэзии в духе древних вообще, как синоним термина «подражания древним». Употребление слова «антологический» в широком значении — не редкость в современных исследованиях русской классической литературы, но основным, безусловно, является его узкое значение, т. е. «поэзия в духе древних антологий». Собственно антологическими уместно называть именно произведения малых стихотворных жанров, близкие по своему характеру к греческой эпиграмме. В этом смысле антологическая поэзия и понимается в настоящей работе.

1

«Самобытные мелкие стихотворения Пушкина, — писал Белинский, — не восходят далее 1819 года» (VII, 323). Действительно, малые жанры в поэзии Пушкина лицейского и первого петербургского периодов представлены главным образом «острыми» эпиграммами, мадригалами, стихотворениями в альбом — произведениями в старом, французском понимании антологии. Через посредство французской традиции⁶ в эти годы Пушкин воспринимает и Греческую антологию.

В 1814 г. И. И. Пущин опубликовал в «Вестнике Европы» свой перевод фрагмента из «Лицея» Ж.-Ф. Лагарпа об эпиграмме и надписи древних. В качестве примеров у Лагарпа были приведены несколько эпиграмм в переводах Вольтера. Пушкин перевел для этой публикации одну эпиграмму — «Sur Laïs qui remit son miroir dans le temple de Vénus», которая конечным своим источником имеет эпиграмму Платона (AP, VI, 1).⁷ Следуя Вольтеру, трансформировавшему антологические эпиграммы древних в «острые», Пушкин сохранил в стихотворении «Вот зеркало мое — прими его, Киприда! . . .» рваный, неровный ритм и пуанту на конце:

Но я, покорствуя судьбине,
Не в силах зреть себя в прозрачности стекла,
Ни той, которой я была,
Ни той, которой ныне.

(I, 57)

⁵ Там же, с. 248.

⁶ Ср.: Nouvelle Anthologie française, ou Choix des épigrammes et madrigaux de tous les poètes françois depuis Marot jusqu'à ce jour. Paris, 1769, t. 1—2; Anthologie française, ou Choix d'épigrammes, madrigaux, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, réparties, historiettes. Paris, 1816, t. 1—2. Позднее по образцу французских антологий лицейским товарищем Пушкина М. Л. Яковлевым был составлен «Опыт Русской анфологии, или Избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи и некоторые другие мелкие стихотворения» (СПб., 1828), а другой лицеист, А. Д. Илличевский, издал собственные мелкие пьесы под заглавием «Опыты в антологическом роде, или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений» (СПб., 1827).

⁷ Здесь и далее нумерация греческих эпиграмм Палатинской антологии (Anthologia Palatina, сокращенно — AP), единственного дошедшего до нас в составе Палатинской библиотеки г. Гейдельберга собрания греческих эпиграмм, дается по изданию: Anthologia Graeca / Curavit Fr. Jacobs. Lipsiae, 1813—1817, t. 1—3. Прибавление к Палатинской антологии из антологии Пלאуды (так называемый Appendix Planudea, сокращенно — App.), ссылки на которое имеются ниже, входит в третий том издания Ф. Якобса.

Кроме того, он несколько распространил катрен Вольтера, удалив его от эпиграмматической формы.⁸

Французская традиция освоения Греческой антологии заслоняла для Пушкина-лицейста антологию в ее подлинном, «наивном» и пластическом виде. Из всего многообразия жанрово-стилевых типов пушкинской античности в ранней лирике была представлена лишь анакреонтика с ее «игриво-шаловливой эротикой и застольной поэзией, выраженной в небольших, изящных по форме стихах, объединенных краткой и острой мыслью».⁹ По верному замечанию Д. П. Якубовича, «в ранний период античность предстала Пушкину преимущественно своей декоративно-мифологической, номенклатурной стороной».¹⁰

К собственно антологической поэзии, воспринятой первоначально через посредство Шенье, Батюшкова и облаченной в формы стихотворной культуры нового времени — александрийского стиха, а также четырех- и шестистопного ямба с перекрестной и охватной рифмовкой, Пушкин впервые обратился в конце 1810-х—начале 1820-х годов. В «Стихотворениях А. Пушкина» (СПб., 1826) антологические опыты этих лет были собраны в разделе «Подражания древним». В него вошли двенадцать пьес: «Муза», «Дорида», «Редеет облаков летучая гряда...», «Юноша» (другое заглавие — «Сафо» (II, 4167)), «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду...» (впоследствии озаглавленное «Нереида»), «Дионея», «Дорида», «Дева», «Ночь», «Приметы», «Земля и море» и «Красавица перед зеркалом».

Первоначально эти стихотворения составляли основу пушкинского замысла «Эпиграммы во вкусе древних». Под этим заглавием большинство из вышеприведенных пьес были перебелены поэтом в так называемой «третьей кишиневской тетради». Однако среди 19 пьес, объединенных общим заголовком «Эпиграммы во вкусе древних», находим и послания («Катенину» («Кто мне пришлет ее портрет...»), «К Чедаеву»), и шутовскую надпись («К портрету Вяземского»), и стихи в альбом («В альбом» («Пройдет любовь, умрет желанье...»), «Аделе»), и «острые» эпиграммы («Эпиграмма» («Клеветник без дарованья...»), «Эпиграмма» («Оставь честь судьбе на произвол...»), «Эпиграмма» («У Клариссы денег мало...»)), и элегии («Увы, зачем она блистает...», «Я пережил свои желанья...», «Воспомянем упоенный...»), и сатирическую миниатюру («Христос воскрес...»). Таким образом, заголовок соответствует лишь части стихотворений, вписанных под ним. По мере заполнения тетради лишь до шестой пьесы («К портрету Вяземского») Пушкин оставался верен первоначальному замыслу. Первые пять стихотворений — «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду...», «Редеет облаков летучая гряда...», «Морской берег. Идиллия Мосха», «Мила красавица, когда свое чело...», «Увы, зачем она блистает...», записанные в один прием с пометой «1820. Юрзуф», действительно соответствовали значению, которое Пушкин вкладывал в то время в понятие «Эпиграммы во вкусе древних».¹¹

⁸ См.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978, с. 176—177.

⁹ Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности. — В кн.: Писатель и жизнь. М., 1971, вып. 6, с. 197.

¹⁰ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941, вып. 6, с. 94.

¹¹ Т. Г. Цявловская в академическом издании относила этот заголовок лишь к первым двум пьесам из девятнадцати, расположенных под ним (II, 636—637). В. Б. Сандомирская, исходя из истории заполнения третьей кишиневской тетради, отнесла его ко всем пьесам (Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»: (Пушкин и Батюшков). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979, с. 15—30). Нам представляется более вероятным, что Пушкин, перебеляя стихотворения в третьей кишиневской тетради, постепенно отошел от принципа их отбора, обозначенного в заголовке, и начал записывать в ней лирические стихи вообще. Вопрос этот, впрочем, нуждается в дополнительном изучении.

Понятие это сложилось под воздействием брошюры К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова «О Греческой антологии» (СПб., 1820).¹² Приведенные в ней переводы Батюшкова некоторых эпиграмм из Греческой антологии по французским переложениям Уварова были их амплификацией. Батюшков создавал нечто среднее между эпиграммой и элегией.¹³ Не случайно стихотворение «Изнемогает жизнь в груди моей остылой...», представляющее перевод эпиграммы Павла Силенциария (АР, V, 239), Белинский назвал «антологической элегией».¹⁴

Аналогичный характер носит и цикл стихотворений Пушкина, первоначально озаглавленный «Эпиграммы во вкусе древних». Здесь и своего рода антологические элегии («Редеет облаков летучая гряда...»), и «отрывки» («Приметы» («Элегический отрывок»)), и смешанные формы, такие как «Дионея», определявшаяся самим Пушкиным то как «идиллия», то как «отрывок».

Для Пушкина форма «отрывка» была характерной особенностью античной поэзии и прежде всего древнегреческой эпиграмматической поэзии, дошедшей до нас в составе Палатинской антологии. Поэт воспринял ее прежде всего через посредство так называемых «фрагментов» идиллий и элегий Шенье, первое собрание стихотворений которого, включающее и такие же и раздел «Фрагменты», было издано в Париже в 1819 г. и сразу привлекло к себе внимание русских поэтов.¹⁵

Форма «отрывка», черты элегии и идиллии — все это результат знакомства Пушкина с антологической поэзией Батюшкова и Шенье. В «Эпиграммах во вкусе древних» 1826 г. Пушкин, таким образом, примыкал к традиции воссоздания древнегреческой поэзии в условных, современных формах.

Уже в 1826 г., публикуя некоторые стихотворения из этого неосуществленного и несобранного цикла, Пушкин сознает, что даже те немногие из них пьесы, которые, как определял их позднее Белинский, «отличаются характером античности»,¹⁶ не являются «эпиграммами во вкусе древних». В первой части «Стихотворений А. Пушкина» они входят в раздел, заглавие которого имеет более общий характер — «Подражания древним». Этот заголовок как нельзя лучше отражает неоднородный жанровый характер пушкинских антологических опытов. Из двенадцати пьес лишь две — «Юноша» («Сафо») и «Красавица перед зеркалом» — близки к эпиграммам. Впрочем, и они скорее «отрывки» мадригального характера.

Отличительной особенностью эпиграммы, как «острой», так и антологической, является завершенность. В антологической эпиграмме, эпиграмме «во вкусе древних», она предопределена уже самим стихотворным размером прообраза — элегическим дистихом с его чередованием женской клаузулы в первом стихе гекзаметра и мужской клаузулы во второй, пентаметрической части дистиха. Отсюда «впечатление какой-то исключительной отделанности, законченности».¹⁷ Напротив, антологические стихотворения, писанные ямбом и в особенности александрийским стихом, отличаются «открытостью», неоконченностью. Эта «некадансированность» создается в них женскими клаузулами в последней паре стихов, рифмованных между собой. Не случайно такой парой кончал большинство своих антологических пьес даже Батюшков, вообще пользовавшийся ямбом с перекрестной и охватной рифмовкой:

А вы, цветы, благоухайте
И милой локоны слезами напитайте!

¹² См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»: (Пушкин и Батюшков), с. 23—27.

¹³ Там же, с. 28.

¹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 255.

¹⁵ См.: Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 76.

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 323.

¹⁷ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. — В кн.: Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978, с. 358.

Кстати, именно как собрание надписей и лирических отрывков представлял себе Батюшков состав антологии: «Под именем Антологии разумею мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и отрывки».¹⁸ Впечатление недосказанности у Пушкина усиливается иногда глаголами несовершенного вида на конце стихов последней пары александрин:

Младую, белую, как лебедь, *воздымала*
И пену из власов струю *выжимала*.

(III, 156)

И весь я полон был таинственной печали
И имя чуждое уста мои *шептали*.

(II, 82)

Таким образом, антологические стихотворения Пушкина 1820-х годов, писанные шестистопным ямбом или александрийским стихом, не являются эпиграммами в собственном смысле слова. Они представляют собой лирические «отрывки» элегического, идиллического или мадригального характера.

Пушкинский замысел «Эпиграммы во вкусе древних» был тем не менее серьезным этапом на пути к его антологическим эпиграммам. В отличие от этой формы, имеющей, как правило, эпический характер,¹⁹ антологическое стихотворение является глубоко лирической жанрово-стилевой формой антологической поэзии. В 1820-е годы, когда Пушкин искал новые формы воплощения идеала полноты и свободы внутренней жизни, именно эта лирическая разновидность антологической поэзии привлекала внимание поэта. Вместе с тем пушкинские антологические опыты 1820-х годов были серьезным этапом на пути к достижению того «классического пластицизма формы», который «при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания» и составлял, по словам Белинского, «идеал новейшей поэзии» того времени.²⁰

2

Традиция воссоздания древнегреческой антологической поэзии в условиях, современных формам и традиция подражания древним в формах самих древних до Пушкина существовали параллельно, не пересекаясь в творчестве одного и того же поэта. Пушкин в конце 1820-х годов свободно перешел от одной традиции к другой. Смена традиций была в то же время и сменой поэтической ориентации в области антологической поэзии: формы, созданные Батюшковым и Шенье, уступили место дельвиговским классическим образцам антологической эпиграммы, писанной элегическим дистихом.

Антологические эпиграммы Пушкина несут на себе следы явного воздействия Дельвига. Не случайно первая эпиграмма Пушкина «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...» (1829) была посвящена заслугам Дельвига в воссоздании древнегреческой поэзии, да и самая мысль сопроводить «посылку бронзового Сфинкса» кратким стихотворным посланием в дистихах была, вероятно, подсказана ему антологической эпиграммой Дельвига «Ф. Н. Глинке. (Присылая ему греческую Антологию)» (1821).

¹⁸ О Греческой антологии. СПб., 1820, с. 1.

¹⁹ По словам Гегеля, содержание эпиграммы имеет эпический характер и лишь обработка может быть лирической, если к объективно сказанному «присоединяется какое-нибудь чувство и если тем самым содержание из своей предметной реальности перекладывается во внутреннюю сферу. Именно в таком случае субъект больше не сдаётся перед предметом, а, наоборот, как раз в нем проявляет себя, раскрывает в отношении к нему свои чувства» (Гегель Г.-Ф. Лекции по эстетике. — В кн.: Гегель Г.-Ф. Соч. М., 1958, т. 14, с. 294).

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 249.

В первую болдинскую осень поэт создает еще четыре пьесы, писанные античным антологическим размером. Под общим заглавием «Анфологические эпиграммы» они были опубликованы в «Северных цветах на 1832 год». Публикация нескольких произведений, относящихся к этому излюбленному поэтическому жанру Дельвига, в альманахе Дельвига и Пушкина сразу после смерти его главного издателя сама по себе была своего рода данью памяти друга.²¹ Впрочем, стихотворения «Труд» и «Статуя» связаны с антологическими эпиграммами Дельвига и по содержанию.

По-видимому, первым по времени создания было стихотворение «Труд», написанное в связи с окончанием работы над «Евгением Онегиным» (ночь с 25-го на 26 сентября 1830 г.). В стихотворении «Труд» представлен момент расставания с завершенным произведением, передано чувство «непонятной грусти», охватившей поэта.

Этот мотив грусти, центральный мотив стихотворения, очевидно, вводится Пушкиным не без воздействия Дельвига, к эпиграмме которого «Грусть» (1829) восходит у Пушкина мотив грусти в момент удовлетворения и счастья:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня? ..

Ср. у Дельвига:

Счастлив, здоров я! Что ж сердце грустит! Грустит не о прежнем.²²

Отсюда же, по-видимому, и пластическая неопределенность пушкинской концовки:

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

(III, 230)

Ср. в эпиграмме Дельвига:

Что же? Иль в миг сей родная душа расстается с землею?
Иль мной оплаканный друг вспомнил на небе меня?²³

У Дельвига, однако, грусть лирического героя абстрактна, неопределенна: это не грусть по прошедшему и в то же время не страх перед будущим («Грустит не о прежнем; Нет! не грядущего страх жмет и волнует его»). Пушкинская грусть вполне конкретна, и эта конкретизация тоже имеет свой источник. Как показал Б. В. Томашевский, стихотворение «Труд» является откликом на «известные строки из <...> „Мемуаров“ <Гиббона>, в которых говорится об окончании работы историка над его „Историей упадка и разрушения Римской империи“: „Не скрою первого чувства радости в ту минуту, когда вернулась мне свобода и, может быть, готовилась моя известность; но моя гордость вскоре успокоилась и трезвая грусть овладела моей душой при мысли, что я только что расстался со старым и милым спутником и что, каков бы ни был предельный срок моей личной истории, жизнь историка может быть лишь краткой и ненадежной“».²⁴ «Трезвая грусть» Гиббона (а *sobere melan-*

²¹ См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 240.

²² Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 217 (Б-ка поэта. Большая сер.).

²³ Там же.

²⁴ Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. Белкин и Гиббон. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, вып. 4—5, с. 484. Мотив «непонятной грусти» использован также в ряде других произведений Пушкина, созданных болдинской осенью 1830 г., — «Гробовщик», «История села Горюхина». См.: Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик»). — Русская литература, 1983, № 2, с. 74—76.

sholy) — вполне конкретная грусть, грусть расставания с завершённым трудом, и в этом отношении слова английского историка послужили источником пушкинского решения темы, в абстрактном виде намеченной Дельвигом.

Среди других «Анфологических эпиграмм» Пушкина стихотворение «Труд» выделяется отчетливо выраженным лирическим началом, которое довольно редко встречается в гекзаметрической эпиграмме, тяготеющей к эпическому тону.

К стихотворению «Труд» по времени создания — 1 октября 1830 г. — примыкает «Царскосельская статуя», представляющая собой не декламационную, как прочие «Анфологические эпиграммы», а экфрастическую эпиграмму.²⁵ Основная тема пьесы — тема «чудесного» превращения печально склонившейся над разбитым кувшином «девы» — традиционна для экфрастической эпиграммы, воссоздающей преобразование временного в вечное, живого — в произведение искусства. Классические образцы таких эпиграмм содержит Греческая антология. Такова, например, эпиграмма Платона «На сидящего у источника Сатира и спящего Эрота» (АР, IX, 826); такова и другая эпиграмма Платона (АР, IX, 823), перевод которой под заглавием «К изваянию Пана, играющего на свирели», осуществил Д. В. Дашков;²⁶ такова же надпись Мариана Схоластика, посвященная нимфам Эротиадам, изливающим воду из горячего источника (АР, IX, 627). Последняя эпиграмма была доступна Пушкину в переводе Г. Р. Державина «Горючий ключ», сделанном с немецкого перевода И.-Г. Гердера «Der Wagne Quelle». Именно в этом стихотворении Державина впервые в русской антологической поэзии была представлена тема остановившегося мгновения; жанровая сценка с Эротом и нимфами неожиданно оказывается описанием скульптурной группы:

И вот! — кипит ключ пеной весь;
С купающихся нимф стекают
Горящие струи поднесь.²⁷

Вводя эту же тему:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,
Дева над вечной струей вечно печальна сидит, —
(III, 231)

Пушкин, возможно, до некоторой степени непосредственно опирался на Державина.

Впрочем, «Царскосельская статуя» написана также, вероятно, с ориентацией на экфрастические эпиграммы Дельвига «Надпись на статую флорентинского Меркурия» и «Купидону» (1820), первые и единственные ко времени написания «Статуи» экфрасисы в русской антологической поэзии. Творческое использование Пушкиным опыта Дельвига в «Царскосельской статуе» тем более естественно, что тема стихотворения навеяна воспоминаниями о Лицее.

Любопытно, что вслед за Пушкиным антологическую эпиграмму на тот же предмет опубликовал М. Д. Деларю. Стихотворение «Статуя Перетты в Царскосельском саду» автор снабдил пометой: «С немецкого». Однако скорее всего это указание, устраненное в отдельном издании

²⁵ Экфрасис — детализированное описание. В антологической поэзии это, как правило, описание скульптурной группы и т. п.

²⁶ Перевод этот не был опубликован и мог быть известен Пушкину только по рукописи или в чтении автора: бывший «арзамасец» Д. В. Дашков был близок к пушкинскому кругу поэтов. Впервые перевод опубликован в кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972, т. 2, с. 85 (Б-ка поэта. Большая сер.). Подробнее об этой эпиграмме см.: Алексеев М. П. Державин и сонеты Шекспира. — В кн.: XVIII век: Сб. 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1977, с. 226—235.

²⁷ Державин Г. Р. Соч. СПб., 1808, ч. III, с. XXXIV.

«Стихотворений» М. Деларю, представляет собой мистификацию, и в действительности Деларю вступал в творческое состязание с Пушкиным: ²⁸

Что там вдали, сквозь кустов, над гранитным утесом мелькает,
Там, где серебряный ключ с тихим журчаньем бежит?..²⁹

В отличие от Пушкина Деларю в большей степени опирался на сюжет лафонтевской басни о молочнице. Превращение пролитого молока в животворный источник служит поэту аллегорией разрушенных и вновь возрожденных надежд:

Ты ль предо мною, Перетта? — Тебе изменила надежда,
И пред тобою лежит камнем пробитый сосуд.
Но молоко, пролиась, превратилось в журчащий источник:
С ропотом льется за край, струйки в долину несет.
Снова здесь вижу тебя, животворный мой Гений, надежда!
Так из развалины благ бьет возрожденный твой ток!³⁰

У Пушкина вместо «кувшина» — «урна», и эпиграмма приобретает, помимо конкретного, также и универсальный смысл. Воплощая чудесное свойство скульптуры останавливать мгновение и делать его вечным, «Царскосельская статуя» в то же время представляет собой эпиграфическое стихотворение, утверждающее бессмертие искусства. Стихотворение Деларю как нельзя лучше оттеняет достоинства пушкинского шедевра. Секрет красоты его в удивительной пластике и гармонии, которых русская антологическая эпиграмма до Пушкина не знала.

Две другие «анфологические эпиграммы» Пушкина были написаны в один день — 10 октября 1830 г. В основе сюжета «Рифмы» лежит оригинальный пушкинский миф о любви Аполлона к нимфе Эхо и рождении от нее дочери Рифмы. Естественно думать, что, создавая миф, поэт в той или иной мере ориентировался на поэму Овидия «Метаморфозы», тем более что история происхождения Рифмы от нимфы Эхо и воспитания ее вместе с музами Мнемозиной сама по себе близка к теме «превращения»: звук, повторенный эхом и закрепленный «памятью строгой», становится рифмой.

И в самом деле «Рифма», как мозаичное полотно, включает в себя различные элементы античных мифов о любви богов и героев. Безусловно, исходный момент:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.
Феб, увидев ее, страстью к ней воспылал... —
(III, 240)

напоминает миф об Аполлоне и Дафне (Metamorph. I).³¹ Моделью для стихотворения могло послужить и изложение Овидием мифа о Нарциссе

²⁸ Пушкинская эпиграмма появилась в печати одновременно с пьесой Деларю, но написана она была еще в 1830 г. Близкий к дельвиговскому кружку, Деларю, возможно, был знаком с ней до публикации.

²⁹ Комета Белы на 1833 год. СПб., 1833, с. 176.

³⁰ Там же.

³¹ Пушкину могло быть известно переложение этого места «Метаморфоз», сделанное А. Ф. Мерзляковым («Первая Феба любовь, как известно, Пеня, дочь Дафна...») и опубликованное в кн.: Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. М., 1826, ч. 2, с. 296—303. Ближе к «Рифме», но зато менее доступен перевод Н. Ибрагимова «Феб к Дафне воспылал любовью, первой страстью...» (Труды Казанского общества любителей отечественной словесности, 1815, кн. 1, с. 225—230). Не исключено и посредство других русских переводов «Метаморфоз» (К. Рембовского, П. Соколова, В. И. Майкова), хотя более вероятным является знакомство с этими стихами Овидия по французскому переводу, как это бывало у Пушкина чаще всего. Д. П. Якубович предполагал здесь посредничество перевода I книги «Метаморфоз» К. Маро, который был в библиотеке Пушкина (M a g o t C. Oeuvres complètes. Paris, 1824, vol. 3, p. 17—88) и разрезан на соответствующие страницах. См.: Якубович Д. П. К стихотворению «Таятся пещера» (Пушкин и Овидий). — В кн.: Пушкинский сборник: Памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922, с. 288.

и нимфе Эхо, которое начинается с рождения Нарцисса от красавицы Лириопей и речного бога Кефиса (вспомним сразу, что пушкинская «бессонная нимфа» Эхо «скиталась по берегу» другого речного бога — Пеней):

...Enixa est utero pulcherrima pleno
Inphantem...

(Metamorph., III, 344—345)

(... Из полного чрева прелестная нимфа
Мальчика произвела...) ³²

Возможно, Пушкин помнил или имел перед глазами эти стихи, когда писал:

Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь...

(III, 240)

Несколько ранее у Овидия рассказывается о рождении Афины от Семелы и Зевса и о воспитании ее сестрой Семелы Ино:

Furtim illis primis Ino matertera cunis
Educati. Inde datum nymphae Neseides antris
Occuluere suis, lactisque alimenta dedere.

(Metamorph., III, 313—315)

(Тетка Ино его с колыбели первой тихонько
Воспитала; оттуда прияв, низейские нимфы
Скрыли в пещере его, молока давая на пищу). ³³

У Пушкина вместо Ино воспитывает Рифму Мнемозина, нисейским нимфам соответствуют богини-аониды; если у Овидия принимают ребенка нисейские нимфы, то у Пушкина это делает Мнемозина:

...Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид...

(III, 240)

Пушкинская «Рифма» — уникальный пример мифотворчества поэта, мифотворчества, основанного на глубоком проникновении в специфическую структуру античного мифа. В то же время это стихотворение — единственное в ряду «анфологических эпиграмм», восходящее к античной поэзии. ³⁴ С точки зрения источника и характера его обработки стихотворение примыкает к пьесе «В роце карийской, любезной ловцам, таится пещера» (1827) — вариации на тему Овидиевых «Метаморфоз», где миф о Диане и Актеоне сопряжен с мифом об Эндимионе и Диане. ³⁵

³² Публия Овидия Назона XV книг Превращений. М., 1887, с. 131 (перевод А. А. Фета).

³³ Там же, с. 129.

³⁴ В библиотеке Пушкина были латинское издание «Метаморфоз» (Publii Ovidii Nasonis Metamorphose on libri XV. Parisiis, 1822, t. 1—5), французский прозаический перевод Лефран де Помпиньяна (Oeuvres complètes d'Ovide, traduites en français par Le Franc de Pompignan. Paris, 1799) и французское стихотворное переложение отдельных сюжетов, сделанное Понжервилем (Amours mythologique traduites de Métamorphoses d'Ovide par de Pongerville. Seconde édition. Paris, 1827). См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. СПб., 1910, № 1231—1233. Последнее издание открывается главой «Аполлон и Дафна» (с. 1—10); латинское издание не разрезано, но сброшюровано так, что начало мифа о Нарциссе и нимфе Эхо Пушкин мог читать и без этого. Все же основным источником знакомства Пушкина с поэмой Овидия был, по-видимому, ее французский прозаический перевод, большей частью разрезанный. О знакомстве Пушкина с Овидием в Лицее и на юге см.: Малейн А. И. 1) Пушкин и античный мир в лицейский период. — Гермес. СПб., 1912, т. XI, с. 441; 2) Пушкин и Овидий. (Отрывочные замечания). — В кн.: Пушкин и его современники. Пг., 1915, вып. XXIII—XXIV, с. 45—66.

³⁵ См.: Якубович Д. П. К стихотворению «Таится пещера» (Пушкин и Овидий), с. 282—284.

Однако здесь Пушкин воссоздает мифологическую родословную немифологической героини — Рифмы, а в сущности, вообще Поэзии.³⁶ Поэт постепенно овладевает методом «самостоятельной художественной мифологизации явлений действительности».³⁷ Проявлением этого метода Д. Д. Благой справедливо считает и пушкинское стихотворение «Труд»: «Вдохновенный творческий труд, которым поэт был так захвачен в полном уединении своего родового болдинского гнезда в долгие ночные часы, до того, как загорится заря, он сам вводит теперь в семью греческих божеств в облике „молчаливого спутника ночи“ <...> „друга Авроры златой, друга пенатов святых“».³⁸

Этот же самый метод Пушкин применил и в «Отроке», стихотворении, в котором не только совершенно отсутствует «предметная сфера античности», но нет и ее поэтических сигналов. Первый стих пьесы: «Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря...» (III, 241) — аналогичен началу «Рифмы»: «Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеней...» (III, 240). Обыденная картина начала внезапно преобразуется, обретая исторический смысл. Пушкин решает эту сцену, отмеченную отнюдь не античным местным колоритом, как мифологическую метаморфозу: «... происходит нечто подобное тому чудесному перевоплощению, которое изображено в „Царскосельской статуе“ <...> Там мгновенное, здесь обыденное преобразуется, соприкоснувшись с вечным началом (там чудо искусства, здесь зов судьбы)».³⁹

Как известно, в сюжете стихотворения «Отрок» использованы контуры судьбы М. В. Ломоносова, особенно явные в первоначальном варианте («Будешь подвижник Петру» — III, 846), хотя в целом стихотворение имеет более отвлеченный, универсальный смысл. Понять характер работы Пушкина над этой пьесой помогают источники стихотворения.

Исследовательница языка лирики Пушкина А. Д. Григорьева отметила интересную аналогию пушкинскому употреблению слова «мрежа» в «Послании И. М. Муравьеву-Апостолу» (1814—1815) К. Н. Батюшкова, где о юном Ломоносове сказано:

И мрежи расстилал по новым берегам.

Стих этот реминисцирован в первой строке «Отрока», что особенно очевидно, если иметь в виду предварительный вариант:

Мрежи рыбак расстилал по берегу студеного моря...⁴⁰

Зависимость эпиграммы Пушкина от послания Батюшкова этим, однако, не ограничивается. Самая тема послания:

Ты прав, любимец муз! от первых впечатлений,
От первых, свежих чувств заемлет силу гений
И им в теченьи дней своих не изменит! —

необыкновенно близка к пушкинской пьесе с ее предвещанием юному отроку-рыбаку более высокой судьбы властителя умов и государственного мужа.

Очевидно, можно говорить не просто об аналогии, но об определенной ориентации Пушкина в «Отроке» на «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу». Точки соприкосновения этих двух произведений настолько мно-

³⁶ См.: Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина (1830 год). Горький, 1977, с. 127.

³⁷ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 516.

³⁸ Там же, с. 517.

³⁹ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина, с. 120.

⁴⁰ См.: Григорьева А. Д. Язык лирики Пушкина 30-х годов. — В кн.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. М., 1981, с. 147.

гочисленны и безусловны, что предположение о случайном совпадении приходится отбросить. Ср. у Батюшкова:

Близ Колы пасмурной, средь диких рыбаей,
В трудах воспитанный уже от юных дней
Наш Пиндар чувствовал сей пламень потаенный,
Сей огонь вожделительный, дар бога драгоценный,
От юности в душе небесного залога,
Которым Фебов жрец исполнен, как пророк.
Он сладко трепетал, когда сквозь мрак тумана
Стремился по зыбям холодным океана
К необитаемым, бесплодным островам
И мрежи расстилал по новым берегам.
Я вижу мысленно, как отрок вдохновенной
Стоит в безмолвии над бездной разъяренной...⁴¹

Юный Ломоносов у Батюшкова уже ощущает свой «дар бога драгоценный». Поэт изображает его и в этой суровой северной обстановке чувствительным любимцем Аполлона с «пламенной душой»:

Лицо горит его, грудь тягостно вздыхает,
И сладкая слеза ланиту орошает,
Слеза, известная таланту одному!⁴²

Пушкинский «отрок» — просто мальчик, помогающий отцу расстлать по берегу рыбацкую сеть. Он не осознает своего высокого предназначения, и только как бы голос судьбы призывает его «оставить» отца: «Мрежи иные тебя ожидают...». Тема решена в соответствии с законами «поэзии действительности». В отличие от Батюшкова Пушкин решает тему в высоком, торжественном ключе. Этому способствует и универсализация значения «Отрока», пьесы об осознании человеком своего высокого предназначения.

Этой универсализации и переключению темы в высокий план во многом способствует использование Пушкиным евангельской легенды о том, как Христос сделал своими апостолами рыбаков: «Проходя же близ моря Галилейского, он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывавших сети в море (ибо они были рыбаки); и он говорит им: подите за мною, и я сделаю вас *ловцами человеков*. И они тотчас, *оставив сети*, пошли за ним. Отойдя оттуда, увидели двух других братьев, Иакова Зеведеева, и Иоанна, брата его, в лодке с Зеведеем, отцем их, починивающих сети свои, и позвал их. И они тотчас, *оставив лодку и отца своего*, пошли за ним» (Еванг. от Матфея, IV, 18—22; курсив мой, — С. К.).⁴³ Пушкинское «Отрок, оставь рыбака!» и «Будешь умы уловлять...» — явно евангельского происхождения.⁴⁴ Вероятно, батюшковский образ «И мрежи расстилал по новым берегам» натолкнул Пушкина на мысль использовать евангельские мотивы. Ср. то же место в славянском переводе, которым, очевидно, пользовался Пушкин: «Она же абие *оставльша мрежи*, по нем идоста. И прешед отгуду, виде ина два брата, Иакова Зеведеева, и Иоанна, брата его, в корабли с Зеведеем, отцем ею, *завязующа мрежи своя*, и всззва я».

⁴¹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964, с. 185—186.

⁴² Там же, с. 186.

⁴³ Цитируется русский перевод в издании: Новый завет на славянском и русском языках. 2-е изд. СПб., 1822, с. 9. Ср. также: Еванг. от Марка, I, 17; Еванг. от Луки, V, 10.

⁴⁴ На евангельский характер образов в «Отроке» указывал еще С. И. Любомудров (Любомудров С. И. Античные мотивы в поэзии Пушкина. 2-е изд. СПб., 1901, с. 50). Позднее, однако, ощущение этой связи было утрачено. См.: Благый Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 514; Григорьева А. Д. Язык лирики Пушкина 30-х годов, с. 142—148. В последней работе при множестве примеров из Ветхого и Нового завета не учтены призвания первых апостолов. Из современных исследователей только С. М. Бонди отмечает, что в стихотворении «Отрок» «использован евангельский образ рыбака, которому суждено быть „ловцом человека“» (Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 348).

Возможно, в стихотворении «Отрок» Пушкин учитывал также и собственно антологическую традицию противопоставления «младенческого сладостного возраста» тревожениям зрелости. Так, первая часть антологической эпиграммы В. К. Кюхельбекера «Возраст счастья» (1820) представляет собой элегическую lamentацию по безмятежной младости:

Краток, но мирен и тих младенческий сладостный возраст!
Но — ах, не знает цены дням безмятежным дитя.
Юноша в буре страстей, а муж, сражаясь с буйством,
По невозвратном грустят в тяжелой и тцетной тоске...⁴⁵

В свою очередь Кюхельбекер, вероятно, подражал антологической эпиграмме Ф. Шиллера «Der Spielende Knabe» («Играющий мальчик») (1795), которая также построена на противопоставлении идиллической картины младости неизбежной зрелости с ее житейскими обязанностями:

Мальчик, играй на коленях у матери. — Остров священный:
Здесь не отыщет тебя, верь, ни забота, ни скорбь.
Держат любовно тебя материнские руки над бездной,
Ты и в могильный провал с милой улыбкой глядишь.
Прелесть невинная, тешься! Еще ты в Аркадии милой,
К радостям только влечет вольной природы порыв;
Грани цветению сил лишь только в воображенье,
Воле еще незнаком долг, и смысл, и цель.
Тешься, ведь скоро придет работа — суровое дело,
Больше потребует долг, чем захочется дать.⁴⁶

Пушкинское решение темы противоположно трактовкам ее Шиллером и Кюхельбекером. Если Шиллер и Кюхельбекер сожалеют об уходящей Аркадии детства, то у Пушкина речь идет о смене одного, обыденного предназначения на предназначение гораздо более высокое. Стихотворение «Отрок», таким образом, представляет собой замечательный пример синтеза и переосмысления Пушкиным самых, на первый взгляд, разнородных традиций. Евангельская легенда и послание Батюшкова, антологические эпиграммы Шиллера и Кюхельбекера — вот, быть может, не полный еще перечень возможных источников четырех пушкинских строк. Характер источников, безусловно, сказался на пушкинском произведении; главным же преобразующим фактором явилось то, что современным исследователем определено как «точка зрения на реальность, соотносенная с духовным комплексом античности».⁴⁷ Благодаря этому и возникает впечатление, что «об „отроке“ Ломоносове говорится как о юном Аристотеле или Алквиаде».⁴⁸

К четырем «антологическим эпиграммам», опубликованным в «Северных цветах», примыкают по времени создания еще две, посвященные выходу из печати перевода «Илиады», выполненного Н. И. Гнедичем. Стихотворение «На перевод Илиады» («Слышу умолкнувший звук...»), как и «Труд», «Отрок», «Рифма», является декламационной эпиграммой. Другое обращение Пушкина по тому же поводу к жанру антологической эпиграммы — «К переводу Илиады» — вылилось в редкую как в Греческой антологии, так и в русской антологической поэзии сатирическую форму («Крив был Гнедич-поэт, преложитель слепого Гомера...»).

Среди черновых вариантов эпиграммы «На перевод Илиады» находится полустишие: «Гнев, богиня, воспой...» (III, 867). С. М. Бонди полагал, что оно записано в черновике эпиграммы для того, чтобы не ошибиться в размере.⁴⁹ Начало «Илиады» естественно приходит на ум

⁴⁵ Кюхельбекер В. К. Избр. прозв.: В 2-х т. М.; Л., 1967, т. 1, с. 125.

⁴⁶ Шиллер И. Х. Ф. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1937, т. 1, с. 127 (перевод Е. Дунаевского).

⁴⁷ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина, с. 118.

⁴⁸ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 348.

⁴⁹ Там же, с. 345. См. также: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 179; Селиванова С. Д. Над пушкинскими рукописями. М., 1980, с. 27. В процессе работы над первым стихом эпиграммы Пушкин к тому же разметил значками границы стоп и ударения.

Пушкину в стихотворении, посвященном гомеровской теме. Однако любопытно, что начальный стих поэмы Гомера любили цитировать и обыгрывать поэты Греческой антологии, например Лукиан (АР, XI, 400), Агафий (Арр., III, 145), Паллад (АР, IX, 168, 173). Вообще Гомер и гомеровские поэмы — довольно распространенная тема антологических эпиграмм. Откликнувшись в этом жанре на перевод Гнедича, Пушкин сознательно или бессознательно присоединился к этой традиции.

Роль посредника здесь опять-таки выполнил Дельвиг, впервые поднявший в русской антологической эпиграмме гомеровскую тему. Как и Пушкин, Дельвиг в стихотворении «Н. И. Гнедичу» (1821 или 1822) прославляет гнедичевский перевод «Илиады», высокую оценку которого у него дает сам Гомер, услышав свои стихи на русском языке в царстве мертвых: «Вот слава моя, вот чего веки я ждал!».⁵⁰ Пушкин переносит акцент на другое. Гнедичевский перевод для него прежде всего не «слава» Гомера, а его «воскрешение»: «Старца великого тень чую смущенной душой. . .» (II, 256).

Обратившись к теме, ранее затронутой Дельвигом, Пушкин решил ее по-своему: он отказался от сюжета в духе разговоров в царстве теней, использованного Дельвигом, и в чисто декламационной эпиграмме сумел передать впечатление от гениального перевода Гнедича.

Все приведенные выше наблюдения, на наш взгляд, подтверждают справедливость точки зрения, которую в общем плане высказал еще Б. В. Томашевский: «. . . для своих антологических стихотворений 30-х годов Пушкин не стал искать иных путей, кроме проложенных Дельвигом. И в стиле этих произведений, отличающихся строгой простотой и изобразительной ясностью, и в стихотворных размерах (элегический дистих) Пушкин следует за Дельвигом, хотя и побеждает его».⁵¹

3

В отличие от Дельвига Пушкин не ограничился оригинальным творчеством в жанре антологической эпиграммы, но, подобно А. Х. Востокову, от подражаний антологической поэзии древних постепенно пришел к переводам. Эти переводы явились следствием чтения Пушкиным в самом конце 1832—начале 1833 г. компилятивного труда позднегреческого автора Афиней «Пир софистов» во французском переводе Ж.-Б. Лефевра де Виллебрена. Собственно из Греческой антологии — через посредство «Пира софистов» Афиней — Пушкин перевел лишь одну эпиграмму — это эпитафия флейтисту Феону древнегреческого поэта III в. до н. э. Гедила (Арр., II, 134).

Непременным качеством пушкинской антологической эпиграммы является краткость: большинство из них состоит из двух-четырёх стихов. Это проявилось и в переводе из Гедила по тексту Ж.-Б. Лефевра, довольно полно передающему все десять стихов греческого оригинала.⁵² Пушкинская эпитафия состоит из шести стихов: поэт опустил некоторые подробности жизни флейтиста, разрушающие скупую лапидарность эпитафии.

Стихотворение «Славная флейта, Феон. . .» в первой журнальной публикации и в «Стихотворениях А. Пушкина» (СПб., 1835, ч. 4, с. 101—102) объединено общим заголовком «Подражания древним» с переводом

⁵⁰ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений, с. 158.

⁵¹ Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. — В кн.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений, с. 5. Интересно, что от Дельвига антологическую эпиграмму воспринял и Гнедич. Дельвиг как бы завещал ему этот жанр: первыми антологическими эпиграммами Гнедича стали стихотворения «На смерть барона А. А. Дельвига» и «К нему же при погребении» (1831).

⁵² Как показал М. П. Алексеев, Пушкин мог воспользоваться и переводом «Пира софистов» В. Кузена, который также выполнен в прозе и довольно полно, см.: Алексеев М. П. К источникам «Подражаний древним» Пушкина. — В кн.: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 398—399.

из Ксенофана Колофонского «Чистый лоснится пол...». В обоих этих публикациях, как и в сборнике «Стихотворения А. Пушкина» 1826 г., Пушкин пользуется обозначением «Подражания древним» для объединения разнородных по жанру произведений в духе древних. Как показал М. Л. Гаспаров, перевод элегии Ксенофана Колофонского (VI в. до н. э.) обладает существенными чертами идиллии.⁵³ С этим связана, по мысли исследователя, и замена элегического дистиха оригинала на гекзаметр. Думается, что в целом стихотворение «Чистый лоснится пол...» представляет собой смешанную в жанровом отношении форму, объединяющую черты античной элегии, присущие оригиналу, и приметы идиллии, привнесенные Пушкиным. Так или иначе, ни оригинал, ни перевод Пушкина не имеют антологического характера.⁵⁴

К Афиней-Лефевру восходят еще два пушкинских стихотворения, написанные в один день — 2 января 1833 г. Источниками дистихов «Вино (Ион Хиосский)» и «Юноша! скромно пируй...» послужили соответственно отрывок дифирамба греческого поэта Иона Хиосского (время жизни неизвестно) и гнома Фокилида (I в. до н. э.).⁵⁵ Почувствовав близость этих жанровых форм к эпиграмме, Пушкин облек при переводе стихи Иона Хиосского и Фокилида в привычную для русской поэзии антологическую форму. Тематически эти переводы примыкают к стихотворениям «Чистый лоснится пол...» и переложению из того же Афиней-Левфевра «Бог веселый винограда» (1833). Дистих:

Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай —
(III, 297)

содержит даже явную переключку с заключительными стихами перевода из Ксенофана:

...слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо!
(III, 290)

Овладев жанром антологической эпиграммы с помощью переводов из античных поэтов, Пушкин вновь использует его для воплощения оригинальных поэтических замыслов. В 1835—1836 гг. он создает еще три антологические эпиграммы: стихотворение «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...» (1835) и две надписи — «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки» (1836). С дистихом «Юноша! скромно пируй...» эти три пьесы объединяет образ «юноши», центральный во всех четырех стихотворениях (любопытно, что ни в греческом оригинале Фокилида, ни во французском переводе Левфевра, источниках пушкинского дистиха, нет обращения: «Юноша!»). Как отмечал Б. В. Томашевский, Пушкин, создавая свои надписи к статуям, «внутренне связывал их с двумя надписями Дельвига» («Надпись на статую флорентинского Меркурия» и «Купидону») и «последние послужили для него образцом».⁵⁶ Эпиграммы-обращения к юношам или описания их, весьма редкие в русской антологической традиции и очень частые в греческой, вообще появляются у Пушкина, вероятно, не без влияния Дельвига, неоднократно использовавшего этот образ («Эпиграмма» («Свиток истлевший с трудом развернули. Напрасны усилья...», 1826 или 1827), «На

⁵³ В докладе, прочитанном в Ленинградском Доме писателей в декабре 1980 г.

⁵⁴ См. также об этом стихотворении: Левкович Я. Л. К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1970, Л., 1972, с. 91—100.

⁵⁵ См.: Burgi R. Puškin and the Deipnosophists. — Harvard Slavic Studies, Cambridge, 1954, vol. 2; Ошеро в С. А. Об источнике эпиграммы Пушкина «Юноша! скромно пируй...». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983, с. 141—142.

⁵⁶ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 299.

смерть В...ва» (1827), «Четыре возраста фантазии» (1829) и «Удел поэта» (1829)).

Пушкинские надписи к статуям 1835—1836 гг. продолжают цикл экфрасисов, начатый его «Царскосельской статуей». К экфрастическим эпиграммам относится и стихотворение «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...», эта, по словам Белинского, «прелестная картина». Только здесь, в отличие от «Статуи», но подобно надписям 1836 г., экфрастический момент не обнажен. Черты «метаморфозы» подсмотрены в действительности: момент превращения жанровой сцены в скульптурную группу представлен как переход от бурного действия к статуарности. Не исключено, что Пушкин действительно описал конкретное произведение изобразительного искусства. Стихотворение выполнено в соответствии с традиционным мотивным наполнением греческих экфрасисов:

Дева тотчас умолкла, сон его легкий длея,
И улыбалась ему, тихие слезы лил.

В качестве аналога приведем заключительные строки эпиграммы Платона на сидящего у источника Сатира и спящего Эрота (АР, IX, 826):

Я из амфоры моей воды студеные лью.
Ты, приближаясь ко мне, ступай осторожнее, чтобы
Юношу не разбудить, сладким объятого сном.⁵⁷

Стихотворение «Художнику» (1836), также писанное элегическим дистихом, в жанровом отношении представляет собой смешанную форму. Выявить различные компоненты ее позволяет образец, на который ориентировался Пушкин, — «Надгробная М. И. Козловскому» (1802) А. Х. Востокова. Сама сюжетная ситуация — посещение мастерской «ваятеля», облики «богов, и богинь, и героев», грусть по ушедшему навсегда другу — своего рода вариация на тему восточковской эпитафии знаменитому скульптору. Разумеется, стихотворение «Художнику» имеет прежде всего реально-биографическую основу — посещение Пушкиным мастерской скульптора Б. И. Орловского, однако существование до Пушкина антологического решения аналогичной темы, к тому же, как и у Пушкина, в соединении с темой смерти, свидетельствует несомненно, что стихотворение Востокова послужило импульсом для оформления художественной идеи Пушкина. У Востокова тему смерти: «Здесь Козловского гроб, ваятеля...» — сменяют обращенные к «юному художнику» размышления о бессмертных созданиях творца:

В сладких ли мыслях над бабочкой юная Психе мечтает,
Или, Эротов брат, нежный горит Гименей
В мягкой работе резца; дает ли резец сей Ираклу
Править Фракийским конем, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, царей защитник — Суворов,
Стань пред образы те, в них-то Козловский живет!⁵⁸

Ср. у Пушкина:

Вот Зевс громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...

(III, 416)

«Надгробная» Востокова — это весьма своеобразная разновидность антологической эпиграммы, своего рода соединение эпитафии с экфрасисом. В сущности, близко к ней и стихотворение «Художнику», в котором

⁵⁷ См.: Греческая эпиграмма / Ред. Ф. Петровского. М., 1960, с. 57 (перевод О. Румера).

⁵⁸ Востоков А. Х. Стихотворения. Л., 1935, с. 188 (Б-ка поэта. Большая сер.).

эфрастическую тему предваряет («Грустен...») и сменяет тема умершего Дельвига:

В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!

(III, 416)

Завершающее группу антологических эпиграмм — жанра, воспринятого и унаследованного Пушкиным от Дельвига, — стихотворение «Художнику» также не осталось свободным от этого влияния. В первом стихе оно содержит реминисценцию из гекзаметров Дельвига «Гений-хранитель. (Сновидение)» (1820 или 1821). Ср. дельвиговское «Грустный душою и сердцем больной...» и пушкинское «Грустен и весел вхожу, ваятель...». Чувства поэта в обоих случаях выражаются двумя однородными определениями с присоединительным союзом, но Пушкин усложнил психологическое содержание образа. Это уже не просто грусть и внутренняя боль, но в одно и то же время грусть и веселье. Следуя в своих антологических эпиграммах за Дельвигом, Пушкин углублял художественное решение намеченных поэтом сюжетных движений.

Анализ пушкинских антологических эпиграмм с точки зрения их источников и реминисценций показывает, таким образом, что Пушкин был тесно связан с традицией этого жанра в русской лирике. Многочисленные переклички обнаруживают его эпиграммы и с русской поэзией вообще. Все это подтверждает мысль Д. П. Якубовича о значительно большей, чем это принято считать, ориентации Пушкина на отечественную традицию освоения античности.⁵⁹

4

«Наивный пластицизм древности», «классический пластицизм формы» — эти определения В. Г. Белинского и Аполлона Григорьева выражают существо и своеобразие пушкинских антологических эпиграмм. Если в антологических опытах Пушкина 1820-х годов этот пластицизм лишь время от времени появлялся, то эпиграммы 1830-х годов показывают, что Пушкин уже вполне овладел искусством пластицистического воспроизведения формы предмета посредством звуков и слов. По характеристике Белинского, антологические пьесы Пушкина — это «мраморные изваяния, которые дышат музыкой», в которых дивная гармония пушкинского стиха сочеталась с самым «роскошным пластицизмом» пушкинских образов. Какими же художественными средствами создается это впечатление «скультиурности» поэзии? Прежде всего созданию этого впечатления способствует семантика размера. Гекзаметр, отмечал Белинский, — «размер по преимуществу гармонический и пластический».⁶⁰ Это в еще большей степени относится к элегическому дистиху с его плавным чередованием мужской и женской клаузулы. Кроме того, ритмика дистихов Пушкина по сравнению с гекзаметрами гораздо ровнее. Она тяготеет к чистым дактилям, хореев крайне мало.⁶¹ Гекзаметры и пентаметры эпиграмм «Царскосельская статуя», «На перевод Илиады», эпитафии флейтисту Феону, надписи «На статую играющего в свайку» сплошь состоят из дактилей. В стихотворениях «Отрок», «К переводу Илиады», «Юноша! скромно пируй...», «Вино», «Юношу, горько рыдая...», «На статую играющего в бабки» появляется по одному хорее. Также по одному хорее со спондеем и пиррихией соответственно — в эпиграммах «Кто на снегах возрастил...», «Труд». И лишь в «Рифме» и «Художнику» по

⁵⁹ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина, с. 107. Эта мысль прослеживается исследователем на материале творчества Пушкина до 1826 г. Приведенные наблюдения показывают, что она верна и применительно ко всему творчеству поэта.

⁶⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 256.

⁶¹ См.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 367.

четыре хорая, впрочем, при увеличении числа стихов до шести и десяти. Возможно, относительно большая концентрация хореев в «Рифме» связана с сильным повествовательным началом пьесы, которое свидетельствует о жанровой близости этой эпиграммы к отрывку из мифологической поэмы. На редкость строго вымерено и расположение фраз в стихе: «в дистихах Пушкина царит удивительная симметрия, фраза точно укладывается в границы стиха, внутреннее деление фразы точно совпадает с ритмическим делением по полустихиям».⁶²

Впечатление пластики и гармонии создается также композицией пушкинских антологических эпиграмм. Основными композиционными приемами их являются антитеза, т. е. контрастное построение, смысловой и синтаксический параллелизм и хиазм (параллелизм с перестановкой). Свои дистихи Пушкин строит, «концентрируя на малом пространстве скопление разнообразных соответствий, контрастов, быстрых или постепенных смен движения, силы, мрачности и света, напряжения и легкости».⁶³ При этом нельзя не заметить, что если смысловые антитезы и параллелизмы могут относительно свободно возникать на самых различных участках стиха («На перевод Илиады»), то синтаксические фигуры располагаются строго по полустихиям или целым стихам. Такое расположение антитез, параллелизмов и хиазмов создает строгую симметрию метрических частей стихотворения, при этом осью симметрии становятся чаще всего цезуры и границы гекзаметров с пентаметрами.

Этому же способствует и инструментовка стиха. Автор специальной работы о звуковой организации стихотворений Пушкина, «писанных гекзаметром» (в том широком смысле, в котором понимал гекзаметр Белинский, т. е. и как собственно гекзаметр, и как элегический дистих⁶⁴), пришел к заключению, что одной из основных особенностей ее являются гнедичевские диссонансные повторы. Но в отличие от повторов Гнедича пушкинские повторы такого типа двучленны и имеют композиционную функцию. Повтор может окаймлять полустихие:

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок,*
(III, 231)

или стих:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую,

или двустихие:

*Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям,*

или располагаться по полустихиям симметрично:

*Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?*

Исследователь справедливо замечал, что эти повторы ограничивают, завершают стих.⁶⁵ Однако в то же время они придают почти архитектурную точность симметрии метрических частей стихотворения, созданной средствами синтаксиса. Эта удивительная симметрия порождает впечатление почти зрительное, что заставляет вспомнить данное Белинским определение пушкинских антологических эпиграмм как «чудных изваяний, *видимых слухом*».⁶⁶

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 256.

⁶⁵ Приводятся отдельные положения доклада В. В. Мерлина «Стихотворения Пушкина, писанные гекзаметром», прочитанного на Герценовских чтениях в Ленинградском государственном педагогическом институте в 1981 г.

⁶⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 324.

«Чудные изваяния» Пушкина можно не только видеть, но и трогать, ощущать. Так широко представлена в его антологических пьесах предметная сфера языка. Эта черта идет, по-видимому, еще от Шенье; она свойственна и антологическим опытам Пушкина 1820-х годов.⁶⁷ Прилагательные обычно передают ощущение или имеют вещественный характер. Как еще в пушкинской «Музе» «скважины пустого тростника» были «звонкими», а «персты» «слабыми», так в дистихах 1829—1836 гг. «розы» — «нежные», «век» — «железный» и «золотой» (наряду с метафорическим значением отчасти здесь сохраняется и прямое), «море» — «студеное», «сон» — «легкий», «юноша» — «напряженья, усилія чуждой». Предметный, а иногда и вещественный характер имеют и многие существительные; они также часто передают форму или фактуру предмета: «тростник» в значении «свирель», «скважины» («Муза»), «грудь» «пена» («Нереида»), «хлад», «дремота» («Приметы»). Это же находим и в эпиграммах, писанных элегическим дистихом: «урна», «утес», «черепок», «мрежи», «флейта», «гробница», «влага», «плечо», «гипс», «мрамор», «кость». В глагольной сфере царят формы, передающие незавершенные и застывшие движения: деепричастия, глаголы несовершенного вида, иногда причастия. «Откинув локоны», «брала», «наполнял»; «любзующие», «сокрытый», «воздымала», «выжимала» — примеры все из тех же «Музы» и «Нереиды», отличающихся особенно пластическим, скульптурным характером. В эпиграммах 1830-х годов чаще встречаются деепричастия: «уронив», «держа», «изливаясь», «спеша», «рыдая», «леяя», «лия», «дуя в цевницу», «обнявшись»; но встречаются и глаголы несовершенного вида: «скиталась», «росла», «бранила», «улыбалась», «растлал», «помогал», а также причастия: «послушна», «преклонен». Нетрудно заметить, что наибольшее количество примеров приходится на экфрастические эпиграммы. Следует подчеркнуть в них также обилие глаголов, обозначающих то или иное пространственное перемещение или же, напротив, неподвижность: «разбила», «сидит», «шагнул», «наклонился», «оперся», «поднял», а также временных и пространственных указательных наречий: «*вот* Зевс громовержец», «*вот* исподлбья глядит, дуя в цевницу, сатир», «*вот* и товарищ тебе», «*вот* уж прицелился».

При этом в антологических эпиграммах часто происходит переход от категорий с выраженным значением времени вида (с «точечным» действием) к категориям, где эти значения нейтрализуются, — как бы преобразование временного в вечное (переход от совершенного вида к несовершенному («Царскосельская статуя», «Юношу, горько рыдая...»), или смена реальной модальности на ирреальную (вопросительная конструкция — «Труд», сослагательное наклонение — «Художнику», будущее время — «Отрок»).⁶⁸ Тем самым создается эффект, аналогичный основному принципу скульптуры, где живое, временное «застывает» навечно в глине и мраморе. Особенно ярко этот эффект ощущается в экфрасисах, где его усиливает сюжет. Ведь в основе «Царскосельской статуи» — превращение живой «девы» в статую, а в стихотворении «Юношу, горько рыдая...» и в надписях к статуям 1836 г. статуи и скульптурные группы описаны как сценки из жизни.

Дополнительный скульптурный эффект возникает еще и при движении словесной массы по метрическим частям стихотворения. Как отмечено выше, в основе композиции антологических эпиграмм Пушкина лежит принцип симметрии. Но в самом течении стиха эта симметрия слегка нарушается, чтобы в следующем стихе или через стих вновь восстановиться. Если начало пьесы принять за точку равновесия, то первый

⁶⁷ См.: Гроссман Л. П. Пушкин и Андре Шенье. — В кн.: Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока: Этюды и характеристики. М., 1926, с. 21.

⁶⁸ См.: Jakobson R. 1) *Socha v symbolice Puškinově*. — *Slovo a slovesnost*, Praha, 1937, гоґ. III, ̑ 1, s. 2—24; 2) Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице. — В кн.: Alexander Puškin. A symposium on the 175-th Anniversary of His Birth. New York, 1976, p. 3—26.

член антитезы или параллелизма нарушает симметрию, а второй ее восстанавливает. Создается впечатление, аналогичное впечатлению потенциального движения в скульптурной группе. В реальном движении текста один и тот же член одного и того же параллелизма корреспондирует, как правило, сразу с несколькими членами других фигур. Это производит впечатление относительной устойчивости при возможном потенциальном движении в разные стороны. Так, например, первый стих «Царскосельской статуи» как бы нарушает равновесие:

Урну с водой урони, об утес ее дева разбила... —

второй же восстанавливает его, замыкая дистих синтаксическим (в данном случае перестановка дееспричастного оборота) и звуковым хиазмом:

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Этот параллелизм одновременно «усложняется рядом тонких прямых и контрастных соответствий отдельных моментов: отдельные слова настойчиво повторяются в соответствующих стихах», возникает «сложная и богатая ткань соответствий и противопоставлений, частью действующих в одном направлении, частью противоречащих друг другу». ⁶⁹ Все это вносит своего рода колеблющиеся, покачивающиеся движения в плавный, гармонический ход гекзаметра и пентаметра. Материалом русского языка и стиха Пушкин действительно воспользовался словно «дорогим паросским мрамором». ⁷⁰

Определив целый ряд существенных особенностей построения антологических эпиграмм Пушкина, исследователь его гекзаметра полагал, что «трудно установить, свойственно ли это такому роду произведений Пушкина, или же творчеству Пушкина в целом, или же данному поэтическому стилю эпохи, или, наконец, поэзии вообще». ⁷¹

Классический, в истоках своих античный принцип симметрии имеет в поэзии Пушкина самое широкое применение. ⁷² Однако описанный принцип организации — система антитез, параллелизмов и хиазмов, создающих симметрию стихов и полустипий, — характерен для самого жанра антологической эпиграммы и в особенности для пушкинских опытов в этом жанре. Глубокие отличия эпиграмм Пушкина от пьес, писанных гекзаметром, на примере стихотворения «Чистый лоснится пол...» были прослежены С. М. Бонди. «... свой чистый гекзаметр, поскольку можно судить по единственному напечатанному им стихотворению в этом размере — „Из Ксенофана Колофонского“, Пушкин строит «по-другому»: «... в чистом гекзаметре Пушкина, наоборот, движение фраз по стиху самое свободное. Речь, как бы игнорируя течение стиха, идет своим путем, переливается из стиха в стих, фразовые сечения и паузы то и дело не совпадают с концом стиха. Образуются прихотливые цезуры, не предусмотренные античной традицией <...> Этому более свободному и разнообразному (в сравнении с дистихами) фразовому ритму соответствует и большее метрическое разнообразие. Если гекзаметры и пентаметры в дистихах Пушкина почти сплошь состоят из дактилей, то в его чистых гекзаметрах ряд стихов (пять из тринадцати) заключают в себе хорей, а первый стих — даже два хорей». ⁷³ Все это справедливо и относительно других подражаний древним Пушкина, писанных чистым гекзаметром: «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» (1823) и «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера...» (1827). ⁷⁴

⁶⁹ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 356, 357.

⁷⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 324.

⁷¹ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 358.

⁷² Д. Д. Благой отметил его, например, на композиционном уровне в «Борисе Годунове» (см.: Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 116—142).

⁷³ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 367—368.

⁷⁴ Стихотворение «Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет...» (1813) оставляем в стороне, так как в нем гекзаметр употреблен в пародийных

Отличия этих пушкинских стихотворений от его антологических эпиграмм легко проследить на примере их инструментовки. Так, можно утверждать, что диссонансные повторы в пушкинских гекзаметрах построены по-иному и выполняют иную, чем в эпиграммах, функцию. Их больше, они многочленны, расположены несимметрично и являются еще одной своеобразной формой повествовательной связи:

*В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера,
Стройные сосны кругом склонились ветвями, и тенью
Вход ее заслонен на воле бродящим в извивах
Плющем, любовником скал и расселин. С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет,
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, вьется
Вдаль по роще густой, веселя ее сладким журчаньем.*

(III, 76)

*Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлеба, янтарный
Мед и сыр молодой: все готово...*

(III, 290)

Несколько особняком стоит стихотворение «Внемли, о Гелиос...», перевод эклоги Шенье «L'aveugle». В. В. Мерлин справедливо отметил, что в этом переводе усилен гиперболизм образов, напряженность в чувствах — как раз то, против чего направлен отзыв Пушкина о Дельвиге.⁷⁵ Можно добавить, что в отличие от двух других «античных» гекзаметров Пушкина этот имеет произносительно-трудный характер:

*Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий,
Внемли, боже кларосский, молению старца, погибнет...*

Стихотворение построено на том самом принципе «важного течения речей», который Гнедич считал основным для гомеровского гекзаметра.⁷⁶ Перевод из Шенье: «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» — даже и в звуковом плане близок к началу гнедичевой «Илиады»: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пеллега сына...». Высокая, славянская лексика («внемли», «рек» и т. д.), эпическая манера обращения к богам с постоянным эпитетом, частые антономасии («боже кларосский», «слепец утомленный», «сей белоглавый старик») — также, по-видимому, результат влияния гомеровского стиля, воссозданного Гнедичем, на этот пушкинский перевод.

Так или иначе, но все три гекзаметрические подражания древним обнаруживают совсем другое построение по сравнению со стихотворениями, писанными элегическим дистихом. Это, безусловно, связано с различной жанровой природой этих произведений. Архитектурная симметрия, гармоническая выверенность линий стиха несомненно свойственны антологическим эпиграммам поэта и не свойственны стихотворениям, писанным чистым гекзаметром.

целях; о наброске «Ведите же прежде телят вы к полному выю, юницы...» (1820) судить не представляется возможным, так как он не пошел далее первого стиха.
⁷⁵ Имеется в виду отзыв Пушкина об идиллиях Дельвига: «...прелесть более отрицательная, чем положительная, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого и запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях!» (XI, 58).

⁷⁶ С. М. Бонди, находя, что в этом стихотворении Пушкина «гекзаметр звучит довольно тяжело, с напряженностью, несвойственной обычным пушкинским стихам», объяснял это тем, что «Пушкин не вполне владел гекзаметрическим размером» (Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 339). Думается, что неполное овладение гекзаметром выразилось в метрических неточностях, а общий тон вполне соответствует художественной установке поэта.

Черты эти в значительной степени характерны и для антологической эпиграммы вообще. Так, например, антитетичность и параллелизм стихов и полустипший встречаются уже у Востокова:

Править Фракийским копом, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, царей защитник — Суворов...⁷⁷
Правым глазом Ванюша, Надинька левым не может

· · · · ·
· · · · · Будет Венерой она — будешь Амуром слепым!...⁷⁸

Видел ли ты красоту, которую борют страданья?
Если нет — никогда ты Красоты не видал.⁷⁹

Плавный ход стиха за счет малого числа хореев находим в большинстве эпиграмм Дельвига; в пьесах же «Н. И. Гнедичу», «Мы», «Эпитафия», «Утешение», «Грусть», «Удел поэта» хореев нет совсем. Зато нередки у него переносы, несовпадения фразовых сечений с цезурой. Почти не встречаются у Дельвига хиазмы, отсутствуют диссонансные повторы, окаймляющие полустипшия и двустипшия. Он вообще уделяет мало внимания звуковой стороне стиха. Повторы у него случайны и расположены несимметрично:

*Сладкие слезы первой любви, как роса, вы иссохли!*⁸⁰

и

*Юноша милый! на миг ты в наши игры вмешался!*⁸¹

Почти отсутствуют и языковые особенности, подчеркивающие фактуру предмета. Из грамматических форм, создающих скульптурный эффект, используются иногда лишь глаголы несовершенного вида («забывал», «заставал» — «Удел поэта»).

Встречается у Дельвига и повторение отдельных слов — прием, мастерски примененный Пушкиным в «Царскосельской статуе» и в эпиграмме «Юношу, горько рыдая...»: ⁸²

Свиток истлевший с трудом развернули. Напрасны усилья:
В старом свитке прочли книгу, известную всем.
Юноша! к Лиде ласкаясь, ты старого тоже добьешься:
Лиды подчас и тебе вымолвит слово: люблю.⁸³

Очевидно, что и этот прием, и другие средства создания симметрии частей стихотворения, впечатления пластического движения были доведены Пушкиным до совершенства. Обостренное внимание к звуковой и грамматической форме слова, к течению стиха, движению фразы и характеру словоупотребления, которые в пределах короткого текста приобретают повышенную значимость, отличает пушкинские антологические эпиграммы от аналогичных произведений его предшественников. Лишь намеченные в произведениях Востокова и Дельвига, художественные особенности антологической эпиграммы были доведены поэтом до классического совершенства.

5

Антологическая поэзия была для Пушкина и определенным мировосприятием и в какой-то степени своего рода образом античной культуры. Еще Н. А. Котляревский, говоря о близости античного мирозерцания

⁷⁷ Востоков А. X. Стихотворения, с. 188.

⁷⁸ Там же, с. 296.

⁷⁹ Там же, с. 297.

⁸⁰ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений, с. 218.

⁸¹ Там же, с. 194.

⁸² См.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр, с. 356—357, 364—366.

⁸³ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений, с. 194.

поэтам александровской эпохи, видел эту близость, с одной стороны, в гармонии духа, полном упоении жизнью, а с другой — в мыслях о тщете всего земного, скорбных помыслах о непостоянстве всех благ жизни.⁸⁴ Это сложное соединение гармонии и дисгармонии, «грусти» и «веселья» и составляет содержание пушкинских эпиграмм, основное настроение их. Не случайно одна из них, стихотворение «Художнику», так и начинается с обозначения этой психологической антиномии: *«Грустен и весел, вхож, ваятель, в твою мастерскую...»*. В сущности, большинство пушкинских антологических эпиграмм содержат выраженную в более или менее открытой форме эту «непонятную грусть», светлую печаль. В стихотворениях «Труд», «Надпись на гробнице Феона», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...», «Художнику» эта грусть выходит на поверхность:

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых...
(III, 230)

Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет:
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!
(III, 416)

В других пьесах грусть звучит подспудно, лишь как легкий оттенок, связываясь с идеей невозвратимости «Феокритовых нежных роз», «умолкнувшего звука божественной эллинской речи», но и здесь грусть сразу гармонически уравновешивается мотивом «воскрешения»: «Слышу божественный звук воскреснувшей эллинской речи...»⁸⁵

Исследовательница А. А. Тахо-Годи тонко усматривает в «Царско-сельской статуе» «скульптурный синтез вечно текущей жизни, данный как одно мгновение и ведущий в силу вечной смены в ней рождения и смерти к наивно-удивленной печали». В этом столь знакомом нам стихотворении она пронизательно отмечает «идею вечного возвращения, которая так характерна для античности»: ⁸⁶

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей, вечно печальна сидит.
(III, 231)

Можно заметить, что мотив грусти в некоторых из поздних антологических эпиграмм Пушкина связывается с темой смерти. Так, в «Надписи на гробнице Феона» поэта, начавшего в 1830-е годы размышлять над проблемой человеческой смерти, вероятно, привлекла светлая, гармоническая трактовка ее Гедилом:

За чашей
Сладостно Вакха и Муз славил приятный Феон.
Славил и Ватала он, молодого красавца: прохожий!
Мимо гробницы спеша, вымолви: здравствуй, Феон!
(III, 291)

⁸⁴ Котляревский Н. Литературные направления александровской эпохи. 3-е изд. Пг., 1917, с. 110.

⁸⁵ Цитируется вариант стиха (III, 867), вошедший в первопечатный текст эпиграммы (Альциона. Альманах на 1832 год. СПб., 1832, с. 79).

⁸⁶ Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина. — В кн.: Писатель и жизнь. М., 1968, вып. 5, с. 114.

Трактовка эта близка к собственным раздумьям Пушкина о том, каким бы он хотел видеть свое последнее прибежище на земле:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

(III, 195)

И рядом с этим — полное упоение жизнью в переводах из Анакреона 1835 г. («Узнают коней ретивых...», «Что же сухо в чаше дно?..»). В самих же антологических эпиграммах закономерно появляется тема умеренности:

Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу,
С трезвой струей воды, с мудрой беседой мешай.

Облик античного бытия напоминает теперь сдержанно-эпикурейскую концепцию элеатов (не случаен перевод из Ксенофана Колофонского «Чистый лоснится пол, стеклянные чаши блистают...» с теми же мотивами умеренности в пиру).⁸⁷ Грусть и наслаждение жизнью соединяются в поэзии Пушкина в каком-то новом сплаве. И грусть антологических эпиграмм поэта предстает, по поэтическому выражению Белинского, «легкой и светлой, как таинственный сумрак жилища теней, как тихое безмолвие сада, уставленного урнами с пеплом почивших...».⁸⁸

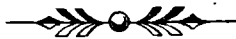
«Изящную любовно-застольную анакреонтику и мирную идилличность» Пушкин углублял в направлении пластически-живописного и декоративно-идиллического восприятия античности,⁸⁹ воплощенного в его антологических эпиграммах. Расширение пушкинского представления об античной культуре в 1830-е годы было связано уже с прозаическими замыслами. Помимо антологической античности, в творчестве Пушкина последних лет возникает трагическая в своей обреченности и безысходности античность «Египетских ночей» и «Повести из римской жизни».

⁸⁷ О знакомстве Пушкина с идеями этой философской школы см.: Алексеев М. П. К источникам «Подражаний древним», с. 20—28.

⁸⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 259.

⁸⁹ Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности, с. 199.





Л. С. ОСПОВАТ

**«ВЛЮБЛЕННЫЙ БЕС». ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА 1821—1831 гг.**

1

Исходный материал нижеследующих размышлений введен в научный оборот П. В. Анненковым, который в книге «Александр Сергеевич Пушкин в александровскую эпоху», характеризуя кишиневский период жизни и творчества поэта, рассказал между прочим о целой серии «адских» рисунков, обнаруженных им в рукописях этого периода. Эти рисунки, утверждал Анненков, «были предтечами и так сказать живописной пробой серьезного литературного замысла — именно большой политической и общественной сатиры, которая и начинается в среде их как в своем настоящем источнике. Действие ее должно было происходить тоже в аду, при дворе сатаны».¹ Свое заявление биограф подкрепил публикацией стихотворных фрагментов, тематически связанных с «адскими» рисунками.

«Итак, вот все отрывки какого-то литературного замысла, — заключал Анненков <...> Позволительно, думаем, сделать предположение, что в числе грешников, варящихся в аду, и в сонме гостей, созданных на праздник геенны, явились бы у Пушкина некоторые лица городского кишиневского общества и наиболее знаменитые политические имена тогдашней России, прием которых в подземном царстве соответствовал бы, разумеется, представлению автора о их бывшей или текущей земной деятельности. <...> Сатанинская поэма, задуманная им, была брошена после нескольких приемов и уступила место другой, не менее сатанинской, но более чувственной и страстной поэме. Эту поэму он и кончил, сообщив ей, между прочим, изумительную отделку».²

Известие о том, что Пушкин в Кишиневе вынашивал замысел «большой политической и общественной сатиры», где фигурировали бы «наиболее знаменитые политические имена тогдашней России», не подтверждается ни рисунками, о которых рассказал Анненков (впоследствии опубликованными), ни приведенными им стихотворными текстами (впоследствии уточненными и дополненными по рукописям), ни какими-либо документальными свидетельствами. Однако уверенность, с которой Анненков делает свое заключение, заставляет подозревать, что он располагал какими-то заслуживающими доверия сведениями.³

2

Первая попытка реконструкции «адского» замысла была предпринята Т. Г. Цявловской. Изучив несколько тематически однородных рисунков, находящихся в первой кишиневской тетради и датируемых весной 1821 г.,

¹ Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в александровскую эпоху. 1799—1826 гг. СПб., 1874, с. 177.

² Там же, с. 179. «Другая поэма» — «Гавриилиада», которую Анненков не мог назвать.

³ Такие сведения П. В. Анненков мог получить у Н. С. Алексеева, см.: Эйдельман Н. Я. Пушкин и декабристы. М., 1979, с. 41—53.

и сопоставив эти рисунки с записанными по соседству черновыми строками, исследовательница пришла к выводу, что текст и сопутствующие ему рисунки суть элементы одного и того же замысла — романтической поэмы «Влюбленный бес».⁴

По мнению Т. Г. Цявловской, с тем же замыслом связаны и другие рисунки, находящиеся на листе, смежном с приведенным ею текстом. Как предположила исследовательница, некоторые из этих рисунков могли быть навеяны знакомством с романом немецкого писателя Фридриха Максимилиана Клингера, много лет (с 1780 по 1831 г.) жившего в России, — «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (1791, французский перевод — 1802). Т. Г. Цявловская считала, что этот роман «Пушкин мог читать и перечитывать, вероятно, уже в ссылке».⁵ Однако из опубликованной в 1982 г. статьи М. П. Алексеева явствует, что как с данным романом Клингера, так и вообще с его творчеством Пушкин мог познакомиться раньше, еще в Петербурге, если не в Лицее, — через посредство старших друзей.⁶

Но статья М. П. Алексеева содержит и другие важные сведения. В ней установлено, что Пушкин по всей вероятности был знаком еще с одним произведением Ф. М. Клингера, а именно с его повестью «История о Золотом петухе» (1785, французский перевод — 1789). Самый кощунственный эпизод повести — рассказ ее героя, «принца рогоносцев», скрытого некогда под перьями Золотого Петуха, о том, как однажды он вступил в любовную связь с молодой женой старого плотника, в результате чего любовники «дали жизнь молодому человеку, который, направляемый благочестивыми мечтаниями своей матери и собственными склонностями, объявил себя целителем всех людей, образовал новую секту с помощью некоторых фанатиков и был осужден всем народом за неблагоразумие, являвшееся результатом неуместного тщеславия.

<...> Самым для нас примечательным в рассказе „принца рогоносцев“, — пишет М. П. Алексеев, — является то, что в этом повествовании мы можем видеть один из возможных источников „Гавриилиады“ Пушкина».⁷

Сопоставляя вывод, сделанный М. П. Алексеевым, с результатами предпринятого Т. Г. Цявловской изучения пушкинских рисунков в первой кишиневской тетради, мы вправе, в свою очередь, предположить, что весной 1821 г. Пушкин мысленно обращался сразу к обоим произведениям Ф. М. Клингера. В пользу этого предположения свидетельствуют и целостный замысел завершенной «Гавриилиады», и разрозненные элементы того неосуществленного замысла, реконструкцию которого предложила Т. Г. Цявловская.

3

Реконструкция эта дважды подверглась критике. Вполне принимая положение автора о связи рисунков и соседствующих с ними текстов с замыслом «Влюбленного беса», Н. В. Измайлов усомнился, однако, в правильности определения замысла поэмы как романтической (т. е. лирико-героической). «Судя по характеру рисунков, по смыслу и стилю набросков текста, это мог быть замысел сатирической поэмы, связанной в какой-то мере с „Гавриилиадой“; самый термин „бес“ (а не «демон») указывает скорее на ироническую, чем на лирико-героическую трактовку сюжета».⁸

⁴ См.: Цявловская Т. Г. Влюбленный бес. (Неосуществленный замысел Пушкина). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. III, с. 116.

⁵ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес..., с. 106.

⁶ Алексеев М. П. Заметки на полях. 6. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом Петухе». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982, с. 91—92.

⁷ Там же, с. 85.

⁸ Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. III, с. 105.

Позднее гипотезы Т. Г. Цявловской бегло коснулся М. П. Алексеев, который скептически оценил всю работу исследовательницы, заявив, что она «заключает в себе множество недоказуемых догадок, нуждающихся в подтверждении или полном пересмотре».⁹ Впрочем, главное предположение Т. Г. Цявловской — о замысле поэмы «Влюбленный бес» — М. П. Алексеев вообще обошел молчанием, обратившись к ее статье, в сущности, лишь постольку, поскольку автор ее примыкает к позиции, занятой целым рядом исследователей (П. О. Морозов, А. Г. Горнфельд, Гл. Глебов, В. М. Жирмунский, Д. Д. Благой), полагавших (с теми или иными оговорками и уточнениями), что пушкинские наброски стихотворного произведения, действие которого происходит в аду, связаны с «фаустовской» темой. Именно против этой позиции и выступил М. П. Алексеев, поставивший своей целью «доказать, что мотив нисхождения в преисподнюю <...> мог возникнуть в творческом сознании поэта без всякой ассоциации с Фаустом трагедии Гете, более того — не мог иметь с ним ничего общего».¹⁰

Отводя Фауста от роли героя «адской поэмы», М. П. Алексеев высказал предположение, «что этим героем должен был быть русский солдат и что до Пушкина мог дойти в устном изложении очень известный сказочный сюжет, определяемый в указателях сказочных сюжетов как „Солдат и Смерть“».¹¹

Не станем разбирать здесь это предположение, развитое с присущей автору эрудицией. Заметим лишь, что само по себе, даже если оно справедливо, оно еще не дает оснований для категорического утверждения, что мотив нисхождения в преисподнюю героя задуманной Пушкиным «адской поэмы» не только мог возникнуть в творческом сознании поэта без всякой ассоциации с Фаустом,¹² но и «не мог иметь с ним ничего общего». Убедительно обоснованная ученым возможность знакомства Пушкина с древней традицией отечественной литературы отнюдь не исключает возможности его обращения к столь же древней традиции европейской литературы, восходящей к немецкой народной легенде о Фаусте, — традиции, о стойком интересе к которой свидетельствует последующее творчество Пушкина.

Гипотезы, выдвинутые Т. Г. Цявловской и М. П. Алексеевым, при всем их несходстве обладают, на наш взгляд, одной общей особенностью. Руководствуясь собственным, достаточно четким представлением о пушкинском замысле (и несколько, как кажется, преувеличивая степень его оформленности в творческом сознании поэта), оба исследователя комбинируют сохранившиеся его элементы в соответствии с таким представлением; то же, что этому представлению не соответствует, игнорируется либо отбрасывается. Так, Т. Г. Цявловская не принимает во внимание смеховое начало, явно присутствующее в элементах пушкинского замысла. М. П. Алексеев же отрицает всякое присутствие в этом замысле «фаустовской темы», а тему «Влюбленный бес» даже не упоминает по-лемики.

Между тем уже сама возможность столь различных истолкований пушкинского замысла, какие предложены Т. Г. Цявловской и М. П. Алексеевым,¹³ заставляет думать, что замысел этот на первых порах имел

⁹ Алексеев М. П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1979, т. IX, с. 31.

¹⁰ Там же, с. 56.

¹¹ Там же, с. 57.

¹² «С Фаустом трагедии Гете», — пишет М. П. Алексеев, но ранее он отрицает возможность ассоциации и с Фаустом романа Клингера, заявляя, что «сам Фауст у Клингера в аду не появляется и его только чествуют здесь как великого грешника» (Алексеев М. П. Незамеченный фольклорный мотив..., с. 34). Это не так: в пятой, заключительной книге романа Клингера Фауст появляется в аду, видит мучения грешников, встречается с папой Александром VI и вступает в спор с сатаной (см.: Клингер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. М.; Л., 1964, с. 201—205).

¹³ Еще одно истолкование предложил Д. Д. Благой, см.: Благой Д. Д.

куда более аморфный характер, чем представляется исследователям. Возможно, это был своего рода конгломерат замыслов общего происхождения. С достоверностью можно считать установленным, в сущности, лишь то, что действие стихотворного произведения (или нескольких произведений), задуманного Пушкиным весной 1821 г., должно было происходить в аду и что среди его персонажей должны были фигурировать сатана и черти низшего ранга. Из числа земных гостей, попадавших, согласно замыслу, в преисподнюю, нет никаких оснований исключать Фауста — и не только потому, что инициал «Ф» в одном из стихотворных отрывков не получил иного удовлетворительного объяснения, но и потому, что утверждение Т. Г. Цявловской о связи отдельных графических элементов замысла с романом Ф. М. Клингера осталось неопровергнутым. Равным образом неопровергнутой осталась и мысль Т. Г. Цявловской о присутствии в этом замысле темы «Влюбленный бес» (о названии можно спорить — быть может, эпитет «влюбленный» несколько опережает развитие темы).

Пестрота (в том числе стилистическая) сохранившихся элементов пушкинского замысла свидетельствует о том, что в воображении, их породившем, возникали различные темы и мотивы, связанные с преисподней; они получали первичное воплощение в виде графических или стихотворных «проб» (выражение Анненкова) и вступали в причудливые сочетания, открывавшие те или иные перспективы. Как нам кажется, в первой кишиневской тетради отразилась начальная стадия работы, когда окончательный выбор еще не сделан и самому поэту не ясно даже, в каком ключе — сатирическом или романтическом — поведет он свое стихотворное повествование.

Если верить Анненкову, вначале Пушкина увлекла перспектива создания большой политической и общественной сатиры. Несколько иную перспективу представляла «фаустовская тема», нашедшая первичное воплощение в текстах, которые ныне публикуются под названием «Наброски к замыслу о Фаусте». Дальнейшая работа над этой темой приведет к созданию «Сцены из Фауста» (1825), в которой можно обнаружить следы воздействия не только трагедии Гете, но и романа Клингера.¹⁴

4

Наконец, еще одну перспективу открыла Пушкину, казалось бы, неожиданно возникшая у него мысль пародировать евангельское предание о Благовещении, записанная в виде известного плана (IV, 368), а затем воплощенная и разработанная в «Гавриилиаде» (апрель 1821 г.). На преемственную связь между «адской поэмой» и «Гавриилиадой» указывает единственное действующее лицо, фигурирующее в обоих замыслах — неосуществленном и осуществленном, — а именно сатана (отсутствующий, как известно, в данном евангельском предании), которого Пушкин не только перенес из «адских» набросков в «Гавриилиаду», но и отвел ему здесь важнейшую роль.¹⁵ При этом как сам образ сатаны,

11 Gran'Padre (Пушкин и Данте). — В кн.: Благой Д. Д. Душа в заветной лире. 2-е изд., дополи. М., 1979, с. 122—126.

¹⁴ В романе Клингера дьявол (здесь его зовут Левиафан) по приказу Фауста спасает утопающего юношу, а тот впоследствии соблазняет жену Фауста, выгоняет из дому его отца и доводит до виселицы его сына (см.: Клингер Ф. М. Фауст, его жизнь... с. 90, 187). В трагедии Гете такого эпизода нет. Не опытом ли этой истории навеян финал пушкинской «Сцены», где Фауст, выслушав доклад Мефистофеля о «корабле испанском трехмачтовом», приказывает: «Все утопить» (II, 438)?

¹⁵ На эту преемственную связь указал сам Пушкин в наброске предполагавшегося «Посвящения» к «Гавриилиаде» — «О, вы которые любил...», где рассказ о создании поэмы завершается строками: «И бешеной любви проказы В архивах ада отыскал...» (II, 199). В «Словаре языка Пушкина» эти строки иллюстрируют лишь следующее значение слова «бешеный»: «бурно протекающий, проявляющийся

так и его сюжетная функция претерпели существенные изменения. Грозный владыка преисподней, верховный мучитель грешников, каким предстает он в стихотворных набросках, выступает в «Гавриилиаде» удачливым соперником бога в делах любовных. А поскольку любовь трактуется и изображается в этой поэме исключительно как источник чувственных наслаждений, составляющих цель ее и смысл, то сатана — основоположник и корифей «любовной науки» — представлен здесь не ужасным и злобным дьяволом христианской демонологии (кстати, именуя его в поэме на все лады: «враг», «бес», «лукавый», «отец греха», «проклятый», автор ни разу не употребляет имени «дьявол»), но скорее жизнерадостным, хитрым и предприимчивым языческим божеством,¹⁶ своего рода «старым богом», успешно конкурирующим с «новым богом» на любовном поприще.¹⁷

Непредвзятое чтение «Гавриилиады» убеждает в том, что истинный ее протагонист — не архангел Гавриил и не бог, но сатана, чьи любовные козни являются здесь едва ли не главным двигателем сюжетного действия. Ведь именно сатана, соблазнив Марию и тем подготовив ее второе грехопадение — с Гавриилом, не просто нарушает божественные предначертания, но буквально вывертывает их наизнанку, в результате чего богу приходится довольствоваться третьим местом, а под конец и разделить с Иосифом участь рогоносца. В сущности, сатана здесь пародирует божий замысел — этим он близок и подобен автору.

Повествовательной манере Пушкина в «Гавриилиаде» присуще исключительное разнообразие, отличающее это произведение от других южных поэм, в частности и от тех, которые, как «Бахчисарайский фонтан» и «Братья разбойники», создавались почти одновременно с ним. В этой поэме автор не только повествует, перемежая рассказ лирическими отступлениями, но также воспроизводит монологи, диалоги, мысли и реплики действующих лиц, обращается к ним, разговаривает с читателем. Предметом пародийной стилизации становятся здесь и возвышенные речи бога (в этом случае им сопутствует и авторская характеристика: «Творец любил восточный, пестрый слог»), и гневные инвективы архангела, обращенные к сатане. В самой авторской речи чередуются, а порою и смешиваются как бы два слоя: прямое слово, особенно вытканное в лирических отступлениях, но различимое и в других местах, и пародийно-трагедийное слово, «передразнивающее» благочестивый слог проповедника-летописца, чью маску автор то надевает, то сбрасывает, причем «сбрасывание маски» дает особый художественный эффект, как например в заключительном обращении к Гавриилу, поначалу традиционно хвалебном, далее притворно-покаянном, а под конец чуть ли не вымогательском. Все это заслуживает специального исследования, которое, надо надеяться, покажет, какой, в сущности, школой «романного слова» (Бахтин) явилась для Пушкина работа над «Гавриилиадой».¹⁸

Вернемся, однако, к образу сатаны, в частности к тому, как соотносится этот образ в поэме с образом автора. Нетрудно заметить, что в отличие от речей бога и архангела речь сатаны не становится здесь предметом стилизующего изображения. Стилистически эта речь близка (местами даже тождественна) авторской речи, причем тому ее слою, где господствует не пародийно-преломленное, а шутливое, порою насмеш-

в крайней степени» (Словарь языка Пушкина. М., 1956, т. 1, с. 111). Между тем В. И. Даль, поместив это слово в однокоренную группу со словом «бес», дает и такие его значения: «бесноватый», «одержимый бесом» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978, т. 1, с. 158).

¹⁶ Напомним, что в повести Клингера «принц рогоносцев» (замещенный в «Гавриилиаде» сатаной) является сыном Эрота (или Амура) и нимфы.

¹⁷ Влияние на «Гавриилиаду» поэмы Эвариста Парни «Война старых и новых богов» (1799) неоднократно отмечалось исследователями, см.: Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 302 («Заметки о „Гавриилиаде“»).

¹⁸ См.: Бочаров С. Г. «Форма плана». (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 132.

ливое, но прямое авторское слово. С особой наглядностью это обнаруживается там, где сатана, искушая Марию, излагает ей собственную версию библейского предания о грехопадении Адама и Евы.¹⁹ Насмешливо-ироническая интонация, различимая, покуда речь идет о еврейском боге, угрюмом и ревнивом тиране, как аттестует его сатана, слабеет по мере приближения к поистине вдохновенному апофеозу, не уступающему высочайшим образцам эротической лирики Пушкина:

И не страшась божественного гнева,
Вся в пламени, власы раскинув, Ева,
Едва, едва устами шевеля,
Лобзанием Адаму отвечала,
В слезах любви, в бесчувствии лежала
Под сенью пальм, — и юная земля
Любовников цветами покрывала.

(IV, 129)

Рассказ сатаны тоже по-своему «вывертывает наизнанку» ветхозаветное предание, смысловые акценты которого приобретают противоположное значение: злодеяние сатаны здесь оказывается благодеянием, грехопадение Адама и Евы, обрекшее род людской на несчастье, — источником счастья людей. В сущности, это еще одна травестия, как бы вставленная в общую травестию «Гавриилиады». Однако на стиле рассказа это не отражается. Прямое, священное слово библии здесь не травестируется, а замещается прямым (местами высоким) словом рассказчика-сатаны, почти совпадающим с прямым авторским словом.

Заметим еще, что в краткой автохарактеристике, вплетенной в «покаянную» часть заключительного обращения к Гавриилу (при всей нарочитой скандальности она в основном соответствует тому авторскому образу, который встает из озорной и разгульной пушкинской лирики 1818—1820 гг.),²⁰ поэт открыто сознается в своем недавнем приятельстве если не с самим сатаной, то по крайней мере с кем-либо из его присных:

Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг демона, повеса и предатель...

(IV, 136)

«Повеса и предатель»... Любопытно, что оба эти определения, несколько неожиданно соединенные в автохарактеристике,²¹ встречаются и порознь, в двух других местах поэмы, причем в обоих случаях относятся к сатане. «Скажи теперь, ужели я предатель?», — коварно (демагогически, как выразились бы сегодня) спрашивает сатана Марию под конец своего рассказа. «Повеса злой» — называет сатану архангел, застигнув его на месте преступления.

¹⁹ Так, тираду сатаны, ядовито высмеивающую пророка Моисея, в ком бог наградил «слог и ум покорный», завершает замаскированный выпад по адресу Карамзина: «Но я, поверь, — историк не придворный, Не нужен мне пророка важный чин!» (IV, 127).

²⁰ См., например, стихотворение «Юрьеву»:

А я повеса вечно-праздный,
Потомок негров безобразный,
Взрощенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний.

(II, 139—140)

²¹ Впрочем, так ли уж неожиданно? Соединение повесничанья с мелким предательством (в любви, в дружбе) было, по-видимому, нередким в пушкинском кругу тех лет. Ср.: «Я слышу вновь друзей предательский привет На играх Вакха и Киприды...» (III, 2, 654).

Итак, позиция автора поэмы полностью совпадает с «позицией сатаны»? Сделать такой вывод мешает лишь одно лирическое отступление, разительно отличающееся от остальных. Оно следует сразу же за сценой падения Марии, соблазненной бесом. Обращаясь к безвестной красавице, предмету своей юношеской любви, автор увлеченно вспоминает, как некогда и он просвещал ее по всем правилам «любобной науки». Но мысль о бывлой возлюбленной — ныне увядшей или больной — пробуждает непрошенные угрызения совести:

Но молодость утрачена твоя,
От бледных уст улыбка отлетела,
Твоя краса во цвете помертвела...
Простишь ли мне, о милая моя!²²

(IV, 131)

Здесь автор — в первый, да и в последний раз в «Гавриилиаде» — изменяет на миг беспашашному гедонизму, который проповедовал заодно с сатаной.

5

К теме, которую, покуда речь идет о «Гавриилиаде», уместнее, пожалуй, называть «Любовь беса» или «Любовные похождения беса», Пушкин обращался и в дальнейшем. Новый этап развития темы зафиксирован в названии, данном самим поэтом: «Влюбленный бес».

Как убедительно показано Т. Г. Цявловской, «образ беса, не лукавого, искушающего, не жестокого, мучающего свою жертву, а затихшего, погруженного в себя, мечтательного, пораженного чувством любви»,²³ сперва нашел воплощение в пушкинской графике. Трудно с уверенностью судить, был ли создан истолкованный Т. Г. Цявловской рисунок еще до «Гавриилиады» (являясь в таком случае одною из «проб» «адской поэмы»), или же в нем отразилась новая перспектива развития темы, открывшаяся в ходе работы над «Гавриилиадой». Во всяком случае он свидетельствует, что образ влюбленного беса возник в сознании Пушкина еще до того, как связанный с этим образом замысел получил словесное выражение в наброске плана или программы, сохранившемся среди бумаг поэта. Напомним текст этого наброска:

«Москва в 1811 году. —

Старуха, две дочери, одна невинная, другая романическая — два приятеля к ним ходят. Один развратный; другой В<любленный> б<ес>. В<любленный> б<ес> любит меньшую и хочет погубить молодого человека — Он достает ему деньги, водит его повсюду — бордель. Наст<асья> — вдова ч<ертовка>(?). Ночь. Извозчик. Молод<ой> человек. Ссорится с ним — старшая дочь сходит с ума от любви к В<любленному> б<есу>» (VIII, 429).

Ю. Г. Оксман, сопоставив инициалы «В. б.» с записью названия в перечне сценических замыслов Пушкина, опубликованном еще Анненковым, расшифровал их как «Влюбленный бес». В. Н. Писная, которая произвела детальное сравнение приведенного выше текста с повестью Тита Космократова (В. П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском», созданной на основе записи устного рассказа Пушкина, относящегося к 1828 г., пришла к выводу, что этот текст представляет собой план повести, так и не написанной, а только рассказанной Пушкиным. Оба считали, что замысел «Влюбленного беса» мог возникнуть у Пуш-

²² Обратим внимание на сходство этих строк с воспоминанием Дона Гуапа о «бедной Инезе» («Каменный гость», сцена 1).

²³ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес..., с. 108. Воспроизведение этого рисунка см.: там же, с. 103.

кина и быть записан не ранее 1826—1828 гг., когда он появился в перечне драматических произведений, задуманных поэтом, и получил воплощение в устном его рассказе.²⁴

К иному выводу пришла Т. Г. Цявловская. По ее мнению, замысел этот присутствовал в творческом сознании Пушкина еще в кишиневский период — вначале как замысел романтической поэмы, а затем как замысел «повести, намечавшейся, по-видимому, в прозе».²⁵ Соответственно и набросок исследовательница относит к 1822 г., комментируя его следующим образом: «Название „Влюбленный бес“ является переводом заглавия известной повести Ж. Казотта „Le diable amoureux“ (1772). Судя по плану Пушкина, его замысел не имел ничего общего с повестью Казотта, кроме одного основного момента: и здесь и там изображался действующий на земле бес и его любовь к смертному человеку (у Казотта — бесовка, влюбленная в мужчину)».²⁶

Утверждение, что пушкинский замысел «не имел ничего общего с повестью Казотта, кроме одного основного момента», пожалуй, слишком категорично — кстати, сам этот момент исключительно важен: быть может, он-то и подсказал поэту существенный сдвиг в развитии темы, вследствие чего неотразимый соблазнитель, торжествующий в любви бес «Гавриилиады», оказался жертвой любовного чувства, т. е. в точном смысле слова влюбленным бесом. Воздействие повести Казотта «Влюбленный дьявол» (фамилию автора даем в современной русской транскрипции) прослеживается и в последующем творчестве Пушкина, вплоть до трагедии «Каменный гость», о преемственной связи которой с замыслом «Влюбленного беса» высказала догадку сама Т. Г. Цявловская.²⁷ Неслучайно, по-видимому, именем героя этой «испанской повести», дон Альвара, Пушкин назвал своего Командора, да и тот концерт, который у Казотта дает гостям дон Альвара влюбленный в него дьявол, он же Бьондетта, приняв на сей раз облик певицы Фьорентины,²⁸ напоминает начало второй сцены «Каменного гостя» — ужин у Лауры.

Сопоставив набросок Пушкина с позднейшим его устным рассказом, Т. Г. Цявловская пришла к выводу об «эволюции литературного жанра „Влюбленного беса“ — от романтической поэмы 1821 года к бытовой повести 1822 года»,²⁹ оставшейся ненаписанной и лишь в 1828 г. получившей устное воплощение. Полагая, что эволюция данного замысла совершалась только в указанном ею направлении, исследовательница, естественно, не коснулась еще одного замысла, который созревал в творческом сознании Пушкина в те же самые годы — 1821—1822 — и которому, как нам представляется, замысел «Влюбленного беса» во все не чужд. Речь идет о замысле романа в стихах «Евгений Онегин».³⁰

²⁴ См.: Оксман Ю. Г. Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? — В кн.: Атепей. Л., 1924, кн. I—II, с. 166—168; Писная В. Н. Фабула «Уединенного домика на Васильевском». — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1927, вып. XXXI—XXXII, с. 19—24.

²⁵ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес... с. 110.

²⁶ Там же, с. 111.

²⁷ Там же, с. 124—125.

²⁸ См.: Уолпол Гораций. Замок Отранто. Казот Жан. Влюбленный дьявол. Бекфорд Уильям. Ватек. Л., 1967, с. 114—116 (сер. «Литературные памятники»).

²⁹ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес... с. 116.

³⁰ К мысли о связи генезиса «Евгения Онегина» с замыслом «Влюбленного беса» очень близко подошла И. Н. Медведева, см.: Медведева И. Н. 1) Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941, вып. 6, с. 51—71; 2) Таврида. Исторические очерки и рассказы. Л., 1956, с. 402 (см. также: Тархов А. Е., Джунь В. «Там колыбель моего Онегина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 13—22). Л. С. Зингер указал на частичные совпадения плана «Влюбленного беса» с сюжетной завязкой «Евгения Онегина» и провел ряд параллелей между повестью «Уединенный домик на Васильевском» и пушкинским романом в стихах (см.: Зингер Л. С. Судьба одного устного рассказа. — Вопросы литературы, 1979, № 4, с. 204, 224).

«Вопрос о возникновении замысла „Евгения Онегина“ — один из наименее ясных, — констатировал в 1960 г. Ю. М. Лотман. — Исследовательская литература ограничивается обычно общим указанием на эволюцию от сатиры к социально-бытовому роману и на связь с идейно-тематической установкой „южных“ поэм (образ «молодежи XIX века»)».³¹

Но прошло еще более двадцати лет, прежде чем была предпринята первая, в сущности, попытка детально реконструировать историю становления замысла «Евгения Онегина». В обстоятельной статье И. М. Дьяконова³² охарактеризованы художественные предпосылки возникновения и формирования этого замысла,³³ прослежен путь от доонегинских набросков сатирической поэмы к стихотворному роману о современнике. Особенно важной для целей нашей работы представляется высказанная И. М. Дьяконовым мысль о том, насколько определяло замысел Пушкина его отношение к главному герою — внутренне противоречивое, подразамеряющее органическую духовную связь, но вместе с тем и противоборство: «С ним его автору приходилось бороться как с противником: „Мне было грустно, тяжело, больно, Но одолев меня в борьбе, Он сочетал меня невольно Своей таинственной судьбе —“. Теперь с помощью сатиры нужно было одолеть его («с его безнравственной душой») — в том числе и в себе самом».³⁴

«Каков же был первоначальный план этого романа в стихах?» — ставит вопрос И. М. Дьяконов и уверенно отвечает: «Прежде всего надо совершенно отбросить предположение о том, что определенного замысла вообще не было». Он отказывается доверять признанию самого Пушкина, содержащемуся в заключительных строфах последней главы. «Если верить этим стихам, — заявляет автор статьи, — роман был „свободным“, план его был неясен, конец тоже; первой в замыслах явилась Татьяна, а уж „с ней“ Онегин. Нарисованная Пушкиным картина относится к „поэзии“, но не к „действительности“».³⁵

Согласиться с этим трудно. Вызывает протест прежде всего не вполне корректное отождествление понятий «план» и «замысел». Ведь различие между этими понятиями (по крайней мере в современном их значении) в том-то и состоит, что замысел может быть, в особенности на первых порах, неопределенным и неопределившимся, тогда как план подразумевает известную определенность (сравним действительно неопределенный, даже аморфный замысел, отразившийся в «адских» набросках, и вполне определенный план «Гавриилиады», «отпочковавшейся» от этого замысла).

Спор идет не о терминах. Предложенная И. М. Дьяконовым реконструкция первоначального плана «Евгения Онегина», построенная по аналогии с сохранившимися планами других произведений Пушкина, именно в силу своей излишней определенности и «жесткости» может дать лишь крайне упрощенное представление о замысле романа в стихах, о его возникновении, вызревании, трансформации и формировании, которые, как пытаемся мы показать, представляли собою куда более сложный, а вместе с тем более свободный и прихотливый процесс, чем получается по И. М. Дьяконову.

Приступая к реконструкции, И. М. Дьяконов учитывает общие, основные приемы, какими пользовался Пушкин, набрасывая планы больших произведений: «конспективно отмечались основные точки сюжета, связан-

³¹ Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. III, с. 131.

³² См.: Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 70—105.

³³ Общественно-идеологические предпосылки охарактеризованы в статье Ю. М. Лотмана «К эволюции построения характеров в романе „Евгений Онегин“».

³⁴ Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина», с. 76—77.

³⁵ Там же, с. 78.

ные с двумя-тремя персонажами, прежде всего протагонистами». ³⁶ Итак: протагонисты и связанные с ними основные точки сюжета. Здесь названы главные компоненты плана, но не замысла. Но если первоначальный план «Евгения Онегина» и существовал, в нем все равно не мог быть зафиксирован такой важнейший компонент, как лирическое начало, иначе говоря, сам автор (ведь не значится же он в планах «Кавказского пленника», «Гавриилиады», «Цыганов!»)... А между тем в пушкинском романе в стихах компонент этот играет первостепенную, чрезвычайно много определившую роль, которую точно охарактеризовал С. Г. Бочаров: «Единство романа „Евгений Онегин“ — это единство автора; это, можно сказать, „роман автора“, уже внутри которого заключен „роман героев“, Онегина и Татьяны. Это первый в русской литературе сознательный, „настоящий“ роман, еще не обычный роман героев „в третьем лице“; речь о героях „в третьем лице“ здесь окружена и словно бы предопределена речью „в первом лице“, исходящей из „я“ <...> Лирика пушкинского романа — не в лирических отступлениях (во всяком случае не главным образом в них), не на периферии или отдельных участках, но прежде всего в основании целого, в этой универсальной роли местоимения „мой“, в том, как охвачен эпос героев образом авторского сознания». ³⁷

Судить о замысле «Евгения Онегина» по реконструкции, выполненной И. М. Дьяконовым, невозможно как раз потому, что реконструкция эта всецело исходит из «романа героев», им, в сущности, и ограничиваясь. Однако «роман героев не равен роману Пушкина, их границы не совпадают. Роман Пушкина „больше“ (или «шире») романа героев: образ мира в романе „в третьем лице“ объемлется образом сознания автора „в первом лице“». ³⁸

В сущности, эксперимент, проделанный И. М. Дьяконовым, по-своему очень полезен: он наглядно показывает, что стоит изъять из пушкинского романа «лирическую предпосылку», как и «роман героев» непоправимо обедняется, а сами герои лишаются чего-то трудно определимого, но поистине существенного.

Чего же им недостает?

Да все того же авторского «я», которое не только постоянно присутствует и активно участвует в пушкинском романе — как приятель и спутник Онегина, как спутник Татьяны, как друг читателя (или недруг, смотря по тому, какой читатель), но и по-своему, сложными и опосредованными путями входит в состав образов трех его главных героев — Онегина, Татьяны, Ленского, определяя собою построение характеров в романе в стихах в значительно большей степени, чем это бывает в романе героев «в третьем лице».

Решаясь на это утверждение, мы отчетливо сознаем, какую оно чревато опасностью вульгаризации типа: «В главных героях „Евгения Онегина“ Пушкин изобразил самого себя; — вульгаризации, которую предумышленно высмеял сам поэт в строфе LVI первой главы («Как будто нам уж невозможно Писать поэмы о другом Как только о себе самом» — VI, 29). Впрочем, от вульгаризации не застрахована ни одна мысль — это еще не причина от мысли отказываться».

Работа Пушкина над «Евгением Онегиным» неотделима от становления в его творчестве реализма, который, как указывает Ю. М. Лотман, «связан был с осуждением романтического субъективизма <...> и предполагал объективный, независимый от произвола автора характер героя». ³⁹ Но, создавая объективные, независимые от авторского произвола характеры героев, Пушкин вместе с тем на всем протяжении работы над романом щедро наделял их собственным духовным опытом, который, естест-

³⁶ Там же, с. 79.

³⁷ Бочаров С. Т. «Форма плана», с. 118—119.

³⁸ Там же, с. 121.

³⁹ Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин», с. 163.

венно, не оставался неизменным и к которому непрерывно менявшийся автор на различных этапах работы относился по-разному, неоднократно подвергая его переосмыслению и переоценке.

Мы вовсе не утверждаем, что никакого первоначального плана «Евгения Онегина» — пусть еще неясного, непродуманного, хотя бы имеющего самое отдаленное отношение к воплощенному замыслу — вообще не существовало. Теоретически рассуждая, такой план мог сложиться в воображении Пушкина еще до того, как «эпос героев» был охвачен образом авторского сознания (не исключено, что именно так дело и обстояло). Но тогда уж и план этот и фигурирующие в нем герои были бы (возможно, что и были) совсем иными, куда менее сходными с реконструкцией, основывающейся все же на тексте романа. Так, может быть, вместо того чтобы реконструировать этот план, исходя из текста и экстраполируя данные о ходе рабочего процесса, стоит внимательней присмотреться к тому, что дошло до нас от периода, предшествовавшего началу работы над романом?

7

Обратимся еще раз к тексту наброска, приведенному выше. Фабульная схема произведения, где действуют два приятеля, один из которых — бес, искушающий другого, молодого, и стремящийся его погубить, восходит, по-видимому, к литературным обработкам легенды о Фаусте (в данном случае уже скорее к трагедии Гете, чем к роману Клингера). Но введение в эту схему двух сестер, в меньшую из которых («невинную») бес влюблен, а старшая («романическая») гибнет от любви к нему, не только осложняет схему любовной интригой, но и кардинально ее преобразует. В сущности, перед нами — вполне оригинальная схема, основные элементы которой при всех различиях совпадают с элементами фабульной схемы «Евгения Онегина».

Не станем (как это ни заманчиво) усматривать в ней некую «протофабулу» пушкинского романа. Ограничимся следующим предположением. Существовая в творческом сознании поэта, замысел произведения о влюбленном бесе мог оказывать известное воздействие на становление замысла «Евгения Онегина», который обдумывался Пушкиным с августа—сентября 1820 г., и по-своему участвовать в разработке этого замысла. При этом фабульная схема, записанная в наброске, постепенно видоизменялась, отдельные ее элементы преобразовались, вбирая в себя новое содержание — общественное, бытовое, психологическое, лирическое, — и план фантастического произведения (с бытовой окраской) превращался в план романа в стихах.

Разумеется, это был весьма сложный и причудливый процесс; представить его себе, хотя бы в самых общих чертах, можно лишь гипотетически.

Известную помощь тут могут оказать рудименты замысла о влюбленном бесе, присутствующие, как нам кажется, в тексте романа, а также в его вариантах и черновиках, в особенности если сопоставить их с пушкинской лирикой, которая создавалась параллельно с работой над романом.

Рудименты эти по большей части связаны с образом Онегина, который, на первый взгляд, заранее обрекает на неуспех наше рискованное предприятие. В самом деле: не так уж трудно заметить известное функциональное сходство «старухи» наброска с Прасковьей Лариной, меньшей ее дочери — с Ольгой, старшей — с Татьяной, даже «молодого человека» — с Ленским, который, правда, отнюдь не «развратный» (впрочем, этот эпизод в контексте пушкинского наброска означает скорее «ведущий беспутную жизнь»), но которого в романе действительно губит, хоть и не желая того, старший приятель... Но что общего между заведомо фантастическим персонажем «влюбленным бесом» и светским щеголем, молодым помещиком, другом Пушкина?!

Трансформация повествовательного замысла о влюбленном бесе, совершавшаяся на протяжении 1821—1823 гг., отражала менявшееся отношение к образу беса, который еще в «Гавриилиаде» выступал своего рода двойником автора. Тождество их позиций нарушалось в поэме один только раз — в цитированном выше лирическом отступлении. Однако наметившееся тогда расхождение углублялось в последующем творчестве. А параллельно с этим шла эволюция образа демона в пушкинской лирике — о ней рассказывает творческая история стихотворения «Демон» (1823), начиная с чернового наброска «Мое беспечное незнание».⁴⁰ «Лукавый демон», изображенный в этом наброске, состоит в явном, подчеркнутом первым же эпитетом родстве с «лукавым» «Гавриилиады», да и начинается с того же, чем как подвигом хвалился в поэме сатана, некогда возмущивший «беспечное незнание» Евы и Адама. Стоит также отметить, что в черновом наброске демон, чьими глазами поэт увидел несовершенство мира, еще не покушался на творческое начало, не выступал как сила, враждебная вдохновению (ведь и в «Гавриилиаде» лукавый бес не только не был враждебен поэзии, но и сам изъяснялся как поэт).

О том, что в сознании молодого Пушкина творческое начало не противостояло демоническому, но сопрягалось с ним, да, в сущности, и мыслилось как демоническое, рассказал позднее оц сам в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» (6 сентября 1824 г.).

Образ демона возникает здесь в том же ряду, что «муза» и «вдохновенье» — как могучая сила, питающая творчество:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава...

(II, 325)

Но еще до «Разговора книгопродавца с поэтом» Пушкин завершил работу над стихотворением «Демон», где этот дух представлен как «злой гений», который «звал прекрасною мечтою» и «вдохновенье презирал». Как замечает В. Я. Лакшин, «стихотворение „Демон“, в сравнении с предшествующим наброском на ту же тему, поразительно переменной интонации — от безусловного восхищения перед демонической силой к осознанию ее как зла».⁴¹

Однако, работая над поэтическим повествованием, Пушкин прибегнул к более сложному художественному решению. Здесь он не просто оторнул своего беса-демона (к чему настойчиво и страстно призывал Жуковский),⁴² но, чтобы «одолеть его, в том числе и в себе самом», снова сделал его своим двойником, только теперь уже не таким, как в «Гавриилиаде», а таким, чью сущность и назначение передает, как нам представляется, термин «развенчивающий двойник», примененный М. М. Бахтиным в анализе творчества Достоевского, который унаследовал, среди прочих художественных открытий Пушкина, и это обогнавшее свое время открытие. Положив образ беса-демона в основу построения характера героя романа, поэт сделал Онегина своим развенчивающим двойником, в котором «герой (а в данном случае сам автор, — Л. О.) умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться, то есть очиститься и подняться над самим собою».⁴³

В свете сказанного представляется весьма основательным предположение, выдвинутое в статье «Об эпиграфе к „Евгению Онегину“» С. М. Гром-

⁴⁰ См.: Вацуро В. Э. К генезису пушкинского «Демона». — В кн.: Сравнительное изучение литератур: Сборник статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976, с. 253—259.

⁴¹ Лакшин В. Я. Биография книги: Статьи, исследования, эссе. М., 1979, с. 142.

⁴² «Обнимаю тебя за твоего Демона, — писал Жуковский Пушкину 1 июня 1824 г. — К черту черта! Вот пока твой девиз». И в заключение: «Прости, чертик, будь ангелом» (XII, 94—95).

⁴³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972, с. 216.

бахом, предложившим свой, уточненный перевод этого французского эпиграфа на русский язык: «Исполненный суетности, он в еще большей степени обладал тем видом гордости, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках, — вследствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма». С. М. Громбах считает, что «он» эпиграфа — это вовсе не герой романа, не Онегин, как настойчиво истолковывали все исследователи: «он» — это автор.⁴⁴

8

И все-таки расстояние между фантастическим протагонистом замысла о влюбленном бесе и реалистическим героем романа в стихах кажется слишком громадным, чтобы воображение (даже пушкинское) могло преодолеть его, так сказать, одним скачком. Возникает мысль о существовании какой-то промежуточной инстанции. Не было ли у Пушкина в начале работы над «Евгением Онегиным» своего рода «опорного образца» (воспользуясь термином И. М. Дьяконова), принадлежащего одновременно двум сферам — мифологической и реальной? Тогда его следы должны сохраниться в тексте романа.

Таким опорным образцом Пушкину мог послужить герой романа Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец», в авторских примечаниях к «Евгению Онегину» названного «гениальным произведением».

В статье, посвященной этому роману и, в частности, его бытованию в России, М. П. Алексеев дает краткую сводку многочисленных упоминаний романа Метьюрина и его героя в «Евгении Онегине» (черновые и беловые рукописи, окончательный текст), а также делавшихся исследователями сопоставлений начальной ситуации и прочих элементов пушкинского романа и «Мельмота Скитальца», подчеркивая факт «несомненного и долговременного воздействия Метьюрина на Пушкина».⁴⁵ К этим сопоставлениям можно добавить и другие. Нам, однако, всего важнее тот особый характер построения образа Мельмота, как существа «промежуточного» между землей и потусторонним миром, на который указывает М. П. Алексеев, разбирая вопрос о родстве «Мельмота Скитальца» с легендой о Фаусте и поддерживая верное, на его взгляд, наблюдение Э. Бейкера: «... одно из важнейших преобразований Метьюрина при восприятии им отдельных мотивов из Гете заключалось в том, что он сплавил в единое целое в образе Мельмота Скитальца противостоящие у Гете образы Фауста и Мефистофеля».

Определяющей тенденцией поэтики романа Метьюрина исследователь называет «реализм с примесью фантастики, в том сочетании, которое было присуще и весьма типично для повествовательной прозы романтической поры».⁴⁶

Все это помогает понять, почему «полуфантастический», как его называет М. П. Алексеев, образ Мельмота мог послужить Пушкину опорой при переходе от фантастического образа беса к реалистическому образу Онегина и вместе с тем стать особым рода основой построения онегинского характера, которая в ходе творческого процесса все более усложнялась и конкретизировалась, обрастая чертами литературных героев (Рене Шатобриана, Чайльд Гарольда и Дон Жуана Байрона, Адольфа Бенжамена Констана), а также психологическими и бытовыми чертами друзей и знакомцев поэта — Чаадаева, Каверина, Александра Раевского... В сущности, на эту основу указал сам Пушкин, писавший в октябре 1823 г. о «мельмотическом» характере своего героя (показательно, что

⁴⁴ Громбах С. М. Об эпиграфе к «Евгению Онегину». — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, М., 1969, т. XXVIII, вып. 3, с. 217, 218.

⁴⁵ Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». — В кн.: Метьюрин Чарльз Роберт. Мельмот Скиталец. Л., 1977, с. 660.

⁴⁶ Там же, с. 610.

в черновом письме Александру Раевскому, где находится это определение, поэт заменил им другое, данное сперва, а затем зачеркнутое — «байронический» (XIII, 71).

9

Представить себе (разумеется, гипотетически) одно из начальных звеньев названной операции позволяет еще один рисунок поэта, который, по словам Т. Г. Цявловской, «выделяется многофигурностью композиции и эксцентрическим сюжетом». ⁴⁷ Рисунок этот, как писал П. В. Анненков, первым рассказавший о нем, «изображает мужчину за столом, обремененном бутылками; вблизи какая-то женщина, имеющая подобие фурии или вакханки в последней степени винного экстаза, сбивает балетным движением ноги одну из бутылок стола на пол; другой мужчина, отягченный винными парами, прислонясь к стене, закуривает трубку; всей группе прислуживает „смерть“ в образе старого слуги, пробирающегося осторожно между остатками пиршества. Рисунок этот имеет теперь почти что символическое значение относительно тогдашней жизни Пушкина в Петербурге, да он же, по всем вероятностям, передает и какое-либо действительное событие. ⁴⁸ Смерть, в самом деле, часто прислуживала на пирах, кончавшихся дуэлями». ⁴⁹

Истолкование, предложенное Анненковым, было впоследствии развито А. М. Эфросом, который, в частности, писал: «Рисунок носит полужанровый, полусимволический характер, соединяя в одной композиции реалистические фигуры <...> с отвлеченными образами <...>».

Это дает основание предположить, что рисунок представляет собой не столько воспроизведение натуры, сколько „графическую новеллу“, символический рассказ о скандальном происшествии, которое получило нормативный характер в кругу, „где веселье председатель“, по формуле молодого Пушкина.

Этот набросок близко соприкасается с аналогичными стихотворными проявлениями пушкинской связи с „рыцарями лихими любви, свободы и вина“, героями вольнолюбивой и пьянолюбивой „Зеленой лампы“...». ⁵⁰

Приведя эти истолкования, Т. Г. Цявловская предложила и свое собственное, резко отличающееся от остальных: «Это — иллюстрация Пушкина к одному из моментов, намеченных в приведенном выше плане повести: „Влюбленный <бес> любит меньшую и хочет погубить молодого человека. — Он достает ему деньги, водит его повсюду — *бордель. Настасья*“».

<...> Прежние толкования рисунка были ошибочны потому, что исследователи недостаточно внимательно рассматривали центральную фигуру и поэтому не поняли, что он изображает беса: они не заметили, что из-под полы платья полуобернувшегося мужчины выбивается длинный хвост, под рисунком башмака его, кажется, была нарисована лапа с когтями или копыто.

Как резко изменилась трактовка беса в новом рисунке Пушкина! <...> Мы видим усталого мужчину с потасканным лицом, с зачесами волос вперед, может быть, скрывающими рога, в штатском костюме, с подчеркнутой линией спинного хребта, продолжающейся хвостом». ⁵¹

⁴⁷ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес..., с. 114 (воспроизведение рисунка см. там же, с. 115).

⁴⁸ «... Я. И. Сабуров, свидетель эпохи, узнавал в фигуре мужчины за столом того же Каверина, о котором сейчас говорили. Известно, что Каверин был секундантом у Завадовского в дуэли, наделавшей много шума и стоившей жизни противнику Завадовского — Шереметеву. Дуэль возникла из ссоры обоих соперников за танцовщицу Истомину, согласившуюся „принять вечер“ у одного из них» (примечание П. В. Анненкова).

⁴⁹ Анненков П. В. А. С. Пушкин в александровскую эпоху, с. 65—66.

⁵⁰ Эфрос А. М. Рисунок поэта. М.; Л., 1933, с. 196—197.

⁵¹ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес..., с. 116.

Считая, таким образом, этот рисунок, сделанный в «лицейской тетради» Пушкина (что и обусловило его датировку А. М. Эфросом — 1819 г.), «иллюстрацией к одному из моментов, намеченных в приведенном выше плане повести», исследовательница датирует его по-новому: второй половиной 1822 г. — временем, когда поэт, получив оставленную в Петербурге тетрадь (ее привез в Кишинев И. П. Липранди), вновь стал ею пользоваться.

Решаемся предложить еще одно толкование этого рисунка, вытекающее из соображений, изложенных выше.

Как представляется, есть основание вернуться к пронизательному суждению Анненкова: «Рисунок этот имеет теперь почти что символическое значение относительно тогдашней жизни Пушкина в Петербурге». Суждение это подкрепляется словами Эфроса о «полужанровом, полусимволическом характере» рисунка, соединившего в одной композиции реалистические фигуры с отвлеченными образами.

Вместе с тем нельзя не отдать должного зоркости Цявловской, разглядевшей в центральной фигуре — беса, чего не увидели предыдущие исследователи. То обстоятельство, что традиционные атрибуты беса (хвост, возможно также когтистая лапа или копыто, а также рога, скрытые зачесами волос) совмещены здесь с чертами реального лица (возможно, что и Каверина, которого узнавал Сабуров), кажется нам особенно важным.

Если допустить, что замысел произведения о влюбленном бесе взаимодействовал в творческом сознании Пушкина с замыслом «Евгения Онегина», то допустимо и в рассматриваемом рисунке увидеть определенный момент (если угодно, один из рычагов) этого взаимодействия. Ведь стоявшая в таком случае перед поэтом проблема превращения условного персонажа в реальный и наделения его конкретными чертами должна была решаться одновременно с проблемой перенесения действия из Москвы 1811 г. в Петербург 1819 г.

Но если так, то графическая композиция, насыщенная конкретными реалиями и символическими образами петербургского периода жизни поэта (1817—1820), не только отражает существенный момент осмысления Пушкиным своего недавнего петербургского опыта,⁵² но и сама является существенным моментом становления замысла «Евгения Онегина», в первой же главе которого этот опыт художественно осмыслен и преобразован. А совмещение в центральной фигуре традиционных атрибутов беса с чертами реально существующего лица (не исключено, что и Каверина, который недаром упомянут в первой главе как приятель Онегина) позволительно в таком случае считать своего рода «графической пробой» решения первой из двух проблем, названных выше.

10

Как известно, любовь — едва ли не единственная сфера, в которой основные действующие лица романа по-настоящему действуют, т. е. выражают себя в поступках, — все кроме Ленского, единственного, кто выражает себя также в поэтическом творчестве (не касаемся здесь того, как относится к его творчеству автор). Проследим вкратце, как выражает себя в этой сфере Онегин.

«Повеса» — вот первое слово, которым он назван в романе: «Так думал молодой повеса». Как разъясняет Ю. М. Лотман, «слово „повеса“ имело в 1810-е годы почти терминологическое значение. Оно применялось к кругу разгульной молодежи, в поведении которой сочетались бесшабашная веселость, презрение к светским приличиям и некоторый

⁵² Сообщая Дельвигу об окончании «Кавказского пленника» в письме из Кишинева от 23 марта 1821 г., Пушкин признавался: «...еще скажу тебе, что у меня в голове бродят еще поэмы, но что теперь ничего не пишу. Я перевариваю воспоминания» (XIII, 26).

привкус политической оппозиционности». ⁵³ Всё так, но еще одно значение имело это слово для поэта, только что написавшего «Гавриилиаду», где повесой зовется бес и тем же словом именуется автор. О том, что Пушкин несомненно имел в виду и это значение, свидетельствуют VIII, X, XI, XII и пропущенные IX, XIII, XIV строфы первой главы (см. также черновой автограф), характеризующие любовный опыт Онегина, — строфы, где герой выступает не просто адептом, но «истинным гением» той самой «науки страсти нежной», начало которой было положено сатаной, хвастающимся этим в «Гавриилиаде». В перечисленных строфах Пушкин использовал некоторые строки «Гавриилиады», относящиеся к сатане, существенно их переосмыслив. Ср., например, притворно-возмущенное обращение автора к бесу: «И ты успел преступною забавой Всевышнего супругу просветить И дерзостью невинность изумить» (IV, 134) и начало XI строфы: «Как он умел казаться новым, Шутя невинность изумлять» (VI, 9). Заметно и некоторое сходство между сценой грехопадения соблазненной бесом Марии и черновыми строками XIII строфы: «И вдруг нежданной эпиграммой Ее смутить и наконец Сорвать торжественный венец» (VI, 225).

Сходством оттенено различие: в «Гавриилиаде», пародируя благочестивый тон, автор, в сущности, восхищается сатаной; в «Онегине», пародируя восхищение (свое же прежнее восхищение), автор, в сущности, развенчивает героя. Как замечает Ю. М. Лотман, упоминание непристойной дидактической поэмы Овидия «Наука любви» «резко снижает характер любовных увлечений Онегина. Это особенно ощущалось в черновых вариантах первой главы с их упоминаниями „бесстыдных наслаждений“». ⁵⁴ Однако снижение, о котором сказано, автор распространяет и на собственный любовный опыт, точнее — на ту часть собственного любовного опыта, что получила отражение и в «Гавриилиаде» и в эротической лирике Пушкина (кстати, слова о «бесстыдных наслаждениях» почти буквально повторяют строку о «бесстыдном бешенстве желаний» из цитированного выше стихотворения «Юрьеве», но повторяют, так сказать, с обратным знаком: то, что в стихотворении безоговорочно апологетизировалось, в черновом варианте первой главы едва ли не осуждается).

О том, что, снижая и развенчивая любовные увлечения молодого Онегина, Пушкин не без горечи переоценивал и многое в собственном любовном опыте, говорят в белой рукописи строфы IX местоимения «мы», «нас», объединяющие в данном контексте героя и автора (да и читателя):

Нас пыл сердечный рано мучит.
Очаровательный обман,
Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан.⁵⁵

(VI, 546)

Снижая и развенчивая любовный опыт, воспетый в эротической лирике и запечатленный в «Гавриилиаде», Пушкин, однако, не впадает в противоположную крайность; он далек и от односторонне-серьезного морализаторства. В лирических отступлениях первой главы, где автор отделен от Онегина, любовь предстает во всей полноте, не исключаяющей яростных взрывов чувственной страсти. Таковы строфы XXX—XXXIV, в частности знаменитые строки, посвященные женским ножкам.

Итак, объектом снижения и развенчания становится с начала первой главы романа «наука страсти нежной», которая в начальной строфе четвертой главы превратится в «любвную науку» и будет названа орудием

⁵³ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 121.

⁵⁴ Там же, с. 135.

⁵⁵ В черновом варианте резче: «А первый пакостный роман» (VI, 276).

«хладнокровного разврата», обрекающего своих приверженцев на то, чтобы «наслаждаться не любя», а, стало быть, отнимающего у них способность любить по-настоящему. В этой строфе «любовная наука», а заодно и культивировавшая ее эпоха — «дедовские времена» подвергаются уже не только снижению и развенчанию, но и уничтожающему осмеянию:

Но эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времен...

(VI, 75)

Здесь автор снова солидаризируется с Онегиным: «Так точно думал мой Евгений». Однако результаты переоценки каждым из них общего любовного опыта отнюдь не одинаковы. Некогда истинный гений любовной науки, Онегин, убедившись (как и автор) в ее тщете, так и не узнал и не знает (в отличие от автора) настоящей любви во всей ее полноте. Не желая более выступать в роли соблазнителя и доказав это тем, что «очень мило поступил с печальной Таней», Евгений в сфере любовных отношений ни на что иное, в сущности, способен. Таким он и остается вплоть до последней главы.

11

Но архетипические черты обнаруживаются в Онегине начиная со строф V—VI первой главы также и за пределами сферы любовных отношений. Одновременно и сам архетип неуловимо меняется: в Онегине разочарованном, «отступнике бурных наслаждений», проступает сходство уже не с бесом «Гавриилиады», жизнерадостным потомком языческих богов, а скорее с тем мрачным и злобным дьяволом христианской демонологии, что впервые возник в воображении Пушкина в 1821 г. вместе с замыслом «адской поэмы», а к 1823 г. стал героем стихотворения «Демон», в котором Пушкин хотел, как явствует из его заметки 1825 г., «олицетворить сей дух отрицания или сомнения» (X, 30).

Как установлено исследователями, работа над стихотворением «Демон» совпадала с работой над окончанием первой и началом второй главы романа в стихах — оставшиеся в черновике строки: «Мне было грустно, тяжело, больно || Но одолев меня в борьбе || Он сочелал меня невольню || Своей таинственной судьбе — || Я стал взирать его очами || С его печальными речами || Мои слова звучали в лад...» (VI, 279—280) — относились, по-видимому, к Онегину. Содержащаяся в этих строках характеристика взаимоотношений автора и героя, почти дословно совпадающая с той, что прежде была дана в наброске «Мое беспечное незнанье» («Я стал взирать его глазами...», «С его неясными словами Моя душа звучала в лад»), предполагала такое абсолютное (хоть, возможно, и временное) подчинение автора герою, от какого Пушкин затем отказался — не только в стихотворении, но и в романе. В этих строках, надо полагать, намечался отпавший впоследствии переход к строфам XLV—XLVIII первой главы, которые по сравнению с предыдущими строфами дают, как пишет Ю. М. Лотман, «совершенно новый характер взаимоотношений героя и автора. Устанавливается единство взглядов».⁵⁶

И все же единство взглядов героя и автора здесь вовсе не абсолютно (возможно, следует говорить не о «единстве взглядов», а об общности опыта и судьб?). Характерно тонкое различие: «Я был озлоблен, оп угрюм» (VI, 231). Озлобленность автора — состояние преходящее (и уже прошедшее), тогда как «угрюмство» (А. Блок) героя становится, начиная с последних строф первой главы, постоянным его свойством и едва ли не «сокрытым двигателем» тех его поступков, что в дальнейшем по-

⁵⁶ Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин», с. 143.

влекут за собой гибель Ленского. И самое важное: относясь терпимо к разрушительному онегинскому скептицизму, автор если в прошлом и испытал некоторое его влияние (в окончательном тексте оно еле заметно — во всяком случае гораздо слабее того, какое, судя по черновикам, предполагалось изобразить первоначально), то ныне, в «романном настоящем», уже не исповедует его и не разделяет.

Наметившееся в ходе одновременной работы над лирическим стихотворением «Демон» и романом в стихах «Евгений Онегин» сближение их героев имело особенно существенные последствия для второго из этих героев. Осознание Пушкиным демонизма как зла — и только зла — на первых порах во многом определило построение онегинского характера.

Поэтому, наделяя Онегина своим духовным опытом, Пушкин с самого начала отказывает ему в важнейшей части этого опыта, а именно той, что сопряжена с творчеством и, шире, с творческим отношением к жизни. Такого рода опытом он наделяет (хотя и в различной степени) Ленского и Татьяну, которые в данном аспекте повествования противопоставлены Онегину (каждый по-своему). Концентрированный смысл, заключающийся в отношениях Онегина с поэзией, конечно, отнюдь не исчерпывается тем, что Онегин не мог отличить ямба от хоря и плохо понимал «отрывки северных поэм» Ленского. Поэзия — область, Онегину принципиально недоступная и чуждая.⁵⁷ Видимо с этим связан отказ Пушкина от того, чтобы передоверить Онегину собственные суждения о современной поэзии, как собирался он сделать, судя по некоторым наброскам второй главы.⁵⁸

12

Своего рода ключом к тому повествовательному плану «Евгения Онегина», который мы назвали бы сокровенно-лирическим, может, как мы полагаем, служить откровенно лирическое вступление, открывающее последнюю главу романа. Автором здесь дана «история своей Музы, смена периодов творчества, читательской аудитории, жизненных обстоятельств».⁵⁹ А вместе с тем отмеченная Ю. М. Лотманом отсылка к стихотворению «Демон», содержащаяся в первой же строке, обращает читателя к рассказанной в пушкинской лирике истории отношений поэта с его демоном. Правда, в первых «лицейских» строфах о демоническом начале ничего не сказано, — судя по ним, «в садах Лицея» ему как будто не было места. Своеобразным «дополнением» (или автокомментарием) к этим строфам выглядит стихотворение «В начале жизни школу помню я», написанное в Болдине примерно через месяц после окончания восьмой (тогда еще девятой) главы.

Трудно согласиться с категорическим утверждением, что «лирическое я» стихотворения — вовсе не «я» Пушкина.⁶⁰ Нам представляется, что, воссоздавая дух определенной исторической культуры, Пушкин одновременно (как он нередко делал — и особенно болдинской осенью, в пору создания «Маленьких трагедий») вложил в свои терцины глубокие лирическое, даже исповедальное содержание, тщательно «зашифровав» его. Детские воспоминания о Юсуповом саде в Москве, куда ребенком водили гулять Пушкина, контаминируются в этом стихотворении с воспоминаниями о «садах Лицея». Но здесь возникает тема «бесовского соб-

⁵⁷ «Онегин одновременно угадывает и не узнает свою „суженую“, и это неузнавание (ср. в письме Татьяны: «я вмиг узнала») в самом деле глубоким образом обусловлено тем, что он — *не поэт*» (Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 59).

⁵⁸ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, с. 191.

⁵⁹ Там же, с. 337.

⁶⁰ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 280.

лазна», отсутствующая в строфах I—II последней главы романа. Отрока, каким вспоминает себя герой (можно даже сказать — лирический герой) стихотворения, неудержимо влекли к себе «двух бесов изображения», торжествуя в его сознании над советами и укорами «величавой жены». Один из этих мраморных кумиров был Дельфийский идол (Аполлон), другой, скорее всего, Дионис или Вакх:

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

(III, 255)

Было бы рискованно анализировать эти стихи с помощью чисто биографических «применений». Речь в них идет о первом знакомстве творческой личности с символами искусства и любви, которые вошли в жизнь поэта, исполненные демонического обаяния.

С начала строфы III тема «бесовского соблазна» появляется и в последней главе романа, контрастируя с предшествующей, несколько идиллической картиной отношений автора с его Музой. Особенно идиллической выглядела эта картина в строках беловой рукописи (строфа V), впоследствии замененных точками. В окончательном тексте контраст оказался сглаженным — в частности, посредством замены двух слов в первой строке. В беловой рукописи начало этой строки сперва читалось так: «Но я, в закон себе вменяя...» (VI, 621), затем: «А я, в закон себе вменяя...» (VI, 621); в окончательном же тексте противительный оттенок (поэт не внял призывам Жуковского «к славе чистой», примерно так же, как отрок в цитированном выше стихотворении дичился советов и укоров «величавой жены») уступил место нейтральному, благодаря чему переход к следующей строфе стал более «плавным»: «И я, в закон себе вменяя страстей единый произвол...» (VI, 166).

И уже в строфе VI рассказывается (с известной долей самоосуждения, особенно ощутимого вначале) о первом соблазне, которому сам поэт подверг свою Музу, когда «с толпою чувства разделяя», привел ее «на шум пиров и буйных споров» (VI, 166). О том, что соблазни этот Пушкин первоначально хотел представить именно бесовским, свидетельствует оставшаяся в беловой рукописи строка, где сказано, что попавшая вместе с поэтом «в безумные пиры» Муза «как вакханочка бесилась» (VI, 621);⁶¹ в окончательном же тексте стало: «как вакханочка резвилась» (VI, 166). Любопытно, что Пушкин, видимо, так спешил заменить слишком откровенный глагол, что не заметил (или не убоился) явного повтора: «Муза резвая... резвилась».

Следуют дальнейшие превращения Музы: после гонений, постигших поэта (в беловой рукописи они охарактеризованы прозрачней, чем в окончательном тексте), она ласковой и мечтательной девой неразлучно сопутствует ему в странствиях «по скалам Кавказа», «по берегам Тавриды» и, наконец, «в глуши Молдавии печальной»,⁶² где она «одичала» среди шатров «племен бродящих». Затем говорится о новых гонениях — в беловой рукописи опять-таки прозрачнее («Но дунул ветер, грянул гром»), чем в окончательном тексте:

Вдруг изменилось все кругом:
И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкой в руках.

(VI, 167)

⁶¹ Напомним фигуру женщины на рассмотренном выше рисунке — «подобие фюри или вакханки», по словам Анненкова.

⁶² Здесь тема «бесовского соблазна» могла, казалось бы, получить дальнейшее развитие (эпизод с написанием «Гавриилиады»). Но Пушкин обходит этот эпизод молчанием.

Здесь происходит едва ли не прямое отождествление пушкинской Музы с героиней пушкинского романа. И сразу же, переносясь из прошлого в настоящее, поэт приводит Музу на светский раут, где условная Муза едва не встречается с реальной Татьяной. Но с момента появления Онегина она исчезает, и больше о ней до конца главы и всего романа не говорится ни слова. Однако эффект, достигнутый мгновенным отождествлением Музы с Татьяной, продолжает действовать, позволяя читателю (а, может быть, и требуя от него) совмещать (хотя бы отчасти) и далее в своем восприятии образ Татьяны-княгини и образ пушкинской Музы.

В «обратном свете», который отбрасывает этот на миг возникший и тут же растаявший двуединный образ Музы—Татьяны на предыдущие главы романа, проступает при их перечитывании (а надо ли говорить, что «Евгений Онегин» рассчитан на многократное перечитывание?) глубокий, сокровенно-лирический слой повествования, органически связанный с его фабульной основой.

И это позволяет угадывать в «романе героев», за всеми его психологическими и житейскими мотивировками (не отбрасывая их и не игнорируя) — потаенную историю души самого поэта.⁶³

13

Выше уже говорилось о том, как опосредованно и прикровенно присутствует демоническое начало в образе Онегина. Есть, однако, в романе один эпизод, где это начало выступает почти откровенно. Это — сон Татьяны, играющий в художественной системе романа исключительно важную роль.⁶⁴

За последние годы появилось уже несколько специальных работ, посвященных этому эпизоду и всесторонне анализирующих его содержание и поэтику.⁶⁵ К наблюдениям, в них содержащимся, добавим еще два — о возможных заимствованиях из произведений Ф. М. Клингера. На одно из них — из повести «История о Золотом Петухе» — уже указал М. П. Алексеев: «С большой долей вероятности можно предположить, что образ чудовищного петуха inferнального происхождения упомянут в описаниях сна Татьяны в „Евгении Онегине“».⁶⁶ Но для описания пиршества чудовищ (строфы XVI—XVII пятой главы) находится параллель и в романе Клингера о Фаусте — описание пира в доме бургомистра, где по желанию дьявола «все присутствующие украсились забавными масками капризного царства насмешливой и своенравной фантазии. Так, например, на плечах бургомистра красовалась голова оленя; каждый говорил, кудахтал, блял, ржал или мычал в соответствии с той маской, которую на него надели».⁶⁷

Однако главное для нас здесь даже не то, что во сне Татьяны Онегин предстает повелителем адской нечисти: «Он там хозяин, это ясно» (VI, 105), а в черновой рукописи: «Он Господин их — это ясно» (VI, 391).

⁶³ Еще Анненков писал, что в «Евгении Онегине» сбережены подробности частной жизни автора и задушевная его исповедь, еще «не вполне исследованная» (Соч. Пушкина / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855, т. IV, с. 232).

⁶⁴ «Рассказ о сне, — отмечает В. М. Маркович, — выделен уже тем, что, занимая почти полтора листа стихов, надолго прерывает ход событий. Не менее существенно местоположение этого рассказа: сон Татьяны помещен в геометрический центр „Онегина“ и составляет своеобразную „ось симметрии“ в построении романа» (Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982, с. 7).

⁶⁵ См.: Маркович В. М. 1) И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века; 2) Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 25—47; 3) О мифологическом подтексте сна Татьяны. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1981, с. 69—81.

⁶⁶ Алексеев М. П. Заметки на полях. 6. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом Петухе», с. 92.

⁶⁷ Клинггер Ф. М. Фауст, его жизнь..., с. 73.

Особенно важным нам представляется то, как воплощена в этом сне тема «демонического соблазна», чреватого на сей раз грехопадением героини.

Даже увиденный Таней среди чудовищ, Онегин по-прежнему «мил и страшен ей» (во-первых, мил, и лишь во-вторых, страшен!); поняв, что он там хозяин, она испытывает облегчение («И Тане уж не так ужасно» — VI, 105), и Онегин действительно отнимает девушку у оспаривающих ее друг у друга «адских привидений» («Мое! — сказал Евгений грозно, И шайка вся сокрылась вдруг», — VI, 106), оставшись же с нею сам-друг,

... тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо...

(VI, 106)

К слову «увлекает» Пушкин, как известно, сделал примечание (32): «Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность» (VI, 194). Уже высказывалась догадка, что, отмежевываясь от не названного по имени критика, но зачем-то все-таки передавая его слова, Пушкин лукавил, желая на самом деле привлечь внимание читателя не столько к стихам, никакой неблагопристойности не содержащим, сколько к изображенной в них ситуации, по меньшей мере рискованной.⁶⁸ Со своей стороны отметим сходство этой сцены со сценой грехопадения Марии в «Гавриилиаде»: «К лукавому склонив на грудь главу, Вскричала: ах!.. и пала на траву» (IV, 130). Правда, в поэме женщина клонит главу на грудь к бесу, во сне же Татьяны — наоборот: Онегин клонит голову на плечо девушке (в черновой рукописи было: «... клонит голову свою На грудь ее» — VI, 392).

Вещий сон Татьяны не только обнаруживает демоническую (в контексте данного фрагмента скорее бесовскую, даже сатанинскую) сущность Онегина, не только предвещает убийство Онегиным Ленского, но и заставляет героиню смутно осознать сущность того, отнюдь не бесплотного чувства, которое питает она к Онегину, приоткрывает ей некие «бездны роковые», таящиеся в ней самой. Теперь понятно, какую гибель пророчил ей автор («Погибнешь, милая...» — VI, 58), и это знание, доставшееся во сне, должно бы, кажется, спасти и предохранить ее от искушения наяву. Однако, очнувшись от зловещего сна, Татьяна по-прежнему верна своей любви и готова идти над бездной навстречу гибели: «Погибну, Таня говорит, Но гибель от него любезна» (VI, 118). Даже убийство Ленского не подрывает той демонической власти, какую и на расстоянии сохраняет над душой Татьяны «убийца брата своего»: «И в одиночестве жестоком // Сильнее страсть ее горит, // И об Онегине далеко // Ей сердце громче говорит» (VI, 144).

Что же любит в герое Татьяна Ларина — не только уездная барышня, но также пушкинская Муза?

Решимся признать, что Музу неудержимо влечет к себе демоническая стихия, — едва ли не так же, как мраморные кумиры («двух бесов изображенья»), олицетворявшие ту же стихию, влекли к себе героя пушкинского стихотворения, которому еще «в начале жизни» открылось, сколь органично сопряжены с этой стихией любовь и искусство — те сферы жизни, где оказываются порою бессильны даже самые праведные «советы и укоры».

Так в романе своем Пушкин расходится с односторонним истолкованием демонического начала, которому сам отдал дань в стихотворении «Демон».

⁶⁸ См.: Чумаков Ю. Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976, с. 66.

Со второй половины 20-х годов в пушкинской лирике намечается иное, более сложное, чем прежде, отношение к демоническому началу, включающее не только напряженный интерес, но и сострадание. Стихотворение «Ангел» (1827) Т. Г. Цявловская не без основания связывала с темой «Влюбленный бес», справедливо считая, что оно является своего рода полемикой со стихотворением «Демон». К сожалению, смысл этого стихотворения исследовательница, на наш взгляд, несколько упростила, заявив, что в нем «демон представлен полюбившим не женщину земную, а одного из антиподов своих, „чистого духа“, ангела».⁶⁹

Между тем о любви здесь, в сущности, ни слова не сказано: просветленное чувство, которое испытывает «дух отрицанья, дух сомненья», взирая на «духа чистого», — еще не любовь. Речь скорее идет о другом: о трагической разобщенности двух начал. Но если образ ангела, олицетворяющий первое из этих начал, статичен и традиционен, то в динамичном образе демона открываются возможности, традицией не предусмотренные. Мятжежному демону, оказывается, доступен «жар невольный умиленья», ведомо влечение к свету и красоте. И слова, которые обращает он к ангелу, звучат мягкой, но решительной отповедью тем, кто считает вечным его уделом ненависть и презрение.

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин с явным сочувствием передает слова одного из «начальников» секты езидов: «На мои вопросы отвечал он <...>, что по их закону проклинать дьявола, правда, почитается неприличным и неблагородным, ибо он теперь несчастлив, но со временем может быть прощен, ибо нельзя положить пределов милосердию Аллаха» (VIII, 468).

Следует упомянуть в этой связи и появление темы «Влюбленный бес» в известном перечне драматических замыслов Пушкина. То обстоятельство, что все осуществленные замыслы из этого списка являются трагедиями, позволяет думать, что и тему «Влюбленный бес» поэт предполагал воплотить в трагическом ключе.

И, наконец, напомним, что в канун завершения романа «Евгений Онегин», 7 сентября 1830 г., Пушкин написал стихотворение «Бесы», в котором явственно ощущается «чувство щемящей жалости к судьбе этих призрачных существ».⁷⁰

15

Но по мере того, как в пушкинском творчестве, совершившемся за пределами работы над романом (и неразрывно с нею связанном, причем не только прямой, а и «обратной связью»), пересматривалось прежнее, чисто отрицательное отношение к демоническому началу, это начало все слабей заявляет о себе в романе, т. е. в образе Онегина, изменяющемся от главы к главе. Собственно говоря, демонический ореол, окружавший героя, начинает развеиваться еще в четвертой главе. Не захотев погубить Татьяну, Онегин повел себя не как «коварный искуситель», а как «хорошо воспитанный светский и к тому же порядочный человек».⁷¹ Однако у приличного светского поведения есть своя оборотная сторона — рабская зависимость от «мнений света», которую обнаруживает Онегин в конфликте с Ленским; она-то и заставляет героя сделаться «убийцей брата своего». Убийство Ленского на дуэли — отнюдь не демоническое злодейство, какое привиделось Татьяне во сне, а, в сущности, заурядный поступок, продиктованный нормами и правилами, которых не смеет нарушить хорошо воспитанный светский человек. Бесчеловечность этих

⁶⁹ Цявловская Т. Г. Влюбленный бес... с. 125.

⁷⁰ Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 133.

⁷¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, с. 236.

норм и правил Пушкин (сам не однажды их соблюдавший) обличает в сцене поединка, изображенной как узаконенное злодейство; о предприняемой ими смелости он с откровенным презрением отозвался в черновых набросках к XXIV строфе шестой главы:

В сраженьях смелым быть похвально
Но кто не смел в наш храбрый век —
Все дерзко бьется, лжет нахально —
Герой, будь прежде человек.

(VI, 411)

И, наконец, в седьмой главе Татьяне открывается то, что приобретает решающее значение в данном плане повествования и что составляет тайную горечь открытия героини: демонизма в Онегине нет. «Сей ангел, сей надменный бес» (в черновых вариантах строфы XIV: «Сей демон милый и опасный» — VI, 441) оказывается всего-навсего «современным человеком», «с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой», «с его озлобленным умом», — безличным, в сущности, человеком, не обладающим собственно-человеческой значительностью.⁷²

Эту человеческую значительность Онегину так и не суждено обрести до конца романа. Мы не склонны усматривать в отповеди, которую дает автор в последней главе анонимному собеседнику (несомненно, уже прочитавшему седьмую главу и самодовольно третирующему героя), «резкий перелом в отношении автора к Онегину»,⁷³ равно как и в беглом сравнении Онегина с Чацким проявление «тенденции к реабилитации героя».⁷⁴ На наш взгляд, автор в строфе IX вовсе не оправдывает Онегина, но лишь категорически отказывает в праве судить его одному из «людей благоразумных», чья жизненная программа поначалу отчужденно, а затем и со все более нарастающим сарказмом излагается в строфе X.

Свой же собственный счет герою автор предъявляет в следующей, XI строфе, где горькое сожаление об Онегине (о таких, как Онегин, о себе в Онегине) переходит в решительное осуждение его бесплодного опыта, научившего героя

... вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

(VI, 170)

Слова эти получают зловещее продолжение в девятой строке строфы XII: «Убив на поединке друга ...» (VI, 170) — ведь Онегин-то друга убил именно потому, что, не разделяя мнений чинной толпы, покорно им следовал.

16

Таким и настагает героя последнее испытание — внезапно вспыхнувшая любовь к Татьяне. Нет оснований сомневаться в искренности и силе этой любви. Но преобразить и нравственно возродить Онегина она не может, ибо при всей ее искренности и силе, а пожалуй, и благодаря ее

⁷² Из современников Пушкина это особенно почувствовал И. В. Киреевский, еще в 1828 г. писавший об Онегине: «Нет ничего обыкновеннее такого рода людей, и всего меньше поэзии в таком характере <...> Сам Пушкин <...> не дал ему определенной физиономии, и не одного человека, но целый класс людей представил он в его портрете: тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина» (Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 52—53).

⁷³ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, с. 349.

⁷⁴ Там же, с. 351.

искренности и силе, любовь на каждом шагу обнаруживает в герое того же неисправимо светского человека, занятого и очарованного

Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней,

(VI, 177)

приметами ее «утеснительного сана», блеском и мишурой, которые сама Татьяна нисколько не ценит.

Л. Я. Гинзбург совершенно права: письмо Онегина принадлежит к самым потрясающим стихам о любви, какие существуют в мировой литературе.⁷⁵ Но именно в этом месте Пушкин сумел с полной объективностью показать, что страстно влюбленный герой органически не способен стать вровень с Татьяной.

В стихах этих А. А. Ахматова находила только один недостаток. «В одном лишь месте, — писала она, — по моему разумению, образовалась крошечная трещинка. Едва ли нужно и можно сказать Татьяне:

Какому злобному веселью
Быть может, повод подаю».⁷⁶

Упрек, сделанный Пушкину, следовало бы переадресовать его герою. Есть в письме Онегина и другой пример нравственной глухоты. О гибели Ленского он вспоминает лишь как о добавочной, чуть ли не досадной причине разлуки своей с Татьяной, словно бы позабыв, чьей жертвой пал его друг:

Еще одно нас разлучило...
Несчастной жертвой Ленский пал...

(VI, 180)

«Итак, в 8-й главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства, — утверждала А. А. Ахматова. — Пушкин <...> целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое». И в заключение: «Пушкину для Онегина ничего не жалко — он даже отдает ему собственных „изменниц молодых“».⁷⁷

Решимся возразить: есть такое, чего Пушкину для Онегина «жалко» и в заключительной главе романа. Пушкин так и не отдает ему творчества («И он не сделался поэтом» — это звучит как окончательный приговор), не отдает ему Татьяну (напомним: Музу), и он не отдает Онегину своих мук совести, продиктовавших трагические строки «Воспоминания» (1828).

Как нам кажется, Пушкин в этой главе действительно «вселяется в Онегина» (хоть и не целиком), но не для того, чтобы с ним отождествиться, а для того, чтобы окончательно изжить его в себе и расстаться с ним.

На этом в пределах пушкинского романа заканчиваются метаморфозы образа, сыгравшего некогда определенную роль в построении характера главного героя. Однако некоторые следы давних замыслов — воплощенных и невоплощенных, связанных с образом беса и любовных его похождения, сохранились и в последней главе. Как заметил В. С. Непомятый, сцена объяснения Онегина с Татьяной напоминает сцену искушения Марии в «Гавриилиаде», только результат здесь обратный: герой терпит поражение.⁷⁸

⁷⁵ Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982, с. 103.

⁷⁶ Ахматова А. А. О Пушкине. Л., 1977, с. 179.

⁷⁷ Там же, с. 186.

⁷⁸ Доклад В. С. Непомятого о восьмой главе «Евгения Онегина» в Московском музее А. С. Пушкина 29 апреля 1980 г. (излагаем по записи).

И еще одна маленькая подробность. Вглядевшись в один из рисунков, по которым Т. Г. Цявловская восстанавливала «адский» замысел («У жаровни бес, над ним реет видение женщины»), легко убедиться, что в строфе XXXVIII Пушкин усадил своего героя (случайно ли?) в той самой позе, в которой нарисовал когда-то влюбленного беса: «...в углу сидел один И перед ним пылал камин...» (VI, 184).

А через месяц с небольшим после завершения восьмой (тогда еще девятой) главы романа «Евгений Онегин», 2 ноября 1830 г. Пушкин начал писать — и еще через несколько дней закончил — трагедию «Каменный гость», в которой представил демоническое и творческое начала в нерасторжимом единстве. Но это уже тема особого исследования.

В заключение хочу еще раз вспомнить дорогое для меня имя Т. Г. Цявловской, общение с которой способствовало осуществлению замысла этой работы.





Л. И. ВОЛЬПЕРТ

ПУШКИН И СТЕНДАЛЬ

(К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ)

1

«... умоляю вас прислать мне второй том „Красного и черного“. Я от него в восторге» (XIV, 166), — писал Пушкин Е. М. Хитрово в мае 1831 г. Из всех современных французских прозаиков наиболее близки ему были Мериме и Стендаль. Однако в то время как тема «Пушкин и Мериме» изучена основательно, интерес исследователей к проблеме «Пушкин и Стендаль» выражался преимущественно в форме отдельных, хотя часто и весьма ценных, замечаний или небольших работ, посвященных частным вопросам.¹

Преимущественный интерес к теме «Пушкин и Мериме» вполне понятен: пристрастие к малым формам прозы, сходство тематики, гармоничность стиля, наконец, тот факт, что оба писателя интересовались друг другом и переводили один другого, побуждали исследователей к изучению творческой связи. Близость же Стендаля к Пушкину открывается не сразу. Излюбленный жанр Стендаля — роман, его стиль менее всего можно назвать «гармоническим», его психологический метод весьма отличен от «неброского» психологизма Пушкина. И все же близость обоих писателей весьма велика.

Большая часть наблюдений, касающихся проблемы «Пушкин и Стендаль», посвящена сюжетно-тематической и образной связи «Пиковой дамы» с романом «Красное и черное».² Однако подобные связи не исчерпывают всей сложности проблемы.³ В творческой близости Пушкина и

¹ См.: Чичерин А. В. Пушкин, Мериме, Стендаль. (О стилистических соответствиях). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974, т. VII, с. 142—150; Кочеткова Т. В. Стендаль в личной библиотеке Пушкина. — В кн.: Пушкинский сборник. Рига, 1968, с. 114—123; Михайлов А. Д. Пушкин и Стендаль. — В кн.: Искусство слова. М., 1973, с. 121—124; Gibian G. Love by the book: Pushkin, Stendhal, Flaubert. — Comparative literature, Oregon, 1956, vol. 8, № 2, с. 97—109. См. также мои статьи на тему «Пушкин и Стендаль» в «Болдинских чтениях» за 1979, 1982, 1984 гг. и книгу «Пушкин и психологическая традиция во французской литературе» (Таллин, 1980, с. 197—211).

² См., например: Гус М. «Пиковая дама». — 30 дней, 1934, № 6, с. 75—80; Жирмунский В. М. Пушкин и западноевропейская литература. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937, вып. 3, с. 93—94; Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, с. 69—70; Эльсберг Я. Свеобразие реализма Пушкина. — Вопросы литературы, 1960, № 8, с. 92—93; Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2, с. 100—101; Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962, с. 79, 81, 147, 169 и др.; Менье А. К вопросу о Стендале в России. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966, с. 108—109.

³ Вероятнее всего до 1831 г. — времени чтения «Красного и черного», единственного произведения Стендаля, хранившегося в его библиотеке (XIV, 166), Пушкин вряд ли был знаком с его творчеством. До этого года у Пушкина нет ни одного упоминания имени Стендаля, что, однако, не исключает возможности знакомства поэта с отдельными высказываниями Анри Бейля. См. об этом: Кочеткова Т. В. Стендаль в личной библиотеке Пушкина, с. 114—123.

Стендаля важно типологическое сходство, проявляющееся при сопоставлении целостных структур произведений, основ художественного метода, места писателей в истории своей литературы. Ряд типологических соответствий, о которых пойдет речь далее, можно обнаружить при сопоставлении Пушкина и с другими писателями, но совокупность этих соответствий характерна именно для Пушкина и Стендаля. Цель статьи — изучение типологической близости Пушкина и Стендаля до начала тридцатых годов, времени знакомства Пушкина с прозой французского писателя, когда типологические связи усложняются генетическими.

Сходство путей Пушкина и Стендаля как художников определяется многим. Оба они — писатели-мыслители, живо интересующиеся общественными проблемами, политикой, наукой, публицисты и критики, озабоченные состоянием отечественной словесности. Оба — писатели, воспитанные на идеях просвещения, сенсуализма и рационализма, с недоверием относящиеся к немецкой идеалистической философии. Оба они — смелые вольнодумцы, решительные противники всех форм политического деспотизма, оба воспринимают разгром освободительного движения как личную трагедию, оба постоянно ощущают себя под надзором.⁴ Восприятие ими французской революции и наполеоновских войн во многом сходно. Сложное, противоречивое, получающее все новое наполнение их отношение к Наполеону в конечном итоге оказывается очень близким.⁵

Литературные пристрастия Пушкина и Стендаля, как это ни парадоксально, целиком принадлежат французскому XVII, а не XVIII столетию. «Величавый» Корнель, «поэт тревоги» нежный Расин, бессмертный «исполи-Мольер» остаются для обоих недостижимыми образцами. Стендаль высоко оценивает Мадлен де Лафайет (ее роман «Принцесса Клевская» он ставит, несколько увлекшись, выше всех романов Вальтера Скотта⁶), а Пушкин — Лафонтена, чьи басни и сказки вызывают его неизменное восхищение.

Французский XVIII век важен для обоих писателей прежде всего идейными исканиями. Что же касается эстетических достижений века, то они оба не ставят их слишком высоко. Пушкин и Стендаль редко упоминают о Монтескье и Дидро как художниках,⁷ сдержанно оценивают Вольтера-трагика, их восхищение вызывает только Бомарше. Психологу Стендалю близки произведения Руссо и роман Прево «Манон Леско». Для Пушкина более важны веяния предромантизма, он поэтически прославил Парни и Шенье.

Сходство эстетической позиции Пушкина и Стендаля проявляется прежде всего в их отношении к романтизму. Первая треть XIX в. — эпоха, когда романтизм еще овеян ореолом раскрепощения искусства. Эстетические открытия романтиков представлялись бесчисленными и неисчерпаемыми. Им принадлежала не только концепция искусства как высшего проявления человеческого духа, но и новая интерпретация «исторического», «национального», «народного», фольклора, проны, авторского «я». Романтики по-своему осмыслили античность, средневе-

⁴ Во времена Империи Стендаль привык таиться от шпионов Фуше, в Италии за ним следила австрийская полиция, в Чивитавеккье он подозревал в слежке своего секретаря. Он вспоминал позднее, что, работая в одном кабинете с Наполеоном, остерегался раскрыть рот, зная, насколько тот нетерпим ко всякой независимой мысли.

⁵ Слова Пушкина «Мятежной вольности наследник и убийца» могли бы стать эпиграфом ко всем работам Стендаля о Наполеоне. Ср. пушкинские строки: «Чего, добра или зла, ты верный был свершитель?» — со словами Стендаля: «... великий полководец, который мог бы сделать много добра, а вместо этого сделал так много зла Франции» (Стендаль. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1959, т. 6, с. 244; в дальнейшем сноски на это издание даются в тексте, первая арабская цифра означает том, вторая — страницу).

⁶ О близости образов принцессы Клевской и Татьяны Лариной см.: Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956, с. 347.

⁷ Стендаль с восхищением отзывался лишь о «Жаке-Фаталисте» (13, 336) и о письмах Дидро к м-ль Воллан (8, 624).

ковье, Возрождение, прочли Шекспира, Данте, Сервантеса, Кальдерона, Гоцци, дали новую трактовку мировых образов (Дон Жуан, Прометей, Сатана), ввели в литературу множество мотивов, тем, создали новую поэтику.

Первая треть XIX в. — время резкого убыстрения литературного процесса. В разгаре еще бой романтиков с классиками, а уже многие приемы романтизма устаревают и становятся штампами. Нередко поэтому писатели, считавшие себя «романтиками», не отказываясь от достижений романтизма, становятся его беспощадными и язвительными критиками (Стендаль, Мериме, Мюссе, Гейне, Пушкин, Лермонтов). Сложное отношение новаторов двадцатых годов к современному им литературному развитию нашло выражение в счастливо придуманном Пушкиным и Стендалем термине «истинный романтизм».

Этот термин они находят независимо друг от друга и почти одновременно. Стендаль во второй части трактата «Расин и Шекспир» (1825) раскрывает его смысл и дает «рецепт» «истинно романтической» трагедии. Пушкин в это же время создает трагедию «Борис Годунов», которую называет «истинно романтической» и за судьбу которой в связи с ее вызывающим новаторством сильно опасается: «...робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма» (XIII, 244—245).⁸

Как известно, «самоназывание» нового направления часто свидетельствует об отношении к предшествующей традиции — принципиальном отрыве от нее («футуризм») или подчеркнутой преемственности. Название «истинный романтизм» вводится Стендалем и Пушкиным не только потому, что в ходу старый термин, а новый («реализм») еще не придуман, но и как дань признания достижений романтиков и в то же время знак отталкивания от них. Общее понятие «романтизм» выступает здесь одновременно как синоним и новаторства и устаревания.

К середине двадцатых годов у обоих писателей формируется новая эстетическая программа, в которую входит как элемент положительный все, что сближает их с романтиками; все же то, что их разделяет, осмысливается в форме отрицания, как система отказов, своеобразная «минус-программа».

Понимание «истинного романтизма» складывается в русле их рассуждений о романтизме вообще. Высказывания Пушкина о романтизме немногочисленны, разрозненны и в достаточной степени противоречивы. Стендаль же, будучи в гораздо большей степени теоретиком, посвятил концепции романтизма не только трактат «Расин и Шекспир», но и многие страницы писем, работ по истории музыки, живописи, литературы.

Для обоих писателей характерна неудовлетворенность господствующими в литературе эпохи воззрениями на романтизм. «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме» (XIII, 184), — пишет Пушкин П. А. Вяземскому, а в письме к А. А. Бестужеву эту мысль повторяет: «Сколько я не читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет» (XIII, 245). Стендаль, обнаружив в 1813 г. в «Курсе драматической литературы» А.-В. Шлегеля термин «романтизм», принимает его как удачно найденный,⁹ но быстро убеждается, что смысл, вкладываемый в него немецкими и французскими романтиками, далек от его собственного понимания. Назвав одну из глав трактата «Расин и Шекспир» «Что такое романтизм?», он высмеивает «неясные и абстрактные» определения «романтического» французскими критиками, которые подводят под это понятие «все унылое», «мечтательный жанр», воспевание смерти. Ср. у Пушкина: «Французские критики имеют свое понятие об романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» (XII, 179).

⁸ Совпадение не удивительно: оба писателя, кроме всего прочего, ориентируются на шекспировскую традицию.

⁹ Stendhal. *Mélanges de littérature*. Paris, 1933, t. III, p. 137—141.

Стендаль, иронически характеризуя произведения, считавшиеся по мнениям критиков «романтическими» («Жан Сбогар» Нодье, «Ган Исландец» Гюго, «Элоа» Виньи, «Элегии» Ламартина и др.), дает свое понимание романтизма. Не удивительно, что Мериме после выхода трактата «Расин и Шекспир» писал ему: «Вы блестяще изложили суть дела, и я надеюсь, что впрямь никто уже не назовет романтиками гг. Гюго, Ансло и их присных».¹⁰ Пушкин имел в виду эти же имена и произведения, а в России — прежде всего Жуковского и авторов массовой элегии.

Употребляя термин «романтизм» в двух значениях — типологическом, как смелое эстетическое новаторство во все времена, и конкретно-историческом, как литературное направление определенной эпохи, Пушкин и Стендаль противопоставляют «истинный романтизм» вневременной концепции и вкладывают в этот термин глубоко полемический смысл.

Один из главных пунктов расхождения с романтиками — принцип мировосприятия. Для обоих решительно неприемлем субъективистский монизм романтиков. Огромные успехи естествознания, философии, новой исторической школы давали образец объективного исследования мира. Оба писателя с жадным интересом знакомятся с внелитературными источниками познания природы и человека, они в курсе новейших достижений естествознания, философии и исторической науки.¹¹ Субъективный взгляд на мир не способен, на их взгляд, правдиво отразить действительность, так как все многообразие мира в этом случае ограничено единством воспринимающего «я». Показательно отношение обоих писателей к Байрону. Его творчество, в их глазах, — лучшее, что создал романтизм. Однако в середине двадцатых годов восхищение Байроном уступает место переоценке обоими писателями его творчества. «Он представил нам, — писал Пушкин, — признак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще карсара, то гяуром <...> В конце «концов» он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...» (XI, 51). Ср. с характеристикой Байрона в «Расине и Шекспире»: «Лорд Байрон, автор нескольких великолепных, но всегда одинаковых героид <...> вовсе не является вождем романтиков» (7, 28). Однако как только Байрон начинает преодолевать субъективизм и создает «Дон Жуана», Стендаль и Пушкин возвращают ему свое восхищение. «Последние песни <<Дон Жуана>> — самые прекрасные из всех поэтических произведений, которые я читал в течение последних двадцати лет» (8, 640), — писал Стендаль в «Жизни Россини» (1824). Пушкин признавал, что своего «Онегина» он пишет «в духе „Дон-Жуана“».

В преодолении художественного субъективизма Пушкин и Стендаль видят задачу следующего этапа литературного развития. Однако объективация повествования — сложный процесс, для ее достижения понадобится творческая энергия многих поколений писателей; «истинные романтики» — первые из них.

Основными приемами объективации повествования становятся для Пушкина и Стендаля множественная точка зрения и ирония. Поставив еще в юности перед собой задачу научиться изображать жизнь во всей ее полноте и противоречивости, Стендаль выдвигает экспериментальную задачу коллективного анализа одного и того же объекта, что, как он полагает, является гарантией объективности: «Анализировать сообща, так, чтобы каждый изложил свои наблюдения и можно было бы сопоставить их с наблюдениями другого».¹²

Эту мысль Стендаль развивает в «Красном и черном», где есть пласт размышлений о поэтике романа, «по-филдинговски» и «стернпански»

¹⁰ Мериме П. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1963, т. 6, с. 9.

¹¹ См.: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени. — В кн.: Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 5—160. См. также: Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов н/Д., 1982, с. 12—51.

¹² Stendhal. Pensées: Filosofia nova. Paris, 1931, vol. 1, p. 39.

вкрапленный в текст произведения.¹³ Существенный интерес представляет принципиально важное для Стендаля сравнение романа с зеркалом, к которому он трижды возвращается, всякий раз дополняя и уточняя его. Особенно важно для нас второе упоминание о зеркале, подчеркивающее незакрепленность и подвижность его. Движение человека, несущего зеркало по большой дороге, приводит к обилию отраженных картин, а само зеркало все время меняет угол отражения, и одно и то же в нем отображается по-разному. Этот способ изображения стендалеведы (Жан Прево, Жан-Луи Бари, Я. Фрид) назвали «кинематографическим». Мир видится одновременно множеством глаз во множестве ракурсов и перспектив.¹⁴ Подобное видение мира в зачатке встречалось уже в практике немецких и французских романтиков («Кот в сапогах» Л. Тика, «Жан Сбогар» Ш. Нодье), но они не давали теоретического осмысления приема и, в отличие от Стендаля, их меньше всего интересовала конкретная живая реальность.

Игра точками зрения лежит в основе иронии, важного приема объективации повествования у Пушкина и Стендаля. В иронии всегда сталкиваются по меньшей мере две точки зрения. Бальзак писал о неповторимом, «особом» юморе Стендаля, в чьей манере излагать события «есть что-то невыразимо проническое и лукавое».¹⁵ Это «что-то» и есть, на наш взгляд, тонкая игра точками зрения. Как известно, ирония может быть и в основе субъективистского монизма. Для немецких романтиков также характерна игра точками зрения, которые меняются по прихоти автора. Однако романтическая ирония отрицает истинность мира, игра точками зрения раскрывает двойное отношение единого субъекта, но мы ничего не узнаем об объекте. Реалистическая ирония предполагает один и тот же объект и множественность субъектов. Для Пушкина, Стендаля, Мериме, Гейне истина в том, что мир сложен и истинна множественность мира; ирония помогает эту сложность раскрыть.

2

Важную роль в выработке нового видения многогранной действительности сыграло творческое игровое поведение Пушкина и Стендаля. Оба они — люди редкого артистизма, блистательные собеседники и импровизаторы, обладавшие даром перевоплощения и творческой игры. Чем бы Пушкин ни занимался, будь то рисунок, импровизация, «ряженье» или шуточная мистификация, он умел создать вокруг этого занятия легкую атмосферу игры.¹⁶ Такой же способностью обладал и Стендаль. Воспоминания современников (Сент-Бев, Делаклюз, Делакура, Виржини Ансло, В. Жакмон, П. А. Вяземский и др.) рисуют его как вдохновенного рассказчика, человека редкого остроумия, любящего маски, переодевания, мистификации.¹⁷

Игровое творческое поведение (осознанно или нет ориентированное в будущем на эстетическое задание) — важный момент становления Пушкина и Стендаля как художников-реалистов и вместе с тем новый этап литературного «жизнетворчества». Для сентименталистов (за ис-

¹³ Заметим, что Пушкин и Стендаль хорошо знали и высоко ценили Филдинга и Стерна.

¹⁴ О множественной точке зрения у Пушкина см.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975, с. 44—46.

¹⁵ Бальзак. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1955, т. 15, с. 364.

¹⁶ Об артистизме Пушкина мы знаем из воспоминаний его современников (А. П. Керн, П. А. Вяземского, А. М. Каратыгиной, А. Н. Вульфа, А. И. Понафидиной, А. О. Смирновой-Россет, Петра Парфенова и др.).

¹⁷ Из его мистификаций напомним две. Он превратил в смешную инсценировку свое первое знакомство с В. Ансло, явившись в ее салон в образе развязного армейского поставщика (см.: *Les salons de Paris. Foyers éteints par m-me Ancelots*. 2-me ed. Paris, 1858, p. 63—69). П. А. Вяземский вспоминал, как Стендаль представил ему Луи-Филиппа, симпровизировав речь монарха в палате в момент кризиса 1839 г. (Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963, с. 264).

ключением Стерна и Жан-Поля Рихтера) поведенческая игра — понятие негативное, противопоставленное чувствительности как неискренность и фальшь. В понимании Стендаля и Пушкина игра, напротив, присуща человеческой природе, свидетельствует о богатстве личности, исполнена обаяния и не исключает искренности; в этом они близки романтикам. Для поэта-романтика характерна устойчивая, не меняющая своей сути «маска» (образ поэта в художественном мире Байрона, Жуковского, Дениса Давыдова). «Маска» могла соответствовать определенному жизненному поведению (Байрон, Жуковский) или не соответствовать (Денис Давыдов), но в любом случае не приобретала спонтанной изменчивости. Если же (как у немецких романтиков) шла ориентация на маску игровую, меняющуюся по прихоти поэта, то за такой игрой, как правило, стояла идея релятивности мира, отсутствия в нем устойчивых ценностей. Пушкин и Стендаль и в этом вопросе занимают позицию переходную. Для них важно понимание жизни как творчества, а творчества как игры: «Я с наслаждением носил бы маску. Я с восторгом переменял бы фамилию», — писал Стендаль (13, 356).

Наибольший интерес при изучении игрового поведения Стендаля представляют его дневники, а по отношению к Пушкину — его письма. Дневники Стендаля — явление уникальное: продолжая традицию сентиментального дневника с его установкой на «искренность» и «исповедальность», Стендаль, изображая свое поведение как «игровое», эту традицию разрушает. Принято сравнивать дневники Стендаля с дневниками молодого Толстого. Действительно, напряженное самонаблюдение, постоянное «программирование» собственного поведения, «сочетание страстности с рассудочностью»¹⁸ определяют черты сходства дневников. Но есть между ними и различие — это отношение к игре. Для молодого Толстого, как и для сентименталистов, поведенческая игра — понятие негативное, противопоставленное чувствительности как свойство холодного ума.

Для изучения игрового поведения Пушкина важны не столько его дневники, сколько его переписка. Одна из характерных особенностей писем Пушкина — их игровая структура: «...образ поэта меняется в зависимости от того, кому он пишет, меняется до неузнаваемости, до слияния с образом корреспондента».¹⁹ Однако В. В. Сиповский рассматривал способность Пушкина к эпистолярным перевоплощениям безотносительно к творческой эволюции поэта, как черту протейческой личности. Между тем игровое поведение Пушкина — не просто артистизм, но и важный этап его формирования как художника-реалиста. «Подыгрывание» корреспонденту — способ изучения разных стиливых манер, интонаций, творческое постижение психологически сложного характера, которое в дальнейшем определит в чем-то многообразии образов героя и автора в пушкинской прозе.²⁰

Для творческого поведения Пушкина и Стендаля характерна игра литературными «ролями» и «масками». Выбор роли связан с их глубинными человеческими и творческими интересами, часто они разыгрывают роли предельно контрастные и как бы взаимно отталкивающиеся. «Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном» (13, 265), — подчеркивает Стендаль мощное воздействие литературы на жизнь и характер собственного поведения. Ориентация на эти, полярно противоположные по нравственным оценкам эпохи персонажи характерна в какой-то мере и для Пушкина. С разыгрыванием роли, напоминающей о Сен-Пре, связан игровой эпизод биографии поэта — объяснение в любви при помощи

¹⁸ Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Петербург; Берлин, 1922, с. 99.

¹⁹ Сиповский В. В. А. С. Пушкин по его письмам. — В кн.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902, с. 458.

²⁰ Подробнее об этом см.: Вольперт Л. И. Пушкин и Стендаль. (К проблеме творческого поведения писателя). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 114—130.

французского романа.²¹ Ориентация на Вальмона, героя романа Шодерло де Лакло «Опасные связи», в сочетании с героем «Клариссы» С. Ричардсона зафиксирована в шутовском пушкинском эпистолярном обращении: «Тверской Ловлас С.-Петербургскому Вальмону здравия и успехов желает» (XIV, 33).²²

Для Пушкина вхождение в атмосферу игры началось еще в лицейский период и было связано с традициями «Арзамаса». Однако там игра носила иной характер. В «арзамасском братстве» игра была противопоставлена действительности как праздничность будничной прозе. Игра отождествлялась с искусством, в ней участвовали на равных правах лишь «посвященные», она принимала характер пародирования традиционных поэтических штампов. В мире Михайловского—Тригорского игра — одна из форм действительности. «Обыгрываются» не столько стиль и жанр, сколько те или иные характеры или ситуации. Предполагается известное неравенство партнеров: играют все, но один из участников — художник — одновременно наблюдает над остальными и над собой: «Он был теперь светилом, вокруг которого вращалась вся эта жизнь, и потешался ею <...> даже и тогда, когда все думали, что он без оглядки плывет вместе с нею». ²³ Стендаль, строя свое поведение «по роману»,²⁴ также стремится проверить «жизненность» характеров и ситуаций. В этом отношении Пушкин ближе к нему, чем к арзамасцам. В подобном эксперименте — элемент творческой учебы, важной для писателя-реалиста: навязывая партнеру определенный тип поведения, художник не только наблюдает за его ответной реакцией, но и учится у него.

В дальнейшем все эти «роли» в художественном творчестве Пушкина и Стендаля определяют какие-то грани характера персонажей. Например, в эволюции Евгения Онегина, героя чисто национального, порожденного русской жизнью, постепенное преодоление «дон-жуанизма» отражено скольжением от литературного типа Фобласа или Вальмона к типу Адольфа. В образе героя романа Стендаля «Арманс» Октава, также синтетическом и мозаичном, проглядывают одновременно Сен-Пре и Гамлет, Адольф и Рене.

Не только «разыгранные» когда-то роли, как легкие тени, «заиграют» в будущих созданиях фантазии Пушкина и Стендаля, но и, что важно, своих героев они часто будут одаривать своеобразным «игровым поведением». В структуру таких пушкинских образов, как Лиза Муромская, Алексей Берестов, персонажи «Романа в письмах», Марья Гавриловна, Владимир Дубровский, умение «играть» входит как естественное свойство, игра придает им живость и обаяние. Для героев Стендаля эта черта характерна в еще большей степени (Жюльен Сорель, Матильда де ла Моль, Люсьен Левен и др.). Хотя изображение игры у Стендаля несколько иное (ее характерологическая функция связана с социальным «ролевым» поведением и у него всегда есть план ее эстетического осмысления), обоих писателей объединяет общая концепция личности — как подвижной, противоречивой и «единственной». Игра становится залогом неповторимой индивидуальности героя.

Таким образом, письма и дневники Пушкина и Стендаля раскрывают игровое поведение обоих писателей как существенную экспериментальную форму учебы реалистов-психологов и вместе с тем как важный предвещающий этап выработки новой поэтики.

²¹ Подробнее об этом см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 42—63.

²² Подробнее об этом см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе, с. 6—41.

²³ Аппенков П. В. А. С. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 282.

²⁴ «Когда я пришел к ней, она одевалась. В этих случаях я бываю слишком скромнен. Это оттого, что я все еще Сен-Пре» (14, 167), — описывает в дневнике Стендаль свидание с Мелани.

Автобиографическая проза «истинного романтизма» — новый этап в развитии автобиографических жанров. Дневники Стендаля, письма и путевые очерки Пушкина, переписка Мериме, путевые очерки Гейне при всем своеобразии каждого из писателей обладают одной важной общей чертой — отсутствием субъективного пафоса. Живая связь с окружающим миром «новых романтиков» отчетливо видна при сравнении с дневниками и письмами Байрона, чья автобиографическая проза при многих чертах сходства (раскованность, разговорность, «мозаичность», ирония) обладает и существенным отличием — принципиальной обращенностью автора на самого себя.²⁵

Новаторское своеобразие поэтики автобиографической прозы Пушкина и Стендаля удобнее всего проследить на обработке ими излюбленных тем романтиков — темы войны и темы природы. Трактовка этих тем обоими писателями отражает общий процесс переосмысления «истинными романтиками» прекрасного как эстетической категории. В новом понимании область искусства — не только прекрасное (или его антитеза у романтиков — безобразное), но и вся действительность в целом, а общая оценка того или иного реального явления как внеэстетического отнюдь не означает его трактовку как художественно малозначущего. Существенной для «новых романтиков» была и борьба против отождествления эстетически значимого и «исключительного», героического. Отсюда важная роль развенчания войны как апофеоза героической личности.

Тема войны, имеющая устойчивую одическую традицию (предмет «сладкозвучных лир») и традицию батальной романтики (безумные удалцы, выказывающие чудеса храбрости, и мрачные «байронические» герои, ищущие смерти или вершащие месть на поле брани), связывается в русской и французской литературах конца XVIII—первой трети XIX в. с системой штампов, придающих войне ореол героики и красоты. Если учесть к тому же, что наполеоновская эпоха внесла в военные действия добавочный элемент эстетического (Наполеон стремился превратить сражение в грандиозное театральное действо²⁶), станет ясно, какая творческая энергия и смелость потребовались от писателей для деэстетизации войны. Завершат эту линию в XIX в. Л. Толстой и Э. Золя, но честь зачинателей нового изображения войны принадлежит Пушкину и Стендалю.

Новый метод описания войны разрабатывается ими прежде всего в автобиографической прозе. Новаторский подход было легче проявить на материале не совсем связном, без традиционных признаков художественных жанров (сюжет, занимательность, любовная тема), форма письма, дневника или очерка лучше отвечала заданию.

Хотя привлекаемые нами для анализа произведения — «Путешествие в Арзрум» Пушкина и «Дневник» и «Жизнь Анри Брюлара» Стендаля — различны по жанру, приемы деэстетизации войны в них во многом сходны. Идейная основа сходства — общность позиции. Пушкин критически воспринимает поход Паскевича, Стендаль — итальянскую, австрийскую и русскую кампании Наполеона.

Деэстетизация войны требовала обновления всех приемов — от самых общих до деталей и частных. Прежде всего «истинные романтики» предлагают новое видение битвы, представляющей не как исполненное зловещей красоты грандиозное зрелище,²⁷ а как расщепленное на эпизоды

²⁵ Исключение составляют лишь дневники и письма Байрона последнего, «греческого» периода, субъективный пафос им свойствен в значительно меньшей степени.

²⁶ См.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, вып. 2, с. 52—53.

²⁷ См. подобное описание битвы Денисом Давыдовым (Давыдов Д. Соч. М., 1962, с. 217). В конце двадцатых годов Пушкин-поэт, претворяя одическую традицию, еще дает в «Полтаве» героизированное изображение боя, но в автобиографической прозе решительно отходит от этой традиции.

событие, воспринимаемое отдельным участником как малопонятная и сумбурная батальная суэта. Показательна дневниковая запись Стендаля в мае 1813 г.: «С полудня до трех часов мы очень хорошо видим все, что вообще можно видеть из сражения, то есть ровно ничего».²⁸ Опыт русской кампании и его осмысление в автобиографической прозе неизмеримо обогатили Стендаля-художника, подготовили его к созданию знаменитой картины битвы при Ватерлоо в «Пармской обители», вызвавшей восхищение Бальзака и Толстого.

Картина боя в «Путешествии в Арзрум» дается в движении, высвечиваются отдельные детали, которые способна различить одна пара глаз, и все описание построено так, чтобы максимальным образом производить впечатление отсутствия продуманного плана: («Я остался один, не зная в которую сторону ехать и пустил лошадь на волю божию <...> Я увидел генерала Муравьева, расставлявшего пушки. Вскоре показались делибаши и закружились в долине, перестреливаясь с нашими казаками <...> Турки обходили наше войско, отделенное от них глубоким оврагом. Граф послал П<ущина> осмотреть овраг. П<ущин> поскакал. Турки приняли его за наездника и дали по нем залп. Все засмеялись» (VIII, 469).

В изображении батальных сцен у Пушкина и Стендаля есть как бы два пласта: война, как она представляется романтическому воображению, и война, как она есть на самом деле. В такой манере подачи материала берет начало то «переигрывание» романтических ситуаций и картин, которое будет столь характерно для русского и французского реализма (Гоголь, Гончаров, Л. Толстой, поздний Бальзак, Флобер). Важным средством подобного изображения становится ирония. Иронический эффект достигается столкновением точек зрения автора, участника битвы, и незримо присутствующего читателя, воспитанного на романтической литературе. Герой событий — и у Пушкина, и у Стендаля — «новичок», плохо разбирающийся в военной обстановке. У Пушкина это свободно путешествующий, сугубо штатский наблюдатель, у Стендаля — молодой офицер, которому куда больше подошло бы писать комедии: «Я был похож на вольного наблюдателя, откомандированного в армию, но предназначенного для того, чтобы писать комедии как Мольер» (13, 309). Ю. Н. Тынянов тонко подметил стиливую иронию «Путешествия в Арзрум», обязанную нарочитой, намеренной «непонятливости» авторского лица, которая «превращается у Пушкина в метод описания».²⁹ «Я встретил генерала Бурцова, который звал меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я, и поехал далее» (VIII, 469), — подчеркивает Пушкин свою «неосведомленность». Так же нарочито иронизирует Стендаль над своими разнообразными «неумениями»: скакать на лошади, фехтовать, стрелять из пистолета (хотя он, как и Пушкин, отличный стрелок, с молодости упражнявшийся в этом искусстве).

Для Л. Н. Толстого прием изображения битвы, увиденный глазами ничего не понимающего «новичка», станет подлинным открытием: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю <...> Кто до него описал войну такую, какова она есть на самом деле. Помните Фабрицио, переезжающего поле боя и „ничего“ не понимающего?».³⁰ Пушкин на десять лет опередил Стендаля в подобном изображении войны. Весьма убедительным представляется предположение Ю. Н. Тынянова о воздействии «Путешествия в Арзрум» на батальные сцены романа «Война и мир», хотя сам Толстой прямо в этой связи пушкинские очерки и не упоминал.

Дезэстетизация достигается также развенчанием поэтического ореола, сложившегося в культурно-исторической традиции вокруг образов войны.

²⁸ Стендаль. Собр. соч. М.; Л., 1949, т. VI, с. 601.

²⁹ Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 192—208.

³⁰ Цит. по: Бирюков И. Лев Николаевич Толстой. Биография. М., 1914, т. 1, с. 280.

И здесь ирония — действенный стилиевой прием, способствующий демифологизации таких «священных» понятий, как оружие, подвиг, воинская дружба. Образ оружия для Стендаля весьма значим. Не случайно сущность отличия «эпигонского» классицизма от «истинного» (античного) он иллюстрирует в трактате «Расин и Шекспир» на примере изображения оружия.³¹ В искусстве классицизма эпохи французской революции образ оружия — важнейший знак.³² Лицеист Пушкин сам в свое время отдал дань традиции: «В сгущенном воздухе с мечами стрелы свистят. || И брызжет кровь на щит». В иной функции является оружие в «Путешествии в Арзрум»; «эстетическое» здесь предстает как разрушаемое, а «неэстетическое» — как разрушающее: «Проехав верст 20, въехали мы в деревню, и увидели несколько отставших уланов, которые спешась с обнаженными саблями преследовали несколько кур» (VIII, 473). Несоответствие важного тона военной реляции и сниженного эпизода создает иронический эффект: «Ркаевский» приказал уланам прекратить преследование кур» (VIII, 473). Похожую картину рисует и Стендаль, с той лишь разницей, что вооруженные саблями солдаты Рейнской конфедерации преследуют гусей, а не кур.

Совлечению с войны покрову красоты служит и нарочитая прозаизация таких понятий, как подвиг, храбрость, солдатская дружба. Подвиг рисуется как поступок обычный, естественный, рассказывает Пушкин о нем самым будничным тоном: «Подполковник Басов послал за подмогой. В это время сам он был ранен в ногу. Казаки было смешались. Но Басов опять сел на лошадь и остался при своей команде» (VIII, 467). Самоирония — способ для Стендаля совлечь покров напыщенности с романтического представления о храбрости: «Я был чрезвычайно храбр в седле, но храбр, постоянно спрашивая капитана Бюрельвилье: Не убьюсь ли я?» (13, 306).

И Пушкин, и Стендаль владеют искусством детали, с особенной силой раскрывающей бесчеловечный лик войны. «Турки исчезли. Татары наши окружали их раненых и проворно раздевали, оставляя нагих посреди поля» (VIII, 469), — с подчеркнутым бесстрашием сообщает Пушкин. Обоих писателей не страшит зрелище смерти. Внешне бесстрашно, но с явным сочувствием описывают они тело мертвого врага, давая «крупным планом» лицо, и этот образ становится сильнейшим обличением варварства войны. При этом Стендаль, неутомимый искатель «разгадки» национального характера, и здесь стремится отметить национальные черты: «На мосту лежал мертвый немец с открытыми глазами; мужество, преданность и немецкое добродушие были написаны на этом лице, выражавшем лишь легкую грусть» (14, 238). В такой же тональности рисует облик убитого врага и Пушкин: «Она (лошадь, — Л. В.) остановилась перед трупом молодого турка, лежавшим поперек дороги. Ему, казалось, было лет 18; бледное девическое лицо не было обезображено <...> обритый затылок прострелен был пулею» (VIII, 469—470).

«Новичка», воспитанного, как Анри Брюлар, на батальной романтике в духе Ариосто, ждет разочарование в бескорыстной воинской дружбе: «Вместо чувств героической дружбы, которой я от них ожидал после шести лет героических размышлений, питавшихся образами Феррагуса и Ринальдо, я увидел раздраженных и злых эгоистов; часто они ругали нас, злясь на то, что мы были на лошадях, а они пешком. Еще немного и они отняли бы у нас лошадей» (13, 311).

Общее место батальной романтики — восторженное описание боевого коня, его ловкости, красоты и бесстрашия. Стендаль согласен отпустить своему коню комплимент, но лишь в форме шутки, включив и сюда свой излюбленный регистр «национального характера»: «К счастью, у меня

³¹ Заштампование приема Стендаль иллюстрирует сравнением образов оружия на скульптурных группах римских арок и парижской арки XVII в. Пор-Сен-Мартен.

³² Существенная деталь картины Давида «Клятва Гораццев» — связка мечей над поднятыми в клятве руками братьев.

был швейцарский конь, смиренный и рассудительный как швейцарец; если бы он был римлянином и предателем, он убил бы меня сотню раз» (13, 306). Пушкин, которого тоже в опасную минуту лошадь не подвела, описывает этот случай нарочито будничным тоном: «... мы стали спускаться в овраг; земля обрывалась и сыпалась под конскими ногами. Поминутно лошадь моя могла упасть, и тогда «сводный» уланский полк переехал бы через меня» (VIII, 469).

Война подчас оборачивается и комической стороной. Постой, бивуак, средства передвижения, дороги — все эти будни войны предстают в автобиографической прозе Пушкина и Стендаля часто в виде комических сценков. А. Сеше, анализируя батальные сцены «Пармской обители», писал о новаторстве Стендаля: «Он первый указал на то мелкое, эгоистическое, дурное, тщеславное и жадное, что есть в войне параллельно с храбростью и героизмом. После него война перестала быть эпопеей. Рядом с трагическим, рядом с театральным героизмом он видит героизм простодушный и даже нечто комическое в предметах, в людях, в положениях».³³ К этому справедливому замечанию можно только добавить, что отмеченные черты новаторства были уже и в автобиографической прозе Стендаля, которую с этой точки зрения до сих пор не изучали. Характеристику А. Сеше можно, на наш взгляд, с полным правом отнести и к автобиографической прозе Пушкина.

В автобиографической прозе Пушкина, равно как и Стендаля, существенную модификацию претерпевает и столь важная для романтической литературы тема природы. Новаторство в решении этой темы особенно значимо: для литературы просвещения, романтизма и для будущего реалистического искусства природа неизменно остается среди высших поэтических ценностей. Однако для стадийно предшествующей Пушкину и Стендалю традиции характерно, что поэтически ценный пейзаж отождествлялся с пейзажем «красивым». В автобиографической прозе обоих писателей, как и в военной теме, художественно значимое не совпадает с привычно понимаемым «прекрасным», а обыденное, повседневное, ранее остававшееся незамеченным, утверждается как эстетически ценное. Борьба с романтическим штампом и здесь становится методом описания.

Картины природы в «Путешествии в Арзрум» и в «Дневнике» Стендаля принципиально противостоят традиции «красивого» пейзажа. Известно, какое решительное неприятие вызвал у Стендаля стиль Шатобриана, его «экзотика» и «вдохновенные» описания природы. Пушкин в «Путешествии в Арзрум» также полемизирует с Шатобрианом, в частности с его путевыми очерками «Путешествие из Парижа в Иерусалим».³⁴ В сознании Стендаля, больше всего опасяющегося «впасть в отвратительный порок декламации» (13, 307), преувеличенное восхищение природой ассоциируется с фальшью. Он вспоминает, какое отвращение к «красотам природы» вызывали в нем подобные тирады: «Из-за того, что отец мой и Серафи (тетка Стендаля, — Л. В.), как истинные лицемеры, чрезвычайно расхваливали красоты природы, мне казалось, что я ненавижу природу» (13, 309). Его особенно раздражали привычные восхваления горного пейзажа Швейцарии, ставшие после описаний Руссо общим местом литературы: «Если бы кто-нибудь заговорил со мною о красотах Швейцарии, мне стало бы тошно» (13, 309). Пушкину также претит преувеличенное восхваление «знаменитых» пейзажей Крыма и Кавказа. «В отрывке из письма» (1824) со скрытой иронией в адрес Шатобриана, умевшего отдать дань памятным местам, он подчеркнуто равнодушно упоминает Митридатovu гробницу, развалины Пантикапеи, Чатыр-Даг. Ирония и здесь — важнейший стилиевой прием. Оба писателя подчас предпочитают дать не непосредственное впечатление, а опосредованное литера-

³³ Séché Alphonse. Stendal. (La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains). Paris, 1893, p. 5.

³⁴ См.: Комарович В. Л. К вопросу о жанре «Путешествия в Арзрум». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2, с. 326—338.

турной или живописной традицией. Стендаль если и разрешает себе пейзажную зарисовку, то дает ее как ироническое воспроизведение поэтики природоописаний Руссо: «Если я задумывался, то лишь о фразеях, которыми Ж.-Ж. Руссо мог бы изобразить эти хмурые, покрытые снегом горы, возносящие к облакам свои острые вершины, которые постоянно закрывались густыми, серыми, быстро несущимися тучами» (13, 311).

Особенную роль в процессе «оживления» памяти играет живопись, она часто оттесняет непосредственное восприятие. Стендаль свое впечатление от Альп связывает не с реальным пейзажем, а с гравюрой, на которой он их увидел впервые: «... я отлично представляю себе спуск (через Сен-Бернар, — Л. В.), но не хочу скрывать, что через пять или шесть лет после этого я видел гравюру, которая показалась мне очень похожей, и мое воспоминание — это только гравюра» (13, 312). Пушкин красоту Дарьяльского ущелья воспринимает через призму картины Рембрандта «Похищение Ганимеда»: «Ключок неба, как лента, синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе» (VIII, 451).

Можно было бы предположить, что Кавказ и Альпы, с которых совлечен романтический покров, потеряют свое обаяние. Но жизненная суровая красота поэтичнее помпезности. Увиденные сознательно прозаизирующим взором, горы оказываются местом истинной поэзии, своеобразной поэтической аптитезой бюрократическому Петербургу и буржуазному Парижу.

Полезно было бы проследить на материале автобиографической прозы Пушкина и Стендаля аналогичную модификацию других излюбленных тем романтиков (любовь, экзотические нравы, историческое прошлое), но объем статьи не позволяет на них остановиться. Для нас было важно показать, как в разработке этих тем в споре с романтиками автобиографическая проза и Пушкина и Стендаля становится своеобразным «опытным полем», позволяющим «проверить» новаторскую поэтику «истинного романтизма».

4

В отличие от романтиков с их «уходом» из прозаической обыденности (в сказку, в мечту, в историю, в сон, в мистическое) адептов «истинного романтизма» неудержимо манит живая жизнь. Поэтому столь важными оказались в начале пути Пушкина и Стендаля как художников комедия и роман. В силу жанровой регламентации за комедией и романом была закреплена сфера литературы, изображающей современную жизнь. В годы учения оба писателя жаждут создать комедию, оба стремятся постигнуть поэтику жанра, оба свои первые критические заметки посвящают комедии.³⁵ Однако даром комедиографа ни Стендаль, ни Пушкин, как известно, не обладали; в двадцатые годы обоих писателей начинает властно манить роман.

Стендаль ценит роман как самый «свободный» жанр, неподвластный нормам и правилам, способный дать всеобъемлющее и правдивое изображение жизни: «Г-н де Трасси говорил мне: правды можно достигнуть только в романе. С каждым днем я все больше убеждаюсь, что во всех

³⁵ В дневнике Стендаля 1801—1809 гг. почти каждая запись, касающаяся литературы, затрагивает комедию. Большинство его замыслов («Влюбленный философ», «Светский человек», «Двое», «Летелье» и др.) — комедии. О проблеме «Пушкин и комедия» см.: Гроссман Леонид. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817—1820 годов. Л., 1926; Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2, с. 23—42; Литвиненко Н. Пушкин и театр. М., 1974; Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе, с. 125—165.

других жанрах это пустая претензия».³⁶ Пушкина для создания всеобъемлющей и правдивой картины русской жизни также «устраивал» лишь один жанр — роман, хотя и не обычный: «Евгений Онегин» — «роман в стихах». Но и в художественной прозе первые пушкинские опыты принадлежали роману.

В 1827 г. Стендаль и Пушкин создают свои первые романы — «Арманс, или Жизнь французского салона в 1826 году» и «Арап Петра Великого». Казалось бы, трудно найти два произведения, более различные, чем эти. Первое — о современности, эпохе «безвременья», трагическое и сатирическое одновременно, с героем, окруженным тайной, с углубленным психологизмом; второе — о прошлом, эпохе «созидания», в чем-то апологетическое, с героем ясным, хоть и не лишенным некоторого «комплекса», с предельно сжатым изображением душевной жизни, незаконченный. И все же в глубинных пластах обнаруживается сходство произведений «истинного романтизма». Оно — в позиции автора, в концепции личности, в некоторых чертах психологизма, в трактовке «национального», «исторического», «автобиографического». В свернутом виде в романах присутствуют многие темы, сюжеты, коллизии, которые найдут развитие в дальнейшем творчестве Стендаля и Пушкина, составят существенный пласт их параллельных исканий. Близость их первых романов можно рассматривать как миниатюрную модель типологической общности двух художественных систем в целом.

Оба писателя стремятся создать «высокую прозу», насыщенную крупными идеями, страстями, характерами. Такая установка обязывала авторов к нахождению героя нового типа, который определил бы общечеловеческую значимость романа. В этом отношении, как нам представляется, особую важность приобрела для обоих писателей шекспировская традиция.

Проблема «шекспиризма» Пушкина и Стендаля в связи с их интересом к драматургии изучена основательно.³⁷ Нас интересует мало изученный аспект — воздействие шекспировской традиции на Пушкина и Стендаля в момент их обращения к прозе.

Культ Шекспира — характерная особенность теории и практики европейского романтизма. Для романтиков (А.-В. Шлегель, де Сталь, Гизо и др.) творчество Шекспира важно прежде всего как воплощение народности и историзма. Пушкин и Стендаль разделяют эту концепцию, они воспитаны на новом «прочтении» Шекспира романтиками, на «шекспировской» легенде первой трети XIX в. Однако «шекспиризм» «истинных романтиков» несет и новаторские черты. В момент обращения Пушкина и Стендаля к прозе для них на первый план выдвигаются объективность, многоплановость Шекспира, его умение изображать страсти. Как это ни парадоксально для формирования прозы «истинного романтизма», Шекспир в чем-то мог дать больше, чем предшествующая романная традиция.³⁸

Восхищение Шекспиром сопутствовало Стендалю всю его жизнь, он ценил в английском трагике «естественность», «объективность», способность к «универсальным сочувствиям». Позиция Пушкина во многом сходна. В его глазах английский трагик — непревзойденный знаток страстей, мастер изображения характера во всей его многосторонности и противоречивости. По мнению Стендаля, Шекспир как никто другой мог дать

³⁶ Цит. по: Рейзов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978, с. 10.

³⁷ О «шекспиризме» Стендаля см.: Рейзов Б. Г. 1) Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974, с. 328—330; 2) Стендаль. Годы учения. Л., 1968, с. 145—165. О «шекспиризме» Пушкина см.: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. — В кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 162—200 (там же и литература вопроса).

³⁸ М. Бахтин, утверждая, что «драма по природе своей чужда полифонии», Шекспира причисляет «к той линии европейской литературы, в которой вызревали зародыши полифонии» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 59).

людям новой эпохи то искусство, в котором они нуждались больше всего, и подражать ему следует именно в способе изучения мира, в котором мы живем. Образец такого «прочтения» Шекспира оба описателя дали в своих первых романах.

Поэтика «истинного романтизма», воссоздавая новую структуру личности, стремилась в противоположность романтикам к поискам героя «исключительного», но крупного, наделенного недюжинными страстями, а не измельчавшего под влиянием обстоятельств, как это часто будет у поздних реалистов. В этом отношении конструктивным для «новых романтиков» оказалось обращение к характерам, уже санкционированным литературой прошлого, и в первую очередь ориентация на Шекспира, как на художника, отразившего великие страсти вне проблемы «исключительной личности». За два столетия знаменитые образы Шекспира с каждым новым «прочтением» обнаруживали все большую емкость. В случае усвоения прозой этих образов она могла бы приобрести общечеловеческую значимость и глубину.

Стремясь передать удушливую атмосферу Франции кануна революции 1830 г., Стендаль ищет героя, который воплотил бы ощущение исторического тупика и не был бы повторением уже успешного стать штампом образа жертвы эпохального конфликта — скорбного эгоцентриста (Рене, Адольф) или байронического бунтаря. Ему нужен герой, находящийся в гуще социальной жизни, страдающий от несовершенства общественного порядка, и Гамлет с его потрясенностью повсеместным господством зла становится для Стендаля важным ориентиром.

Октав де Маливер («Арманс»), один из первых образов «кающегося дворянина» в западноевропейской и русской литературах, совестливый, ощущающий себя в «человеческой пустыне», — духовный брат Гамлета. Для Стендаля, как и для романтиков, выделявших из всех шекспировских героев Гамлета, как самого для себя близкого («Гамлет — это мы»³⁹), важна концепция, развитая Гизо в «Жизни Шекспира»: бездействие героя вызвано не слабостью характера, а тем, что он перерос нравственные нормы эпохи. Проблема «совестливости» — одна из важнейших в «Арманс». Октав нравственно возвышается над окружающим его обществом, постоянно вершит суд над самим собой, терзается собственным несовершенством, ищет выход в самоубийстве. Его загадочная душевная болезнь в какой-то мере сродни «помешательству» Гамлета.

Если близость Октава Гамлету была отмечена исследователями,⁴⁰ то связь героя «Арапа Петра Великого» с шекспировской традицией осталась практически вне внимания пушкинистов.⁴¹ Это можно объяснить тем, что внимание исследователей было сконцентрировано на автобиографической линии романа, связи Ибрагима с прадедом Пушкина. Кроме того, генезис «Арапа Петра Великого» привычно связывается с традицией Вальтера Скотта, что вполне оправдано с точки зрения анализа жанровой структуры романа, но не построения главного образа.

Образ Отелло притягивал творческую фантазию Пушкина на протяжении всей его жизни. Он упоминает имя мавра в «Table-Talk», в «Египетских ночах», в критических заметках, ему принадлежит оригинальная и неожиданная концепция шекспировского образа: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157). Эта идущая вразрез с общепринятым мнением оценка свидетельствовала о глубоком прочтении Пушкиным Шекспира и определила некоторые грани личности Ибрагима.

Образ Отелло значим для всех планов «Арапа Петра Великого» — автобиографического, исторического, психологического. Знаменательно, что мысль о литературной обработке жизнеописания Ганнибала приходит

³⁹ См.: Hazlitt W. Characters of Shakspeares Plays. London, 1817.

⁴⁰ См.: Рейзов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество, с. 24—25.

⁴¹ Нам известно только беглое замечание М. П. Алексеева о значении для «Арапа Петра Великого» истории любви Дездемоны и Отелло, см.: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир, с. 188.

Пушкину в момент кульминации его увлечения Шекспиром.⁴² Думается, уже тогда в сознании поэта за фигурой прадеда возникал образ шекспировского мавра.

Шекспир, создавая характер Отелло, как будто угадал исторического двойника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персонажа удивительным образом пересеклась с многими сторонами биографии Абрама Ганнибала. Отелло, как и Ганнибал, — черный, мавр, он, как и тот, царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой страны, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на белой женщине и испытавший ярые приступы ревности.

Однако Пушкин не склонен был рассматривать свое произведение как точное изложение жизни прадеда. Используя факты биографии Ганнибала и отталкиваясь от них, он подчинял их замыслу художественного произведения и потому сознательно изменил ряд обстоятельств жизни прадеда; не смущаясь апахронизмами.⁴³

Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен. В нем проглядывают одновременно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляется, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, сумевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Самое главное в Отелло — его способность к героическому действию.⁴⁴

В тексте романа нет прямых реминисценций из «Отелло», дело обстоит сложнее и тоньше. Пушкин как бы переносит частицу «внутреннего света» Отелло на Ибрагима. Его герой — также натура глубокая, деятельная, цельная, он умеет быть благодарным, он, как и Отелло, неотразимо привлекает окружающих. Не только русский царь и любящая его графиня сердечно привязаны к нему, но и правитель Франции Филипп Орлеанский, и дочери царя. Даже в доме боярина Ржевского «он всех успел заворожить» (VIII, 32).

Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, законности, правах личности. Дождь, колеблясь, в трудную минуту ставит во главе флота черного мавра. Параллель со сражающейся со шведами Россией, напоминающей «огромную мастерскую» (VIII, 13), напрашивается сама собой. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло в сражениях Венеции. Таким образом, шекспировская традиция оказывалась близка Пушкину и Стендалю в момент исканий в области новой прозы. Усваиваемые прозой бессмертные образы Шекспира делали ее более глубокой, укрупняли, поднимали над эмпирикой обыденности.

Ранняя проза Пушкина и Стендаля интересна как первый опыт художественного исследования ими жизни души. «Истинные романтики», они и здесь занимают промежуточную позицию: подобно романтикам стремятся к изображению сильных страстей, подобно реалистам — к раскрытию их социальной детерминированности. Однако, хотя для Пушкина и Стендаля категория социального (не названного еще этим словом) важна, она не занимает того ведущего положения, какое займет у реали-

⁴² См. отрывок «Как жениться задумал царский арап» (1824).

⁴³ См.: Ле е ц Георг. Абрам Петрович Ганнибал. Таллин, 1980; Т е л е т о в а Н. К. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л., 1981.

⁴⁴ «Краса Отелло — в подвиге Отелло», — говорит Дездемона. Ей вторит дождь Венеции:

Ваш темный зять
В себе сосредоточил столько света,
Что чище белых, должен вам сказать. /

(Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 6, с. 302, 305 (перевод Б. Пастернака)).

стов середины и конца XIX в. Существенным параметром поведения человека для обоих (как и для классицистов, сентименталистов, романтиков) является страсть.⁴⁵ Хотя социальную детерминированность поведения героев Стендаль раскрывает иначе, чем Пушкин, все же и его персонажи подчиняют свое жизненное поведение в конечном итоге спонтанно вспыхивающим в них страстям. Социально детерминированным оказывается только верхний пласт сознания, осознанные стремления, решающими же в конечном итоге становятся глубинные пласты психики — страсти. По отношению к Пушкину вопрос может ставиться скорее не о социальной детерминированности, а о конкретизации и нюансировании изображения страстей. Двойственность в мотивации поведения героев сближает Стендаля и Пушкина одновременно и с более поздними реалистами и с романтиками и составляет одну из особенностей переходного этапа реализма в освоении новой структуры образа.

Своеобразие психологизма обоих писателей проявляется ярче всего в изображении любовного чувства. Обращение к любовной теме не случайно. Любовная тема имела такую богатую литературную традицию, что именно в ней казалось наиболее важным и особенно трудным сказать новое слово. Вместе с тем для Стендаля и Пушкина любовь — высшее проявление богатства личности, экзамен на право считаться человеком.

Стендаль к изображению любовного чувства готовится исподволь, можно сказать в течение четверти века. Скрупулезный анализ собственных переживаний, трактаты по физиологии, учение просветителей о страстях, анекдоты и, может быть самое важное, постоянная любовная игра — все это послужит материалом его трактата «О любви», первого опыта анализа чувства.

Пушкин также готовит себя к этому трудному испытанию. С середины двадцатых годов, когда его начинает манить «суровая проза», он не сомневается, что какой бы жанр он ни выбрал, любовная тема прозвучит непременно: «Я вспомню речи неги страстной, || Слова тоскующей любви. . .»; «Несчастной ревности мученья, || Разлуку, слезы примиренья» (VI, 57).

Поэтому самонаблюдения в дневниках и письмах обоих писателей, литературные «маски» Сен-Пре, Густава де Линара, Вальмона, страстные любовные письма (пять писем Пушкина к А. П. Керн и пять писем Стендаля к Матильде Дембовской) — путь к постижению человеческого сердца. В этом же плане следует рассматривать и «дон-жуанские» списки обоих писателей, насчитывающие у Стендаля 12, а у Пушкина 16 (в основной части) имен. Хотя Стендаль оформляет свой список во введении к «Анри Брюляру» как важнейший итог душевного опыта всей жизни, а Пушкин — всего лишь как мгновенную шалость (запись в альбом Ел. Н. Ушаковой), для обоих писателей это важный момент самопознания. Все это в какой-то мере определило их своеобразие как психологов в первых романах.

Несмотря на то что «Арманс» и «Арап Петра Великого» — ранняя проза, художественное исследование душевной жизни выполнено уже здесь с немалым мастерством. Хотя оба писателя существенно отличаются в этой области друг от друга (Стендаль «нацелен» на исключительное внимание к душевной жизни, а психологизм Пушкина как будто нарочито «приглушен»), в их методе много и общего. Сходство определяется близостью концепции личности, стремлением раскрыть «шекспировскую» многосторонность характеров, «игровую» природу человека, а также решительным неприятием схематичных героев, будь то герой классицистов, сентименталистов или романтиков. Для обоих важно раскрытие сильных страстей высокого накала (но не «исключительных») во всей их конкретности, противоречивости и стихийности. В этом отношении особую важ-

⁴⁵ См.: Фридман Н. В. Романтизм в творчестве Пушкина. М., 1980 (там же и литература по проблеме «Пушкин и романтизм»).

ность в их глазах приобретают нюансы, подробности, художественные детали.⁴⁶

Новаторский характер исследования страстей свойствен уже первым романам Пушкина и Стендаля. В «Арманс» уже создан тип «стендалевского» героя, пытающегося руководить тем, что ему не подвластно, — чувством (Сорель, Матильда, Люсьен Левен). Главных персонажей романа Стендаль награждает волей, умом, душевным благородством, но при этом, что весьма важно, он дал им и определенную социальную «неустроенность»: Октава мучает комплекс вины, Арманс — уязвленная гордостью компаньонки-бесприданницы. Стендалю для исследования стпххии подсознания, болезнетворных комплексов, подавляемых инстинктов потребовалась новая техника психологизма. «Арманс» с этой точки зрения — экспериментальный роман, в котором прошли проверку многие новаторские приемы Стендаля: «внутренний монолог», «двойной диалог», «суженное поле зрения», игра уровнями мотивации и др.

Романом «Арманс», как качественно новым этапом европейского психологизма, интересовались многие исследователи.⁴⁷ Первый пушкинский роман с этой точки зрения почти не изучался. Между тем «французский эпизод» любви Ибрагима к графине Д. отмечен существенными чертами новаторства и составляет, при всей своей краткости, определенный этап в развитии русского литературного психологизма.

«Расиновское» искусство в передаче тончайших переломов, нарастающих и спадов в жизни души Пушкин соединяет с предельным лаконизмом и мастерством художественной детали. Герой его первого романа также награжден умом, волей, душевным благородством, но и некоторой социальной «неустроенностью» — он черный. Настороженность Ибрагима передана тонко, едва заметно, как постоянно действующий импульс подсознания.

Перед Пушкиным стояла нелегкая задача: как психологически верно изобразить начало любви черного арапа и белой женщины, светской дамы? Одним из камертонов, как нам представляется, послужила шекспировская традиция. Пушкин помнил мотивировку Шекспира: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах» (XI, 158). Подобный импульс зарождения чувства дает он и своей героине: «Простой и важный» разговор Ибрагима пленил графиню Д., «которой надоело вечные путки и тонкие намеки французского остроумия <...> В присутствии Ибрагима графиня следовала за всеми его движениями, вслушивалась во все его речи» (VIII, 5). Переключка с «Отелло» слышится и в интерпретации темы ревности. Как и Отелло, Ибрагим мучительно боится этого жестокого чувства. При одной мысли о возможной измене графини «ревность начинала бурлить в его африканской крови, и горячие слезы готовы были течь по его черному лицу» (VIII, 13—14).⁴⁸

Однако в целом у Пушкина в этом эпизоде иной тип поведения, иная ситуация, иная авторская позиция. Образ Ибрагима поворачивается новой гранью — светского молодого человека пушкинской поры. Воспитанник парижского военного училища, владеющий этикетом, искусством салон-

⁴⁶ Стендаль, восхищавшийся даром В. Скотта «угадывать» эпохи, критикует его за неумение «угадать» хоть одно человеческое сердце. Пушкин иронизирует над пристрастием русских элгииков к штампам в изображении страстей, их неумением конкретизировать и нюансировать движения души.

⁴⁷ См., например: Забаурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа, с. 87—98 (там же и литература вопроса).

⁴⁸ Тема ревности в романе автобиографична. Эта тема нашла отражение в пушкинской лирике середины двадцатых годов («Простить ли мне ревнивые мечты», 1823; «Сожженное письмо», 1825), в выборе для перевода отрывка из «Orlando Furioso» Ариосто (1826), в котором Орландо охвачен приступом бешеной ревности к мавру Медору. Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой поэмы Пушкин выбрал для перевода именно этот отрывок и именно в это время. Можно предположить, что тема ревности к сопернику-мавр у отвечала автобиографическому интересу и замыслу романа о Ганнибале.

ной беседы, Ибрагим нарисован как человек глубоко светский. Иная и ситуация — не брачные узы, а запретное чувство связывает любящих. Ибрагим — не жертва супружеского обмана, пусть мнимого, а его виновник.

Авторская позиция в романе определена просветительской концепцией оправдания страстей. Брак графини не был построен на любви: «17 лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не заботился» (VIII, 4). В чеканной пушкинской фразе сформулирована проблема, которой предстоит стать одной из главных в литературе XIX в. Художественную трактовку этой коллизии первыми дадут Пушкин и Стендаль, социально-этическую — Бальзак («Физиология брака», 1829).

Обаятельный человеческий облик Ибрагима в любви раскрывается со всей полнотой. В отношении к графине ему свойственны душевное благородство, верность и альтруизм. Анализ его чувства, от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка, — блестящий образец новаторского психологизма Пушкина. Без всякой чувствительности и дидактизма, с редким лаконизмом и тактом отмечены все этапы развития страсти. Настороженное отношение Ибрагима к любезности светских кокеток, благодарность графине за ее учтивую индифферентность, ощущение «раскованности» благодаря появившемуся доверию, бескорыстие неосознанного еще чувства, перелом, вызванный замечанием постороннего, нарастание страсти в связи с надеждой, упоение полной близостью, страдание от злословия света и, наконец, прекрасное прощальное письмо Ибрагима — все это поместилось на нескольких страницах. С новаторской смелостью Пушкин изобразил земную и «грешную» страсть как высокое и чистое чувство. Весь этот отрывок, сверкающий как драгоценный бриллиант в ткани исторической повести, — подлинное открытие в русской литературе. Любовный эпизод романа с его тонким психологизмом прокладывал путь новой поэтике, вел к жанру «светской повести» и «Повестям Белкина». Художественное исследование страстей в ранней прозе Пушкина и Стендаля становится своеобразной школой реалистического психологизма, его первым этапом, достижения которого будут усвоены развитым психологизмом как целостным методом изображения личности.

Другое, сказавшееся уже на этом, раннем этапе проявление близости между Пушкиным и Стендалем — характер художественной интерпретации ими категории «национального». Оба разделяют трактовку национального своеобразия романтиками, и в первую очередь концепцию Ж. де Сталь.⁴⁹ Однако они вносят важное дополнение — требование точности и конкретности. «... даже самый простой поступок совершается в Риме не так, как в Париже» (10, 137), — утверждает Стендаль. Важно изучать оттенки и нюансы, ибо француз, итальянец, англичанин и немец по-разному ревнуют, скучают, наслаждаются музыкой и по-разному отправляются «на охоту за счастьем». Наблюдения Стендаля базировались на опыте, он годами жил в Италии, часто посещал Англию и Германию. Многие писатели и исследователи литературы XIX в. (Бальзак, Мериме, И. Тэн) со временем оценят Стендаля как непревзойденного мастера изображения национальной психологии.

У Пушкина нет опыта европейских путешествий, в деталях он будет изображать лишь знакомый ему тип «обрусевшего» немца и нравы «диких» народностей России — цыган, горцев, калмыков (последних с пози-

⁴⁹ Отношение к де Сталь обоих писателей сходное. Они высоко ценят ее идеи, но не прощают ей аффектации и выпренности. Пушкину скучны «... слезы да печаль [И] фразы госпожи де Сталь» (II, 176). «Это превосходно, — заключает Стендаль, — если не считать напыщенности и фальшивых чувств» (Stendhal. *Congress-dance*. Paris, 1967, t. 1, p. 578). О проблеме «Стендаль и де Сталь» см.: Забурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа, с. 113—116. О проблеме «Пушкин и де Сталь» см.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 153; Вольперт Л. И. А. С. Пушкин и госпожа де Сталь. — В кн.: Французский ежегодник. 1972. М., 1974, с. 286—304 (там же и литература вопроса).

ции руссоистской антитезы «природа — цивилизация»). Однако ему в высшей степени свойственна «всемирная отзывчивость», по меткому определению Достоевского. Гениальной интуицией он умел схватить дух прошлых эпох, свособразие нравов, неповторимый национальный колорит.

В первом романе Стендаля заложена основа разработки национального характера, дальнейшее развитие этот подход найдет в его новеллах и романах 30-х годов. В «Арманс» он делает попытку разработать русский национальный характер, который он знает хотя и меньше других, но все же мог о нем составить некоторое впечатление благодаря опыту кампании 1812 г.

Вряд ли в армии Наполеона было много людей, осознавших величие подвига русских столь же глубоко, как Стендаль. Его восхищение безмерно: «... ни один старик, ни один безногий, ни один калека, ни одна роженица не остались в Москве <...> самое удивительное моральное явление в нашем столетии»; «Патриотизма и подлинного величия я больше нашел в деревянных домиках России» (6, 42). После 14 декабря 1825 г. он с неменьшим восхищением пишет о декабристах, «благородных безумцах»,⁵⁰ которых он воспринимает в одном ряду с итальянскими карбонариями. В 1826 г. в одной из статей для английского журнала Стендаль саркастически описывает реакцию Сен-Жерменского предместья, сделавшего «открытие», что «свободолюбие существует даже в недрах русской армии».⁵¹

Не удивительно, что своей любимой героине, именем которой назван роман, он пожелал дать полурусское происхождение: ее отец — русский генерал, погибший в 1812 г., мать — француженка из обедневшего аристократического рода.

Генезис образа Арманс сложен, он связан с сентименталистской и романтической традицией женских характеров большой цельности и глубины (Кларисса, Юлия, Дельфина, Коринна). Однако в Арманс нет схематизма ее знаменитых предшественниц, она включена в бытовую среду, ей дана и некоторая социальная ущемленность — это один из первых (впоследствии столь распространенный в европейской и русской литературах) образов девушки-компаньонки, остро ощущающей унижительность своего положения. Через два года после создания «Арманс» Пушкин в «Романе в письмах» нарисует русский вариант такого характера, наградив свою героиню теми же чертами, что и Стендаль Арманс: независимостью духа, критическим умом, принципиальным пониманием социальных отношений, острым чувством собственного достоинства.⁵²

С точки зрения обрисовки национальных черт образ Арманс в достаточной мере абстрактен, ощущается этап ученичества, но все же и здесь конкретизация, точность, деталь — главные приемы воссоздания национального характера, начиная от психологического портрета и кончая раскрытием душевного строя.⁵³ Естественность, «неколебимая прямота» (5, 39), бескорыстие и преданность — так понимал Стендаль русский национальный характер: «Под чарующей мягкостью м-ль Зоиловой скрыва-

⁵⁰ В число «благородных безумцев» (излюбленная характеристика Стендаля) он включал людей высокого и бескорыстного идейного порыва (донкихотов).
⁵¹ Stendhal. *Courrier anglais*. Paris, 1936, t. III, p. 33.

⁵² Получение аристократической семьей Октава двух миллионов франков компенсации вызывает презрительное отчуждение Арманс: «Октав еще не размышлял над тем, каким образом ему удастся вернуть себе утраченное уважение кузины; пока что он блаженно наслаждался тем, что его потерял» (4, 36). Одна из причин побега пушкинской Лизы, которая, так же как Арманс, «вооружалась», «холодностью, даже видом пренебрежения» (VIII, 50), — нежелание зависеть от «внука бородатого мильонщика».

⁵³ «Было что-то азиатское и в чертах ее лица <...> Ее красоту я не побоялся бы назвать чисто русской, ибо в ней сочетались черты, которые <...> говорили о полном простодушии и способности к беззаветной преданности, каких уже ни сыскать у слишком цивилизованных народов <...> В этом исполненном глубокой серьезности лице не было ничего заурядного» (5, 39); «...она была словно окутана очарованием изящества и обаятельной сдержанности» (5, 37).

лась твердая воля, достойная того сурового края, где протекало ее детство» (5, 37).

Пушкин исследует категорию национального в ином плане: его интересуют не столько конкретные черты национального характера, сколько общий облик эпохи. В «Арапе Петра Великого» он создает блистательную картину французских нравов эпохи регентства. Он стремится раскрыть самую суть эпохи «перелома» — противоречия, «странности», парадоксы. В быстром, сжатом очерке оживает целая эпоха с ее неповторимыми нравами, духом, культурой. Основные стилиевые приемы — антитеза, оксюморонные сочетания, контраст. Тон описания задан уже характеристикой регента: «Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастью, не имел и тени лицемерия» (VIII, 3). Насыщенность мыслью, точная деталь, энергичный «вольтеровский» ритм прозы — и одной страницы достаточно, чтобы обрисовать все веяния эпохи, этические, пекуньерные, гедонистские: «... алчность к деньгам соединилась с жаждой наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распалось под игровые припевы сатирических водевилей» (VIII, 3). В таком же афористически-парадоксальном ключе обрисована Пушкиным и культурная жизнь Парижа. Первая попытка Пушкина-прозаика обрисовать прошедшую эпоху станет началом блестящей галереи картин разноязычных культур. В самых разных жанрах, в стихах и в прозе, используя приемы стилизации или обходясь без них, он будет «оживлять» прошедшие эпохи, восстанавливая неповторимый дух времени и национального своеобразия.

Хотя в первых романах обоих писателей уже намечены многие проблемы, темы, образы, которые найдут развитие в их дальнейшем творчестве, все же в них отсутствует столь важный для авторов впоследствии стилиевой ключ иронии, нет игрового, символического, пародийного планов. Обоим предстоит сложный путь усовершенствования прозы, усложнения и обогащения ее поэтики.

На уровне сюжета игровой план возникает в произведениях 1829 г. — пушкинском «Романе в письмах» и новелле Стендаля «Ванина Ванини». Своим обаянием «Роман в письмах» во многом обязан той легкой дымке игрового начала, которой он окутан. Без нее пушкинский роман превратился бы в суховатую переписку, насыщенную публицистическими идеями. Выдвинутая Лизой ложная причина побега из Петербурга создает в романе «обманный» плац, в который вовлекается и читатель. Ее внезапное «признание», определяющее переход от «обманного» плана к «истинному», приводящее к прозрению и искусно введенного в заблуждение читателя, — эффектный сюжетный поворот, определяющий занимательность романа. Главные персонажи (Лиза, Саша, Владимир) обладают даром игры, придающей им обаяние и живость.

Сюжетная игра, но только связанная с мотивом переодевания, — в основе завязки новеллы «Ванина Ванини». И здесь переплетение «обманного» и «подлинного» планов — источник сюжетного динамизма и одновременно эффективный прием психологической характеристики героев. И здесь читатель искусно введен в заблуждение и «прозревает» вместе с героиней. В обоих произведениях «игровая» функция перемещается в паре любящих от одного партнера к другому (у Пушкина сначала «играет» Лиза, потом Владимир, у Стендаля — сначала Пьетро Мисирилли, потом Ванина). Использование приемов комедии подобало массовой прозе. Под пером Пушкина и Стендаля игровые элементы вторгаются в прозу «высокую», не нанося ущерба ее значительности и глубине.

5

Завершением исканий переходного периода и своеобразной творческой кульминацией стал для Пушкина и Стендаля 1830-й год, время создания романа «Красное и черное» и болдинских шедевров. К этому времени уже

определилось своеобразие творческой манеры каждого из художников. Заметнее становятся черты различия, но концепция личности, отталкивание от любых форм схематизма, спор с поэтикой романтиков остаются неизменными. Попытаемся проследить черты сходства на сопоставительном анализе некоторых аспектов поэтики «Евгения Онегина» и «Красного и черного».

Хотя это произведения глубоко различные (их отличают жанр, форма, сюжет, историческая и социальная атмосфера), есть в них и общее — эпический охват национальной жизни и новое видение сложной многогранной, противоречивой действительности. В произведениях нашли отражение многие социально-этические проблемы жизни России и Франции. Центральные персонажи романов — герои эпохальных конфликтов, образы-типы, воплотившие национальные черты, социальные коллизии, духовные проблемы эпохи.⁵⁴ Так как объем статьи не позволяет провести целостный сопоставительный анализ, проследим сходство произведений на примере любовных сцен «Евгения Онегина» и «Красного и черного».

При всем различии эпизодов первого объяснения главных персонажей романов (Евгения Онегина и Татьяны, Жюльена Сореля и Матильды де ла Моль) в них есть и общие черты. Это главные стилевые приемы «истинного романтизма» — множественная точка зрения на происходящее и ирония. Они определяют во многом своеобразие поэтики, начиная от эпиграфов к главам и кончая пейзажем, бытовыми реалиями и авторским комментарием.⁵⁵ Сталкиваются точки зрения героев, автора и воспитанного на романтической литературе читателя.

Романтический пейзаж, казалось бы, предвещает вступление темы страстной любви. Поначалу все развивается как будто «по правилам» (в «Евгении Онегине» — сад, аллея, мостик, озеро, одинокая скамья; в «Красном и черном» — ночь, сад, луна, приставная лестница, пистолеты), однако все привычные, традиционные литературные представления оказываются «перевернутыми». Онегин, «подобно грозной тени» возникший перед Татьяной, в соответствии с романтическими представлениями эпохи должен был бы выступить в роли «злодея искушителя» или «голубого героя», со всем пылом души ответившего на чувство Татьяны, а он просто читает ей проповедь как воспитанный и порядочный человек.

Еще больше читательское ожидание обмануто в сцене свидания героев Стендаля. Жюльен, совершивший, казалось бы, «подвиг любви» (рискуя жизнью, он по веревочной лестнице проникает в окно Матильды), оказавшись с ней наедине, испытывает одну лишь тягостную неловкость. Он охвачен непреодолимым желанием заглянуть под кровать, так как боится засады, и очень рад, получив отпор при попытке обнять возлюбленную. Матильда принуждает себя говорить ему «ты», и это непривычное обращение занимает все ее внимание.

Ирония возникает и при столкновении литературного взгляда на мир с действительностью. Подобно Татьяне, воспринимающей свою личность в ряду любимых героинь (Кларисса, Юлия, Дельфина), Матильда на протяжении всего романа строит свое поведение по образцу Маргариты Наваррской. Пушкин с мягкой иронией подшучивает над «книжностью» Татьяны, присвоившей себе «чужой восторг, чужую грусть». Стендаль в подобном ключе иронически комментирует «книжность» чувства Матильды: «Она перебрала мысленно все описания страсти, какие читала в „Манон Леско“, в „Новой Элоизе“, в „Письмах португальской мона-

⁵⁴ О типологической общности образов Онегина и Сореля см.: Купрянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 270—272.

⁵⁵ Эпиграф к четвертой главе «Евгения Онегина» «La morale est dans la nature des choses» («Мораль — в природе вещей»), как это часто бывает у Пушкина, имеет двойной смысл: утверждение нравственности и иронический подтекст («Так проповедовал Евгений»). Эпиграф к главе Стендаля — романтический пейзаж — своеобразие ироническое вступление к любовной сцене.

хини“ (1, 397). Ее поведение в момент свидания с Жюльеном соответствует вычитанному в книгах: «И все-таки я должна себя заставить разговаривать с ним, — сказала она себе наконец. — Ведь с возлюбленным приятно разговаривать» (1, 433).

Иронический эффект связан и с множественной точкой зрения, создающей семантико-стилистическими словами. В «Евгении Онегине» «условно-поэтическое» соседствует с «прозаическим», одический штамп — с простодушным провинциализмом, «торжественное» и «комическое» уравниваются.⁵⁶ В «Красном и черном» семантико-стилистические переключения также создают не фокусированную, а множественную точку зрения. Матильда встречает Жюльена, с опасностью для жизни проникшего в окно, до комизма неуместной формулой вежливости: «Vous voilà, monsieur» («Вот и вы, сударь»). Вопрос на ломаном французском языке — Жюльен иронически копирует язык горничной-креолки: «Et comment moi m'en aller?» («А я как уходить?») — соседствует с разговорным словечком Сореля: «Il n'avait pas d'amour du tout» («... он не испытывал любви, чу нисколько»).

Как видим, обе сцены подсвечены едва заметной авторской иронией. В русской и европейской литературах XIX в. подобное «переигрывание» романтических объяснений будет встречаться неоднократно (Мериме, Гейне, Л. Толстой, Гончаров, Флобер, Мопассан), но Пушкин и Стендаль — зачинатели такого типа изображения любви, до них литература ничего подобного не знала.

К 1830 г. складывается теория стиля как Пушкина, так Стендаля — важнейшая часть эстетики обоих писателей. В этом вопросе их близость особенно заметна. Свое требование правды (их главный этический и эстетический принцип) оба неизменно связывали со стилем. «Пустая риторика», «вымученный пафос», «ложная аффектация», «надутые слова» — подобные уничижительные характеристики не сходят со страниц работ Стендаля по эстетике и относятся в равной степени к адептам классицизма, сентиментализма и романтизма. В его представлении велеречивость романтиков — выражение самого модного порока XIX в. — лицемерия.⁵⁷ Сказать правдиво — означало для обоих писателей сказать просто. «Простота — первое из моих божеств»,⁵⁸ — писал Стендаль. Пушкин высмеивал прозаиков, не умеющих «изъясняться просто» (XI, 18). «Простоте» и «ясности» оба писателя противопоставляют «расплывчатость», которая ассоциируется ими с ложью: «Все расплывчатое фальшиво».⁵⁹ По мнению Стендаля, писатель обязан найти «точное, единственное, необходимое, неизбежное слово» (7, 61). Ср. с пушкинским: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы» (XI, 18). Принцип экономии художественного материала распространяется ими и на синтаксис.

Оба писателя подчеркивают важность животворной связи литературного языка с народной речью: «Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирам. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (XI, 149). К тому же призывает и Стендаль: «Главнейшее оружие народного гения — его язык».⁶⁰ По его мнению, только ту трагедию можно назвать «истинно романтической», которая изображает жизнь народа в переломные эпохи и язык которой «прост, жив, блещет естественностью, лишен тирад» (7, 60). Пушкин в «Борисе Годунове» как нельзя лучше воплотил эти требования.

Однако близость в теории еще не означает сходства в художественной практике. В отличие от Пушкина, ценящего гармонию («благородная про-

⁵⁶ Подробнее об этом см.: Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина: «Евгений Онегин», с. 45—55.

⁵⁷ Stendhal. La vie de Napoléon. Paris, 1876, p. 3.

⁵⁸ En marge des manuscrits de Stendhal: Compléments et fragments inédits (1803—1820). Paris, 1955, p. 285.

⁵⁹ Stendhal. Melanges intimes et marginalia. Paris, 1836, t. 5, p. 330.

⁶⁰ Цит. по кн.: Фрийд Я. Стендаль: Очерк жизни и творчества. 2-е изд. М., 1967, с. 78.

стога) — XI, 73; «соразмерность» — XI, 52; «сообразность» — XI, 52), Стендаль к гармоничности стиля не стремится, допускает повторы, шероховатости. Принципиальная позиция «стилевого эгоизма» заслужила ему репутацию «небрежного», «манкирующего» стилиста.

Однако для нас гораздо существеннее черты сходства: Пушкин и Стендаль — первые писатели в западноевропейской и русской литературах, создавшие теорию реалистического стиля и давшие блистательный образец ее художественного воплощения.⁶¹ Как отмечалось, в поэтике «истинного романтизма» еще много общих черт с поэтикой романтиков. Но язык и стиль это как раз та область, в которой разрыв «истинных романтиков» с поэтикой романтизма наиболее очевиден, именно здесь реализм ранее всего решительно закрепляет свои позиции.⁶²

Сопоставление со Стендалем помогает глубже осмыслить сдвиг в характере соотношения литературного процесса в России и на Западе. Пушкинская реформа языка открывает и новый этап в развитии русского литературного стиля. Если ранее литературные направления в России (классицизм, сентиментализм, романтизм) шли вслед за более развитой европейской стилевой традицией, ориентируясь на нее, то с Пушкина начинается этап, когда с точки зрения достижений стиля русский реализм становится вровень с лучшими образцами европейской литературы.

Тридцатые годы — время наивысшего творческого подъема Пушкина и Стендаля (свои лучшие произведения Стендаль написал между 1830 и 1839 гг.) и вместе с тем усиливающегося ощущения обоими писателями общего трагизма жизни.⁶³ В это время характер творческой связи качественно меняется: с момента чтения Пушкиным в мае 1831 г. «Красного и черного» типологическая общность осложняется генетическим воздействием. Для Пушкина, как известно, не существовало безусловных авторитетов, он воспринимал критически даже наиболее ценных им писателей: Шекспира, Мольера, Вольтера, Байрона, В. Скотта, Б. Константа, Карамзина. Естественно, что и со Стендалем он сразу же вступает в творческий спор. После чтения второго тома «Красного и черного» он пишет в июне 1831 г. Е. М. Хитрово: «„Красное и черное“ хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (XIV, 172).⁶⁴

Как уже отмечалось, большинство наблюдений пушкинистов, касающихся творческой общности обоих писателей, относится к сюжетно-образной связи «Пиковой дамы» и «Красного и черного». Однако, как нам

⁶¹ См.: Вольперт Л. И. Эстетические взгляды Стендаля и Пушкина. К проблеме языка и стиля. — Ученые записки Тартуского гос. ун-ва., 1985, № 698, с. 37—43.

⁶² См.: Эпштейн М. О стилевых началах реализма: (Поэтика Стендаля и Бальзака). — Вопросы литературы, 1977, № 8, с. 113—117. Отметим, что сходство стилевой манеры Стендаля и Пушкина заметно лишь в их автобиографической прозе (переписка, дневники, путевые очерки), которой в высшей степени свойственно качество, определяемое Пушкиным как «прелесть свободного, небрежного рассказа».

⁶³ Усиление трагичности мировосприятия в чем-то связано и с их личными судьбами: тягостная зависимость от властей и от состояния денежных дел, унизительность надзора, все усиливающийся разрыв с читательской аудиторией. Стендаль прикован материальной зависимостью к Чивитавеккье, где он изнывает от скуки и тоски; придворная неволя Пушкина в последние годы жизни хорошо известна. Тот факт, что Стендаля почти не читают, Бальзак объяснял неразвитостью читательских вкусов. Сам Стендаль свои лучшие произведения посвятил, используя выражение Шекспира, «to the happy few» («немногим счастливым»), понимая под этой категорией читателей тонкого вкуса, влюбленных в искусство, людей прогрессивных демократических взглядов. Для Пушкина слова Генриха V «Нас мало, избранных счастливых» из одноименной хроники Шекспира (акт 4, сцена 3) также весьма значимы, он вложил их в уста уже испившего яд Модарта: «Нас мало избранных, счастливых праздных» (VII, 133). Судьбе было угодно отметить биографическое сходство обоих писателей еще одной деталью: в последний путь как тело Пушкина в Святые Горы, так и Стендаля на Монмартское кладбище провожал один и тот же человек — Александр Тургенев.

⁶⁴ См.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 371—373. Здесь высказано предположение о том, какие именно строки романа Пушкин имел в виду.

представляется (хотя это всего лишь гипотеза), воздействие «Красного и черного» на «Пиковую даму» и на всю позднюю прозу Пушкина значительней. Проза Пушкина (и сама по себе, по логике внутреннего развития, и под воздействием лучших достижений европейской и русской литературы) развивается по линии усложнения.⁶⁵ Традиция Стендаля в этом процессе имеет, быть может, особенно важное значение. Углубленный психологизм, внимание к болезненным состояниям психики (монomanия, аффекты, безумие),⁶⁶ усиление символического плана прозы — все это становится завоеванием как стендалевской, так и пушкинской поэтики. Трудность изучения творческой общности Пушкина и Стендаля в 1830-е годы определяется сложным переплетением типологических и генетических связей, однако разрешение этой задачи было бы, на наш взгляд, весьма конструктивным для исследования эволюции поздней пушкинской прозы. Но это — задача уже другой статьи.

⁶⁵ Об эволюции поздней пушкинской прозы см.: Петрунина Н. Н. От «Арапа Петра Великого» к «Капитанской дочке». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1981, т. XI, с. 131—148.

⁶⁶ По-видимому, с начала тридцатых годов научная трактовка болезненных состояний психики все больше интересует Пушкина. В его библиотеке хранится книга Ф. Лере «Психологические фрагменты о безумии» *Fragments psychologiques sur la Folie par François Leuret, Docteur en Medecine. Paris, 1834*). Тема безумия все чаще возникает в его произведениях и не в традиционно романтической интерпретации, а соответствующей научному пониманию его времени.





II. МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

С. А. ФОМИЧЕВ

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПУШКИНА ПД № 832

(ИЗ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ)

Привычка работать над своими произведениями в общих тетрадях, пребывая отделку крупных произведений сопутствующими замыслами, сложилась у Пушкина в послелицейское время. Во время поездки в Петербург на рождественские каникулы (24 декабря 1816—1 января 1817 г.) под влиянием В. А. Жуковского у юного поэта возникла мысль об издании собрания написанных к тому времени стихотворений, и в начале 1817 г. в специально заведенной для этой цели тетради частично самим Пушкиным, а в большей мере его лицейскими товарищами было переписано сорок одно пушкинское стихотворение, и тетрадь эта была передана на просмотр Жуковскому. Из 148 листов тетради лицейскими стихотворениями был заполнен только 41 лист, сами тексты были подвергнуты позже Жуковским и Пушкиным правке, и тетрадь тем самым потеряла значение наборной рукописи. Уже на л. 41 ниже окончания «Элегии» («Я видел смерть. . .») Пушкин записывает стихотворение, явно не предназначенное для издания, «К Огареву», которой митрополит прислал плодов из своего саду», ставя под ним помету «1817. Петербург», и в дальнейшем использует тетрадь как рабочую, в которой доминирующее положение получает черновой автограф поэмы «Руслан и Людмила».¹

Эта так называемая лицейская тетрадь (ПД № 829) велась Пушкиным вплоть до отъезда из Петербурга в 1820 г. Во время путешествия с Раевскими на Кавказ и в Крым была заведена записная книжка (на л. 1 ее дата: «1820. 15 июня. Кавказ»), которая вскоре (с л. 9) используется в основном для черновой работы над поэмой «Кавказ» («Кавказский пленник»)². Последняя пушкинская дата в этой тетради — «22 июня 1822 г.», под черновиком стихотворения «Кинжал», на л. 64 (всего в записной книжке 66 листов).

Во время поездки в Каменку в конце 1820—начале 1821 г. Пушкин заводит третью рабочую тетрадь (так называемую первую кишиневскую), сначала предназначенная ее для белого автографа поэмы «Кавказский пленник», в конце которого имеется дата: «20 февраля 1821. Каменка» (л. 18); далее же тетрадь, подобно лицейской, превращается в обычную черновую, работа в которой продолжается до середины 1822 г. (на отдельных листах имеются и более поздние записи).³

¹ Анализ этой тетради (в той части, которая была занята лицейскими стихотворениями) был предпринят М. А. и Т. Г. Цявловскими в составе комментария к первому тому большого академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина. Комментарии эти сохранились в виде гранок и хранятся сейчас в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 244, оп. 27, № 34, с. 35—51). Полистное описание тетради выполнено В. Е. Якушкиным, см.: Русская старина, 1884, т. XLI, февраль, с. 413—436; март, с. 647—662.

² Краткое полистное описание тетради (по современному шифру это ПД № 830) см. в кн.: Модзалевский Л. Б. Рукописи Пушкина в собрании Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде. Л., 1929, с. 19—24.

³ Полистное описание этой тетради (ПД № 831) осуществлено В. Е. Якушкиным, см.: Русская старина, 1884, т. XLII, апрель, с. 87—110.

Во время пребывания в Кишиневе Пушкин заводит четвертую в своей жизни рабочую тетрадь, анализу которой посвящена наша статья. Заметим предварительно, что, как следует из краткого обзора трех предыдущих пушкинских тетрадей, к этому времени поэт заводил новую тетрадь по какому-то особому случаю (для перебеленных автографов произведений — ПД № 829 и ПД № 831, для записей во время поездки — ПД № 830). Как будет показано ниже, не представляла исключения из этого правила и тетрадь ПД № 832.

1

Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 известна в научной литературе под названием «вторая кишиневская», а также по прежнему шифру Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (где она хранилась до сосредоточения всех рукописей поэта в Пушкинском Доме) — ЛБ, № 2366. В 1884 г. тетрадь была полистно описана В. Е. Якушкиным.⁴ В процессе подготовки первого советского академического издания Полного собрания сочинений А. С. Пушкина эта тетрадь описывалась также Т. Г. Цявловской,⁵ чьи наблюдения, очевидно, были учтены в «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина».⁶

Внешне это тетрадь в четвертку (192×130 мм) белой бумаги, верже,⁷ в переплете, на задней крышке которого с внутренней стороны имеется опекунская подпись: «В сей книжке писанных и номерованных листов сорок три». Опекунская нумерация (черными чернилами, в верхнем правом углу листов) частично не совпадает с архивной (карандашом, там же) и жандармской (красными чернилами, в центре), так как части вырванных страниц в одном случае учитываются как целый лист (имеют свой порядковый номер), а в другом — нет. В научной литературе, как правило (и постоянно — в академическом издании), указывается опекунская нумерация листов тетради ПД № 832 (как и тетради ПД № 831). По архивной нумерации в тетради считается 44 листа (далее в нашем описании ссылки только на эту нумерацию).

В тетради ПД № 832 поэтом было вырвано много листов (более половины — больше, чем в какой-нибудь другой тетради Пушкина), два из которых сохранились и числятся ныне под другими архивными номерами (ПД № 414 и ПД № 824).

Ввиду сложности состава тетради дадим вначале ее внешнее, полистное описание (уточненное по сравнению с описанием В. Е. Якушкина) с отсылками к соответствующим томам и страницам академического издания Пушкина (названия произведений также даются по этому изданию) и к книге «Рукою Пушкина».⁸

Л. 1. Вверху — перечень фамилий:

- Катенину
- Вяземскому
- Баратынскому
- [Дельвигу]
- [Раевскому]
- Брату —

⁴ Русская старина, 1884, т. XLII, май, с. 325—354 (в дальнейшем ссылки на это описание даются в тексте сокращенно: *Як.*, страница). В Румянцевский музей тетрадь была (в составе других рукописей поэта) передана в 1880 г. А. А. Пушкиным, сыном поэта.

⁵ См. упоминание об этом: Прометей. М., 1974, т. X, с. 353.

⁶ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. 1 (в дальнейшем ссылки на эту работу даются в тексте сокращенно: *Летопись* страница).

⁷ На левой стороне листа — водяной знак $\frac{AO}{1817}$, на правой — изображение льва в овальном картуше под короной. См.: Клепиков С. А. Филигранные и штемпельные М., 1959, с. 40 (№ 51). Так как фабричный лист при брошюровке разрезался на две части, половина тетрадных листов не имеет никаких водяных знаков.

⁸ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935 (далее ссылки на эту книгу даются в тексте сокращенно: *РП*, страница).

Под списком фамилий на л. 1 была сделана выписка из «Revue encyclopedique» fevrier 1821, Petersbourg — отзыв о поэме «Руслан и Людмила» (см.: РП, с. 485—486).

Л. 1 об. Черновой набросок стихотворения «Баратынскому. Из Бессарабии» («Сия печальная страна...») (II, 737). Беловой автограф — в тетради ПД № 833 (л. 24 об.).

Л. 2—3 об. Беловой автограф с поправками стихотворения «Элегический отрывок» («Гроб юноши») (II, 703—706). Черновой автограф стихотворения — в тетради ПД № 831, л. 42 об.—45 об. (на л. 45 об. дата: 18 июля 1821).

После этого в тетради вырвано 6 листов. По остаткам слов на корешках можно предполагать, что здесь был черновой автограф каких-то стихов.

Л. 4—6 об. Перебеленный автограф «Песни о вещем Олеге» с большой правкой (II, 741—743). На л. 4 об. поперек листа на свободном левом поле позже записано примечание к слову «щит» — возражение на думу К. Ф. Рылеева «Олег вещей», напечатанную в журнале «Новости литературы» (1822, № 11). В конце автографа дата: 1 марта 1822.

После этого в тетради вырезан один лист. Со следующего листа начинается разбой в оекунской (л. 8) и архивной (л. 7) нумерации. По жандармской нумерации — это также л. 8. Следовательно, лист после беловика «Песни о вещем Олеге» был вырезан уже после смерти Пушкина, но до поступления тетради в Румянцевский музей (1880).

Л. 7. В два столбца черновик стихотворения «Мой друг, уже три дня...» (II, 743—745), на основании содержания датированный 11—12 марта 1821 г. (см.: *Летопись*, с. 332). Правый верхний угол листа (начало второго столбца) аккуратно оторван: поэт изъясил четыре-пять строк стихотворения, содержащих, по-видимому, какую-то резкую сентенцию.

Л. 7 об. Конспект главы 2-го тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина о сыновьях великого князя Владимира, относящийся к замыслу поэмы о Мстиславе. Записи (скоропись, без исправлений) расположены в левом столбце, правое поле — чистое, здесь только одна помета: «1000 года, XI век» (V, 158, 505).

Далее два листа вырваны; на корешке л. 7а остатки стихотворных строк «На...», «[Его]...», «[И]...», «[Его]...». Остатки стихотворных строк видны и на корешках л. 7а об.—7б.

Л. 8. План «Мстислава» (V, 157, 504).

Л. 8 об. Вверху черновик из «Бахчисарайского фонтана»: «Журчит за мрамором вода...» (IV, 293). Далее продольная черта и черновые строки «Царя Никиты» (II, 746—748). Под текстом: «26 <марта. 1822?>».

Далее три листа вырваны. Судя по рисунку на л. 8в,⁹ на л. 8а—8в продолжался черновик «Царя Никиты». На л. 8в об. остатки слов, относящиеся к плану «Мстислава»: «...ки», «...Вот», «...при-», «...оты-», «...что его...», «...узнать».

Л. 9. Продолжение плана «Мстислава» (V, 157, 504).

Л. 9 об.—11 об. Черновик статьи «О прозе» («Д'Аламбер сказал...») (XI, 18—19).

После л. 10 вырваны два листа, но до заполнения тетради (ср. перенос слова на л. 10 об. — 11: «неутоми-мой злобы»). После л. 11 вырваны два листа, содержавшие, видимо, оценку прозы Карамзина (статья в конце л. 11 об. обрывается на фразе: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе? Ответ: Карамзина. Это еще похвала небольшая — скажем несколько слов о сем почтенном») (XI, 18—19, 289—292).

Л. 12—16 об. Черновик «Тавриды» (II, 255—257). На л. 12 в центре:

Таврида
1822

Gieb meine Jugend mir zurück!

⁹ См.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980, с. 74.

Ниже (несомненно, позже)¹⁰ записана формула онегинской строфы: «Strof 4/croisés, 4 de suite 1.2.1 et deux».

На л. 12 об. вверху (очевидно, сразу же после записей на предыдущей странице) намечена программа произведения: «Страсти мои утихают, тишина царит в душе моей, ненависть, раскаяние, все исчезает — любовь одушевляет...». Далее, несомненно позже, записаны черновые строки «За нею по наклону гор...» (II, 761—762).

Еще позже на той же странице помечены годы. По верхнему краю листа: 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1817, 1818, 1818, 1819, 1820. По левому полю — колонкой (один год под другим): 1821, 1822, 22, 22, 22, 22, 22, 1822, 22, 1822, 22, 1822, 1824, 23, 24. В центре страницы: 1814. По правому полю (внизу): 1821, 1822, 1823, 1824, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, [1830], [31].

На той же странице дата: «16 avrîl 1822».

На л. 16 после отчеркивания (позже строк «Тавриды») написано продолжение плана «Мстислава» (V, 158, 504).

После л. 16 наискось оторвана большая часть листа; лицевая сторона не заполнена, на обороте — остатки черновика письма к Катенину (XIII, 37).

Л. 17. Продолжение письма к Катенину. Ниже после отчеркивания три строки из стихотворения «К Овидию»: «Здесь лирой северной печально оглашая...» и пр. (II, 221). Лист наискось оборван в нижней части почти напополам.

Л. 17 об. Черновые строки «Бовы» (V, 156, 502). Черновые наброски см. также на л. 33 об. этой тетради и на л. 58 об. тетради ПД № 831. Ниже после отчеркивания стихотворный фрагмент «На тихих берегах Москвы...» (II, 261, 767, 768).¹¹

Л. 18—18 об. Черновик поэмы «Братья разбойники» (IV, 377—378). Планы поэмы см. в тетради ПД № 831, л. 45 (на л. 45 об. дата: 18 июля 1821), 61 об.; черновые наброски — там же, л. 50, 51 (на л. 47 об. дата: 24 августа); ПД № 830, л. 49 об.; ПД № 49, л. 2 об.

Далее четыре листа вырваны. Возможно, на первых из них было продолжение поэмы о разбойниках, но на л. 18г об. набрасывались уже несомненно строки «Бахчисарайского фонтана»: в нижней части корешка здесь осталось слово «[цвела]» — рифма к строке, имеющейся в начале л. 19: «Гяуру сердце отдала».

С л. 19 начинается черновик (впрочем, сначала — на первой странице — это беловик с поправками) «Бахчисарайского фонтана» и со строки «И дочь неволи нег и плена» идет без перерыва на л. 19—20 об. до строки «И тихий вздох гр[узинки?]...» (IV, 384—387).

Далее вырваны три листа.

На л. 21 продолжен текст поэмы: «И звал отрадою своею ~ К ней тайной страстию пылал» (IV, 388—389). В конце л. 21 об. рисунки (про-

¹⁰ «Уже значительно позже окончания и переделки 1-й главы, во время работы над 3-й главой своего романа, Пушкин решает вставить в текст первой главы строфу, для которой хочет воспользоваться наброском „За нею по наклону гор“, возникшим не менее двух лет тому назад. В тетради № 2366 (ПД № 832, — С. Ф.), в близком соседстве с л. 13 об. (т. е. с л. 12 об. по архивной нумерации, — С. Ф.), где находился понадобившийся Пушкину набросок, Пушкин нашел чистую, незаписанную страницу — л. 17 об. (т. е. л. 16 об., — С. Ф.) (на лицевой стороне этого листа находится набросок плана неосуществленной поэмы о Мстиславе). На этой свободной странице Пушкин и стал перерабатывать старый набросок, придавая ему форму онегинской строфы и превращая его в эпизод своего „романа в стихах“. Весьма вероятно, что именно в это время на лицевой стороне л. 13 (т. е. л. 12, — С. Ф.) появилась упомянутая запись метрической формы онегинской строфы, оказавшаяся, таким образом, в совершенно случайном соседстве с заглавием ненаписанной и, может быть, только начатой поэмы „Таврида“» (Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин. Сборник статей. М., 1941, с. 159).

¹¹ Текстологический и реальный комментарий к этому отрывку дан в статье: Листов В. С. Вокруг пушкинского отрывка «На тихих берегах Москвы...». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 164—174.

фили неизвестных), которые свидетельствуют о перерыве в работе над поэмой.

Далее вырваны три листа. Два из них в момент работы над поэмой «Бахчисарайский фонтан» были оставлены пробельными (или вырваны раньше); позже на лицевой стороне л. 21б (на довольно большом корешке листа) нарисована женская ножка, а на обороте — профиль Воронцова. На третьем из вырванных листов, на корешке (примерно треть листа — она в архивной нумерации обозначена как л. 23, поэтому далее все три нумерации тетради совпадают), остались начала и концы строк, продолжающих без перерыва рассказ о Марии (см. IV, 389—390).

Л. 23—23 об. Рассказ о Марии доведен до строки «Душистым облаком она» (см. IV, 390—392).

Далее вырваны два листа, первый из которых, по-видимому, содержал окончание рассказа о Марии. Второй, судя по оставшемуся нижнему углу у корешка, вероятно, не был заполнен.

Лист 24 остался незаполненным. На обороте его — строки «Опустошив огнем войны ∞ Еще <не> сгладилась она» (IV, 392—393).

Л. 25—29. Продолжен лирический эпилог поэмы, сменивший рассказ о Марии (IV, 393—400). После л. 27 был вырван один лист — остался довольно большой корешок с остатками строк, содержащий не дошедший до нас фрагмент поэмы, заключавшийся между строками «Меня глубоко занимали» (конец л. 27 об.) и «Или — но кто поймет меня» (начало л. 28). На л. 26 внизу скорописью без помарок записана эпиграмма на Воронцова «Певец Давид был ростом мал», одновременно с идущими выше эпиграммы строками «Он кончен верный мой рассказ ∞ О возраст <...>» (IV, 394).

На л. 29 об. только одно слово, записанное сверху страницы при перевернутом положении тетради, — «Теперь».

Л. 30. Так же в положении тетради верхом вниз записан черновик письма к неизвестной (см. XIII, 525).

Л. 30 об. Черновик стихотворения «Чугун Кагульский, ты священ» (II, 236). Ниже другим почерком (позже) записана программа сказки о царе Салтане.

Л. 31—33. Конспект из «Истории итальянской литературы» Женгене (на французском языке) о «самой древней из романтических поэм» «Буово д'Антоня», изданной в Венеции в 1489 г. (см.: РП, с. 486—490).

Л. 33 об. Черновик начала «Бовы», написанного (ср. л. 17 об. в тетради ПД № 832 и л. 58 об. в тетради ПД № 831) не четырех-, а пяти-стопным ямбом. Более темными чернилами была произведена правка первоначальных строк (см. V, 503). Бледными чернилами в правом верхнем углу помечено «30 июня» (дата снизу охвачена скобкой), слева — криптограммы «Нкшп» и «Пшкн» (т. е. фамилия поэта, записанная без гласных букв, — в первом случае в обратном порядке); далее теми же чернилами помечено: «после об.еда» во сне видел Кхбкр (Кюхельбекера) и «1 июля день щастливый». Позже еще более бледными чернилами посреди листа помечено «Пшкн», а справа «Н.к.шп» и «Ншп» (т. е. Пущин) (см.: РП, с. 295).

Далее вырвано более 10 листов, на которых записи (по-французски) расположены верхом вниз, судя по сохранившимся корешкам листов; целиком можно разобрать лишь некоторые слова: «Г'a», «soir», «charme», «I'a», «bête», «rite», «avoir», «esprit».

Л. 34 об.—34. В таком же положении тетради записан карандашом черновик стихотворения «Как наше сердце своенравно» (II, 304). До него на л. 34 об. также верхом вниз (в перевернутом положении тетради), но чернилами были записаны в начале страницы набело две онегинские строки: «Они не стоят ни страстей, || Ни песен, ими вдохновенных» (строфа XXXIV первой главы).

Л. 36 об.—35. Верхом вниз расположен черновик письма к А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. (XIII, 375—376).

Л. 37—38. В прямом положении тетради (не переворачивая ее) Пушкин записывает гексаметры «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» (из А. Шенье) (II, 283). На л. 38 — только начало последней строки «К людям богов [дружелюбных]».

Далее листы 38 об, 39, 40 остались незаполненными, причем 39-й лист не пронумерован ни опекуном, ни жандармом (далее архивная нумерация опять отличается на единицу).

Л. 39 об. Повернув тетрадь верхом вниз, в начале страницы Пушкин записывает: «Только революционная голова...» (XII, 178, 410).

Л. 43—40 об. Поперек листов черновик стихотворения «Бывало, в сладком ослепленьи...» (II, 805—809) — на л. 43 чернилами, на л. 42 об. частично карандашом и на л. 41 об. карандашом.

Л. 43—44 об. Предыдущее стихотворение Пушкин начал писать на л. 43 тогда, когда там уже находился конец чернового письма к Плетневу, написанного в конце 1822 г. (XIII, 374—375). Письмо это было начато на л. 44 об. и расположено верхом вниз.

Далее вырвано несколько листов. Очевидно, вся рукопись ПД № 832 состояла из шести тетрадок по шестнадцать листов каждая (первый и последний листы были приклеены к крышкам переплета), т. е. из 94 листов. На протяжении 44 пронумерованных листов было вырвано около 40 листов, а стало быть, в конце тетради Пушкин вырвал еще около десяти листов.

2

Прежде чем приступить к анализу истории заполнения тетради, выпишем последовательно даты, как проставленные самим поэтом на некоторых листах, так и установленные дополнительно:

Л. 6 об. — 1 марта 1822.

Л. 7 — 11—12 марта 1822 (стихотворение «Мой друг, уже три дня || Сижу я под арестом...»).

Л. 8 об. — 26 марта 1822.

Л. 12 об. — 16 апреля 1822.

Л. 16 об. — 17 — конец апреля — май 1822.¹²

Л. 33 об. — 30 июня — 1 июля.¹³

Л. 36 об. — 35 — 13 июня 1823 (письмо к А. Бестужеву).

Л. 44 об. — 43 — ноябрь — декабрь 1822 (письмо к Плетневу).

Если бы не письмо к А. Бестужеву на л. 36 об. — 35, то заполнение тетради ПД № 832 казалось бы строго последовательным — от марта (л. 6 об.) до ноября — декабря 1822 г. (л. 44 об.).¹⁴

Поэтому В. Е. Якушкин, описывая вторую кишиневскую тетрадь, относил ее заполнение к 1822 г. Современная же исследовательница, в связи с анализом чернового автографа перевода элегии А. Шенье «Слепец» («Внемли, о Гелиос...» — л. 37—38), дает более сложную трактовку истории заполнения тетради ПД № 832: «Первые записи в ней сделаны в начале 1822 г. и дальше тетрадь заполнялась подряд до л. 33 об. Дальнейшие записи велись уже в обратном направлении, от конца к началу, начиная с черновика письма П. А. Плетневу, датированного ноябрем — декабрем 1822 г. В этом же „обратном“ направлении после пробела в пять листов (л. 41—37), на л. 36 об. — 35, набросан черновик письма к А. Бестужеву <...> за ним на л. 34 об. — 34 наброски

¹² В отрывке чернового письма к Катенину, записанного на этих листах, упоминается, в частности, его статья (письмо к Н. И. Гречу), напечатанная в журнале «Сын отечества» в 1822 г. (ч. 76, № 13; цензурное разрешение — 10 апреля 1822 г.).

¹³ В «Рукою Пушкина» эта помета отнесена к 1822 г. (РП, с. 295).

¹⁴ Заметим, что и письмо к неизвестной на л. 30 в последних собраниях сочинений относится к 1823 г. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1979, т. X, с. 52.

стихов; далее на л. 33л.—33б (т. е. на десяти листах) следовал какой-то текст по-французски, доходивший вплоть до страниц, заполненных в прямом направлении, вырванный затем из тетради самим Пушкиным. Возможно, здесь была дневниковая запись или черновик письма. Перевод „Слепца“ появился, по-видимому, уже после этих записей <...>, когда вся тетрадь, кроме л. 41—37 уже отмеченного нами пробела, была заполнена. На этих чистых листах и был записан черновик перевода, верхом вниз по отношению к черновику письма к Бестужеву. Таким образом, вполне закономерно широкая датировка этого перевода — 1823 год, — опирающаяся на дату письма к Бестужеву <...> можно даже сказать: „1823 год, после 13 июня“.¹⁵

В такой трактовке учитываются неоднократные обращения Пушкина к тетради ПД № 832, после значительных хронологических промежутков, а также неоднократный поворот тетради (верхом вниз и обратно) при новом к ней обращении поэта.

Однако мнение о том, что все записи в тетради кончатся 1823 г., опровергается анализом ее содержания.

Уже упоминалось выше, что на л. 26 записан набело (хотя и скорописью) текст эпиграммы «Певец Давид был ростом мал», который должен датироваться, вероятно, концом мая—началом июня 1824 г., когда у Пушкина обострились отношения с Воронцовым.¹⁶ Стало быть, к тетради ПД № 832 Пушкин обращался не только в 1822—1823 гг., но и значительно позже.

Еще более необъяснимой — при традиционной трактовке истории заполнения тетради ПД № 832 — оказывается запись на л. 30 об., ниже чернового наброска «Чугун кагульский, ты священ...»:

«Царь не имеет детей.

Слушает трех сестер; когда бы я была царица, то я бы [выстроила дворец] всякий день я пр^яля?»; 2<я> — когда бы я была царица, завела бы хоромы. На другой день свадьба. Зависть первой жены; война, царь на войне; [царевна рождает сына] Гонец, etc. Царь умирает бездетен. Оракул, буря, ладья. Избирают его царем — он правит во славе — едет корабль — у Салтана речь о новом государе. Салтан хочет слать по слов, царевна посылает своего поверенного гонца, который клеветет. Царь объявляет войну — царица узнает его с башни».¹⁷

Это тот же сказочный сюжет, который наряду с шестью другими занесен под № 1 в тетради ПД № 836 (л. 59 об.), и, надо думать, записан он также в Михайловском, только, может быть, несколько раньше (остальные сказочные сюжеты были записаны в 1826 г.). Как увидим ниже, отнесение к михайловской поре данного наброска не противоречит трактовке сопутствующих замыслов, написанных в прямом положении тетради на последующих листах (на л. 29 об.—30, 34—36 об. записи велись в обратном направлении, при положении тетради верхом вниз).

Для прояснения хронологии заполнения тетради ПД № 832 важное значение имеют также два листка с подневными записями, вырванные отсюда и ныне хранящиеся под архивными номерами ПД № 414 и ПД

¹⁵ Сандомирская В. Б. Первый перевод Пушкина из Андре Шенье. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974, т. VII, с. 183—184.

¹⁶ Ср. замечание Ю. Н. Тынянова о том, что тема эпиграммы могла быть навеяна стихотворением Грибоедова «Давид», напечатанным в 1-й части альманаха «Мнемозина» (цензурное разрешение — 17 января 1824 г.) (Тынянов Ю. Н. Заметки о Грибоедове. — Звезда, 1941, № 1, с. 124). По наблюдению А. Чернова, иллюстрацией к этой эпиграмме или же графическим наброском ее замысла является рисунок на л. 24 об. тетради ПД № 834 (воспроизведен в кн.: Эфрос А. Рисунок поэта. М., 1933, с. 141), рядом с черновиком II строфы второй главы романа «Евгений Онегин», записанным в конце октября 1823 г. (дата на л. 22 об.: 22 октября 1823).

¹⁷ Запись эта воспроизведена (несколько неточно) впервые В. Е. Якушкиным (см.: Як., с. 334—335), но в отличие от семи сказочных сюжетов в тетради ПД № 836 она обычно не помещается в собраниях сочинений Пушкина, в частности в «малых» академических изданиях под редакцией Б. В. Томашевского.

№ 824; на втором из них (с записями 4 мая—6 июня 1821 г.) имеется водяной знак (лев в овальном картуше под короной), по положению которого оказывается, что дневник в тетради ПД № 832 Пушкиным велся с конца ее (в перевернутом положении тетради). Так как первая дата в прямом положении тетради (на л. 60 об.), 1 марта 1822 г., относится к более позднему сроку, нежели дневниковые записи, то следует заключить, что работа в тетради ПД № 832 была начата именно с дневника, для чего, вероятно, и была заведена новая рабочая тетрадь, сменившая тетрадь ПД № 831.

Учитывая разновременное обращение Пушкина к тетради ПД № 832, о чем шла речь выше, следует выделить несколько этапов работы поэта в ней, связанных, как правило, преимущественно с каким-либо одним замыслом (или более или менее однородной группой замыслов). Таких этапов можно выделить четыре.

1. Начало работы над кишиневским дневником в 1821 г. с конца тетради (в перевернутом положении по отношению к современной ее трактовке). Листы эти были Пушкиным вырваны (в конце тетради) — из них сохранились только два (ПД № 414 и ПД № 824). На этом же этапе были заполнены листы 44 об.—40 об., 39 об. Между заполненными страницами дневника Пушкин оставлял, возможно, пробельные листы, намереваясь впоследствии восстановить не отраженные в подневных записях события. Так же сохранились донные чистыми листы 38 об., 39, 40; на л. 43—40 об., 38—37, 36 об.—35, 34 об.—34, 33 об.—31, 30 об.—30 записи были произведены позже (иногда значительно позже) конца 1822 г. Границей здесь служит лист 29 об., на котором записано только одно слово «Теперь» — в перевернутом положении по отношению к современной нумерации.

2. В начале 1822 г. (незадолго до 1 марта) тетрадь начала заполняться с другого конца (в прямом положении по отношению к современной нумерации) — вплоть до л. 29.

3. К одесской поре (1823—1824 гг.) относятся записи, предпринятые в том же направлении, что и дневник (т. е. в положении тетради верхом вниз), на л. 36 об.—34, 30.

4. К михайловской поре (вероятно, к 1825 г.) относятся записи в прямом положении тетради, на л. 30 об.—33 об., 37—38 (листы 36 об.—34 к этому времени были уже заняты письмом к Бестужеву и черновиком стихотворения «Как наше сердце своенравно»).

Анализ каждого из этих этапов заполнения тетради ПД № 832 приводит к новой трактовке ряда содержащихся в ней записей.

3

Дневник в тетради ПД № 832 Пушкин начал, видимо, вести, возвратившись из Каменки (в начале марта 1821 г.), и обращался к нему все менее и менее регулярно: на листе ПД № 414 записи производились 2, 3 и 9 апреля 1821 г., на листе ПД № 824 — 4, 9 и 26 мая и 6 июня 1821 г. В автобиографические заметки органически входили черновики писем (ср., например, записку к Дегильи под датой «6 июня»), и потому можно полагать, что дневниковые записи были доведены в тетради до последних месяцев 1822 г. (см. письмо к Плетневу, написанное на последних листах, сохранившихся в тетради).

Однако к этому времени у Пушкина уже назрел замысел не дневника, а автобиографических записок (мемуаров), о которых он свидетельствовал в 1830 г. (цитируем далее первоначальный, неуправленный текст, более откровенный): «Несколько раз принимался я за ежедневные записки, в 1821 году начал я писать свою автобиографию и продолжал до 1825 года заниматься ею. В конце 1825 года, когда был открыт несчастный заговор, я принужден был сжечь свои тетради, которые могли бы замешать многих и, может быть, увеличить число жертв. Не могу не сожалеть о потере сих записок: они были бы любопытны,

я в них говорил о людях, коие после сделались историческими лицами, со всею откровенностию дружбы или короткого знакомства» (XII, 310, 432).

Под «автобиографией» Пушкин и подразумевал, по-видимому, здесь собственно мемуары, началом которых, по мнению многих пушкинистов, служили так называемые «Заметки по русской истории XVIII века», дошедшие до нас в черновых автографах в составе тетради ПД № 831, а также в белой редакции, помеченной 2 августа 1822 г., и в снятой с нее Н. С. Алексеевым копии, озаглавленной «Некоторые исторические замечания».¹⁸

Черновые автографы этих «замечаний» находятся в тетради ПД № 831 на л. 62, 64, 63 об. (на двух последних страницах до «замечаний» шел черновик стихотворения «Наполеон»), 67 об. (выше — начало черновика стихотворения «Овидию») и 68. Тетрадь ПД № 831 заполнялась в основном в 1821 г., но с обычным для Пушкина пропуском пробельных листов (и их частей), которые предполагалось использовать для развития намеченных на них различных замыслов. Впоследствии эти листы заполнялись другими записями. Так, на л. 51 об. мы находим помету: «31 (сначала было «30») mars. Harting»; на наш взгляд, эта дата относится к 1822 г., хотя обычно данную помету относят к 1821 г. (см.: РП, с. 292) (ср. даты на предыдущих листах: 18 июня 1821 г. — л. 45 об., 26 июля 1821 г. — л. 46 об., 23 августа 1821 г. — л. 47 об.). На л. 53 мы находим перечень стихотворений, написанных в 1821 и в начале 1822 г. (см.: РП, с. 274—275) — примерно до марта. Как нам представляется, на пробельных листах и частях листов в тетради ПД № 831 весной — летом 1822 г. появились и «Некоторые исторические замечания».

Что же могло быть написано из «автобиографии» в 1821 г. (Пушкин был обычно точен в датировке своих замыслов)?

Для того чтобы приблизиться к решению этого вопроса, обратим внимание на черновую заметку о прозе, отмеченную нами на л. 9 об.—11 об. тетради ПД № 832 (написана вскоре после 26 марта 1822 г.): «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона, [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, я почти согласен с его мнением...» и пр. (XI, 18).

Едва ли можно сомневаться в том, что эта заметка связана с размышлениями Пушкина о собственной прозе. Примечательно, что примеры «изысканного слога» Пушкин приводит из прозы научной, критической, философской. Заметка обрывается на упоминании о прозе Карамзина (следующие листы в тетради вырваны) — не об исторической ли его прозе? Сделать такое предположение позволяет, между прочим, замечание о слоге Карамзина, сохранившееся в одном из немногих уцелевших фрагментов автобиографических записок: «Некоторые остряки за ужином переложили первые главы Тита Ливия слогом Карамзина. Римляне времен Тарквиния, не понимающие спасительной пользы самодержавия,

¹⁸ Следует согласиться с Н. Я. Эйдельманом в том, что редакторское название «Заметки по русской истории XVIII века» в собраниях сочинений Пушкина следует заменить на заглавие, сохранившееся в копии Н. С. Алексеева (едва ли он сам придумал это заглавие), см.: Эйдельман Н. Я. Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984, с. 35—38. Но выраженные Эйдельманом сомнения в том, что «замечания» по замыслу Пушкина входили в состав его автобиографических записок, нам не кажутся обоснованными. В данном случае мы присоединяемся к точке зрения, хорошо аргументированной в книгах: Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1 (1813—1824). М.; Л., 1956, с. 566—585; Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. 2-е изд. М., 1981, с. 275—303. Заметим, однако, что даже в изданиях сочинений Пушкина, вышедших под редакцией Б. В. Томашевского, «Заметки» почему-то включаются в раздел «Историческая проза», а не в раздел «Автобиографическая проза».

и Брут, осуждающий на смерть своих сынов, *ибо редко основатели республик славятся нежной чувствительностью* — конечно, очень смешны. Мне приписали одну из лучших русских эпиграмм; это не лучшая черта моей жизни» (XII, 306). Едва ли «некоторым остряком» был не сам Пушкин, написавший-таки «одну из лучших русских эпиграмм», в которой также идет речь об «изящном слоге» Карамзина («В его Истории изящность, простота...»).

«Точность и краткость, — заметит Пушкин, — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (XI, 19). Речь здесь идет о необходимости выработки «метафизического» (по выражению Пушкина) языка, на неразработанность которого пенял поэт в одном из писем к Вяземскому,¹⁹ но не только об этом. Мы полагаем, что пушкинское суждение о прозе близко по пафосу к заметке на л. 39 об. тетради ПД № 832 (она написана в конце 1822 г.): «Только революционная голова, подобная Мир«обо?» и Петру», может любить Россию так, как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России на этом русском языке» (XII, 178).

Смысл этой заметки мы видим в контексте размышлений Пушкина над своими автобиографическими записками. Она же позволяет понять, что именно мог писатель относить к замыслу автобиографических записок 1821 г.

Как уже говорилось выше, после л. 33 в тетради ПД № 832 на нескольких (около десяти) вырванных листах шел какой-то французский текст. Не было ли это первоначальным наброском автобиографических записок Пушкина?²⁰ Несомненно, что язык французской прозы в то время для поэта был более легким, чем «метафизический» русский язык. Не случайно даже дневниковые заметки 1821 г. Пушкин в тетради ПД № 830 (л. 40) набрасывает по-французски: «O«rloff» disait en 1820: „Révolution en Espagne révolution en Italie, révolution en Portugal, constitution par ci, constitution par la... Messieurs les souverains, vous avez fait une sottise en détrônant Napoléon“».²¹

Известны и пушкинские заметки на французском языке о греческой революции (см. XII, 190), которые также скорее всего входили в общий замысел его автобиографических записок, строившихся не как личная исповедь, а как повествование об исторической судьбе пушкинского поколения.

Если наши предположения верны, то намерение писать автобиографические записки на русском языке имело для Пушкина не формальное, а вполне концептуальное значение.

В начале 1823 г. работа над записками, по-видимому в самом их начале, застопорилась. Незавершенность в то время данного замысла (отражающая духовный кризис Пушкина) до некоторой степени объяснена

¹⁹ «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас в диком состоянии. Дай бог когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы — т. е. языка мыслей)» (XIII, 187).

²⁰ Т. Г. Цявловская полагает, что здесь следовали черновики писем к «неизвестной», к которой относится и послание на л. 30. Однако сохранившиеся у корешков вырванных листов слова свидетельствуют о беловом характере записей.

²¹ Перевод: «O«рлов» говорил в 1820 году: „Революция в Испании, революция в Португалии; конституция тут, конституция там... Господа государи, вы поступили глупо, свергнув с престола Наполеона“» (XII, 304, 486). Предыдущий лист (л. 39а) в тетради вырван — на нем также были французские записки. На л. 39 об. мы находим окончательный план «Кавказского пленника», который С. М. Бонди датировал 20-ми числами ноября — началом декабря 1820 г., временем пребывания Пушкина в Каменке (см. об этом в кн.: Селиванова С. Д. Над пушкинскими рукописями. М., 1980, с. 40). В таком случае лист 40 заполнялся в самом начале 1821 г., ср. выражение: «Орлов говорил в 1820 году...» (вполне очевидно, что к моменту появления этой записки 1820 год уже закончился).

стихотворением, черновой набросок которого мы находим на л. 43 об.—40 об. тетради ПД № 832:

Бывало, в сладком ослепленье
Я верил избранным душам,²²
Я мнил их тайное рожденье
Угодно властным небесам,
На пих указывало мненье —
Едва приблизился я к ним. . .

(II, 294)

Вернулся Пушкин к замыслу мемуаров и завершил их позже, в Михайловском.²³

К первому этапу работы в тетради ПД № 832 (связанному с замыслом автобиографических записок) можно отнести, как нам кажется, и записи на л. 1. В РП (с. 294) перечень записанных здесь фамилий трактуется как обозначение лиц, которым Пушкин собирался отправить письма (см. с. 225). Однако о переписке Пушкина с Баратынским в это время мы не имеем никаких сведений (Пушкин общался тогда с ним через Дельвига). Примечателен сам отбор имен: все они (кроме последнего, Л. С. Пушкина) обозначают поэтов. Можно предположить, что Пушкин здесь наметил список лиц, которым собирался написать и частично написал (см. зачеркнутые фамилии) — вероятно, в ответ — стихотворные послания, а именно: «Катенину» («Кто мне пришлет ее портрет. . .»), «Вяземскому» («Язвительный поэт, острый замысловатый. . .»), «Баратынскому» («Сия печальная страна. . .»), «Дельвигу» («Друг Дельвиг, мой парнасский брат. . .»), «Раевскому» («Не тем горжусь я, мой певец. . .»), «Брату» («Брат милый, отроком расстался я с тобою. . .»). В таком случае помету можно трактовать временем между 23 марта 1821 г., когда было послано Дельвигу письмо со стихами, и 5 апреля 1821 г. (помета на автографе стихотворения «Кто мне пришлет ее портрет. . .»).

Практика заполнения тетради с обоих концов одновременно (дневниковые записи также, как говорилось выше, начаты были, очевидно, в марте 1821 г.) обычна для Пушкина. С другой стороны, стихотворные послания могли как-то соотноситься с автобиографическими записками.

Под списком фамилий на л. 1 тогда же (тот же почерк, те же чернила) была сделана выписка из «Revue encyclopedique, fevrier 1821» — отзыв о поэме «Руслан и Людмила», которая также могла иметь отношение к мемуарам.

В развитие первой пометы на обороте л. 1 появляются черновые строки стихотворного послания Баратынскому, начало работы над которым, таким образом, допустимо датировать также концом марта — апрелем 1821 г. Общепринятая его датировка началом 1822 г. основана на том, что в стихотворении видят отражение впечатлений, почерпнутых в поездке Пушкина (в компании с Липранди) по Молдавии в конце 1821 г., но, как вполне очевидно, такая мотивировка времени создания стихотворения не может считаться сколько-нибудь основательной (живя и в Кишиневе; Пушкин мог себя ощущать находящимся в Бессарабии).

4

Со второго листа тетрадь ПД № 832 («Гроб юноши», как уже упоминалось выше, мог быть перебелен на л. 2—3 об. не раньше 18 июля 1821 г., когда была написана его черновая редакция) заполнялась после-

²² Ср. замечание Пушкина: «. . . я в них (записках, — С. Ф.) говорил о людях, коие после сделались историческими лицами» (XII, 310). Из этого стихотворного наброска впоследствии оформились два пушкинских стихотворения — «Свободы сеятель пустынный» (которое было послано в письме к Вяземскому от 1 декабря 1823 г.) и «Демон».

²³ О работе Пушкина над записками см.: Левкович Я. Л. Пушкин в работе над «Записками». — Русская литература, 1982, № 2, с. 141—149.

довательно — очевидно, с февраля 1822 г. (дата на л. 6 об.: 1 марта 1822), и датировка записанных здесь текстов не вызывает затруднений, за исключением последних границ работы в этой тетради над «Бахчисарайским фонтаном». Общепринятое мнение о том, что она продолжалась здесь до июня 1822 г. — на основании помет на л. 33 об. «30 июня» и «1 июля», — не может считаться достоверным, так как отнесение пометы к 1822 г. возникло тогда, когда вся работа Пушкина в данной тетради относилась лишь к 1822 г., что впоследствии было опровергнуто.

История развития замысла поэмы «Бахчисарайский фонтан» проясняется при анализе всей совокупности дошедших до нас черновиков произведения с учетом их контекстов.

Автографы поэмы разбросаны по нескольким рабочим тетрадям Пушкина и дошли до нас далеко не полностью. Они наглядно свидетельствуют, что замысел, вылившийся в поэму «Бахчисарайский фонтан», вызревал на протяжении ряда лет и претерпел за это время существенные изменения.

Творческая история поэмы обследована Г. О. Винокуром, готовившим текст для академического издания, и изложена им в специальной статье.²⁴ Его наблюдения над рукописями произведения в основном убедительны, если не считать уверенности исследователя в том, что «в течение летних месяцев 1822 г. возник черновой остов поэмы» и что «вероятно, только заключительная часть оставалась необработанной» (В., с. 232, 234).

На первый взгляд, такой вывод подтверждается дошедшими до нас автографами поэмы. Обратимся к их анализу.

Самые ранние наброски, относящиеся к этому замыслу, мы находим в тетради ПД № 831: на л. 39 об. — две отлившиеся после долгих исправлений строки (по тонкому наблюдению Г. О. Винокура, тема бахчисарайского фонтана первоначально возникла как лирическая):

Там некогда [мечтами упоенный]
Я посетил дворец уединенный;

(IV, 382)

на л. 48 об.:

Давлет Гирей задумчиво сидит;
Драгой янтарь в устах его дымится
Угрюмый двор кругом его молчит;

(IV, 382)

и, наконец, на л. 49 об.—50 написанные уже четырехстопным ямбом строки, которые соответствуют началу «Бахчисарайского фонтана»: «... рассеянно взглянул ∞ Так море зыбкое стекло || Рисует ночью бурны тучи» (IV, 382—383).²⁵

Первая из этих записей сделана незадолго до 5 июня 1821 г. (дата на л. 40 об.), последующие — вскоре после 24 августа 1821 г. (дата на л. 47 об.).

Следующая группа автографов поэмы находится в тетради ПД № 832, где на л. 19—29 (и отчасти на л. 8 об.) сохранились черновые строки, соответствующие стихам 31—79, 166—228, 482—558 окончательного текста поэмы (см. IV, 384—400). Здесь содержатся три последовательных эпизода поэмы (первое упоминание о женах Гирея и о евнухе; рассказ о судьбе Марии; лирический эпилог); между этими сохранившимися

²⁴ Винокур Г. Крымская поэма Пушкина. — Красная новь, 1936, № 3, с. 230—243 (в дальнейшем ссылки на эту статью даются в тексте сокращенно: В., страница).

²⁵ В конце тетради, на л. 70 (это последний заполненный текстом лист), мы находим и беловой автограф (с немногими поправками) песни «Дарует небо человеку», но, по всей вероятности, она была занесена сюда значительно позже, когда в сюжет поэмы была уже введена Зарема (ср.: «Но всех блаженней, о Зарема» и пр.).

фрагментами несколько листов Пушкиным вырвано. Отсюда и создается впечатление, что первоначально в тетради ПД № 832 вчерне был записан весь «остов поэмы».

Однако это впечатление обманчиво. Нетрудно подсчитать, что на двух сторонах одного листа в тетради ПД № 832 у Пушкина уместилось немногим более 20 строк чернового текста. Между тем один центральный эпизод поэмы (рассказ о встрече двух героинь и их гибели), без которого нельзя себе представить пушкинской поэмы, занимает около 200 строк, т. е. требует по крайней мере около десяти заповенных черновых листов, которые должны были бы быть между сохранившимися листами 23 и 24 тетради ПД № 832, если в ней когда-то существовал «остов поэмы». Но здесь было вырвано всего два листа. Характерно, что лицевая сторона л. 24 осталась незаполненной: после того как было рассказано о Марии, Пушкин в то время еще не нашел перехода к лирическому описанию фонтана, мысль о котором возникла у Пушкина раньше, на л. 8 об. (незадолго до 26 марта 1822 г.):

[Таится холодная] Журчит за мрамором вода
И каплет [вечными] тихими слезами
Не умолкая никогда

(IV, 393)

Другими словами, ничто пока не намекало на драматические события, составляющие остов «Бахчисарайского фонтана». В редакции тетради ПД № 832 были только легенда о польской княжне, угасшей в гареме, и лирическое повествование о «брегах Салгира».²⁶ Создается впечатление, что в таком виде стихи представляли собою какой-то фрагмент более общего замысла или же, по крайней мере, характерный для Пушкина жанр лирического «отрывка».²⁷

Этот вывод подтверждает третий автограф поэмы, сохранившийся в тетради ПД № 834. Здесь на л. 1 переписывается набело текст (с заголовком «Отрывок») «Ты сердцу непонятный мрак...». В составе его, в конце второго столбца, следовал текст, позже отделенный от «Отрывка» и получивший заглавие (вписанное впоследствии) «Иностранке»:

На языке тебе невнятном
Стихи прощальные пишу;
Но в заблуждении приятном
Вниманья твоего прошу:
Мой друг, доколе не увяну,
В разлуке чувство погубя,
Боготворить не перестану
Тебя, мой друг, одну тебя.

(II, 271)

Черновой автограф этих стихов находится в ПД № 830, на л. 63 об. (на л. 64 дата: 22 июня 1821 г.) и имеет заголовок «Гр.». Обычно он расшифровывается «Гречанке», но ничто не противоречит другой возможной расшифровке: «Грузинке». В тетради ПД № 830 стихотворение имело такую концовку:

Я [буду] [помнить], друг любимый,
В [уединенной] тьме ночей
Твой поцелуй неутолимый
И жар томительных очей —

(II, 786)

²⁶ Как уже упоминалось при описании тетради ПД № 832 (см. с. 228 настоящей статьи), на л. 26 стихи «Он кончен верный мой рассказ — О возраст» (см. IV, 394) появились позже последовательного заполнения тетради, одновременно с эпиграммой «Певец Давид был ростом мал», написанной здесь же, т. е., по всей вероятности, не раньше мая 1824 г.

²⁷ Об этом жанре см.: Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 69—82.

Это в свою очередь перекликалось со строками, которые мы находим на л. 47 об. той же тетради ПД № 830:

Чей голос выразит ясней
И нежность и тоску желаний
Чей страстный поцелуй живеи
Твоих язвительных лобзаний
(IV, 400)

Впоследствии эти строки (слегка измененные) войдут в текст «Бахчисарайского фонтана», характеризую Зарему, но первоначальный их набросок в 1821 г. (в тетради ПД № 830) не был, по-видимому, связан с поэмой.

Как нам представляется, именно отброшенные строки первоначальной редакции стихотворения «На языке тебе невнятном...» стимулировали работу Пушкина над поэмой «Бахчисарайский фонтан» в тетради ПД № 834.

На обороте л. 1 этой тетради Пушкин набело переписывает следующие строки:

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
Давно печальное преданье
Поведали мне первый раз.
Тогда я в думы углубился,
Но ненадого — резвый ум,
Забыв веселых оргий шум,
Невольной грустью омрачился.
Как быстро легкой чередой
Тогда сменялись впечатленья
Веселье — тихой тоской,
Печаль — восторгом упоенья.²⁸

По-видимому, строки эти непосредственно продолжали записанный на лицевой стороне листа «Отрывок» (ср.: «Боготворить не перестану || Тебя, мой друг, одну тебя» и «Исполню я твое желанье...»). Но дописав на л. 1 об. строки до конца, Пушкин тут же начинает их перерабатывать. И тогда среди черновых вариантов на л. 1 об. наконец возникает план поэмы:

Гарем
Мария
Гирей и Зарема
Монах — Зарема и Мария.
Ревность. Смерть М(арии) и Зар(емы)
Бахчисарай(ский) Ф(онтан)²⁹

Ясно, что если бы поэма была в тетради ПД № 832 в «остове своем» уже оформившейся, она не нуждалась бы в плане. План понадобился только потому, что в поэму была введена новая героиня — Зарема (характер которой был предвосхищен в последнем, отброшенном в «Отрывке» четверостишии стихотворения «Гр(узинке?)»), и это определило драматическую коллизию окончательной редакции произведения. План этот впоследствии был четко Пушкиным реализован — с характерной заменой, однако, второго и третьего пунктов (первоначально намечая «Гарем — Мария...», Пушкин по сути дела отражал текст, уже записанный в тетради ПД № 832).

²⁸ Данному тексту предшествовали тщательно зачеркнутые Пушкиным буквы, которые (очевидно, по аналогии с посвящением «Кавказского пленника») расшифрованы в академическом издании как «[Н. Н. Р.]» (т. е. «Н. Н. Раевскому»), хотя уверенному прочтению они не поддаются. Г. О. Винокур (см.: В., с. 234—235) заметил, что эти строки оформились из лирического эпилога поэмы, но как указывалось выше, в эпилог аналогичные строки были вписаны в тетради ПД № 832 значительно позже, одновременно с эпиграммой «Певец Давид был ростом мал».

²⁹ Очевидно, позже здесь же было набросано третье четверостишие («На чуждые черты взирая...» и пр.) новой редакции стихотворения «Иностранке», которое в таком виде было переписано в тетрадь ПД № 833 (л. 26).

Кроме отброшенного в окончательной редакции поэмы лирического вступления, в тетради ПД № 834 на л. 3 об. сохранилась концовка поэмы: «Я помню столь же милый взгляд ∞ Вокруг утесов Аю-дага»,³⁰ а весь остальной черновик новой редакции, следовавший за л. 1, был впоследствии вырван и до нас не дошел.

Когда была написана эта новая редакция? На этот счет мы имеем недвусмысленное свидетельство Вяземского (первое дошедшее до нас упоминание о поэме!), который со слов очевидца сообщал А. И. Тургеневу 30 апреля 1823 г., что Пушкин «пишет новую поэму „Гарем“ о Поттоцкой, похищенной когда-то ханом; событие историческое».³¹ Заметим, что на л. 4 об. тетради ПД № 834 перед первой строфой «Евгения Онегина» имеются даты «9 мая» и «28 мая» 1823 г. — первая из них, по видимому, относилась к ранним наброскам начала романа, до нас не дошедшим.

Но что же представляла собой первая редакция поэмы?

Чтобы понять это, следует вспомнить, что всего несколькими листами от рассказа о Марии в тетради ПД № 832 отделены черновые наброски, озаглавленные «Таврида» (л. 12—16 об.). Б. В. Томашевский, убедительно реконструировавший художественную соотнесенность этих отрывков, показал, что данный замысел должен был начинаться с фрагмента «Ты сердцу непонятный мрак — того самого, которым в тетради ПД № 834 начинается перебеленный текст поэмы (сначала под названием «Отрывок»), позже перешедший в черновик и в связи с появлением нового плана замененный существенно иным замыслом.

Не связывая отрывков «Тавриды» с рассказом о Гирее и его пленнице Марии, Б. В. Томашевский утверждает: «Прежде всего мы видим, что в этих набросках совершенно отсутствует эпический сюжет. Но в то же время присутствие в них сюжета лирического не дает возможности предположить, что это — введение в эпическую поэму. Пристроить всю довольно сложную конструкцию лирических излияний к предполагаемому эпическому сюжету невозможно. Эти отрывки замкнуты в себе и могли развиваться только в пределах намеченной темы.³² Поэтому следует решительно отказываться от термина „поэма“ по отношению к „Тавриде“ Пушкина. Это, конечно, элегия, но развернутая до не совсем обычных размеров».³³

Между тем в пушкиноведении уже обращалось внимание на то, что у Пушкина имелся образец «элегической поэмы» — «Таврида, или Мой летний день в таврическом Херсонесе. Лиро-эпическое песнопение, сочиненное капитаном Семеном Бобровым» (1798).³⁴

Черновые записи Пушкина 1822 г. свидетельствуют, как настойчиво он пытался отделаться от байроновского «диктата» в своих поэмах, в полной мере обнаружившегося в «Кавказском пленнике». Пушкин готов даже возвратиться к «архаичным» формам поэмого повествования, отчасти уже преодоленным в «Руслане и Людмиле», снова принимаясь за «Бову» и обдумывая «Мстислава». В «Кавказском пленнике» опыт Байрона подчинял развитие всего замысла. Вместе с тем лирические описания кавказской природы и быта черкесов обнаруживали существенные потенции

³⁰ Строка «Вокруг утесов Аю-Дага» кончает страницу, но здесь нет знака кондовки. Таким образом, текст «Бахчисарайского фонтана», очевидно, заканчивался в тетради ПД № 834 на следующей странице (л. 3а), но этот лист вырван; на обороте его с самого начала была проза (разбираются отдельные слова «лите<ратура>», «имение»).

³¹ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1924, вып. 6, с. 16.

³² Тема эта определяется Томашевским так: «Любовь сильнее смерти».

³³ Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина. — Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук, 1949, вып. 16, с. 113.

³⁴ См. сообщение Н. В. Фридмана: Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, 1947, вып. III, с. 77. Впоследствии Н. В. Фридман, очевидно под влиянием Б. В. Томашевского, заметил о «Тавриде» Боброва: «Но эта поэма не была „крымским“ источником для романтика Пушкина» (Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1930, с. 100).

собственно пушкинской музы — недаром впоследствии именно это Пушкин прежде всего ценил в своей поэме. Понятно поэтому его желание в «Тавриде» полностью довериться своему лирическому дару, не подменяя себя «байроническим» героем. Недаром, обозначая сразу же заглавие новой поэмы, «Таврида» (вспомним, что первая его южная поэма также первоначально называлась «Кавказ»), Пушкин берет для нее прежний, заготовленный для «Кавказа» эпитаф из Гете: «Верни мне мою молодость».

Однако лирический монолог приобретал аморфную форму, превращаясь в растянутую элегию, и, вероятно, по этой причине в апреле—мае 1823 г. Пушкин возвращается вновь к сюжетному повествованию, тем самым вновь подпадая под влияние Байрона, в то время бывшего властителем его дум. «Бахчисарайский фонтан слабее Пленника, — позже заметит Пушкин, — и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сошел» (XI, 145).

Первоначально намеченный фрагмент о судьбе Марии, пленницы Гирей (в тетради ПД № 832), и был, вероятно, связан именно с замыслом «Тавриды»: описание бахчисарайского фонтана, воплотившего память о пленнице, выражало ту же мысль, которой пронизана вся «Таврида» Пушкина: «Любовь — сильнее смерти». В окончательной редакции эпическая природа пушкинской поэмы выступила на первый план. Дорожа энергией рассказа, Пушкин откинул лирическое вступление (соответствовавшее строфам «Тавриды»), начав по своему обыкновению (а не просто следуя «Абидосской невесте» Байрона, как обычно считается) повествование с массовой сцены; характерно, однако, что здесь она (ср. зачины поэм «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Цыганы») перенесена в интерьер и в ней крупным планом показан один герой. В фабуле поэмы тем не менее Гирей не играет главной роли, но он задает определенную лирическую тему, которая уже в авторской исповеди разрешается в эпилоге поэмы (поклонник чувственной любви, герой впервые прозревает ее духовное начало).

Пушкин решил напечатать поэму после долгих раздумий, которыми он поделился с Вяземским (письмо от 4 ноября 1823 г.): «Вот тебе, милый и почтенный Асмодей, последняя моя поэма. Я выбросил, что цензура выбросила б и без меня, и то, что не хотел выставлять перед публикою.³⁵ Если эти бессвязные отрывки покажутся тебе достойными тиснения, то напечатай <...> еще просьба: припиши к Бахчисараю предисловие или послесловие» (XIII, 73).

Черновик поэмы «Бахчисарайский фонтан», сохранившийся на л. 19—29 тетради ПД № 832, обычно датируется маем—июнем 1822 г. Вторая граница этой датировки, как было показано выше, ни на чем не основана. По положению автографа в тетради мы можем констатировать, что работа над поэмой начата здесь не ранее мая 1822 г., но могла быть закончена и через год, когда она, с выработкой нового плана, была перенесена в тетрадь ПД № 834.

5

Такой вывод в свою очередь позволяет по-новому подойти к трактовке письма к неизвестной (на французском языке), черновик которого записан на л. 30 в положении тетради верхом вниз. А. Де-Рибас, исходя из предположения, что письмо это писалось в 1822 г., относил его к Ек. Орловой.³⁶ Т. Г. Зенгер (Цявловская) считает письмо одесским

³⁵ Это замечание тоже, между прочим, служит косвенным доказательством о единстве замыслов «Тавриды» и «Бахчисарайского фонтана». Действительно, именно в первоначальном замысле лирической поэмы содержались в обилии и мысли о бессмертии (чуждые христианской ортодоксальности), и «любовный бред».

³⁶ Де-Рибас А. Письмо к «неизвестной». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 1, с. 227—231.

(1823 г.) и сближает его с двумя письмами к неизвестной, написанными в начале 1830 г.,³⁷ выстраивая «сюжет» истории «утаенной любви» Пушкина, которую он пронес чуть ли не через всю жизнь.

Между тем, если уж относить это письмо к одесской поре, то почему непременно к 1823 г.? Текст эпиграммы «Невец Давид был ростом мал» на л. 26 свидетельствует, что к тетради ПД № 832 Пушкин обращался и в 1824 г. (ср. также шаржированный профиль Воронцова на л. 21а об.).

В таком случае можно высказать предположение, что письмо на л. 30 также написано в 1824 г. и, судя по его содержанию, адресовано Е. К. Воронцовой. Если отрешиться от всех легенд насчет взаимоотношений ее с поэтом, накопившихся в пушкиноведческой литературе, то такое предположение не покажется произвольным. Обратимся к свидетельству на этот счет, исходящему от близкого Пушкину человека, В. Ф. Вяземской: «Приходится начать письмо с того, — пишет она 1 августа 1824 г. к мужу, — что меня занимает более всего — со ссылки и отъезда Пушкина, которого я только что проводила до верха моей горы, нежно поцеловала и о котором я плакала, как о брате, потому что последние недели мы были с ним совсем как брат с сестрой. Я была единственной поверенной его огорчений и свидетелем его слабости, так как он был в отчаянии от того, что покидает Одессу, в особенности из-за некоего чувства, которое разрослось в нем за последние дни, как это бывает. Молчи, хотя это очень целомудренно, да и серьезно лишь с его стороны. . .».³⁸

Сравним это свидетельство, имеющее в виду влюбленность Пушкина в Воронцову, с его письмом к неизвестной (в переводе с французского и с пропуском черновых вариантов отдельных слов): «Не из дерзости пишу я вам, но я имел слабость признаться вам в смешной страсти и хочу объясниться откровенно. Не притворяйтесь, это было бы недостойно вас — кокетство было бы жестокостью, легкомысленной и, главное, совершенно бесполезной, — вашему гневу я также поверил бы не более — чем могу я вас оскорбить; я вас люблю с таким порывом нежности, с такой скромностью — даже ваша гордость не может быть задета.

Будь у меня какие-либо надежды, я не стал бы ждать кануна вашего отъезда, чтобы открыть мои чувства. Припишите мое признание лишь восторженному состоянию, с которым я не мог более совладать, которое дошло до изнеможения. Я не прошу вас ни о чем, я сам не знаю, чего хочу, — тем не менее я вас. . .» (XIII, 525).

Нам представляется, что так мог писать Пушкин Воронцовой накануне ее отъезда в Крым 14 июня 1824 г.

Очевидно, примерно в то же время (но после возвращения Воронцовой из Крыма 24 июля 1824 г.) Пушкин пишет несколько дальше в той же тетради ПД № 832, на л. 34 об.—34 (также в положении верхом вниз), стихотворение «Как наше сердце своенравно» — во всяком случае не раньше октября 1823 г., так как до начала работы над стихотворением здесь были записаны две строки из строфы XXXIV первой главы «Евгения Онегина». Черновик этой строфы находится в тетради ПД № 834 на л. 14 об. и написан в начале октября 1823 г. (на л. 16 — черновик письма к Вяземскому от 14 октября 1823 г.).

К исходу 1822 г. записи в тетради ПД № 832 — с конца ее, по современной нумерации (а фактически с начала, если учесть, что вырванные страницы с кишиневским дневником относятся к 1821 г.) — были доведены до л. 44 об.—43 (письмо к Плетневу), да еще была запись (в том же положении тетради) на л. 39 об. «Только революционная голова. . .». Вслед за письмом к Плетневу поперек листов пишется на л. 43—40 об. стихотворение «Бывало, в сладком ослепленье. . .» (конец

³⁷ Зенгер Т. Г. Три письма Пушкина к неизвестной. — В кн.: Звенья. М., 1933, кн. 2, с. 210—212.

³⁸ Прометей, т. 10, с. 30 (подлинник по-французски).

1822—первая половина 1823 г.); далее в том же положении тетради, пропустив несколько пробельных листов, Пушкин на л. 36 об.—35 пишет письмо к Бестужеву от 13 июня 1823 г.; на следующей странице (л. 34 об.) после октября 1823 г. записывает упомянутые выше онегинские строки; около 14 июня 1824 г. (?) в том же положении тетради, но с другой стороны — письмо к неизвестной (Е. К. Воронцовой?) и, наконец, несколько позже (в конце июля 1824 г.), на л. 34 об.—34, — стихотворение «Как наше сердце своенравно...». Таким нам представляется первоначальный процесс заполнения л. 44—30 тетради ПД № 832.

6

Остальные (оставшиеся тогда пробельными) листы тетради заполнялись Пушкиным в ином порядке — в порядке ныне принятой нумерации. Перечислим вновь эти записи:

Л. 30 об. — набросок «Чугун Кагульский, ты священ...» и программа сказки о царе Салтане.

Л. 31—33. — конспект из Женгене о поэме «Буова д'Антоня».

Л. 33 об. — начало поэмы «Бова», предпринятое пятистопным ямбом.

Л. 37—38 — набросок стихотворения «Внемли, о Гелиос...».

По ряду косвенных признаков все эти записи, как нам представляется, можно отнести к михайловской поре, т. е. к 1824—1825 гг. Набросок «Чугун Кагульский, ты священ...» мог появиться по ассоциации со строками эпизода поэмы «Цыганы», написанными 8—10 октября 1824 г.:

В стране, где долго, долго брани
Ужасный гул не умолкал,
Где повелительные грани
Стамбулу русский указал,
Где старый наш орел двуглавый
Еще шумит минувшей славой...

(IV, 203)

В обоих случаях здесь вспоминается победа русских над турками при Кагуле 21 июля 1770 г.

Известен и пробудившийся в это время под влиянием Арины Родионовны интерес Пушкина к сказкам. Поэтому именно в эту пору Пушкин мог обратиться вновь к замыслу «Бовы», уловив сходство этого популярного сюжета со средневековой итальянской поэмой «Буова д'Антоня», о которой поэт вспоминал в письме к Вяземскому в июне 1825 г. (см. XIII, 184).

В Михайловском же обостряется интерес Пушкина к творчеству А. Шенье. Здесь было написано стихотворение «Ты вянешь и молчишь...», помеченное в издании стихотворений 1826 г. как «Подражание А. Шенье. 1824», а в феврале—апреле 1825 г. — элегия «Андрей Шенье».³⁹ По смыслу своему стихотворение «Внемли, о Гелиос» довольно близко к «Подражаньям Корану» — это тоже рассказ о гонимом поэте (пророке), суровые испытания жизни которого не могут лишить его вдохновенного дара, предопределяющего неминуемое всеобщее признание.⁴⁰

Но тогда и пометы на л. 33 об. «30 июня», «После обеда во сне видел Кхлбкр», «1 июля день щастливый» также можно отнести к ми-

³⁹ О датировке работы над элегией «Андрей Шенье» см.: Фомичев С. А. Рабочая тетрадь ПД № 835 (из текстологических наблюдений). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 62.

⁴⁰ Анализу (в том числе и текстологическому) этого стихотворения посвящена статья В. Б. Сандомирской в кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1964, т. VII, с. 167—184.

хайловской поре, а именно к 1825 г. — в этом случае последняя из них, очевидно, имеет в виду А. П. Керн (незадолго до ее отъезда из Михайловского 19 июля 1825 г. Пушкин был ею особенно увлечен). Отметим также, что не раньше марта 1825 г. Пушкин на л. 59 тетради ПД № 835 (на л. 59 об. начата работа над «Андреем Шенье») набрасывает стихотворение с пометой «Кхлбкр» (т. е. «Кюхельбекеру»):

Да сохранит тебя твой добрый гений
Под бурями и в тишине.

(II, 475)

Таким нам представляется порядок заполнения тетради ПД № 832 (на отдельных этапах он восстанавливается лишь гипотетически).





Я. Л. ЛЕВКОВИЧ

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПУШКИНА ПД № 841
(ИСТОРИЯ ЗАПОЛНЕНИЯ)

Тетрадь № 841 в описании рукописей Пушкина носит название «арзрумской». Это большая тетрадь в твердом переплете, состоящая из 16 тетрадок в $1/2$ долю листа.¹ Бумага голубого цвета (№ 91 по каталогу Б. В. Томашевского).² В тетради много листов вырвано,³ часть листов не заполнена.⁴ Отправляясь в 1829 г. в Арзрум, в действующую армию, Пушкин взял с собой эту тетрадь — отсюда и название ее «арзрумская».

Географический диапазон тетради обширен. Записи ведутся на Кавказе (Георгиевск, Владикавказ, Арзрум, Тифлис, Минеральные воды), в Москве, затем в Старицком уезде, в имениях Вульффов—Осиповых Павловское и Малинники, затем в Петербурге, снова в Москве и снова в Петербурге. Пушкин работает в тетради в 1829—1831 гг., и только две записи относятся к 1836 г.

Тетрадь № 841, как и другие рабочие тетради Пушкина, имеет три пагинации, так называемую «жандармскую», «опекунскую» и «архивную».⁵ Восстанавливая историю заполнения тетради, мы будем пользоваться архивной пагинацией.⁶ По архивной пагинации в ней 129 листов, по жандармской — 108.

В 1880 г. арзрумская тетрадь вместе с другими рукописями поэта была передана его сыном, А. А. Пушкиным, в Румянцевский музей (впоследствии Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина), где получила шифр «ЛБ, № 2372». Тетрадью пользовался П. В. Анненков, готовя издание сочинений Пушкина, потом она была в руках П. И. Бартенева. В 1884 г. В. Е. Якушкин составил полистное описание тетради, приводя в своем описании большие массивы неизвестных тогда еще пушкинских текстов.⁷

¹ Полных тетрадок (состоящих из 16 листов) только четыре, в остальных недостает по одному или нескольку двойных листов. Эти листы вырваны до заполнения той или иной тетрадки, так как порядок записей при этом не нарушен.

² Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание. М.: Л., 1937, с. 313.

³ Сохранились корешки от вырванных листов: 11а, 11б, 15а, 17а, 29а, 31а—в, 42а—д, 58а, 61₋₂₇, 80а, 86а, 90а—д, 93а, 95а, 98а, 108а, 111а—в. Листы 11а, 111а—в и один из листов между 63 и 64 хранились в бумагах Пушкина (ПД, № 126, 252, 253).

⁴ Чистые листы: 1 об., 35 об., 41 об., 42, 45—55, 58, 62, 81, 84, 94, 105, 115, 123 об., 124, 125.

⁵ См.: Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД, № 838). (История заполнения). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 239—240.

⁶ Поэтому наши обозначения номеров листов будут расходиться с академическим изданием, где ссылки даются бессистемно — иногда на жандармскую, иногда на опекунскую нумерацию.

⁷ Якушкин В. Е. Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве. — Русская старина, 1884, т. XLIV, ноябрь, с. 246—374.

В 1931 г. несколько трудно читаемых черновых текстов разобрал и опубликовал С. М. Бонди.⁸ Тексты этой тетради публиковались в большом академическом издании Пушкина (откуда перепечатывались в разных изданиях) и в книге «Рукою Пушкина».⁹ Несколько рисунков из тетради воспроизведено с комментариями А. М. Эфросом¹⁰ и Т. Г. Цявловской.¹¹ Наконец, записи, относящиеся к дневнику поэта, рассмотрены нами в статье «Кавказский дневник Пушкина»;¹² там и начала выстраиваться история заполнения тетради.

В тетради 17 дат обозначены самим Пушкиным. Кроме того, в ней имеется пять черновых писем, даты которых известны или установлены. Вот эти даты в хронологической последовательности:

«15 мая. Георгиевск» (л. 2) — дневниковая запись.

«15 мая» (л. 128) — стихотворение «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла».

«м<ая> 22. Владикавказ» (л. 7) — дневниковая запись.

«22 мая. Кап Кой» (л. 127 об.) — дневниковая запись.

«24 мая. Коби» (л. 127 об.) — черновик письма к Б. Чилиеву.¹³

«25 мая. Коби» (л. 127) — дневниковая запись.

«Арзрум. 12 июля» (л. 12а) — дневниковая запись.

«14 июля. Арзрум» (л. 123) — дневниковая запись.

«18 июля. Арзрум» (л. 11 об.) — дневниковая запись.

«19 июля» (л. 12) — набросок предисловия к «Борису Годунову».

«2 октября» (л. 119 об.) — строфа <5> главы «Странствие» «Евгения Онегина».

«3 октября (л. 117 об.) — строфа <11> главы «Странствие» «Евгения Онегина».

«2 ноября 1829» (л. 17) — «Зима. Что делать нам в деревне?».

«3 ноября» (л. 17 об.) — «Зимнее утро».

«14 дека<бря> 1829. СПб» (л. 56 об.) — «Воспоминания в Царском Селе».

«23 дека<бря> (л. 26) — «Поедем, я готов. Куда бы вы, друзья».

«1829. 24 дека<бря> (л. 26 об.) — строфа I восьмой главы «Евгения Онегина» («В те дни, когда в садах Лицея»)

<7 января 1830> (л. 30) — черновик письма Бенкендорфу.

<2 февраля 1830> (л. 86 об.—85) — черновик письма к К. Собаньской.¹⁴

<20 июля 1830> (л. 33 об.) — черновик письма к Н. Н. Гончаровой.

<3 мая 1830> (л. 34) — черновик письма к А. Н. Гончарову.

<22 июня 1831 (л. 75 об.) — «Рославлев».

Как видим, последовательность дат не соответствует последовательности листов тетради. Тетрадь заполняется одновременно с двух сторон. Кроме того, Пушкин часто переворачивает ее верхом вниз, т. е. записи делаются не только с двух концов тетради, но и в разных ее положе-

⁸ Бонди С. Новые страницы Пушкина. М., 1931, с. 9—29 («Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла»), с. 47—52 («Набросок эпиграммы на Надеждина»), с. 59—73 («Гасуб, а не Галуб»), с. 104—108 («Начало повести»), с. 109—114 («Программа поэмы» и «Встреча с Казаками»), с. 130—145 («Письмо к Ф. И. Толстому-Американцу»). Эпиграмма на Надеждина — стихотворение «В журнал совсем не европейский»; «Начало повести» — «В начале 1812 года»; «Программа поэмы» — так называемая «Поэма о русской девушке и черкесе»; «Встреча с казаками» — дневниковая запись («Мы ехали из Арзрума»).

⁹ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935.

¹⁰ Эфрос А. 1) Рисунки поэта. М., 1933, с. 291, 295, 297; 2) Пушкин-портретист. М., 1946, с. 163.

¹¹ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980, с. 210, 214, 221, 403.

¹² Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 5—26.

¹³ Беловой текст неизвестен. Дата устанавливается на основании текста «Путешествия в Арзрум» (см.: VIII, 453).

¹⁴ Беловой текст неизвестен. Дата установлена Т. Г. Цявловской (см.: Рукою Пушкина, с. 179—208).

ниях. В таких случаях опорными моментами, связывающими разные произведения во времени, может служить положение тетради в сочетании с палеографическими данными (почерком, толщиной пера, цветом чернил и т. д.). Записи, сделанные подряд или на небольшом расстоянии друг от друга, близкие по почерку и написанные чернилами одного цвета, будут близки и по времени; иногда они написаны в один и тот же день.

Часто, прерывая работу над каким-либо замыслом и приступая к новому, Пушкин пропускает несколько чистых листов. Иногда начатая работа так и остается отрывком, а пропущенные листы заполняются небольшими заметками или стихотворениями. Поэту не всегда удается рассчитать место для этих произведений, и, чтобы не перебивать текст большого замысла, который в данный момент находится в работе, он «лепит» концы «вставных» заметок и стихотворений на полях оставленных ранее чистыми листов. Топография таких листов помогает разобраться в последовательности близлежащих записей.

Как и большинство рабочих тетрадей Пушкина, арзрумская тетрадь отражает разные аспекты его бытовой и творческой жизни. Здесь мы находим дневниковые записи, черновики писем, черновые и перебеленные тексты стихотворений, планы прозаических замыслов («На углу маленькой площади») и поэм («Тазит», «Русская девушка и черкес»), отрывки и большие массивы художественной прозы (набросок «В начале 1812 года», «Роман в письмах», «Рославлев»). Значительную часть тетради составляют заметки для «Литературной газеты».

Таким образом, тексты, находящиеся в тетради, распределены по разным томам академического издания и датировки их принадлежат нескольким исследователям (Т. Г. Зенгер-Цявловская и Н. В. Измайлов датировали стихотворения, Л. Л. Домгер, Л. Б. Модзалевский, Н. В. Измайлов, Ю. Н. Тынянов — художественную прозу, Б. В. Томашевский — строфы «Евгения Онегина», В. В. Гишпиус, Б. М. Эйхенбаум — критические статьи и заметки). Каждый из исследователей исходил из своего представления о порядке записей в тетради, т. е. собственно история заполнения всей тетради не принималась ими во внимание.

В тех случаях, когда сам Пушкин не поставил дату, принимались чаще всего широкие датировки. В качестве примера приведем предложенные Т. Г. Цявловской даты ряда стихотворений.

«Олегов щит» — август—октябрь 1829 г. (III, 1186).

«Зорю бьют... из рук моих» — 14 июня—начало ноября 1829 г. (III, 1188).

«Счастливы ты в прелестных дурах» — 7 августа—начало ноября 1829 г. (III, 1188).

«На Надеждина» («Надеясь на мое презренье») — 7 августа—начало ноября 1829 г. (III, 1188).

«Был и я среди донцов» — 7 августа—начало ноября 1829 г. (III, 1189).

«Сапожник. Притча» — 7 августа—начало ноября 1829 г. (III, 1189).

«На Надеждина» («В журнал совсем не европейский») — 7 августа—начало ноября 1829 г. (III, 1189).

«Дон» — предположительно 10—16 сентября 1829 г. (III, 1170).

Начальные даты, как видим, приурочиваются к событиям жизни Пушкина, послужившим исходным моментом для создания стихотворений, конечные (всех, кроме «Дона») — к пребыванию Пушкина в Малинниках и Павловском, куда он заехал, возвращаясь с Кавказа, на пути из Москвы в Петербург.

14 июня 1829 г. Пушкин приехал в военный лагерь — этим определяется начальная дата стихотворения «Зорю бьют... из рук моих», 7 августа он появился во Владикавказе и прочитал резкое выступление Надеждина против «Полтавы» — это определило начальные даты эпиграмм, направленных против Надеждина. Дата прибытия во Владикавказ, куда Пушкин ехал в сопровождении донских казаков (см. дневниковую запись

«Мы ехали из Арзрума» — VIII, 1043—1045),¹⁵ относится и к стихотворению «Был и я среди донцов».

Казалось бы, что, следуя той же логике, стихотворение «Дон» следовало датировать серединой сентября (переезд Пушкина через Дон и его пребывание в Новочеркасске — столице донского казачества) — началом ноября. Но здесь Т. Г. Цявловская отстывает от принятой системы и соотносит датировку с предположенным временем встречи Пушкина с Доном. Между тем и положение «донских» стихотворений в тетради, и палеографические данные убеждают нас, что все они писались почти в один прием.

Еще пример. Стихотворение «Олегов щит» посвящено заключению Адрианопольского мира 2 сентября 1829 г. и не могло появиться в тетради раньше, чем до Пушкина дошло это известие. Так же необоснованна и конечная дата всех этих стихотворений. В Павловском и Малинниках Пушкин отключился от кавказских впечатлений. Здесь он писал главу «Странствие» «Евгения Онегина», «Роман в письмах», «Разговор о критике»; возможно, здесь была продолжена работа над «Русалкой» (см. об этом ниже). Два стихотворения — «Зима. Что делать нам в деревне?» и «Зимнее утро», которые сам Пушкин датировал в тетради 2 и 3 ноября, связаны со старичьими впечатлениями. Они писались несомненно в расчете на то, что обитательницы Малинников сразу с ними познакомятся. Эпиграммы на Надеждина не укладываются в творческий настрой Пушкина этого времени. Они скорее могли бы быть совместимы с пребыванием его в Москве, где он сразу окунулся в журнальную полемику, или с Петербургом, где он, пользуясь его выражением, «переваривал» впечатления кавказской поездки. Если принимать широкую датировку для стихов «кавказского» цикла, то конечной датой следовало бы считать не начало ноября, а декабрь 1829 г. (среди стихотворений 1829 г. их печатал и сам Пушкин).

Но обратимся к тетради.

Тетрадь начата как дневниковая. Первый лист оставлен чистым. Позднее, во время «посмертного обыска» на квартире Пушкина, на этом листе появилась запись «№ 16» — так, по свидетельству Жуковского, было «перенумеровано 18 перецеленных книг с черновыми сочинениями Пушкина».¹⁶

Пушкин принимается за дневник 15 мая. Записи 15 мая (в Георгиевске) и 22 мая (во Владикавказе) занимают листы 2—11 тетради. На л. 11 об. — письмо к Ф. Толстому из Тифлиса. Следующие дневниковые записи идут в тетради не подряд: 25 мая — на л. 127, 12 июля — на вырванном из тетради листе, который следовал за л. 11 (ПД, № 253), 14 июля — на л. 123, 18 июля — на л. 11 об.; 19 июля на л. 12 пишется набросок предисловия к «Борису Годунову», в какие-то из дней между 19 июля и началом августа на л. 104—100 — дневниковая запись «Мы достигли Владикавказа»; в начале августа отрывком «Мы ехали из Арзрума» на л. 13—14 завершается кавказский дневник поэта.¹⁷

Поездка Пушкина на Кавказ оказала благоприятное влияние на его творчество. «Ежедневные впечатления» претворяются в художественные образы, и в конце тетради поэт начинает записывать стихи, которые выстраиваются в своеобразный лирический дневник. В них, как и в дневнике, воспоминания о прошлом сочетаются с впечатлениями сегодняшнего дня и образами окружающей действительности.

Записи в конце тетради поэт начинает делать не переворачивая ее, заполняя, таким образом, сперва страницы четные (оборотные), потом нечетные. На л. 128 об. находятся дата «15 мая» и черновик стихотво-

¹⁵ См.: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина, с. 13.

¹⁶ См.: Цявловский М. А. «Посмертный обыск» у Пушкина. — В кн.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962, с. 284.

¹⁷ Порядок появления этих записей см.: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина, с. 8—15.

творения «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла» (первоначальная редакция стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла»). Черновик прочитан и разобран С. М. Бонди. Пушкин печатал только две первые строфы этого стихотворения, с подзаголовком «Отрывок» («На холмах Грузии»). Бонди извлек из черновика еще две, вполне законченные строфы, заметил, что две средние строфы были зачеркнуты поэтом, и предложил печатать стихотворение в составе двух строф (первой и четвертой) среди сочинений Пушкина рядом с «Отрывком», как «вполне законченную и прекрасную вариацию того же замысла».¹⁸ Лист 128 об. недописан (можно думать, что Пушкин оставил здесь место, чтобы переписать очень черновой текст третьей строфы),¹⁹ а на л. 128 в правой колонке находим еще 4 стиха, почти без поправок, которые без всяких сомнений, являются продолжением того же стихотворения, его пятой строфой.²⁰

Слово в первой строке этой пятой строфы, которое в академическом издании (III, 724) и в публикации Бонди обозначено «*неразб.*», читается нами как «сладкий». Таким образом, пятая строфа выглядит так:

И чувствую душа в сей сладкий час
Твоей любви, тебя достойна,
Зачем же не всегда
Чиста, печальна и спокойна.

Третью строку Пушкин сперва зачеркнул, потом восстановил, однако рифму к слову «час» не нашел и стихотворение осталось незаконченным. Тем не менее именно пятая строфа завершает лирический ход стихотворения в той редакции, как оно записано в тетради № 841.

Приближение к Кавказу погрузило поэта в мир романтических чувств, пережитых ранее. Образ «светлой печали» — концентрация душевного состояния, вызванная воспоминанием о прошлом. Этот образ определяет эмоциональную окраску первой строфы. В последней, незаконченной строфе выражено сознание мгновенности, преходящести этого чувства. Так мысль поэта находит свое логическое завершение. Мы согласны с С. М. Бонди, что, не отменяя печатной редакции знаменитого стихотворения, его вариант, извлеченный из черновой рукописи, должен печататься рядом с «Отрывком» («На холмах Грузии»). Но две строфы, вычлененные Бонди (первую и четвертую), следует дополнить еще одной, хотя она и не была завершена поэтом.

¹⁸ См.: Бонди С. М. Новые страницы Пушкина, с. 9—29. Б. В. Томашевский, печатая это стихотворение как «первую редакцию» «На холмах Грузии», включил в него и строфу вторую, вошедшую в печатный текст («Тобой, одной тобой»), но зачеркнутую Пушкиным в рукописи, и не стал печатать строфу третью («Прошли да днями дни»), также зачеркнутую. Предложение С. М. Бонди представляется нам более убедительным.

¹⁹ Внизу л. 128 об., в положении верхом вниз по отношению к наброску «Все тихо...», записаны две строчки: «О люди! Низкий род! достойный слез и смеха // Жрецы мимутного, поклонники успеха». Эти строчки являются первоначальным вариантом стихов 55—56 «Полководца» и устойчиво связываются с работой над стихотворением. В статье, посвященной этому стихотворению, Н. Н. Петрунина пишет: «Запись двух стихов явилась зерном, из которого выросло стихотворение: она ведет в самую сердцевину его замысла». И выше: «Положение в тетради не дает оснований для датирования этой записи» (в кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 283—284). В 1835 г. (к этому году относится «Полководец») Пушкин за тетрадь не брался, и если это запись 1835 г., то она в ней единственная. Может быть, эти две строчки первоначально были связаны с арзрумской поездкой и относились к другому деятелю — опальному и забытому А. П. Ермолову? К Ермолову Пушкин заезжал на пути в Арзрум. «Он, по-видимому, нетерпеливо сносит свое бездействие», — записал поэт в дневнике после этого посещения (л. 2 об. тетради, — VIII, 445).

²⁰ Приводя эту строфу в примечании, С. М. Бонди считает такое предположение вероятным (Бонди С. М. Новые страницы Пушкина, с. 29); в академическом издании строфа печатается вслед за «Первой черновой редакцией», с вопросом, под заголовком: «Набросок продолжения стихотворения (?)» (III, 724).

Стихотворение, в том виде, как оно записано в тетради, обращено к М. Н. Раевской. Рядом со стихотворением (на левом поле л. 128 об.) рисунки (три мужских и три женских профиля), которые, как нам кажется, ассоциативно также связаны с темой воспоминаний. Женские профили зачеркнуты, но сквозь штриховку видны отчетливо. Два из них совпадают с изображением женщины на рисунке 1826 г. (ПД, № 798, л. 1). Т. Г. Цявловская определила этот рисунок как «изображение декабристов и автопортрет», а в женском профиле (он повторяется на рисунке несколько раз) предположила сходство с В. Ф. Вяземской.²¹ Т. Галушко справедливо относит это изображение к Е. Н. Раевской-Орловой.²² Профиль, который Пушкин рисует среди декабристов, похож на зарисовку, зачеркнутую на л. 128 тетради № 841. Мы видим тот же волевой подбородок, тонкие, плотно сжатые губы, ту же линию носа.

В тетради № 841 профили Ек. Н. Раевской-Орловой появляются уже в другом окружении. В зачеркнутом женском профиле угадывается М. Н. Раевская. Как на известном портрете П. Соколова и в рисунках Пушкина,²³ так и здесь она изображена в головном уборе. Такой запомнилась она Пушкину на юге. Рисунок явно не получился, и Пушкин перечеркнул несколькими штрихами лицо. В одном из мужских профилей (он помещен выше всех остальных и не закончен) есть несомненное сходство с профильным портретом Байрона работы Герена. Портрет этот был приложен к третьей книжке альманаха «Мнемозина» В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского (1824). Появление его рядом с сестрами Раевскими не случайно. В семье Раевских увлекались Байроном, и там Пушкин впервые начал знакомиться с английским поэтом по подлинникам.²⁴

Наиболее вероятная кандидатура для второго мужского профиля — Н. Н. Раевский. Ему была посвящена первая из «байроновских» поэм Пушкина — «Кавказский пленник». Однако это предположение требует дополнительной аргументации.

Ниже изображений, которые можно условно назвать «семья Раевских и Байрон», находится еще одно лицо. Выразительный профиль с характерной линией носа, подбородка и с пышными усами. Этот же профиль, повторенный дважды, мы видим в рукописи «Романа в письмах» (ПД, № 252, л. 3), в конце 1-го письма. На л. 128 об. тетради № 841 он нарисован ниже и после всех остальных, скорее всего уже в Павловском или Малинниках, когда писался «Роман в письмах» и когда Пушкин перелистывал свою арзрумскую тетрадь. Тщательная отделка этого лица наводит на предположение, что писалось оно под непосредственным впечатлением, т. е. почти с натуры. Это скорее всего кто-нибудь из семьи или окружения Осиповых — Вульфов.

Романтические переживания, связанные с мыслями о первом посещении Кавказа, о Раевских, вскоре потеряли свою остроту. Чувство «печали» сомкнулось с воспоминаниями не о былой, а о сегодняшней, настоящей любви поэта. 22 мая Пушкин, записывая в дневнике эпизод с графом Мусиным-Пушкиным, который на минарете Татартуба «начертал имя ему любезное», восклицает: «счастливец» (VIII, 1033).

Записи на л. 128 располагаются в две колонки. Пятая строфа стихотворения «Все тихо...» занимает верхнюю часть правой колонки. Не закончив стихотворения и поставив черту — знак отбивки, Пушкин начинает черновой текст «Калмычке». После восьми первых строк черновика он рисует мужской профиль (он встретится еще раз — на л. 14 тетради), затем, поверх профиля, продолжает черновой текст стихотворения, черновик переходит на левую колонку листа, а ниже, на свободном месте,

²¹ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина, с. 286—287.

²² Галушко Т. «При свете утренней Киприды...». — Аврора, 1980, № 6, с. 115—119.

²³ См.: Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933, с. 145, 153, 157.

²⁴ См.: Бартенева П. И. Пушкин в южной России. М., 1862, с. 32—33.

по диагонали к основному направлению тетради, видим портрет, который Т. Г. Цявловская определила как портрет Адама Мицкевича.²⁵

22 мая во Владикавказе сделана дневниковая запись (л. 7—11). Этим же днем на л. 127 об. помечен и перебеленный текст «Калмычке». Он записан в левой колонке листа. Дата и место: «22 мая 1829. Кап Кой» — в конце стихотворения. Его национальный колорит вызывает замену русского названия Владикавказ старинным Кап Кой.

Через два дня, 24 мая, в правой колонке л. 127 об. Пушкин пишет черновик письма к Б. Чилиеву. Датировка этого письма определяется пребыванием Пушкина в Коби (см. VIII, 1041).

Записи продолжаются на следующий день. В середине л. 127 крупным четким почерком записано: «25 мая. Коби». Так поэт обозначил свое пребывание в посту Коби, «у подошвы Крестовой горы» (VIII, 1041), где «караван», с которым он ехал, остановился на ночевку. В правом верхнем углу листа начато стихотворное послание персидскому поэту Фазиль-хану («Благословен и день и час»), с которым Пушкин встретился накануне; текст занимает небольшой участок листа, а весь лист заполнен рисунками — здесь и кавказский пейзаж, и черкес с черкешенкой, и пять мужских профилей, и автопортрет в папаче.

Рисунки, объединенные датой и местом, — это тоже часть дневника поэта, только здесь дневные впечатления фиксируются в зрительных образах.

Накануне, в Ларсе, Пушкин нашел «измаранный список „Кавказского пленника“» и, как пишет он в дневнике и в «Путешествии в Арзрум», «перечел его с большим удовольствием» (VIII, 1040). Рисунки на л. 127 навеяны и реальными впечатлениями и воспоминаниями о работе над поэмой. Нити ассоциаций ведут поэта к годам ссылки, и прежде всего к виновнику ссылки: на листе появляется портрет Александра I. Рядом с портретом бывшего императора Пушкин рисует Наполеона. Тут же профиль, в котором несомненно угадывается Константин Павлович.²⁶ «Сближение» трех исторических лиц на одном листе, рядом с автопортретом, не кажется нам простой случайностью.

По дороге на Кавказ Пушкин заехал в имение Полторацких Грузины и здесь подарил учителю Раменскому «Айвенго» Вальтера Скотта. На книге, кроме дарственной, были и другие надписи, в частности известные строки из строфы <15> так называемой «десятой» (зашифрованной поэтом) главы «Евгения Онегина». Эта запись подтвердила высказанное И. М. Дьяконовым предположение, что декабристские строфы предназначались первоначально для главы «Странствие» (тогда главы VIII) и были написаны еще в Петербурге, до поездки на Кавказ.²⁷ Рисунок, где «плешивый щеголь» изображен рядом с Наполеоном, воспроизводит недавно зафиксированную стихами параллель. Ассоциативно с размышлениями о декабристском восстании связан и портрет Константина Павловича.

На этом же листе нарисованы еще два портрета, пока не опознанные. Скорее всего это кто-нибудь из деятелей тайных обществ. Следующая запись в тетради — очевидно, набросок «Зорю бьют... из рук моих». Он находится на л. 125 об., т. е. от рисунков на л. 127 его отделяет один пропущенный лист (позднее этот лист заполняется эпиграммой на Надеждина и частью стихотворения «Олегов щит»). Пропущенный лист или два перед началом нового произведения — характерная особенность

²⁵ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина, с. 209.

²⁶ Определение портретов Александра I и Наполеона принадлежит А. М. Эфросу, см.: Эфрос А. Рисунки поэта, с. 291.

²⁷ Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». — Русская литература, 1963, № 3, с. 37—61. Ср.: Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 91—100.

рабочих тетрадей Пушкина.²⁸ Д. Д. Благой высказал предположение, что набросок сделан в военном лагере, куда Пушкин приехал 14 июля.²⁹ Барабанный бой — сигнал вставать, — который поэт услышал в лагере, напомнил ему лицейские годы. Звуки «зори» соединили настоящую встречу с друзьями (В. Д. Вольховским, братом Ивана Пущина Михаилом, Н. Н. Раевским) и лицейские воспоминания. Такова психологическая основа этого незаконченного наброска. Пропущенный лист в данном случае может быть обусловлен предполагаемым планом нового замысла. «Зорю бьют» — скорее всего зачин задуманного большого стихотворения, включающего лицейские воспоминания. Лицейская тема позднее, уже в Петербурге, дважды появится в этой тетради — в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» и в начальных строфах VIII (тогда IX) главы «Евгения Онегина».

Предположению Благого не противоречит положение наброска в тетради. Он находится в том же конце тетради, в том же ее положении, что и предыдущие стихотворения: здесь, как мы видели, последовательно записаны «Все тихо...», «Калмычке» и начато послание Фазиль-хану. Обратная сторона тетради в это время выполняла еще функцию лирического дневника поэта.

Стихотворение «Зорю бьют» осталось незаконченным. Так же неожиданно, иногда на полуфразе, обрываются и некоторые дневниковые записи — суэта походной и лагерной жизни не оставляла времени для регулярных занятий. Во всяком случае содержание наброска и положение его в тетради показывают, что он написан не раньше появления Пушкина в лагере под Арзрумом и до появления записей, связанных с именем Надеждина.

Уехав из Арзрума, Пушкин продолжает дневниковые записи. Последняя запись («Мы ехали из Арзрума») занимает л. 13, 13 об., верхнюю часть л. 14. Ниже этого текста на л. 14, под чертой, видим так называемый «План поэмы о русской девушке и черкесе», навеянный беседами с казаками в пути.³⁰ Сделаны эти записи, очевидно, в Тифлисе, в начале августа.³¹ Пушкин появился во Владикавказе 9 или 10 августа. Здесь он, впервые после отъезда из Москвы, увидел столичные и московские журналы. Потом, в «Путешествии в Арзрум», он напишет: «Первая статья, мне попавшаяся, была разбор одного из моих сочинений. В ней всячески бранили меня и мои стихи. Я стал читать ее вслух. Пущин остановил меня, требуя, чтоб я читал с большим мимическим искусством. Надобно знать, что разбор был украшен обыкновенными затеями нашей критики: это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, Здравомыслом этой маленькой комедии. Требование Пущина показалось мне так забавно, что досада, произведенная на меня чтением журнальной статьи, совершенно исчезла, и мы расхохотались от чистого сердца. Таково было мне первое приветствие в любезном отечестве» (VIII, 483).

Речь шла о рецензии Надеждина на «Полтаву».³² Это «первое приветствие» крайне раздражило Пушкина.

Нам представляется, что разыгранная у Пущина сценическая шутка вызвала ответную реплику поэта. Лист 126, оставленный, возможно, для продолжения «Зори», начинает заполняться. На л. 126 об., на одном развороте с посланием Фазиль-хану (л. 127), появляется эпиграмма «Сапожник» («притча», как обозначил ее в подзаголовке Пушкин).

²⁸ См.: Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД, № 838). История заполнения, с. 241.

²⁹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 406.

³⁰ См.: Бонди С. М. Новые страницы Пушкина, с. 113.

³¹ См.: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина, с. 14.

³² Вестник Европы, 1829, № 8, с. 287—302.

Из воспоминаний М. И. Пущина известно, что увидев у него «Невский альманах» на 1829 г. с иллюстрациями к отрывку из «Онегина», Пушкин тут же написал известные надписи «На картинки к „Евгению Онегину“ в „Невском альманахе“». ³³ Здесь мы встречаем проявление характера Пушкина: быстрая, даже мгновенная реакция на задевшее его выступление (а картинки в «Невском альманахе» не могли не задеть автора «Евгения Онегина» — они были притчей во языцех современников). Следствием такой же быстрой реакции на статью Надеждина, очевидно, были и эпиграммы в арзрумской тетради.

В воспоминаниях того же Пущина о пребывании Пушкина в Кисловодске читаем: «Несмотря на намерение свое много заниматься, Пушкин, живя со мною, мало чем занимался». ³⁴ Т. е. было намерение заниматься, были и занятия. «Мало» — не значит, что не работал.

Что могло быть написано Пушкиным после приезда на Минеральные воды и до отъезда в Москву?

Первой записью была, по-видимому, «притча». Ключом, позволяющим определить расположение последних кавказских записей, может служить цифровая колонка на правом поле л. 122. Это — запись карточного проигрыша некоему Астафьеву. Ее можно датировать последними днями пребывания Пушкина на водах, т. е. концом августа — началом сентября 1829 г. ³⁵ (8 сентября Пушкин выехал из Кисловодска в Москву).

Между притчей «Сапожник» и цифровой колонкой расположены следующие произведения: «В журнал совсем не европейский» (л. 126 об.), «Олегов щит» (л. 126—125 об.), «Был и я среди донцов» (черновик и перебеленный текст — л. 123—122 об.), «Надеясь на мое презренье» (л. 122 об.), прозаический набросок «Литература у нас существует, а критики нет» (л. 122). ³⁶

Проследим последовательность появления в тетради последних кавказских записей (во Владикавказе и на водах). Притчу «Сапожник» Пушкин сперва набрасывает начерно, карандашом на л. 126 об., а затем в нижней части листа переписывает ее набело. В карандашной записи недостает двух последних строк — афористическая концовка «Суди, бедняк, не свыше сапога» (потом она стала концовкой первой строфы) пришла, очевидно, сразу, без поисков и поправок, и, не утруждая себя записью этих безусловных строк, поэт сразу же перебеливает эпиграмму. Так можно объяснить отсутствие двух строк в карандашном тексте. Конец «Притчи» не уместился в прямом положении тетради, и Пушкин записывает его сбоку, на левом поле, в направлении, перпендикулярном к тексту. Поэт лепит текст сбоку, повернув тетрадь налево, вероятно для того, чтобы не переходить на следующую страницу (л. 126) — она, по-видимому, все еще оставляется для продолжения наброска «Зорю бьют». Вслед за текстом «Притчи» — характерный знак концовки.

Тут же, вероятно, приходит еще один сюжет для эпиграммы, и, еще раз повернув тетрадь в том же направлении, так что новая запись оказывается расположенной верхом вниз по отношению к первоначальному направлению тетради, Пушкин набрасывает эпиграмму «В журнал совсем не европейский». Почерк и чернила перебеленного текста «Притчи» и черновика «В журнал...» идентичны. Новый поворот тетради определил направление и всех следующих записей — они ведутся уже в перевернутом положении тетради. При последовательном заполнении тетради

³³ Пущин М. И. Встреча с Пушкиным за Кавказом. — В кн.: Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 97.

³⁴ Там же. с. 96.

³⁵ Об этой цифровой записи см.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской тетрадью» Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985, с. 22—24.

³⁶ В этом перечне мы опускаем более ранние арзрумские записи, которые уже были в тетради (л. 125 — «Зорю бьют», л. 123 — дневниковая запись «14 июля. Арзр. баня. Чума» и стихотворение «Критон роскошный гражданин» — о них см. выше и в нашей статье «Кавказский дневник Пушкина», с. 10).

теперь ее можно перелистывать, как обычно, справа налево. Такое положение тетради удобно уже не только для отдельных, сравнительно коротких записей, как было до сих пор, когда в этом конце тетради записывались стихи, но и для больших работ. Новое направление записей с обратного конца тетради — еще одно подтверждение, что набросок «Зорю бьют. . .» был записан до появления эпиграмм на Надеждина, т. е. до появления Пушкина во Владикавказе.

В академическом издании текст эпиграммы «В журнал совсем не европейский» выглядит так:

В журнал совсем не европейский
Где чахнет старый журналист
С своею прозою лакейской
Взошел болван семинарист.

В следующей строфе (незаконченной) варьируются характеристики Каченовского («барин») и Надеждина (его «холоп»).

Набросок эпиграммы почему-то не получился — может быть, поэт не устраивал излишне прямолинейный каламбур: «Вестник Европы» и «журнал совсем не европейский». Однако сопоставление Надеждина со старым «зоилом» Пушкина Каченовским и найденная в этом наброске характеристика Надеждина (холоп или лакей при барине) пришлись поэту по душе, и он тут же использует сюжетный ход наброска в эпиграмме «Надеясь на мое презренье». В этой эпиграмме сомнение вызывает принятое прочтение одной строки «Журнальный шут, холоп лукавый». Пушкин начал этот стих так: «Его холоп, шалун лукавый», затем «Его холоп» исправил на «журнальный шут», зачеркнул «журнальный шут» (оставив «его холоп» незачеркнутым). Затем зачеркнул «шалун», вместо «шалуна» поставил «дурак», снова зачеркнул и рядом с «дураком» (вместо него) написал «холоп». Потом под словом «шалун» появилась черта, восстанавливающая этот вариант. И хотя «холоп» остался незачеркнутым, черта под словом «шалун» явно указывает, что этот вариант выбран был как окончательный. «Журнальный шут», мы видели, остался зачеркнутым; таким образом, пятая строка наброска читается как «Его холоп, шалун лукавый», и вся эпиграмма выглядит так:

Надеясь на мое презренье,
Седой зоил меня ругал,
И, потеряв уже терпенье,
Я эпиграммой отвечал.
Укушенный желаньем славы,
Теперь, надеясь на ответ,
Его холоп, шалун лукавый,
Ругать бы также стал. — О нет!
Пусть он, как бес перед обедней,
Себе покоя не дает:
Лакей, сиди себе в передней,
А будет с барином расчет.

Такая характеристика Надеждина соответствует логическому развитию эпиграммы: сперва речь идет о «седом Зоиле» — Каченовском, потом о сотруднике его «совсем не европейского журнала», т. е. его «холопе», Надеждине, и в конце — угроза в адрес Каченовского («А будет с барином расчет»). Нейтральное «журнальный шут» могло восприниматься как любой журналист, не обязательно связанный с Каченовским, т. е. как «холоп» другого барина.

«Надеясь на мое презренье» занимает верхнюю часть л. 122 об. тетради. Между наброском «В журнал совсем не европейский» и новой эпиграммой несколько листов пропущено (л. 125—123 об.). На одном (л. 125 об.) раньше уже был записан текст «Зорю бьют. . .», на другом (л. 123) была дневниковая запись 14 июля и набросок стихотворения «Критон, роскошный гражданин». Арзрумская запись, когда-то сделан-

ная на первом, случайно открывшемся листе в перевернутом положении тетради (по отношению к уже записанным в конце ее стихотворениям), теперь стала соответствовать новому направлению записей. Пропуск листов 125—123 об. скорее всего случайный. Оставив место для продолжения «Зорю бьют...», Пушкин мог перевернуть три листа, открыл тетрадь в том месте, где уже была арзрумская запись, и стал заполнять соседний лист — 122 об.

Обе стороны листа 122, судя по почерку и чернилам, заполнялись скорее всего в один день: на л. 122 об. пишется эпиграмма «Надеясь на мое презренье», на л. 122 — прозаический отрывок «Литература у нас существует, а критики нет». Вторая часть эпиграммы и набросок о критике записаны похожим почерком (в прозаическом наброске — почерк белой, почти парадный, в эпиграмме — более торопливый, черновой). Первая часть эпиграммы — очень перемаранный черновик.

Сразу, сходу эпиграмма, видимо, не получилась. Похоже, что тогда же, перевернув страницу, Пушкин принимается за прозаический набросок, потом возвращается к эпиграмме и заканчивает ее уверенно, почти без вариантов.

Концовка эпиграммы, где поэт обещает наказать своего хулителя тем, что не удостоит его ответом, показывает, что эпиграмма предназначалась для устного распространения. Первыми ее слушателями и были, очевидно, те же М. И. Пущин и Р. И. Дорохов, в присутствии которых была разыграна сценка с чтением вслух критики Надеждина.

Заметка «Литература у нас существует, а критики нет» в академическом издании печатается наряду с другими под общим заглавием «Заметки и афоризмы разных годов». Нам представляется, что это не случайный афоризм, а начало задуманной, но неосуществленной статьи о состоянии русской критики. Однако столь ответственную статью можно было задумать и начать в пути, но не написать. Тезис «литература у нас существует» требовал развернутой аргументации. Пушкин повторяет здесь мысль, высказанную в полемике с Бестужевым после выхода «Полярной звезды». Он писал: «У нас есть критика, а нет литературы. Где же ты это нашел? Именно критики у нас и недостает» (конец мая — начало июня 1825 г., — XIII, 177). Тогда, в полемическом запале, он обрушивался на современную критику, теперь необходимо было обосновать и первый тезис «У нас есть литература». Обоснование требовало серьезной, углубленной работы. Написав зачин будущей статьи, Пушкин обдумывает ее план и сразу же записывает его на л. 21 тетради (почти вся середина ее была тогда чистой), раскрыв ее наугад, как поступил 14 июля в Арзруме, отметив в тетради поразившую его весть о чуме.³⁷ В академическом издании этот план («Летописи, сказки, песни, пословицы <...>») публикуется вне связи с нашей заметкой (см. XII, 208), между тем почерк (изящный, аккуратный, с наклоном), тонкое перо, чернила этих двух записей (начала статьи на л. 122 и плана на л. 21) абсолютно совпадают. Ни на одной из страниц тетради мы больше не видели такого почерка. От продолжения работы над статьей Пушкин сразу же отказался и тонкой чертой перечеркнул запись.

Ниже наброска, на правом поле листа, видим запись карточного проигрыша Астафьеву, а еще ниже — черновой текст стихотворения «Дон».

8 сентября Пушкин выехал из Кисловодска в Москву, а 13 сентября был уже в Новочеркасске. Существует свидетельство А. П. Чеботарева, что в Новочеркасске Пушкин читал ему свой «экспромт о Доне». Л. А. Черейский предположил, что это было стихотворение «Дон».³⁸ Действительно, «Дон» был начат в тетради № 841 (а закончен в не дошедшем до нас автографе). Сперва на л. 122 тетради Пушкин набрасывает

³⁷ См.: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина, с. 10.

³⁸ Черейский Л. А. А. П. Чеботарев о Пушкине. — В кн.: Пушкин и его время. Л., 1962, с. 281—287.

6 черновых строк, потом другим почерком (т. е. в другой день) переписывает начальные строки этой первой редакции набело. Почерк перебеленного текста (без наклона, мелкий) помогает развязать узел «донских» стихов в тетради. Мы находим его на соседних страницах — на л. 121 об. и 123. Этим почерком написан диалог казачки и черкеса («Полюби меня, девица») для задуманной поэмы о русской девушке и черкесе (верх л. 121 об.) и переписано набело другое «донское» стихотворение — «Был и я среди донцов» (л. 123).

Все три «донских» замысла возникли под впечатлением от общения с казаками на обратном пути из Арзрума в Тифлис (см. дневниковую запись «Мы ехали из Арзрума...», л. 13—14 тетради; VIII, 1013—1045). Порядок этих записей представляется в следующем виде. На л. 122 Пушкин пишет черновые строки «Дона»; стихотворение враз не состоялось. Оставляя чистой следующую страницу (л. 121 об.) для продолжения работы над «Доном», он перелистывает тетрадь в обратном направлении — на л. 122 об., ниже эпитафии «Надеясь на мое презренье», появляется черновой текст «Был и я среди донцов». В какой-то из близких дней «Был и я среди донцов» перебеливается в нижней части л. 123 (здесь раньше уже была дневниковая запись 14 июля и стихотворение «Критон, роскошный гражданин»). В этот же день Пушкин снова принимается за «Дон», переписывает набело 6 первых его строк, оставляет стихотворение и на л. 121 об. (на одном развороте с «Доном») пишет «Полюби меня, девица». Датировать «донские» стихи можно 10—15 сентября, т. е. начиная с того дня, когда Пушкин пересек Дон, и до отъезда его из Новочеркасска.

В комментариях к десятитомнику Томашевский называет «Был и я среди донцов» «необработанным отрывком».³⁹ Однако в перебеленном тексте стихотворения Пушкин поставил характерный знак концовки — он считал его законченным. Исчерпана и сюжетная основа стихотворения. В дневнике Пушкин записал разговоры казаков о неверности оставленных дома жен. В стихотворении вернувшийся домой казак в память о пережитых волнениях вешает на стену нагайку, которую берег на случай, если узнает об измене жены.

Возможность датировать «донские» стихи пребыванием Пушкина в Новочеркасске (или на пути от Дона до Новочеркасска — вспомним слова поэта в письме к жене: «Я и в коляске сочиняю...» — XV, 81) подтверждает наше предположение, что эпитафии на Надеждина писались на Кавказе.

После того как были записаны «донские» стихи, листы 122 об., 122, 121 об. оставались заполненными только частично. На свободных местах этих листов записи появляются позднее.

В Москву Пушкин приехал в конце второй декады сентября (к 19 сентября относится запись о встрече с ним в дневнике Погодина).⁴⁰ Здесь его ждали литературные новости. В июле вышел альманах М. А. Бестужева-Рюмина «Северная звезда», где без ведома Пушкина за подписью «Ап» (т. е. Анопуме) было напечатано шесть его стихотворений. Еще задолго до выхода «Северной звезды» Бестужев-Рюмин распустил слух, что среди участников альманаха будут Пушкин и Дельвиг. По этому поводу Плетнев в декабре 1828 г. от имени Пушкина обращался в Цензурный комитет с просьбой оградить права поэта.⁴¹ Ответом на публикацию в «Северной звезде» была заметка «Возвратись из

³⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1977, т. III, с. 452.

⁴⁰ См.: Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 18.

⁴¹ См.: Левкович Я. Л. К истории статьи Пушкина «Альманажник». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1956, т. 7, с. 272—274.

путешествия, узнал я...» на л. 114 об.—114 тетради.⁴² Но не с этой заметки начинаются московские записи.

К пребыванию Пушкина в Москве относятся две даты — 2 и 3 октября, обе они расположены среди строф «Онегина». Как и на Кавказе, тетрадь заполняется с двух сторон. В прямом положении на л. 14 об. видим набросок повести о 1812 году («В начале 1812 года полк наш стоял»). Рядом (л. 15), на одном развороте с повестью, — заметка «Многие недовольны нашей журнальной критикой». Обе эти записи сделаны скорей всего в один день — крупным, почти беловым почерком. Мысли о состоянии критики, стремление завязать полемику настолько навязчивы, что Пушкин оставляет набросок повести, не закончив характеристику героини, и переходит к заметке, затем возвращается к повести и к словам: «дочь стройная меланхолическая девушка лет 17-ти, воспитанная на романах», — добавляет «и на бланманже». Эти слова написаны тем же пером, что и весь отрывок, но более мелкими буквами, т. е. писались явно в отрыве от остального текста.

Позднее, в Малинниках и Павловском, работая над «Романом в письмах», Пушкин перенесет в него из наброска повести характеристику губернатора и его семейства, с небольшими поправками,⁴³ приспособив ее к новому контексту и зачеркнув, таким образом, так и не оформившийся замысел.

В академическом издании набросок повести датируется августом—октябрем 1829 г. (VIII, 1058), а заметка «Многие недовольны...» входит в состав «Table-talk» и, соответственно, датируется 1835—1836 гг. (XII, 451). Томашевский, комментируя «Table-talk», пишет, что в папку с такой надписью Пушкин собрал «заметки, написанные в разные годы». Наброску повести в тетради предшествует дневниковая запись «Мы ехали из Арзрума» (л. 14), которую можно датировать началом августа,⁴⁴ — очевидно, этим определяется первая, принятая в академическом издании, дата наброска «В начале 1812 года». Но мы видели, что еще на водах Пушкин принимался за статью о состоянии русской критики («Литература у нас существует...») и отложил ее. Предположение, что в пути он вторично принимается за ту же тему, кажется сомнительным. Заметку «Многие недовольны» (как и начало повести) можно датировать концом второй декады сентября (приезд Пушкина в Москву) и не позже 2 ноября, когда в этом же конце тетради, уже в Старицком уезде, на л. 16 появляется стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?». Лист 15 об. пока остается свободным, очевидно для продолжения заметки.

С другого конца тетради, на л. 121, Пушкин начинает главу «Странствие» «Евгения Онегина».

Как шла работа над «Онегиным?» 2 октября в Москве Пушкин набрасывает в тетради № 841 первые строфы «Странствия». В 1830 г. в Болдине он составил хорошо известное план-оглавление «Онегина» в девяти главах. Главу восьмую он назвал «Странствие», рядом с планом поставил помету: «Москва. Павловское. 1829. Болдино». Ниже мы будем исходить из того, что строфы «Странствия», которые мы находим в тетради, писались в Москве и в Старицком уезде, у Вульфов, куда Пушкин заехал на пути из Москвы в Петербург. Необходимо сделать оговорку: глава «Странствие» мыслилась не только как необходимая в структуре романа, но и как возможная для печати. Поэтому Петербург, где сочинялись строфы, которые потом были зашифрованы, и не попал в план-оглавление.

На л. 121 уместается строфа <1> («Блажен кто в юности был молод») и начало первой редакции строфы <2> («Блажен кто шел большой доро-

⁴² Печатается под редакторским заголовком «О публикации Бестужева-Рюмина в „Северной звезде“».

⁴³ Отмечено С. М. Бонди, см.: Бонди С. М. Новые страницы Пушкина, с. 107.

⁴⁴ См.: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина, с. 14.

читать «Цыганом» порченных коней», убрав из вариантов вариант № 11 — «цыган».

Внизу л. 118 об. — женский профиль, на правом поле л. 119, в нижней его части, рядом с началом «московской» (восьмой) строфы другим почерком и другими (черными) чернилами приписано: «Вокруг него гремят стаканы || Мелькают карты»). На л. 118 об. в конце строфы еще две приписки теми же темными чернилами:

Гулянья ряды
Кузнецкий мост, Тверской» бульвар.

Эти приписки сделаны позже (см. об этом ниже).

Работа над «Онегиным» в Москве прервалась 3 октября. Закончив строфу <11> на л. 116, Пушкин на следующей странице тетради (л. 117 об.) сверху крупным размашистым почерком поставил дату «3 окт.» и тут же сделал запись:

50

16[00] Кор<?>

3[900] Ки<?>

Рядом с этой записью — витиеватый росчерк пера.

Слова, которые сопровождают цифры, предположительно читались как «Кор<обки?>» и Ки<иги?>.⁴⁸ Прочтение это, даже в предположительной форме, представляется неправомерным. Трудно представить себе ситуацию, в которой Пушкину могло бы понадобиться 1650 коробок. Это, как мы полагаем, долги, скорее всего карточные, а наспех записанные слова — фамилии кредиторов: Карниолин-Пинского (Пушкин писал: Корниолин) и С. Д. Киселева.⁴⁹

Дальше на л. 117 об. появляются уже другие (черные) чернила и другое (тонкое) перо (эти чернила и перо мы уже видели на полях л. 119 и на л. 118 об.). Сперва идут цифровые записи, потом строфы «Странствия», начиная с <12>.

Листы 117 об., 117, 116 об. заполняются в один день — скорее всего в один из первых дней приезда Пушкина в Павловское.⁵⁰ Почему можно с уверенностью утверждать, что в Павловском работа начинается на л. 117 об., со строфы <12> «Странствия»?

Рядом с этой строфой расположена цифровая колонка, записанная идентичными черными чернилами и тем же тонким пером.⁵¹ Новые цифровые записи — продолжение денежных подсчетов, сделанных в Москве. Эти записи убеждают нас, что со своими долгами в Москве Пушкин не успел расплатиться.

Предположение, что строфа <12> пишется в Павловском, подтверждают и рисунки. На л. 117 об. и 117 видим обнаженные, зимние контуры деревьев (л. 117) и оседланного коня (л. 117 об.). Это уже пейзаж деревенский. Правда, «конь» упоминается в строфе <12> «Странствия» («Верблюд лежит в тени утеса || В лугах пасется конь черкеса»), однако Пушкин рисует коня оседланного. Конные прогулки — обязательная примета деревенской жизни поэта. «Ведут ко мне коня», — напишет он 2 ноября здесь же, в Малинниках или Павловском, в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне».

⁴⁸ Рукою Пушкина, с. 360.

⁴⁹ См.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина, с. 24—26.

⁵⁰ Из Москвы Пушкин выехал 12 октября. 16 октября помечено его письмо А. Н. Вульффу, отправленное уже из Малинников.

⁵¹ Приведено в статье: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина.

Сделав попытку восстановить «московский период» в истории заполнения тетради № 841, мы пропустили часть л. 121 об.

Присмотримся внимательно к этому листу. Сперва на нем появился набросок поэмы о русской девушке и черкесе «Полюби меня, девица», о котором упоминалось выше; потом другим почерком, ближе к краю листа, набросан черновик стихотворения «Стрекотунья-белобока». Здесь находим шесть строк, которые позднее, перебеливая этот черновик, Пушкин выбросит:

Ночка, ночка стань темней
Вьюга, вьюга вой сильней,
Ветер, ветер громче вой
Разгони людей жестоких
У ворот, ворот широких
Жду девицы дорогой.

Вьюга и ветер явно не сочетались с ожиданием свидания. Стихия ветра и вьюги, разгоняющая «людей жестоких», неизбежно должна закрутить, сбить с дороги и «девицу дорогую». Вьюга отравляла радость свидания и порождала тревогу.

Атмосфера тревоги, связанной с вьюгой, составляет эмоциональную доминанту стихотворения «Бесы», записанного тут же, на л. 121 об. Строки «Бесов» (первые 23 строки со множеством вариантов)⁵² окружают «Стрекотунью» — они размещены между наброском поэмы и «Стрекотуньей» и ниже «Стрекотуньи», т. е., судя по положению в тетради, строки «Бесов» писались явно после «Стрекотуньи». На л. 121 об. «Бесы» не поместились, и Пушкин дописывает их на левом поле л. 122, перпендикулярно к тексту стихотворения «Здравствуй, Дон». Это показывает, что «Бесы» (как и «Стрекотунья») появились в тетради, когда лист 122 уже был занят стихотворением «Здравствуй, Дон», а лист 121 — перебеленными строками «Странствия», т. е. между серединой сентября, когда Пушкин набросал в тетради черновые строки «Дона», и 2 октября, когда он принялся за «Странствие». Скорее всего они писались в Москве, с появлением первых признаков зимы. В вариантах к «Стрекотунье» мы видим те же черные чернила и тонкое перо, которыми поэт пользовался уже в Павловском. Там он и закончил стихотворение.

Лист 121 об. может служить отправным моментом для датировки еще одного стихотворения. Черновик «Стрекотуньи» написан характерным торопливым черновым почерком с небольшим наклоном вправо. Точно такой же почерк мы находим на л. 125 об.—126. Это черновик «Олегова щита». Почерк и чернила дают основание считать, что оба стихотворения писались в один день. Когда это могло быть? Мир с Турцией был заключен 2 сентября, и известие об этом достигло Пушкина еще до возвращения в Москву, но вряд ли в дороге могли появиться в его стихах вьюжные мотивы, которые так часто мелькают в стихах и прозе, написанных «старичкой осенью» и которые впервые встречаются в «Стрекотунье». Отметим, что зима 1829 г. была ранней и застала Пушкина еще в Москве. Таким образом, «Олегов щит», как и «Стрекотунья-белобока», писался в Москве, не позже 2 октября.⁵³

Вернемся к работе над «Евгением Онегиным» в Старичком уезде. Строфы <12>—<15> пишутся, как мы уже отметили, черными чернилами и тонким пером в перевернутом положении тетради. Прежде чем при-

⁵² Первый черновой набросок «Бесов» — в тетради № 838. Описание его см.: Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД, № 838), с. 282—284.

⁵³ На л. 120 об. слева в центре помещен мужской профиль, который Р. Г. Жуйкова определяет как портрет Бенкендорфа, см.: Жуйкова Р. Г. «Портретная галерея» на полях рукописи. О новых определениях рисунков А. С. Пушкина. — Вечерний Ленинград, 1984, 5 июля, № 130, с. 3. Выше портрета нарисована птица — сорока на заборе.

ступить к работе, Пушкин, очевидно, просматривает строфы, над которыми работал в Москве, делает в них поправки тем же пером и чернилами, которыми пользуется в Павловском, на левом поле л. 119 дописывает две строки — «Вокруг него гремят стаканы || Мелькают карты», а на л. 118 об. намечает новые объекты внимания Онегина в Москве («Гулянья ряды. Кузнецкий мост. Тверской бульвар»).

Строфа <12>, с которой начинается работа над «Странствием» в Павловском, дается поэту не сразу. Как свидетельство раздумий, колебаний, на л. 117 об. появляются рисунки (оседланный конь, пистолет). Пушкин заканчивает эту строфу на л. 117 и здесь же набрасывает черновой текст строфы <13> — описание Бешту и Кавказских вод.

«Странствие» продолжается на л. 116 (часть этого листа оборвана). Здесь Пушкин вновь возвращается к московской жизни героя и пишет новый вариант стихов 9—14 строфы <8>:

Замечен он — об нем толкует
Велеречивая Молва
Им занимается Москва
Его шпионом именует
Сплетает про него стихи
И производит в женихи.

Мы видим новый поворот темы: попав в древнюю столицу, Онегин, вместо того чтобы любоваться памятниками русской славы, продолжает привычный рассеянный образ жизни.

В новых вариантах строфы поэт снимает патриотический ореол, который сопутствовал герою в начальных строфах «Странствия». О судьбе Онегина Пушкин рассказывал своим друзьям на Кавказе. Эти рассказы запомнились М. В. Юзефовичу, который писал о судьбе героя: «Онегин должен был или погибнуть на Кавказе или попасть в число декабристов».⁵⁴ Воспоминания Юзефовича показывают нам колебания Пушкина. Онегин несомненно должен был соприкоснуться с брожением общественной мысли (об этом свидетельствуют шифрованные строфы⁵⁵ и предположенная нами задержка его после дуэли с Ленским на год в Петербурге). Но он мог только соприкоснуться с декабризмом, а мог и примкнуть к декабристам. Нам представляется, что изменения, которые Пушкин вносил в процессе работы над «Странствием», свидетельствуют, что уже осенью 1829 г., в Павловском, Пушкин сделал выбор. Судьба героя определилась. Петербургские свободолюбивые настроения также промелькнули в сознании Онегина, как мелькали перед его глазами исторические ландшафты и памятники русской славы. В какой-то степени связь Онегина с развернувшимися на его глазах историческими событиями сближалась с пушкинской — он тоже «Мог бы...», но судьба распорядилась иначе. Не случайно в новые эпизоды жизни Онегина в Москве влетают биографические мотивы — это вокруг Пушкина гремели стаканы, мелькали карты, его производили в женихи и именовали шпионом.

Дописав новый вариант конца строфы <8> «И производит в женихи», Пушкин ставит черту — знак окончания строфы и на левом поле рисует дамскую ножку. Затем, продолжая прерванный порядок строф, он начинает строфу <14>:

Онегин взором сожаленья
Глядит на дымные ручьи
размышленья
[Печальной сей] семьи.

После двух полных и двух неполных строк лист оборван (неполные строки — результат обрыва). На сохранившейся части листа нет жан-

⁵⁴ Юзефович М. В. Памяти Пушкина. — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 107.

⁵⁵ См.: Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина», с. 37—61.

дармской пагинации и за жандармским номером 94 следует 96 — свидетельство того, что лист был оборван после смерти поэта. В академическом издании оборванная строфа трактуется как первоначальный вариант строфы <15> (VI, 486). Сопоставление ее со сводной рукописью «Странствия» (ПД, № 943, л. 7 об. — VI, 500) показывает, что это вариант строфы <14>. Ее продолжение, как и начало строфы <15>, находилось несомненно на оборванной впоследствии части листа.

Строфа <15> переходит на л. 116. Повторив последние слова строки четвертой «тоска, тоска», Пушкин зачеркивает их и возвращается к началу строфы. Он пишет:

[Блажен кто стар!] блажен кто «болен»
Блажен — чья смерть уже близка
Но я здоров, я молод, волк(ен)
Чего мне ждать — тоска, тоска.
Прощайте снежных гор вершины
Вы закубанские равнины
Вы степи —

Ниже онегинской строфы — два мужских профиля. Один похож на портрет Рылеева, нарисованный в Москве у Зубкова.⁵⁶ Правда, на л. 116 тетради № 841 мы видим у Рылеева бакенбарды. Пушкин хорошо знал Рылеева до ссылки, и не исключено, что какое-то время Рылеев носил бакенбарды. Портрет второго мужчины неизвестен — в тетради № 841 и в опубликованных рисунках Пушкина он не повторяется, скорее всего это кто-либо из деятелей тайных обществ. Изображения нескольких декабристов рядом в рисунках Пушкина не редкость.⁵⁷

Черными чернилами на л. 116 не заканчивается работа над «Странствием» «старичкой осенью» 1829 г. Онегинские строфы пишутся и дальше (на л. 113, 112 об. и 112) в том же положении тетради, но уже в другой день, другими чернилами и другим почерком.

Промежуток между онегинскими строфами заполнен заметкой «О публикации Бестужева-Рюмина в „Северной звезде“» (л. 114 об., 114) и так называемым «Разговором о критике» (л. 113 об. и большая часть л. 113). Принимаясь вновь за «Странствие», поэт вынужден «перешагнуть» через эти две статьи. Листы 115 и 115 об. остались незаполненными.

На л. 112 об. он повторяет 5-ю, 6-ю и 7-ю строки строфы <15> в новом варианте:

Простите, снежных гор вершины
И вы, кубанские равнины
Он едет к берегам иным
Он прибыл из Тамани в Крым —

и продолжает строфу. Закончив строфу <15> (текст ее очень черновой), он сбоку, на левом поле, рисует мужской профиль с классически правильными чертами лица — это, может быть, воображаемый Атрид или Пилад, которые упоминаются в строфе. В конце строфы сбоку — цифровая запись. Затем, без знака отбивки, начинается следующая строфа — <16> («Прелестны вы, берега Тавриды»). Рядом со строкой «Темнелись груди ваших гор» — горный пейзаж. Не закончив рисунка, Пушкин на том же развороте тетради, на соседнем листе (л. 113), верхняя часть которого была заполнена «Разговором о критике», а нижняя оставалась свободной, рисует шаржированный профиль немолодой дамы со вздернутым носом, большими глазами и выпяченной нижней губой. Может быть, это будущая теща Пушкина?

Рисунок — творческая пауза, знак размышления, поиска новых рифм и образов. Возвращаясь к тексту строфы, он пишет ее поверх профиля, тем же торопливым, черновым, почти без наклона почерком, каким пи-

⁵⁶ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина, с. 283.

⁵⁷ По определению Р. Г. Жуйковой — это портрет С. Г. Волконского, см.: Жуйкова Р. Г. «Портретная галерея» на полях рукописи.

салась строфа <16> на л. 112 об. Таким образом, строфа <16> заканчивается внизу л. 113. Это позволило нам с уверенностью говорить, что «Разговор о критике» был в тетради еще до того, как Пушкин приступил к строфе <16> «Странствия». ⁵⁸

Лист 112 начинается строфой <17> «Странствия» — ее первыми четырьмя строками:

Какие б чувства не теснились
Тогда во мне, <теперь> их нет
Они прошли иль изменились —
Мир вам, тревоги прошлых лет.

Дальше работа над «Онегиным» была прервана, и, обращаясь к тетради в другой раз, Пушкин ниже этих строк записывает строки 5—12 стихотворения «Подъезжая под Ижоры» (см. III, 719), рисует рядом портрет Вельяшевой ⁵⁹ и тут же добавляет одну строку к строфе <17> — «В тени [олив] и шелковиц» (VI, 488).

Т. Г. Цявловская датирует строки послания к Вельяшевой «между 16 октября и концом ноября 1829 г.» (III, 1178). «16 октября» появилось, вероятно, как следствие письма Пушкина к А. Н. Вульфу от 16 октября, где Пушкин вспоминает об этом стихотворении: «Павел Иванович стихотворствует с большим успехом. На днях исправил он наши общие стихи следующим образом» — дальше следуют четыре строчки стихотворения «Подъезжая под Ижоры». Дата «конец ноября» не поддается объяснению: Пушкин уехал из Малинников около 10 ноября, и если возвращение к доработке стихотворения не связано с реальной обстановкой — чтением его в Малинниках, то датой конечной следовало бы признать декабрь (1829 г. датировал его сам Пушкин).

Мы видели, что топография листа 113 позволяет отнести «Разговор о критике» к «старичьей осени» 1829 г. Когда же появилась рядом с ним, на л. 114 об.—114, отповедь Бестужеву-Рюмину? Заметка написана крупным почерком с четким наклоном вправо. Таким почерком и такими же рыжими чернилами поэт 2 октября в Москве начал строфы «Странствия». Скорее всего заметка и писалась в тот же день 2 октября. ⁶⁰ Возможно, альманах Бестужева-Рюмина попался Пушкину не сразу по приезде в Москву, а тогда, когда уже просились на бумагу рифмы «Онегина». Опять в рукописях проявляется характер поэта — вспыльчивый, темпераментный. Нам представляется, что, начав «Странствие», он не может спокойно работать, не ответив на выходку издателя «Северной звезды», пропускает несколько листов, оставляя их для «Онегина», пишет заметку и только потом возвращается к строфам романа.

Отповедь Бестужеву-Рюмину осталась неоконченной. Ниже ее, на свободной трети л. 114, — рисованный карандашом женский профиль. А. М. Эфрос определил его как портрет А. П. Керн. Как портрет Керн он воспроизводится много раз. Однако «чуждые мгновенья», связанные с Керн, остались в прошлой жизни поэта. Его эмоции, мысли, желания, надежды в этот приезд в Москву обращены к Н. Н. Гончаровой. Мысли о возможной или невозможной женитьбе его не оставляют. Отражение этих мыслей — рисунок. Достаточно положить его рядом с известным акварельным портретом Н. Н. Пушкиной, писанным А. Брюлловым через два года, в 1831 г., чтобы убедиться в том, что перед нами изображение одной и той же женщины: правильные черты лица, высокий лоб, прямая линия бровей, «бальная» прическа и непокорный завиток над ухом, даже висящие серьги — все повторяется: так, очевидно, выглядела невеста, а потом молодая жена Пушкина на балах в 1829—1831 гг. ⁶¹

⁵⁸ См.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арарумской» тетрадью Пушкина, с. 18—22.

⁵⁹ См.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина, с. 214.

⁶⁰ В. В. Гиппиус датирует ее: «1829, октябрь — предположительно» (XI, 539).

⁶¹ Как портрет Н. Н. Гончаровой этот рисунок был опубликован (без аргументации) М. Д. Беляевым (Огонек, 1940, 10 июля). С Беляевым полемизировал

21 октября Пушкин принимается за большое произведение в прозе — «Роман в письмах», над которым работает всю свою «старичскую осень», перемежая эту работу «Онегиным» и стихами.

Роман писался в тетради № 841 и на отдельных листах (ПД, № 252), вырванных из тетради, и на белой бумаге (№ 162 по каталогу Томашевского). Топография записей предстает в следующем виде: 1-е и 2-е письма — бумага № 162; 3-е письмо — бумага, вырванная из тетради (2 листа); 4-е письмо — бумага № 162; 6-е и 7-е письма — бумага, вырванная из тетради (3 листа); 8—10-е письма пишутся в тетради (письмо 8 — л. 111 об., 111, 110 об., 110, 109 об., 109; ⁶² письмо 9 — л. 108 об., 107 об., 107; письмо 10 — л. 106 об., 106, 105 об.). На л. 109 кончается 8-е письмо, а на оставшейся части страницы записана эпиграмма на Великопольского («Поэт-игрок, о Беверлей—Гораций»), лист 108 занят «Странствием» (строфа <19>) и здесь же часть стиха, вошедшего в главу VII («Философических таблиц»).

Место в тетради листов, использованных для 6-го и 7-го писем, устанавливается по линии обрыва — это листы, непосредственно предшествующие 8-му письму (л. 111а, 111б, 111в); место листов, на которых писалось 3-е письмо, точно установить не удалось, но можно с уверенностью сказать, что это один из листов, вырванных между л. 63 и 64 (здесь из тетради вырвано сразу 27 листов).

Необходимо объяснить, почему роман писался не только в тетради, но и на отдельных листах? В конце первого письма (ПД, № 252, л. 3 об.) помета: «21 октября. Село Павловское». Пушкин остановился в Павловском, но бывал (и мог остаться на ночь или на несколько дней) в имении П. А. Осиповой Малинники. Там скорее всего и был начат роман. Помета «Село Павловское» не противоречит этому. Павловское было основным местом пребывания и работы Пушкина в это время. В Павловском поселил Пушкин и свою героиню. Очевидно, что толстую, неудобную для пеших прогулок тетрадь он с собой не носил и начал писать роман на бумаге, которая была у Осиповой (больше бумага № 162 в рукописях Пушкина не встречается). Так же в Малинниках на следующий день пишется и 2-е письмо. Даты здесь нет, а вместо подписи — «Крестовский остров». 3-е письмо писалось в Павловском. Отправляясь снова в Малинники, Пушкин, очевидно, вырвал из тетради текст 3-го письма (листы между 63 и 64) и захватил их с собой. Письма 4-е и 5-е написаны в Малинниках на белой («осиповской») бумаге. Письма 6-е и 7-е могли быть вырваны из тетради также при очередной поездке в Малинники, чтобы иметь под рукой весь текст, а письма 8-е, 9-е и 10-е пишутся уже в тетради, занимая л. 111 об.—105 об.

В рукописи перед 3-м письмом стоит дата «30 окт.», исправленная на 1 ноября — обычная ошибка в начале нового месяца. Это подтверждает, что даты, стоящие перед письмами, — не даты писем, а дни, когда Пушкин работал над ними. В то же время помета «Село Павловское» в конце первого письма, рядом с датой, может быть не сопряжена с названием села, где начал свой роман Пушкин (это, очевидно, были Малинники), а означает место, куда он поселил героиню, так как ответное письмо из Петербурга также имеет географическую помету — «Крестовский остров». Еще одну запись, относящуюся к «Роману в письмах», находим сверху л. 100: «любила его слушать, а ему только и надобно» — это вариант к 3-му письму (в академическом издании он пропущен). Между этой фразой и основным текстом расположена дневниковая запись «Мы достигли Владикавказа» (л. 104—99 об.).

А. Эфрос, нашедший в рисунке сходство с А. П. Керн, см.: Эфрос А. Пушкин-портретист. М., 1946, с. 183—184.

⁶² На л. 109, в обратном положении к тексту «Романа в письмах», близко к краю листа, записаны две строчки. Первая помещена в академическом издании, где читается: «было мне твое влияние» (III, 464), вторая там пропущена. Предположительно ее можно прочесть: «Твое волнение поделить <?>».

В Павловском тетрадь также заполняется с двух сторон. С обратной стороны, в перевернутом положении, — «Евгений Онегин», «Разговор о критике», «Роман в письмах». С другой стороны, в прямом положении, записи начинаются 2 и 3 ноября. Этими днями помечены стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?» и «Зимнее утро». Листы 2—15 в этом конце тетради уже были заняты кавказскими и московскими записями. На л. 15 Пушкин начал заметку «Многие недовольны нашей журнальной критикой». Начав стихотворение «Зима. Что делать...», он оставляет лист 15 об. свободным, очевидно для продолжения заметки (позднее, уже в Петербурге, обрабатывая свой арзрумский дневник для печати, он запишет здесь набросок «Пушка оставила нас», а потом, ниже его, — черновик эпиграммы «Счастливы ты в прелестных дурах»).

Стихотворение «Зима. Что делать...» занимает л. 16, 16 об., 17. В конце стоит дата: «2 ноября 1829». Печатая стихотворение, Пушкин вынес дату в заглавие.

Следующим днем, 3 ноября, помечено «Зимнее утро» (л. 17 об.). «2 ноября» и «Зимнее утро» соответствуют реальным впечатлениям от двух зимних дней. 2 ноября утренняя пороша переходит во вьюгу («Вот вечер: вьюга воеет»), а утром 3 ноября вьюга уже становится воспоминанием о вчерашнем дне («Вечор, ты помнишь, вьюга злилась»).

От этих стихов веет бодростью, душевной просветленностью, жизнеутверждающим духом. В стихотворении «Зима. Что делать...» предстают перед нами деревенские будни. Они уже были описаны в «Онегине», и в стихотворении конденсируется ситуация глав романа. Однообразное течение жизни прерывается приездом гостей, из здесь, как в романе, появляются «старушка, две девицы, две белокурые, две стройные сестрицы». В романе и в стихах зима — специфическая черта русской природы, находящаяся в полной гармонии с «русской душой» Татьяны Лариной и «девы» из стихотворения. Повторяется одно и то же зрительное впечатление. В стихотворении: «И дева в сумерках выходит на крыльцо. || Открыты шея, грудь и вьюга ей в лицо»; в романе: «Татьяна на широкий двор || В открытом платице выходит» (гл. 5, строфа IX). В стихотворении находим и прямые фразеологические повторы с романом — ср. первую строку стихотворения и строку из строфы XLIII четвертой главы романа: «В глуши что делать в эту пору?».

Реминисценции из «Онегина» были настолько ощутимы для самого Пушкина, что мысль поэта возвращается к уже написанной седьмой главе и рядом со строками о приезде «нежданной семьи» «в кибитке иль в возке», на левом поле листа 16 об. появляется запись:

Возок
{ исправлен
{ объявлен
Евг. Онегин>
Песнь <VII>
(XVII, 48)

Лист 17 об. целиком занят «Зимним утром» (в рукописи стихотворение не имеет заглавия). Сперва на листе появилась строфа, которая потом стала третьей строфой стихотворения:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце снег лежит.
Прозрачный лес вдали чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет
И речка подо льдом блестит.

Написав три строфы, Пушкин пронумеровал их арабскими цифрами — вторую и третью обозначил цифрой «1», третью — цифрой «2». Потом поставил дату — «3 ноября» (слово «ноября» начинается с латинского N). Поставив дату, он сразу же стал продолжать стихотворение: обозначил конец трех строф и написал четвертую.

Насколько можно судить по почерку, в этот день дальше четвертой строфы стихотворение не пошло. Наброски заключительной, пятой строфы сделаны уже другим почерком, на левом поле листа, перпендикулярно к основному тексту. Расположение текста этой строфы позволяет предположить, что в то время, когда она писалась, следующая страница тетради (л. 18) уже начала заполняться.

Действительно, почерком последней строфы стихотворения на л. 18 записан стихотворный набросок «Зачем, Елена, так пугливо», а на л. 18 об., строфа <32> «Странствия» («Недолго вместе мы бродили»). Все три записи — «Зачем, Елена...», <32> строфа «Странствия» и окончание «Зимнего утра» были сделаны не раньше 3 ноября и не позже того дня, когда Пушкин уехал из Павловского в Петербург. Следующие записи делались уже в Петербурге.

Первая петербургская дата поставлена на л. 56 об. тетради — «14 декабря» 1829» в конце чернового и перебеленного текста стихотворения «Воспоминания в Царском Селе». Стихотворение занимает л. 56, 56 об., 57 об. в прямом положении тетради. Над стихотворением Пушкин начал работать, по-видимому, когда большая часть тетради была еще незаполненной — открыл ее наугад, среди свободных листов, и принялся за доработку текста (первые черновые наброски стихотворения были сделаны еще в июне 1828 г. — ПД, № 838, л. 18; III, 1194).⁶³ Перебеленный текст в тетради несет следы напряженной, упорной работы над стихотворением. Окончательный текст стихотворения оформился в не дошедшем до нас автографе. Случайное, непреднамеренное положение этого текста в тетради подтверждается другими датами, расположенными ближе к начальным листам тетради: на л. 26 стихотворение «Поедем, я готов» и под ним дата «23 дек.»; на л. 26 об. сверху слева дата «1829. 24 дек.» и начало восьмой (тогда девятой) главы «Евгения Онегина»: «В те дни, когда в садах Лицея». Однако в Петербург Пушкин приехал 9 или 10 ноября (см. его письмо к Бенкендорфу от 10 ноября, написанное, вероятно, сразу по приезде и вызванное недовольством правительства его самовольной поездкой на Кавказ). С. М. Бонди отметил, что тексты в тетради, расположенные между двумя последовательно записанными датами — 3 ноября («Зимнее утро») и 23 декабря («Поедем, я готов»), отличаются чернилами двух родов: «И по характеру почерка и по цвету чернил, — пишет он, — одни из текстов, написанных на этих листах, таковы же, как черновики „Зима. Что делать...“ и „Мороз и солнце“ (начало ноября), а другие — как „Поедем, я готов“ и „В те дни“ (конец декабря). Вот тексты первого рода (бледные желтоватые чернила): на л. 17 об. строфа из „Странствования Онегина“ («Недолго вместе мы бродили»), на л. 18—19 статья „Несколько московских литераторов“, на л. 19 об.—22 — „Русалка“ и на л. 22 об.—23 — первые наброски поэмы о Тазите. Тексты, написанные более темными чернилами: на л. 17 (нижняя часть страницы) позднейшая перебелка строфы „Странствование Онегина“, набросанной выше; на л. 19 (нижняя часть страницы) набросок „О сколько нам открытий чудных“, на л. 23 об. план „В Коломне avant soignée“, и на обрыве между л. 23 и 24 заметка: „Гете имел большое влияние на Байрона“.

Почти с полной уверенностью можно утверждать, что светлые чернила ближе ко 2 ноября, а темные — к 23 декабря. Черновик „Русалки“ в этой тетради, таким образом, можно безошибочно датировать ноябрем—декабрем 1829 года, и с большей вероятностью, точнее, — ноябрем».⁶⁴

⁶³ Датировку см.: Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД, № 838), с. 243.

⁶⁴ Бонди С. М. [Русалка. Комментарий]. — В кн.: Пушкин А. С. Поля. собр. ссч., Л., 1935, т. VII, с. 620. С. М. Бонди пользовался жандармской нумера-

Расположение автографов во времени по цвету чернил имеет известные ограничения. Светлыми и темными чернилами Пушкин пользовался и в Павловском и в Петербурге. В Павловском — темные чернила и тонкое перо в строфах <12>—<15> «Онегина». Конец строфы <15> и строфы <16>—<17> писались там же уже рыжими чернилами.

В темные чернила подливалась вода, и они становились светлее. Пушкин это мог делать и делал везде, где он работал долго — и в Павловском, и в Петербурге, и в Болдине.

Конечно, и «Несколько московских литераторов», и набросок «О сколько нам открытий чудных», и начало черного текста «Русалки» могли писаться в Павловском, но это потребовало бы большого творческого напряжения во все время пребывания Пушкина в Старицком уезде. Так интенсивно Пушкин мог работать в Болдине, где он был дома. В Малинниках и Павловском он был гостем, а положение гостя обязывало и к общению с хозяевами, и к участию в общих затеях.

Границей, позволяющей уверенно говорить о записях петербургских, является список городских знакомых на л. 21 об. Этот список разбивает, казалось бы убедительные, аргументы Бонди. Список прерывает (начатый на л. 20 об.) диалог княгини и мамки в сцене «Светлица». После слов мамки:

А женщина — что бедная наседка
Сиди себе да выводы цыплят —

следует запись:

Courief
Langeron
Prince S. Gali
Idem
Fickelmon

В «Рукою Пушкина», где этот список помещен, читаем: «Объяснить значение этого списка мы затрудняемся».⁶⁵ Якушкин осмыслял его так: «... список лиц, вероятно тех, к кому надо было съездить или т. п.».⁶⁶ Слово «Idem», т. е. «то же», опровергает это предположение. Списком должно это также не может быть, так как все это не близкие Пушкину лица. Может быть, это карточные долги? Но в таком случае странно, что не проставлены числа рублей. Действительно, трудно предположить, чтобы Пушкин заранее отметил необходимость дважды нанести визит к С. Г. Голицыну. Но если понимать эту запись, как перечень лиц, кому Пушкин уже успел нанести визит, в таком случае «Idem» (соответствующее графическому —) — свидетельство того, что с Голицыным Пушкин встречался дважды. Известно, что в 1828—начале 1830 г. встречи поэта с Голицыным были частыми, и именно от него он услышал рассказ о тайне «трех счастливых карт».

Мы видим, что светлыми чернилами Пушкин пользовался не только в Павловском, но и в первое время своей петербургской жизни. Приведенный список лиц сделан, очевидно, вскоре по приезде в Петербург,

цией. По принятой нами нумерации (архивной) тексты, им названные, располагаются следующим образом: строфа <32> «Странствия Онегина» — л. 18 об.; «Несколько московских литераторов» — л. 19, 19 об., 20 (верхняя часть листа), «Русалка» (черновик третьей сцены «Светлица» и начало четвертой: «Днепр. Ночь» — первый монолог и наброски песни русалок) — л. 20 об., 21 об., 22, 22 об., 23; первые наброски поэмы о Тазите — л. 23 об.—24; позднейшая переделка строфы <32> «Странствия» — л. 18 об.; набросок «О сколько нам открытий чудных» — л. 20; план «В Коломне avant soirée» — л. 24 об.; «Гете имел большое влияние на Байрона» — л. 25.

⁶⁵ Рукою Пушкина, с. 321.

⁶⁶ Якушкин В. Е. Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве. — Русская старина, 1884, т. XLIV, ноябрь, с. 349.

в середине или в начале второй декады ноября, т. е. над «Русалкой» Пушкин мог начать работать уже в Петербурге.⁶⁷

Когда в тетради появилась заметка-пародия «Несколько московских литераторов»? Она занимает л. 19, 19 об. и верхнюю часть л. 20 (ниже другими чернилами, т. е. в другой день, набросаны черновые строки наброска «О сколько нам открытий чудных»). Заметка в академическом издании датируется второй половиной декабря (XI, 540), т. е. предполагается, что Пушкин готовил ее для «Литературной газеты». Отдельные намеки этой незаконченной статьи совпадают с другой статьей Пушкина — «Отрывок из литературных летописей». «Отрывок...» Пушкин еще до отъезда в Арзрум отдал Е. Аладьину для «Невского альманаха». В сентябре, возвращаясь из Арзрума, он узнал, что статья не пропущена цензурой — этим и был вызван замысел новой пародии. Вернувшись в Петербург, он попробовал еще раз провести «Отрывок...», уже в сокращенном виде, через цензуру. Несомненно о нем пишет О. М. Сомов Пушкину 20 ноября: «Здесь же обрящете и комедию от сложения твоего: о Михаиле Трандафиле, о Николае, рекомом Полевым, о Сергии Скудельничии (Глилке) и о прочих» (XIV, 52).

Статья была напечатана в «Северных цветах» на 1830 г., и, конечно, Сомову Пушкин отдавал ее для переписки.

Разрешение на статью исключало необходимость второй пародии. Таким образом, отрывок «Несколько московских литераторов» появился в тетради или в последние дни пребывания в Павловском или в первые дни после приезда в Петербург, до «Русалки», когда Пушкин, не переговорив с издателями «Северных цветов», не решил еще отправлять вторично в цензуру «Отрывок из литературных летописей», т. е. не позже середины ноября 1829 г.

Следующая дата, поставленная Пушкиным в тетради, — «23 декабря» на л. 26 под стихотворением «Поедем, я готов...». Между списком лиц, которым следует нанести визит (середина ноября) и пометой «23 дек.» в тетради расположены следующие тексты: план статьи о русской литературе (сверху л. 21), продолжение сцены «Светлица» (л. 20 об.—22 об.) и начало сцены «Днепр. Ночь» «Русалки» (л. 22 об.—23), набросок и план поэмы о Тазите (л. 23 об.—24), план повести «На углу маленькой площади» (л. 24 об.), заметка «Гете имел большое влияние на Байрона» (л. 25). Тексты эти идут в тетради один за другим и датируются не позже 23 декабря.

Последовательность работы нам представляется в следующем виде. Не закончив песню русалок (сцена «Днепр. Ночь») на л. 23, Пушкин, перевернув страницу, приступает к новому замыслу — поэме «Тазит». Почерк и чернила позволяют предположить, что поэма могла быть начата в один день с брошенной песней русалок. На л. 23 об., в левом верхнем углу, выписывает имена героев поэмы (см. V, 336), а ниже — ее первые строки (от «По горам блестят доспехи» до «Не для свадебной потехи»). После этих строк — знак концовки. На л. 24 сверху видим план «Тазита», а затем продолжение текста. Строки текста набегают на план, т. е. сперва записывается план, а потом продолжение поэмы. На этом же листе рисунки (черкес в бурке и кивжал) — знак перерыва в работе.

Лист 24 об. занят планом повести, которая носит условное название «На углу маленькой площади». Вверху читаем: «В Коломне *avant-soirée* <перед вечером> Вер больная, капризная, нежная. *О*н лжет...» и т. д. Слово «капризная» вписано Пушкиным сверху. В академическом издании

⁶⁷ На полях л. 23, рядом с черновым текстом песни русалок, расположен профиль В. К. Кюхельбекера. О нем см.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина, с. 26—28.

оно напечатано в примечаниях к плану (см. VIII, 730), в десятитомнике Б. В. Томашевского пропущено.⁶⁸ «Капризная» вносит штрихи в характер героини, от которых Пушкин потом отказался. В известном наброске повести она нежна, заботлива и грустна. Психологическая характеристика этого прообраза Анны Карениной в наброске повести углубляется.

Ниже плана — крупный, занимающий более половины листа, рисунок: дама в кресле — иллюстрация к повести.

Тем же почерком, что и план, т. е. скорее всего в один день, на соседнем листе 25 записана заметка, начинающаяся словами «Гете имел большое влияние на Байрона». Пушкин позднее переписал эту заметку и вложил в папку «Table-talk» (см. XII, 163). Лист с частью текста в тетради оборван, так что последних слов («как Иаков») здесь нет. Текст читается иначе, чем в «Table-talk»: «Гете имел большое влияние на Байрона. „Фауст“ тревожил воображение творца Чильд Гарольда. Нескольким раз он пытался бороться с этим великаном романтической поэзии, но остался хром...». Слова «творца» в «Table-talk» нет. Пушкин, очевидно, пропустил его случайно, переписывая заметку, и печатается нелепица, так как Чильд Гарольд не писал стихов и Гете (как и «Фауст») в поэме не упоминается.

Лист 25 об. (вернее, оставшийся клочок листа) чистый. На л. 26 — черновой текст стихотворения «Поедем, я готов». На полях слева — профиль П. А. Плетнева.⁶⁹ Закончив стихотворение, Пушкин внизу ставит дату «23 дек.». После даты позднее (другим, тонким пером и более темными чернилами) дописана еще одна строчка, очевидно, намечавшееся продолжение стихотворения: «Но полно, разорву оковы я любви».

Лист 26 об. занят черновым наброском первой строфы последней (тогда девятой) главы «Онегина» («В те дни, когда в садах лица»). Сверху, в левом углу, дата — «1829. 24 дек.».

Следующая известная нам дата, связанная с работой в тетради, — 26 декабря. Этой датой помечен перебеленный текст стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (ПД, № 116).

«Онегин» почему-то «не пошел», и, судя по почерку, Пушкин в тот же день на соседнем листе (л. 27) намечает список лиц, которым следует разослать визитные карточки к Новому году.⁷⁰

Лист 27 об., часть л. 28 и верхняя часть л. 28 об. заняты элегией «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Но в то время, когда появились первые строфы элегии, лист 28 уже был занят переводом «Гимна к пенатам» Соути («Еще одной высокой, важной песни»). Перевод написан другим почерком и иначе заточенным (тонким) пером, чем элегия, — почерком, похожим на почерк зачина восьмой главы «Евгения Онегина» и списка лиц, занимающего весь лист 27. Строфы элегии обтекают перевод из Соути — еще одно свидетельство, что к моменту начала работы над элегией перевод из Соути уже был записан в тетради.

Последовательность работы на этих страницах (л. 26 об.—29) можно представить так. На л. 26 об. Пушкин начинает первую строфу восьмой главы. В какой-то из дней, близких к 24 декабря, он пишет строки:

В те дни, когда в садах лица
(вторую строку строфы пропускает)
Читал охотно Апулея
А над Виргилием зевал
В те дни впервые
И для
Когда тревожить начинали
Мне душу дивные мечты

⁶⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1978, т. VI, с. 541.

⁶⁹ См.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина. с. 28—29.

⁷⁰ См.: Рукою Пушкина, с. 323.

Потом исправляет восьмую строчку на «Мне сердце смутная печаль»; новый образ потребовал заменить рифму в предыдущей строке («Когда тревожить начинала») и определила рифму в следующей — Пушкин записывает только конец стиха — «в даль». На этом работа над строфой остановилась. Поэт обозначил тему строфы, отложив ее разработку.

В этот же день (тем же почерком и пером) на л. 27 составляется упомянутый выше список лиц, которым следует послать визитные карточки в Новому году, и в этот же день на л. 28 начинается работа над переводом из Соути (пишет первую часть перевода, включая начало стиха «От ваших жертв <и тихих возлияний>»).

Следующий раз Пушкин открывает тетрадь 24 декабря. Перо уже расписалось, кончик его стал толще, а почерк крупнее, размашистее. В этот день дорабатывается первая строфа восьмой главы «Евгения Онегина». Сверху, в левом углу листа, Пушкин пишет «1829.24 дек.» — отмечает день, когда начата восьмая глава романа. Затем на л. 28 об. продолжает перевод из Соути, начиная со стиха «Так я любил вас долго». Конец л. 28 (после стиха «От ваших жертв и тихих возлияний») остался еще незаполненным. Строки 19—23:

Но вас любить не остывал я, боги,
И в долгие часы пустынной грусти
Томительно просилась отдохнуть
У вашего святого пепелища
Моя душа — ... зане там мир —

дописаны другим, более мелким почерком, почти без наклона (этим же почерком сделано и несколько исправлений в начале перевода).

На л. 28 об. работа над переводом обрывается. Половина страницы осталась незаполненной. Возможно, Пушкин хотел позднее дописать к своему переводу еще несколько строк, потому что мысль, начатая в последних стихах, осталась незаконченной: после строк: «... О нет, || Не преставаля молить благоговейно || Вас, божества, домашние» — поэт не договаривает, о чем «не преставаля» он молить «божества».

В тот же день, 24 декабря (тем же почерком), Пушкин пишет и элегию «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Мотив несбыточной мечты о домашнем очаге (в переводе из Соути) трансформировался в размышления о неминуемом смертном часе, о неизбежности для каждого сойти «под вечны своды».

Как шла работа над стихотворением? Пушкин начинает первую строфу так:

[Куда бы ни] [Куд б меня мой] <рок?> мятежный
[Не мчал по <юдоли?> земной]
Но мысль о смерти неизбежной
[Повсю] Всегда близка, всегда со мной.

Мысль гонит перо, и, как это бывает в черновиках Пушкина, слова само собой разумеющиеся он пропускает. В академическом издании восстановлен пропуск в первой строке — <рок>. Во вторую строку запрашивается конъектура — <юдоли>.

Первые две строчки потом переделываются:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой.

После этой строфы в тетради следовал переход к третьей строфе белого текста («Гляжу ль на дуб уединенный» и т. д.), т. е. приведенная нами строфа соответствовала двум первым строфам перебеленного текста (в десятитомнике Томашевского эта строфа приведена в разделе «Из ранних редакций», так же как и еще одна, отсутствующая в черновой рукописи).⁷¹

⁷¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. III, с. 422.

Особенно трудно складывалась строфа шестая («И где мне смерть пошлет судьбина»). Не закончив ее, Пушкин переходит на лист 29, на черном пишет последние две строфы и только потом возвращается к шестой строфе, дорабатывая ее на л. 28. Мы видели, что здесь оставалась часть страницы — пропуск в переводе гимна Соути.

Почерк и расположение строк внизу л. 28 показывают, что сперва дописываются пять строк перевода, а потом несколько вариантов строфы шестой стансов (строки стансов «забегают» в текст перевода), т. е. оба эти стихотворения дорабатываются одновременно.

Последующая работа в тетради связана с «Литературной газетой». Перечислим статьи в арзрумской тетради, которые были напечатаны в газете: № 1 (1 января) — «О Некрологии генерала от кавалерии Н. Н. Раевского»; № 2 (6 января) — «Илиада Гомерова» (заметка о выходе «Илиады»); № 3 (11 января) — «О журнальной критике»; № 5 (21 января) — «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» и «О записках Самсона»; № 6 (26 января) — «Военная грузинская дорога»; № 7 (31 января) — «О «Разговоре у княгини Халдиной» Фонвизина»; № 10 (15 февраля) — «О статьях кн. Вяземского»; № 12 (25 февраля) — «Объяснение по поводу заметки об «Илиаде»».

Статьи, напечатанные в газете, имеют твердую конечную дату — это дата цензурного разрешения на номер (как правило, на день раньше выхода газеты). Первая статья — рецензия на некрологию Н. Н. Раевского (она вышла в свет в первой декаде декабря — цензурное разрешение подписано 4 декабря). Черновик ее расположен в нижней части л. 18 (верх его еще в Павловском был заполнен наброском «Зачем Елена так пугливо»), а оборот листа занят черновым вариантом строфы «32» «Странствия» Онегина. Палеографические данные (тонкое перо, черные чернила) позволяют судить, что поэт в один прием перебелил в нижней части л. 18 об. онегинскую строфу, сразу же перевернул лист и нижнюю часть л. 18 заполнил откликом на брошюру М. Ф. Орлова о Н. Н. Раевском, а в нижней части л. 20 записан набросок «О сколько нам открытий чудных». Лист 19, 19 об. и верхняя часть л. 20 были заняты заметкой «Несколько московских литераторов». Стихотворный набросок отделен от заметки чертой. Перебеленная онегинская строфа естественно ложилась в нижнюю часть л. 18 об. Расположение черновика «О некрологии» на предыдущем листе показывает, что следующий лист, л. 19, был уже заполнен заметкой «Несколько московских литераторов».

След за черновиком элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных» в нижней части л. 29 начинается заметка о выходе «Илиады», которая переходит на л. 29 об. Черновик подвергся значительной правке. Часть черного текста не вошла в газетную публикацию. В этой части, как отмечено в десятитомнике Б. В. Томашевского, «Пушкин в сильно измененном виде цитирует свое письмо к Гнедичу от 23 февраля 1825 года».⁷² В черновом тексте заметка оканчивается аббревиатурной записью: «N 1». Несколько слов, предшествующих этой записи, скорее угадываются, чем читаются. И у Томашевского, и в академическом издании (XI, 359) текст читается так: «В то время как ваш «корабль» входит в пристань нагруженный богатствами Гомера [при громе наших приветствий] нечего говорить о моих мелочах на смерть Наполеона I». Между тем в письме аббревиатуры нет. Пушкин пишет: «Когда ваш корабль, нагруженный сокровищами Греции, входит в пристань при ожидании толпы, стыжусь Вам говорить о моей мелочной лавке № 1. Много у меня начато — ничего не кончено» (XIII, 145). Конечно, так должен читаться и конец черновой заметки об «Илиаде», тем более что перед цифрой 1

⁷² Там же, т. VII, с. 472.

у Пушкина стоит не русское Н, а знак №, после которого поставлена цифра 1.

Почерк в заметке об «Илиаде» совпадает с правкой в стихотворении «Поедем, я готов» — похоже, что эти записи относятся к одному дню, т. е. сделаны не раньше 23 декабря (о дате в тетради см. выше) и не позже 5 января (цензурное разрешение на № 2 газеты).

После заметки об «Илиаде» Пушкин, продолжая заполнять тетрадь по порядку, на л. 30 пишет черновое письмо Бенкендорфу (беловик датирован 7 января). Листы 30 об., 31 и верхняя часть л. 31 об. заняты заметкой «В одном из наших журналов» (в академическом издании она печатается под заглавием «О журнальной критике»). Заметка опубликована в газете 11 января (№ 3, цензурное разрешение 10 января), а положение в тетради позволяет уточнить ее дату — не «январь, первая половина» (XI, 541), а 5—10 января.

Знак концовки отделяет эту заметку от других текстов на л. 31 об. — заметки об А. Шенье («Французские критики имеют свое понятие о романтизме») и так называемой «Заметки о религии». «Заметка о религии» написана по-французски, ее текст расположен на полях л. 31 об. косо, написан крупным почерком. В «Рукою Пушкина» ее датируют, «опираясь на окружающие даты»,⁷³ между 7 января (письмо к Бенкендорфу) и 3 мая (письмо к А. Н. Гончарову на л. 34). Датировка позволяет сузить следующий текст в этом конце тетради — «Письмо к издателю „Литературной газеты“» (л. 32, 32 об., 33), где Пушкин, под видом читателя, отвечает на статью Вяземского «Несколько слов о полемике», напечатанную в № 18 газеты от 27 марта. «Письмо» писалось, очевидно, сразу же или вскоре после статьи Вяземского, для ближайших номеров газеты (№ 20 или 21). Отодвинуть ее на более поздний срок не позволяет самый жанр полемической статьи.

Прежде чем приступить к этой статье (она осталась незаконченной), Пушкин переворачивает тетрадь и снова заполняет ее с другого конца. Возможно, после заметки об А. Шенье он приступил к какому-то большому замыслу (между л. 31 и 32 несколько листов вырвано) и, чтобы не перебивать его другими текстами, перевернул тетрадь. А может быть, новое направление записей связано с подготовкой части кавказского дневника для «Литературной газеты» (расположенного на л. 2—11, 104—100 об.). В № 6 напечатан отрывок из него под названием «Военная грузинская дорога». Переписывая его набело, Пушкин заново отработывает два эпизода: «Недавно поймали черкеса» (л. 12 об.) и «Пушка оставила нас» (л. 14 об.). Эти тексты следуют за наброском предисловия к «Борису Годунову» (л. 12) и неоконченной статьей «Многие недовольны нашей журнальной критикой» (л. 14) — очевидно, что чистые страницы были оставлены для продолжения начатых статей, продолжение не состоялось и эти страницы оказались ближайшими чистыми листами к дневниковым записям, когда Пушкин обрабатывал дневник для печати.

Дневниковая запись «Мы достигли Владикавказа» (л. 104 об.—100) и вариант письма третьего «Романа в письмах» (верх л. 100)⁷⁴ были к январю 1829 г. последними записями с оборотного конца тетради, и Пушкин некоторое время последовательно заполняет ее с этого конца статьями для «Литературной газеты». Последовательность появления их в газете соответствует и порядку, в котором расположены заметки в тетради. Это позволяет датировать их с точностью до нескольких дней, временем между выходом двух-трех номеров газеты.

Переписывая набело дневник, Пушкин готовит и статьи для № 5 газеты (цензурное разрешение — 20 января) — рецензию на «Юрия Милославского» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году») и

⁷³ Рукою Пушкина, с. 167.

⁷⁴ «... и любила его слушать, а ему только того и надо было». Последовательность заполнения листов 104—100 см.: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина, с. 13—14.

«О записках Самсона». Первая занимает л. 100, 99 об., 99, 98 об., 98 (на л. 98 знак концовки), вторая — л. 97 об., 97, 96 об. На л. 96 сверху дописан кусок рецензии на роман Загоскина (от слов: «Сколько истины, сколько добродушной веселости...» до «занятия домашние»). Отрывок занимает верх листа. Расположение записей (как и почерк) свидетельствует, что обе статьи готовились одновременно, может быть даже в один из дней между 10 и 20 января, т. е. после выхода № 3 газеты и до получения цензурного разрешения на № 5 (В. В. Гиппиус датировал рецензию на «Юрия Милославского»: «1830, январь, не позднее 20», а «О записках Самсона»: «1830, не позднее 21 января» — XI, 541—542).

Нижняя часть л. 96 оставалась долго чистой. Потом, уже в 1836 г., Пушкин заполнит ее (верхом вниз по отношению к основному тексту) списком долгов и денежными подсчетами.⁷⁵ Появление этой записи можно объяснить тем, что поэт стал просматривать старую тетрадь в связи с подготовкой очередного номера «Современника». Начатые и незаконченные статьи в тетради могли служить стимулом для новых работ.

Следующие листы, л. 95 об.—95, заняты статьей «О «Разговоре у княгини Халдиной» Фонвизина» для № 7 «Литературной газеты» (цензурное разрешение — 30 января). Ее можно датировать 25—30 января (у В. В. Гиппиуса: «1830, январь» — XI, с. 542).

В период интенсивной работы над статьями для «Литературной газеты» пишется черновое письмо к К. Собаньской. Оно расположено в том же положении тетради на л. 86 об., 86, 85 об., 85. Принимаясь за него, Пушкин пропускает несколько листов, т. е. отделяет его от «рабочей» (в данный момент) части тетради. Т. Г. Цявловская убедительно датирует его «2 февраля».⁷⁶ Рядом, на л. 84, письмо к К. М. Бороздину. Оно датируется в академическом издании «около (не раньше) 4 февраля» (XVI, 313).⁷⁷ Палеографические данные свидетельствуют, что оба письма писались скорее всего в один день. Не противоречит этому и содержание письма к Бороздину. Жалуясь на цензора Щеглова, Пушкин пишет, что его «дали в цензоры недавно». Н. П. Щеглов первый раз подписал № 6 «Литературной газеты», вышедшей 6 января.

Написав письма Собаньской и Бороздину, Пушкин возвращается к «рабочей» части тетради. Следующие статьи для газеты — «Объяснение по поводу заметки об «Илиаде»» (для № 12 газеты от 25 февраля и «О статьях князя Вяземского» (для № 10 от 15 февраля). Первая расположена на л. 91 (две нижние трети листа), 87 об. и 87, вторая — на л. 90 об., 90, 89 об., 89, 88 об. Листы 88 и 87 об. заняты заметкой, которой Пушкин дал заглавие «О дамах».

«Объяснение» и полемика с отзывами на статьи Вяземского начаты в один день — тонким, аккуратным почерком с наклоном вправо. Статья о Вяземском писалась в несколько приемов, и только закончив ее и написав заметку «О дамах», Пушкин вернулся к «Объяснению», заключив его виньеткой. Ниже виньетки — цифровые подсчеты (очевидно, долги). Положение в тетради позволяет датировать статью о Вяземском февралем, не позже 14-го (цензурное разрешение на № 12 газеты), «Объяснение», которое замыкает группу заметок, — февралем, не позже 24-го (цензурное разрешение на № 12 газеты).

Полемика с критиками Вяземского в рукописи имеет продолжение (л. 89 об., 89, 88 об.), которое Пушкин отбросил при публикации и которое в академическом издании печатается отдельно, с заголовком «О по-

⁷⁵ В «Рукою Пушкина» его датируют «по положению в тетради» «между 8 и 15 августа» (Рукою Пушкина, с. 383—387). Следует уточнить: датировку определяет не «положение в тетради» (рядом нет других записей, относящихся к 1836 г.), а само содержание списка, раскрытое комментаторами.

⁷⁶ Рукою Пушкина, с. 203.

⁷⁷ См.: Замков Н. К. Архивные мелочи о Пушкине. — В кн.: Пушкин и его современники. СПб., 1918, вып. XXIX—XXX, с. 63—66.

вейших блюстителей нравственности» и датируется: «1830» (XI, 543).⁷⁸ Продолжение писалось в несколько приемов, разными почерками. Здесь Пушкин резко выступает против ханжеских пассажей в «Вестнике Европы» и «Северной пчеле», направленных против «Графа Нулина» и «Юрия Милославского».⁷⁹ Критики находили у Пушкина и Загоскина ситуации и выражения, которые могут оскорбить женское достоинство.

Тут же возникает замысел новой заметки — «О дамах», которую Пушкин набрасывает на следующем листе, л. 88. Она закончена (поставлен знак концовки) на л. 87 об. и явно готовилась для «Литературной газеты». Почему заметка не была напечатана Пушкиным? Может быть, потому, что за два года до того сюжет о дамах в сходном ключе был затронут в «Северных цветах» на 1828 г. (см.: «Отрывки из писем, мысли и замечания»). В заметку Пушкин собирался перенести часть текста из «Северных цветов».⁸⁰

В 1835 г., складывая в папку с надписью «Table-talk» разные записи (т. е. повторяя найденный в статье «Отрывки из писем, мысли и замечания» жанровый принцип группировки материала), Пушкин вернулся к заметке «О дамах» и переписал ее заново. В заметке имеется следующий пассаж: «Это (т. е. ханжеские восклицания рецензентов о «непристойностях» в «Графе Нулине» и «Юрии Милославском», — *Я. Л.*) особенно странно в России, которая гордится [славою] [9] женщин<ами> <которые> царствовали со славою, между проч. Екатериною II» (XVII, 65) в «Table-talk» этот пассаж опущен — из всех русских цариц и правительниц (имелись в виду Екатерина I, Анна Иоанновна, Анна Леопольдовна, Елизавета, Екатерина II, Ольга Премудрая, Елена Глинская и царевна Софья) Пушкин оставляет только Екатерину II. В 1835 г. полемический пыл остыл и Пушкин более трезво судит о русской истории. Далеко не обо всех царствующих «дамах» можно было сказать, что они «царствовали со славою». Для того чтобы внушить современникам уважение к «прекрасному полу», у Пушкина были уже другие аргументы: созданные им художественные образы женщин думающих, самоотверженных, активных, смелых — Татьяна Ларина, Полина (в «Рославле»), Маша Миронова. «Рославлев» пишется Пушкиным несколько позже в этой же тетради № 841.

Мы видели, что на л. 87 тетради помещено «Объяснение по поводу заметки об „Илиаде“»; потом, продолжая заполнять тетрадь подряд, Пушкин вынужден был пропустить листы 86 об.—84 об., которые еще раньше были заняты черновыми письмами к К. Собаньской (2 февраля) и К. М. Бороздину (2—4 февраля). Лист 84 чистый, а на следующем, л. 83 об., начинается (и занимает л. 83, 82 об.) «Детская книжка» — пародия на Н. Полевого, П. Свиньина и Н. Надеждина. В. В. Гиппиус датирует ее: «1830. февраль» (XI, 543). Заметки для февральских номеров газеты писались подряд, последняя («Объяснение») была опубликована 25 февраля. Положение «Детской книжки» после этой заметки позволяет сдвинуть дату. Она могла быть написана в конце февраля — начале марта, до отъезда Пушкина в Москву, когда работа для газеты перестала быть для него актуальной. После «Детской книжки» один лист (л. 82) чистый (может быть, оставлен для еще одной пародии на кого-нибудь из литературных недругов Пушкина?), а лист 81 об. заполнен рисунками.

⁷⁸ Связь этого наброска с предыдущим («О статьях князя Виземского») отмечена Б. В. Томашевским в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. VII, с. 474.

⁷⁹ См.: Вестник Европы, 1829, № 3, с. 215—230; Северная пчела, 1830, № 9, 21 января.

⁸⁰ Текст заметки «О дамах», с указанием на вставку из «Северных цветов», см. в XVII, справочном томе академического издания (М., 1958, с. 64).

Поэт рисует гуляющую среди кустов барышню и двуликую (два профиля на одной шее) женскую головку. Здесь же автопортрет и два мужских профиля, а вверху страницы зачеркнутая фраза: «В одной из южных губерний наших». Похожей фразой («в одной из отдаленных губерний наших») начинается «Барышня-крестьянка». И зачин будущей повести, и «двуликость» женского изображения — все говорит за то, что перед нами замысел одной из «Повестей Белкина».⁸¹ Для знаменитой «болдинской осени» 1830 г. у Пушкина уже были заготовки. На этом же листе список:

карандаши
полоскавшие
щетки
духи

Очевидно, это предметы, которые следовало купить перед поездкой — таким образом, следы замысла «Барышни-крестьянки» могли появиться в тетради примерно в одно время с «Детской книжкой» — в конце февраля — начале марта, до отъезда поэта в Москву.

В Москву Пушкин уехал 9 марта, оставив Вяземскому попечение о «Литературной газете».⁸² Поток пушкинских статей в газете останавливается, публикуется только одна его статья — «О записках Видока» (№ 20, 6 апреля), вызванная болгаринскими выпадами против него в мартовских номерах «Северной пчелы».

Уже в Москве было написано так называемое «Письмо к издателю „Литературной газеты“», в котором Пушкин отвечает на статью Вяземского «Несколько слов о полемике» в № 12 «Литературной газеты» от 27 марта.⁸³ Заметка занимает л. 32, 32 об., 33, а на л. 34 3 мая пишется черновое письмо к А. Н. Гончарову. Отмеченная Б. В. Томашевским связь «Письма к издателю „Литературной газеты“» с мартовской статьей Вяземского и положение в тетради (перед письмом к А. Н. Гончарову) позволяют датировать «Письмо» не «1830, после 3 февраля» (XI, 546), а «1830, апрель» (не позже 3 мая).

Мы видим, что, начиная «Письмо», Пушкин снова перевернул тетрадь, заполняя ее в прямом положении. Все немногие записи, относящиеся к 1830 г., размещаются в этом положении тетради. Делались они уже в Петербурге. Первая запись, дату которой мы знаем, — начало чернового текста письма к Н. Н. Гончаровой от 20 июля 1830 г. (XIV, 278). Черновик занимает верх л. 33 об., т. е. следует непосредственно за неоконченным «Письмом к издателям „Литературной газеты“». Ниже письма, на том же л. 33 об. и следующих — л. 34 (ниже письма к А. Н. Гончарову от 3 мая), 34 об., 35, одним и тем же тонким, мелким, изящным почерком записаны черновые наброски строф XXV—XXVI последней главы «Евгения Онегина», где дается шаржированный портрет А. А. Олениной («Лизы Лосиной»). На полях л. 33 об. — зачеркнутый профиль А. Н. Оленина,⁸⁴ несостоявшегося тестя Пушкина, внизу этого же листа — изображение Лицея; на л. 35 кроме текста снова рисунки — сверху горы, а внизу, сбоку крупным планом мундир — по-гоголевски

⁸¹ Подробнее об этом листе см.: Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина, с. 29—30. В мужских профилях Л. Керцелли видит сходство с А. Н. Вульфом, см.: Керцелли Л. Тверской край в рисунках Пушкина. М., 1976, с. 95.

⁸² См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 198.

⁸³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. VII, с. 478 (комментарий Б. В. Томашевского).

⁸⁴ Этот профиль подтверждает догадку В. Б. Сандомирской, что на л. 14 тетради № 838 рядом со стихотворениями, которые связываются с именем А. А. Олениной («Увы, язык любви болтливый», «Снова тучи надо мною»), нарисован не портрет А. С. Грибоедова (как полагала Т. Г. Цявловская — см.: Рисунки Пушкина, с. 301), а портрет А. Н. Оленина. Так же и в тетради № 841 — рядом с упоминанием «Лизы Лосиной» Пушкин рисует ее отца.

осмысленный облик чиновного, светского («свинского») Петербурга. Лист 35 об. не заполнен, а л. 36—40 занимает новая статья — «Альманашник», над которой Пушкин работал, судя по почерку, в несколько приемов. В начале статьи угадывается то же перо, которым писались и XXV—XXVI строфы «Онегина», т. е. «Альманашник» появился в тетради не раньше 20 июля, когда на л. 33 об. Пушкин набросал черновые строки письма к Н. Н. Гончаровой.

В. В. Гиппиус датирует «Альманашник»: «1830, май» (XI, 546). Действительно, майское письмо к А. Н. Гончарову из Москвы на л. 34 расположено ближе к сатирическим сценам Пушкина, но строфы «Онегина», начатые, как мы помним, 20 июля, «обтекают» это московское письмо Пушкина, а сатирические сцены «Альманашник» следуют за этими строфами, т. е. писались не раньше 20 июля 1830 г. и не позже августа 1830 г. 31 августа Пушкин уехал в Болдино, и статьи для «Литературной газеты» на какое-то время перестали быть для него актуальными. В «Альманашнике» несколько слов вписаны позднее, другими чернилами и другим пером. Так, в частности, во фразе: «Господи боже мой: написать Выжигина не шутка; пожалуй я вам в четыре месяца отхватаю 4 тома, не хуже Орлова и Булгарина, но покамест успею с голода околоть» — слова «не хуже Орлова и Булгарина» вписаны. Как известно, романы А. А. Орлова («Хлыновские степняки Игнат и Сидор, или Дети Ивана Выжигина», «Хлыновские свадьбы Игната и Сидора, детей Ивана Выжигина» и «Смерть Ивана Выжигина») были напечатаны в 1831 г. — только после этого могли быть сделаны Пушкиным вставки в статью, и «Альманашник» в окончательном виде мог быть закончен только в 1831 г.; с этой датой и следует его печатать.

Уезжая в Болдино, Пушкин оставил тетрадь в Петербурге (болдинских записей здесь нет), но до отъезда он еще несколько раз обращается к ней. На л. 40 об. дорабатывается одна из «кавказских» строф «Странствия» (строфа <12> «Во время оное, бывое...» — VI, 484—485), ниже нее похожим (но более мелким) почерком записаны четыре черновые строки песни русалок:

Типе, тие над водами
Что-то дрогнуло во мгле
Между месяцем и нами
Кто-то ходит по земле.

На л. 42 об. видим стихотворные отрывки, связанные, так же как и онегинская строфа, с кавказскими впечатлениями Пушкина: «И вот ущелье мрачных скал» и «Страшно и скучно здесь новоселье». По всему листу 42 разбросаны пейзажные зарисовки. Почерк и чернила позволяют судить, что все эти записи (строфа «Онегина», четверостишие для «Русалки» и «кавказские» наброски) делались почти одновременно. Но почерк второго наброска («Страшно и скучно...») ближе к почерку, которым писались четверостишие для «Русалки». Очевидно, записав онегинскую строфу, Пушкин пропустил л. 41 и на л. 42 обозначил темы двух «кавказских» стихов. Затем вернулся к л. 40 об. и занялся песней русалок. Окончательный этап работы над ней видим на л. 41 — здесь она записана карандашом, в редакции, «близкой к последней стадии набросков».⁸⁵

Т. Г. Цявловская датирует «кавказские» отрывки октябрём—ноябрём 1829 г. Положение в тетради показывает, что писались они летом 1830 г. Аргументировать датировку Цявловской можно только тем, что с датой «1829» Пушкин печатал все стихи кавказского цикла. В арзрумской тетради было еще одно стихотворение, связанное с кавказскими впечатлениями, — «Делибаш». Лист с текстом «Делибаша» (ПД, № 911) вырезан из тетради самим Пушкиным, очевидно перед поездкой в Болдино.

⁸⁵ Бонди С. М. [Русалка. Комментарий], с. 614.

В Болдине стихотворение было доработано — на беловом автографе дата: «7 сентября 1830» (ПД, № 126). Место «Делибаша» в тетради определено — это один из листов, вырезанных между л. 63 и 64 (здесь вырезано сразу 27 листов).

В 1831 г. в тетради пишется «Рославлев». Роман Загоскина «Рославлев» вышел в июне 1831 г. и сразу же, в полемическом запале, Пушкин пишет своего «Рославлева». Роман занимает л. 80—об.—64 тетради. В середине л. 74 об., после слов «Наполеон был такая bestia, а m-me de Staël куда как тонка!» поставлена дата: «22 июня 1831». В ближайшие дни пишется, скорее всего, и остальная часть текста. Вероятно, тогда, в 1831 г., Пушкин намеревался довести роман до конца, т. е. дать свою интерпретацию его сюжетной линии. Позднее, печатая роман в «Современнике» (1836, т. III), он ограничился тем отрывком, который предшествует дате. Пушкин только представляет героиню читателю и не доводит повесть до собственной трактовки «истинного происшествия», на котором основан сюжет романа Загоскина. Ему важно другое. В опубликованном зачине романа мы находим то же противопоставление мыслящей личности свету, его удушливой атмосфере, которое так часто появляется в стихах Пушкина последних лет. Примечательна конповка опубликованной части. Рассказчица приводит мнение о Полине «в одном очень порядочном обществе»: «Может быть, — заметили мне, — m-me de Staël была не что иное, как шпион Наполеона, а княжна** доставляла ей нужные сведения» (л. 74 об.). «Его шпионом именуют», — писал Пушкин об Онегине, вплетая в ткань романа пересуды светских сплетников о самом себе. В «Рославлеве» эта деталь биографии самого поэта появилась еще раз.

После «Рославлева» Пушкин надолго откладывает тетрадь и возвращается к ней только в 1836 г., уже, по-видимому, в связи с работой для «Современника». На л. 43—44 появляется рецензия на «Историю поэзии» С. П. Шевырева (В. В. Гиппиус датирует ее: «1836 год, первая половина», — XII, 446). Томашевский справедливо считает, что рецензия писалась в начале года, так как книга Шевырева вышла в свет в конце декабря.⁸⁶

Мы видели, что, начиная записи в тетради, Пушкин пропустил один лист (л. 1) — потом на нем был поставлен номер тетради (№ 16) по жандармской описи. Принимаясь за «лирический дневник», т. е. начиная заполнять тетрадь с обратной стороны, Пушкин также оставляет один лист чистым (л. 129). На этом листе находим две записи. В верхнем углу английские строчки:

forewell my friend
my foes!

В «Рукою Пушкина» приведена эта запись, дан ее перевод («Прощай, мой друг || Прощайте мой враги!») и высказано предположение: «Запись представляет собою, вероятно, цитату».⁸⁷ Расположена она косо, при повороте тетради вправо — такое положение тетради удобно, когда человек работает над каким-либо текстом в тетради и делает запись, не отрываясь от основной работы. Чернила записи черные, перо тонкое, буквы мелкие — таким же почерком и чернилами сделаны дополнения и поправки в дневнике при подготовке статьи «Военная Грузинская дорога» для «Литературной газеты», например вставка слов: «взятого в плен и состарившегося в неволе» (л. 8 об.). Возможно, Пушкин собирался использовать цитату в качестве эпиграфа к статье. На этом же листе сбоку, на правом поле, перпендикулярно к основному направлению тетради, светлыми чернилами записан французский текст, который в переводе выглядит так: «в его чувствах была непринужденность и в воззрениях

⁸⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. VII, с. 500.

⁸⁷ Рукою Пушкина, с. 597.

его распушенность, которые поразили меня, сколь ни был я привычен к вольнодумцам всех школ». ⁸⁸ В «Рукою Пушкина» эта фраза рассматривается как возможный эпиграф к одному из прозаических замыслов Пушкина («Роману на Кавказских водах» или «Русскому Целаму») либо к IV главе «Пиковой дамы». Но, может быть, она была записана «впрок» и не связывалась с каким-либо конкретным применением.

Текстологический анализ тетради № 841 позволил выделить большую массу дневниковой прозы Пушкина. Взятая в арзрумскую поездку для подневных записей, тетрадь постепенно превратилась в обычную черновую тетрадь, где дневниковые записи перебиваются стихами и прозой, черновиками писем, набросками критических статей, рисунками, денежными подсчетами и т. д.

В результате проведенного исследования был предложен ряд поправок в тексты академического издания («Надеясь на мое презренье», «Гете имел большое влияние на Байрона», «Илиада Гомерова», «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла»). Анализ записей, относящихся к главе «Странствие» «Евгения Онегина», позволил высказать ряд соображений, относящихся к творческой истории романа. Были критически рассмотрены принятые датировки текстов; в ряде случаев они уточнены. Ниже приводим уточненные даты текстов.

1829

«Мы достигли Владикавказа...»	— 19 июля—начало августа.
«Зорю бьют... из рук моих»	— 16 июля—первая половина августа
План поэмы о русской девушке и черкесе	— начало августа.
«Сапожник»	— 10—15 сентября.
«В журнал совсем не европейский»	— то же.
«На Надеждина» («Надеясь на мое презренье»)	— то же.
«Литература у нас существует...»	— то же.
План статьи по истории русской литературы	— то же.
(«Летописи, сказки, песни...»)	
«Дон»	— 10—15 сентября.
«Был и я среди донцов»	— то же.
«Подлюби меня, девица»	— то же.
«В начале 1812 года»	— конец второй декады сентября—октябрь
«Многие недовольны нашей журнальной критикой»	— то же.
«Стрекотунья-белобока»	— вторая половина сентября.
«Бесы»	— то же.
«Олегов щит»	— то же.
«О публикации Бестужева-Рюмина в „Северной звезде“»	— 2 октября (?)
«Разговор о критике»	— 2—8 ноября.
«Подъезжая под Ижоры»	— 16 октября—8 ноября.
«Несколько московских литераторов»	— ноябрь, первая половина.
«О сколько нам открытий чудных»	— ноябрь, первая половина.
«Русалка» (черновики сцен «Светлица» и «Днепр. Ночь»)	— ноябрь—декабрь (не позже 23-го).
«Тазит»	— вторая половина ноября—декабрь (не позже 23-го).
«На углу маленькой площади» (план)	— то же.
«Гете имел большое влияние»	— то же.
«Брожу ли я вдоль улиц шумных» (черновик)	— 23—24 декабря.
«Еще одной высокой, важной песни»	— 23—24 декабря.
«О „Некрологии генерала от кавалерии Н. Н. Раевского“»	— 5—29 декабря.

⁸⁸ Там же, с. 215.

1830

- «Илиада Гомерова» — вторая половина декабря 1829—
5 января 1830.
«Военная Грузинская дорога» — 15 мая 1829—25 января 1830.
«О журнальной критике» — 5—9 января.
«О „Записках Самсона“» — 10—20 января.
«О „Разговоре у княгини Халдиной“ Фонвизина» — 25—30 января—февраль (не поз-
же 14-го).
«О новейших блюстителях нравственности» — то же.
«О дамах» — то же.
Объяснение по поводу заметки об «Илиаде» — февраль (не позже 24-го)
«Французские критики имеют свое понятие — после 7 января—март
о романтизме»
Заметка о религии — то же.
Письмо к издателю «Литературной газеты» — апрель (не позже 3 мая)
«Детская книжка» — конец февраля—начало марта
«Страшно и скучно...» — не ранее 20 июля—август.
«И вот ущелье мрачных скал» — то же.

1831

- «Альманашик» — не ранее 20 июня 1830—1831.
«Рославлев» — июнь—июль

1836

- «История поэзии С. П. Шевырева» — январь.



Н. И. МИХАЙЛОВА

ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА И ОРАТОРСКАЯ ПРОЗА 1812 г.

В коллективной монографии 1966 г. «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» тема «Пушкин и 1812 год» названа одной из наиболее актуальных.¹ К настоящему времени список посвященных ей работ дополнился статьями Г. М. Коки, Ю. В. Стенника, И. Т. Трофимова, Н. Н. Петруниной.² Отводится ей определенное место и в новых общих трудах о жизни и творчестве Пушкина.³ Связанный же с этой темой вопрос о соотносительности творчества Пушкина с ораторской прозой 1812 г. до сих пор не поставлен. Являясь частью более широкой проблемы «Пушкин и красноречие его времени», данный вопрос представляет, однако, несомненный интерес.

Ораторская проза 1812 г. была мощным идеологическим оружием в борьбе с Наполеоном, сыграла свою роль в формировании патриотизма и свободолюбия пушкинского поколения. Среди создателей ораторской прозы были выдающиеся русские полководцы и известные литераторы — М. И. Кутузов, М. Б. Барклай де Толли, П. И. Багратион, глава русских классицистов А. С. Шишков, А. С. Кайсаров, А. И. Михайловский-Данилевский, И. Н. Скобелев (с кайсаровским кружком, причастным к деятельности походной типографии штаба Кутузова, был связан и В. А. Жуковский). Манифесты, воззвания, проповеди, другие произведения ораторских жанров являлись частью быта и культуры, их влияние можно обнаружить в литературе пушкинской эпохи.⁴ Все это показывает, что творчество Пушкина в его соотносительности с ораторской прозой 1812 г. заслуживает специального внимания. Следует, однако, заметить, что и сама ораторская проза 1812 г. еще практически не изучена. Манифесты, воззвания, приказы, агитационные листовки рассматривались главным образом в исследованиях исторического характера как документы, а не как произведения ораторского искусства. Некоторые вопросы, связанные с риторикой 1812 г., затронуты в книге А. Г. Тартаковского «Военная публицистика 1812 года» (М., 1967). Что же касается немногочисленных работ историко-литературного и теоретического плана, где в той или иной степени освещается история русского красноречия, то 1812 год представ-

¹ См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966, с. 164.

² См.: Кока Г. М. Пушкин о полководцах двенадцатого года. — В кн.: Прометей. М., 1969, т. 7, с. 17—37; Стенник Ю. В. Традиции торжественной оды XVIII века в лирике Пушкина периода южной ссылки («Наполеон»). — В кн.: XVIII век. Л., 1975, сб. 10, с. 107—112; Трофимов И. Т. 1) Автограф А. С. Пушкина. — Советские архивы, 1970, № 3, с. 112—114; 2) «Полководец». — В кн.: Прометей. М., 1974, т. 10, с. 194—200; Петрунина Н. Н. 1) Новый автограф «Полководец». — Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, с. 14—23; 2) «Полководец». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 278—305.

³ См.: Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981; Отман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982.

⁴ Повторение лозунгов и призывов манифестов в массовой поэзии 1812 г., отзвуки в некоторых стихотворениях этого времени тематики и слога растопчинских афишек отмечены в статье: Сидоров Н. П. Отечественная война в русской лирике. — В кн.: Отечественная война и русское общество. М., 1912, т. V, с. 159—171.

лен в них лишь указанием на ораторское мастерство Кутузова.⁵ Поэтому в задачи предлагаемой работы входило прежде всего дать краткий общий очерк ораторской прозы 1812 г., а затем наметить те линии в творческом наследии Пушкинца, которые свидетельствуют об идеологическом и художественном освоении им этого пласта русской культуры.

И. И. Пущин, вспоминая о лицейской жизни в 1812 г., писал: «Когда начались военные действия, всякое воскресенье кто-нибудь из родных привозил реляции; Кошанский читал их нам громогласно в зале. Газетная комната никогда не была пуста в часы, свободные от классов: читались непрерывно русские и иностранные журналы при неумолкаемых толках и прениях...»⁶

С какими произведениями ораторских жанров мог познакомиться Пушкин-лицейст, читая газеты и журналы 1812—1814 гг.? Это были манифесты, воззвания, приказы, рескрипты, речи, проповеди, пастырские наставления, причем им отводилось в газетах и журналах значительное место. Ораторской прозе суждено было стать ареной идеологической борьбы с завоевателями, поэтому в русской периодике военного времени с целью контрпропаганды печатались и бюллетени вражеской армии, речи Наполеона — они сопровождались полемическими замечаниями, иронически комментировались и оценивались.⁷ С агитационной целью публиковались выдержки из летописей со «словами» русских князей, воодушевлявших ратников перед сражениями,⁸ из приказов и изречений Суворова.⁹ К ораторским жанрам можно отнести и донесения из армии, которые зачитывались вслух, и растопчинские афиши (их печатали «Московские ведомости»), также рассчитанные на устное чтение. Знакомое Пушкину с лицейских лет русское красноречие 1812 г. можно представить достаточно полно, даже если основываться только на газетном и журнальном материале этого времени. А ведь почти все из названных выше ораторских текстов выходило еще и отдельными листами, и эти листы также могли быть известны Пушкину.

Жанровое многообразие ораторских текстов предопределяло их стилевое многообразие. Здесь и возвышенная патетика манифестов, и церковнославянские речения проповедей, и простонародный слог растопчинских афиш, и мужественная краткость приказов. Тем не менее ораторская проза Отечественной войны 1812 г. может быть рассмотрена в целом как некий единый текст, ибо ее создатели преследовали общую цель: пробудить чувства патриотизма и ненависти к врагу, объединить все силы нации и поднять их на борьбу с неприятелем. Именно эта цель определяет образную систему, особенности поэтики несходных ораторских жанров, их глубокое внутреннее родство.

Образность ораторской прозы 1812 г. тяготеет к двум полюсам: с одной стороны Россия, с другой — напавший на нее враг, с одной стороны — все, что надлежит защитить, с другой — все, что следует уничтожить.

⁵ См., например: Адамов Е. А. Выдающиеся русские ораторы. М., 1964; Ножин Е. А. Основы советского ораторского искусства. М., 1973.

⁶ Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956, с. 53.

⁷ См., например: «В его речах (речах Наполеона, — Н. М.) приметны более высокомерие и чванство, нежели ум; красноречие солдатское, которому для того только удивляются, что оно необыкновенно на престоле» (Сын отечества, 1812, ч. 2, № VIII, с. 80). См. также: «О речах, говоренных в Париже Наполеоном» (там же, 1813, ч. 3, № III, с. 145—147); «Язывательные насмешки ораторов французских» (там же, № VI, с. 293—294); «Размышления о речи Г. Фонтана и об ответе Наполеона Сенату» (там же, 1814, ч. 11, № V, с. 216—217); «Последний бюллетень Бонапарта» (там же, ч. 12, № XVII, с. 202).

⁸ А. И. Оленин, публикуя отрывок из летописи с речью князя Святослава перед дружиной, писал: «Кто может усумниться, чтоб и ныне храбрые потомки Святослава воинства не воскликнули, как и предки их: умрем или победим! и с словом сим мужественно б не сложили глав своих во славу отечества и в любовь дарю своему!» (Сын отечества, 1814, ч. 11, № II, с. 57).

⁹ См.: Русский вестник, 1812, № 9, с. 14—18.

Образы русского народа и русского войска, матери русских городов Москвы идейно значимы. С ними связаны такие ценностные категории, как отчизна, память о предках, вера, честь, слава, свобода, победа. Разумеется, здесь нужно сделать поправку на официальную идеологию царского правительства, но тем не менее и официальная идеология все же учитывала действительные ценности, иногда даже идущие с ней вразрез, использовала их в своей пропаганде.

Особо необходимо отметить свободолобивую, тираноборческую терминологию ораторских текстов 1812 г.: не преувеличивая, но и не преуменьшая ее значения, следует учесть ее роль в формировании вольнолюбивых идей Пушкина, в возникновении тираноборческих мотивов его поэзии. Нельзя не согласиться с Ю. М. Лотманом, который, отмечая, что обличение тирании Наполеона, трактовка войны с французами как освободительной входили в курс правительственной пропаганды, пишет: «Однако война имела действительно освободительный характер и поэтому то, что было тактической уловкой в словах официального манифеста, наполнялось для передовой части общества глубоким и прогрессивным содержанием и бесспорно играло для читателя определенную политико-воспитательную роль».¹⁰

Ценностные категории четко распределяются по двум противопоставленным рядам: святая вера, честь и слава россиян и безверие, бесчестие и бесславие галлов; борющиеся за свободу России и Европы русские и поработители-французы; освободитель Александр I и тиран Наполеон; и в конечном счете — победа России и поражение Франции. Поэтика ораторской прозы 1812 г. — поэтика контраста, несущего функционально-смысловую нагрузку; это положение будет проиллюстрировано в дальнейшем изложении.

Теперь обратимся к Пушкину.

Ораторская проза 1812 г. отозвалась в творчестве Пушкина, и прежде всего в тех его произведениях, где нашла отражение Отечественная война. Пушкин-поэт обращается к теме 1812 г. в стихотворениях лицейского периода, южной и михайловской ссылки, времени польского восстания 1831 г., в стихотворениях 1830-х годов.

Пушкинскую лирику военно-патриотической тематики Ю. В. Стенник связывает с традицией торжественной оды XVIII в.,¹¹ но не даром Ю. Н. Тынянов считал оду ораторским жанром:¹² и ода и современная Пушкину ораторская культура — явления родственные, произрастающие на почве общей традиции искусства красноречия.

Лицейская лирика Пушкина на тему 1812 г. представлена стихотворениями «Воспоминания в Царском Селе», «Наполеон на Эльбе», «Александр», «Принцу Оранскому». Рассматривая их, Б. С. Мейлах отмечает влияние официальной патетики манифестов на обрисовку Александра I.¹³ Однако воздействие ораторской прозы 1812 г. на Пушкина-лицейста выразилось не только в этом. Здесь нужен более широкий сопоставительный материал: не только манифесты, но и другие произведения ораторских жанров; не только образ Александра I, но идейно-образная, поэтическая система в целом. Наиболее полно ораторская стихия дает о себе знать в «Воспоминаниях в Царском Селе», поэтому остановимся на этом произведении подробнее.

Война России с наполеоновской Францией — главная тема «Воспоминаний». Но непосредственное обращение к ней предваряется рассказом:

¹⁰ Лотман Ю. М. Походная типография штаба Кутузова и ее деятельность. — В кн.: 1812 год. К столетию Отечественной войны. М., 1962, с. 228.

¹¹ См.: Стенник Ю. В. Традиции торжественной оды XVIII века в лирике Пушкина периода южной ссылки («Наполеон»). — В кн.: XVIII век. Л., 1975, сб. 10, с. 107—112.

¹² См.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 227—252.

¹³ См.: Мейлах Б. С. Пушкин и его эпоха. М., 1958, с. 212.

о победах русского оружия в XVIII в. В стихотворении возникает характерное для ораторской прозы военного времени сопоставление предков и потомков: древняя воинская слава призвана воодушевить на ратные подвиги новые поколения. В ораторских текстах 1812 г. называются имена Минина, Пожарского, Палицына, упоминаются Петр I и Полтавская битва, не раз встречается имя Суворова.¹⁴ Пушкин вспоминает о подвигах Суворова, Орлова, Румянцева. Затем следует описание начала наполеоновских войн:

И вскоре новый век узрел
И брани новые, и ужасы войны;
Страдать — есть смертного удел.

(I, 80)

Последняя сентенция характерна для проповедей 1812 г., в которых говорилось, что война и ее страдания посланы богом.

В духе проповедей, манифестов, воззваний представлен далее Наполеон:

Блеснул кровавый меч в неукротимой длани
Коварством, дерзостью венчанного царя;
Восстал вселенной бич — и вскоре новой брани
Зарделась грозная заря.

(I, 80)

Сравним: «Гордый и ненасытимый завоеватель кровавый меч внес уже во внутренность отечества нашего...».¹⁵

Создатели ораторских произведений представляли Наполеона собранием всех пороков. Это «властолюбивый, ненасытимый, не хранящий клятв, не уважающий алтарей враг», «бесчеловечнейший из врагов», «дерзкий и лютый», «гордый и злобный», «бич рода человеческого». Портрет врага, написанный плакатно, одной лишь черной краской, вызывал негодование и ненависть, желание сразиться с неприятелем и победить его. Наполеону контрастно противопоставлялся Александр I, который наделялся всевозможными добродетелями, в том числе кротостью, человеколюбием, миролюбием (образ его намеренно идеализировался). И у Пушкина Наполеон — тиран, неистовый, гордый и кровожадный, Александр же — герой, который «с улыбкой примиренья грядет с оливою златой», «несет врагу не гибель, но спасенье и благодетельный мир земле» (I, 82) (ср.: «Александр, подобно Ноевой голубице, несет к народам масличную ветвь в знамение общего мира — в знак того, что кровавый потоп должен прекратиться на лице земли, что исчезнут тучи браней и всюду возсияют тишина и спокойствие»¹⁶).

¹⁴ См., например: «Да встретит он (неприятель, — *Н. М.*) в каждом дворянине Пожарского, в каждом духовном Палицына, в каждом гражданине Минина» (Манифест от 6 июля 1812 г. — *Московские ведомости*, 1812, № 57, с. 1481); «Нынешний день, ознаменованный Полтавской победою, да послужит вам примером!» (Приказ Александра I по армиям от 27 июня 1812 г. — *Московские ведомости*, 1812, № 55, с. 1442); «Пусть всякий помнит Суворова, который научал сносить голод и холод, когда дело шло о победе и славе Русского народа» (Приказ Кутузова по армиям от 29 октября 1812 г., цит. по кн.: Анекдоты и достопамятные сказания о его светлости генерал-фельдмаршале князе М. Л. Голенщеве-Кутузове Смоленском. Начиная с первых лет его службы до кончины, с приобщением некоторых его писем, достопамятных его речей и приказов. СПб., 1814, с. 64).

¹⁵ Слово при совершении годичного поминовения по воинам, за веру и отечество на брани Бородинской живот свой положивших, говоренное преосвященным Августинном, епископом Дмитровским, викарием московским и орденов св. Александра Невского и св. Анны I-го класса кавалером, 1813 года, августа 26 дня, в Московском Сретенском монастыре. М., 1813, с. 3—4.

¹⁶ Слово перед началом благодарственного господу богу молебствия по случаю покорения французской столицы победоносными российскими и союзными войсками, произнесенное преосвященным Августинном (...) в Московском большом Успенском соборе апреля 23 дня 1814 года. — *Сын отечества*, 1814, ч. 14, № XXIV, с. 187.

Картина нашествия Наполеона на Россию, бедствий, которые несло оно с собой, также дана в ключе ораторских текстов, как и следующие за ней призывы:

Страшись, о рать иноплеменных!
России двинулись сыны;
Восстал и стар и млад; летят на дерзновенных.
Сердца их мщеньем возжены.
Вострещеши, тиран! уж близок час паденья!
Ты в каждом ратнике узришь богатыря,
Их цель иль победить, иль пасть в пылу сраженья
За веру, за царя.

(I, 80—81)

Сравним: «Соотечественники! вземлите и благоговейте! враги! трепещите!»;¹⁷ «Поклянемся у алтарей Всевышнего, у гробов отцов наших, каждый пред самим собою, что бог, отечество и честь будут сердечными нашими хоругвями, что мы не посрадим имени Россов и что или ляжем на полях наших или со славою защитим их»;¹⁸ «...каждый поселянин являлся героем, каждый гражданин представлялся воином; победы или смерти, свободы или погибели — вот чего желали сии гордые души!».¹⁹

Подобно искусным ораторам Пушкин быстро сменяет одну картину другой. Русские ратники спешат навстречу врагу:

И се — пылает брань; на холмах гром гремит,
В сгущенном воздухе с мечами стрелы свищут,
И брызжет кровь на щит.
Сразились. — Русский победитель!..

(I, 81)

Такая стремительность свойственна ораторам: «Засверкали мечи, загремели грома, всколебался воздух, потряслись сердца гор; и крепкая Моавля прият трепет».²⁰

У Пушкина, как и в ораторской прозе, значительное место занимает описание сожженной Москвы; московский пожар воспринимается как центральное событие войны с Наполеоном, как жертва, искупившая победу России. Как и в ораторских текстах, картина строится на выразительном контрасте — первопрестольная столица до и после разрушения:

Где ты, краса Москвы стоголавой,
Родимой прелесть стороны?
Где прежде взору град являлся величавый,
Развалины теперь одни;
Москва, сколь Русскому твой зрак унылый страшен!
Исчезли здания вельможей и царей,
Все пламень истребил. Венцы затмились башен,
Чертоги пали богачей.

(I, 81—82)

Сравним: «Что я вижу? — Первопрестольная, древняя столица Российской державы в пламени! Огромные и величественные здания, жилища исполинов колеблются, разрушаются, превращаются в пепел.»²¹

¹⁷ Приказ Кутузова по армиям от 17 октября 1812 г. — Цит. по кн.: Анекдоты и достопамятные сказания о «...» генерал-фельдмаршале князе М. Л. Голицыне-Кутузове Смоленском... СПб., 1814, с. 63.

¹⁸ Речь новгородского гражданского губернатора к дворянству 12 августа 1812 г. — Московские ведомости, 1812, № 69, с. 1726.

¹⁹ Воззвание к пруссакам (перевод с немецкого). — Сын отечества, 1813, ч. 4, № VIII, с. 69.

²⁰ Слово при совершении годичного поминовения по воинах, за веру и отечество на брани Бородинской живот свой положивших, говоренное преосвященным Августином «...» 1813 года, августа 26 дня, в Московском Сретенском монастыре. М., 1813, с. 4.

²¹ У Пушкина: «там ныне угли, пепел, прах» (I, 83).

Стогны, вместо ликов празднующих, наполнены стенаниями и воплями.²² Несчастные обитатели, одетые прежде серебром и золотом, облечены вращением и ужем препоясаны».²³

Картина бедствий Москвы сменяется изображением бегства неприятеля:

Утешься, мать градов Россия,
Возри на гибель прищлеца.
Отяготела днесь на их надменны выи
Десница мстящая Творца.
Взгляни: они бегут, озреться не дерзают,
Их кровь не престаёт в снегах реками течь;
Бегут — и в тьме ночной их глад и смерть сретают,
А с тыла гонит Россов меч.

(I, 82)

В Рескрипте Александра I Ф. В. Растопчину от 11 ноября 1812 г. читаем: «Сколь ни болезненно русскому сердцу видеть древнюю столицу нашу большею частию превращенную в пепел,²⁴ сколь ни тяжело взирать на опаленные и поруганные храмы божии; но не возгордится враг наш сими своими злодействами: пожар Москвы потушен кровию его. Под пеплом ее лежат погреблены твердость его и сила. Из оскорбленных нечестивою рукою его храмов божиих изникла грозная и праведная месть. Уже руки, наносившие зло России, связаны; уже обращенный в бегство неприятель, предав на посечение тыл свой, льет кровавые токи по следам своим. Глад и смерть текут за ним».²⁵

Победы русского оружия юный поэт осмысляет как акт высшей справедливости: «Десница мстящая творца» на стороне Россов. Эта идея пронизывает и приведенную выше строфу «Воспоминаний», и все ораторские тексты 1812 г., где поражение Наполеона рассматривается как божественное возмездие:

«Десница Всевышнего, поборающая правым и наказующая виновных, являет ныне гнев свою на врагов наших»;²⁶

«Они жгли дома наши, ругались святынею, и вы видели, как десница Вышнего праведно отомстила их нечестие»;²⁷

«Не человек уже, но сам бог вооружается отмщением за оскорбление божеского величества своего»;²⁸

«Повергнемся пред святым его престолом и, видя ясно руку его, покаравшую гордость и злочестие, научимся из сего великого и страшного примера быть кроткими и смиренными законов и воли его исполнителями. . .».²⁹

Когда русские войска начали одерживать победы, бегущий враг стал по контрасту сопоставляться с врагом, каким он был во время его недолгих успехов, с врагом, еще недавно мечтавшим о торжестве над Россией, — это позволяло ярче подчеркнуть значение одержанных побед. В манифесте от 3 ноября 1812 г. говорится, что враг «бежит от Москвы с таким уничижением и страхом, с каким тщеславием и гордостью при-

²² У Пушкина: «Веселье шумное туда не полетит» (I, 82).

²³ Слово в высокаторжественный день высочайшего тезоименитства «...» Александра I и по освящении Московского Успенского собора, говоренное преосвященным Августинном «...» в означенном Успенском соборе 1813 года, августа 30 дня. М., 1813, с. 11.

²⁴ У Пушкина: «Москва, сколь Русскому твой зрак унылый страшен!» (I, 81).

²⁵ Московские ведомости, 1812, № 71—94, с. 1756.

²⁶ Известия из армии от 30 сентября 1812 г. — Московские ведомости, 1812, № 100, с. 1894.

²⁷ Приказ Кутузова от 21 декабря 1812 г. — Цит. по кн.: Толмачев Я. В. Военное красноречие. СПб., 1825, с. 36.

²⁸ Слово преосвященного Августина к жителям Москвы, пострадавшим от жестокого и хищного врага человечества. — Московские ведомости, 1812, № 98, с. 1831.

²⁹ Манифест от 25 декабря 1812 г. — Цит. по кн.: Толмачев Я. В. Военное красноречие, с. 118.

ближался к ней». ³⁰ В известиях из армии картину бегства французов дополняет такая подробность: «Те дороги, по которым мечтали они возвратиться с добычею и торжеством, усеяны мертвыми их трупами». ³¹ В речи Р. Ф. Тимковского «Торжество московских муз, праздновавших громкие победы и достопамятное покорение гордой столицы Франции, апреля 25-го, 1814 года» контраст поражений и побед русской армии, врага побеждающего и врага побежденного лежит в основе риторического построения: «Давно ли вы, Герои Севера, видели на своих полях всеобщего притеснителя? — и се вы уже в недрах собственной его земли. Давно ли, опустошивши города и села ваши, разграбивши имущество, предавши поруганию храмы, сжег он вашу столицу, и в печальных развалинах оной гнездился как хищный ворон или как дикий зверь? — и се вы уже весело шествуете по стогнам собственной его столицы, и шествуете яко защитители Отечества, искупители повсеместного счастья, благотворители самой Франции». ³²

Картины недолгого торжества французов сменяются картинами их поражения и в «Воспоминаниях в Царском Селе». Недавно еще дымилась «кровию земля» — кровью павших от руки захватчиков, но вот уже гибнут сами французы, и «их кровь не престаёт в снегах реками течь». Недавно еще «в могилу мрачную» нисходили тени погибших русских, но вот уже поэт восклицает:

О вы, которых трепетали
Европы сильны племена,
О Галлы хищные! и вы в могилы пали.
(I, 82)

Сравним: «Самый враг, который заставлял все трепетать пред собою, вострепетал; и неустрашимый устрашился, и непобедимый отчаялся в победе». ³³

Характерные для ораторской прозы обращения, восклицания, риторические вопросы пронизывают стихотворение Пушкина:

Утешься, мать градов России,
Возри на гибель пришлеца.

Или:

Где ты, любимый сын и счастья и Беллоны,
Презревший правды глас, и веру, и закон,
В гордыне возмечтав мечом низвергнуть троны?
Исчез, как утром страшный сон.
(I, 82)

Сравним ораторские тексты:

«Где тот непобедимый исполин, который одною рукою потрясал концы земли, а другою воздвигал брань против самого неба? Гоним и

³⁰ Прибавление к «Санкт-Петербургским ведомостям», 1812, № 90.

³¹ Московские ведомости, 1812, № 100, с. 1878.

³² Сын отечества, 1814, ч. 14, № XX, с. 12—13. Публикация речи Р. Ф. Тимковского сопровождалась примечанием: «Издатели получили сию статью из Москвы со следующим письмом: „Посылаю вам речь, сочиненную и произнесенную в торжественном собрании императорского Московского университета профессором греческой и латинской словесности Романом Федоровичем Тимковским и достойную того, чтоб вся русская публика о ней узнала. Ныне наступил редкой в летописях вселенной случай, что и риторы и стихотворцы, представляя истину, представляют в то же время и изящнейший идеал воображения, и не имеют нужды ни в каких прикрасах, чтоб сделать предмет свой прелестным и великим. Сия убедительная простота составляет главное свойство и достоинство сей речи: ясное и неукрашенное представление истины сообщает прелесть, которой не могут придать никакие словоизлияния“» (с. 3—4).

³³ Слово при совершении годовичного поминовения по воинам (...), говоренное преосвященным Августиним (...) 1813 года, августа 26 дня (...). М., 1813, с. 4.

поражаем, во страхе и трепете бежит он лесами и горами, подобно робкой серне. — Где тот ненасытимый завоеватель, который, опустошив селения, разрушив грады, покорив царства, пленив царей, внес кровавый меч в пределы и нашего благословенного Отечества, вонзил оный в самое сердце его? Он падает под ударами мстящих Россиян; он цепенеет перед раздраженными взорами их; он мертвеет от громов победоносного оружия нашего»;³⁴

«Но едва проходит шесть месяцев от вступления его в наши пределы и где он? Где войска его, подобные туче нагнанных ветрами черных облаков? Рассеялись как дождь».³⁵

Лексический строй пушкинского стихотворения, его стилистика также сближаются с ораторскими текстами. «Рать иноплеменных», «кровавый меч», «вселенной бич», «надменный галл» и «сыны России», «воитель поседельный», «мать градов России», «десница мстящая творца» — все эти словесные формулы имеют аналогии в ораторских текстах 1812 г.

Таким образом, «Воспоминания в Царском Селе» обнаруживают зависимость от ораторской прозы 1812 г., и дело здесь не столько в отдельных текстовых соответствиях и параллелях, сколько в общности идейной концепции, образной системы, поэтики. Не исключено, что ориентация на ораторское искусство была у Пушкина исключительной: стихотворение писалось для публичного выступления на экзамене, изначально было рассчитано на чтение вслух. То же можно сказать и о стихотворениях «Александру» и «Принцу Оранскому», которые создавались по заказу и предназначались для исполнения во время официальных торжеств.

Лицейские стихотворения на тему 1812 г. не были включены Пушкиным в собрание сочинений. В 1819 г. при подготовке предполагавшегося сборника стихотворений Пушкин внес в «Воспоминания в Царском Селе» существенные коррективы — устранил хвалебные упоминания Александра I, полностью исключил посвященную ему строфу. Это связано с пушкинской переоценкой личности Александра I, его роли в событиях 1812 г.

С эволюцией политических и исторических взглядов Пушкина связана, по-видимому, и позднейшая оценка им оды «Вольность», которую поэт назвал детской. Ода, написанная вскоре после окончания Лицея в 1817 г., также носит следы воздействия ораторской прозы эпохи войны с Наполеоном. Проклятья, с которыми поэт обращается к императору, находят аналогии в проповедях 1812 г.³⁶ В пушкинской оде тирания Наполеона объясняется возмездием за то, что народ Франции преступил «вечный закон», совершил преступление — казнь Людовика XVI:

Молчит Закон — народ молчит,
Падет преступная секира. . . .
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

(II, 46)

³⁴ Слово по случаю знаменитой и вечнославной победы, одержанной при Лейпциге российскими и союзными войсками над французскою армиею, перед началом благодарственного господа богу молебствия, произнесенное преосвященным Августиним <...> в Московском большом Успенском соборе 1813 года, ноября 29 дня. М., 1813, с. 6.

³⁵ Манифест от 25 декабря 1812 г. об изгнании неприятеля из пределов России. — Цит. по кн.: Толмачев Я. В. Военное красноречие. СПб., 1825, с. 116—117.

³⁶ Слово в высокаторжественный день высочайшего тезоименитства <...> Александра I и по освящении Московского большого Успенского собора, говоренное преосвященным Августиним <...> в означенном Успенском соборе 1813 года, августа 30 дня. М., 1813, с. 16; Слово на высокаторжественный день <...> коронации <...> Александра I, говоренное преосвященным Августиним <...> в большом Успенском соборе 1813 года, сентября 13 дня. М., 1813, с. 9.

То же видим и в проповедях: «Он (народ Франции, — Н. М.) торжественно отверг <...> божественный закон <...> Он разрушил алтари творца вселенной и на месте их воздвиг жертвенники заблуждению и пороку, поручался святыне, поднял убийственные руки на помазанника господня, попрал все законы нравственности, уполномочил разврат и увенчал преступление. Что ж потом? <...> из среды народа оного возник человек, ужасный для человечества...»;³⁷

«С того времени, как ослепленный мечтою вольности народ французский испровергнул престол единодержавия и алтари христианские, мстящая рука господня видимым образом отяготела <...> над ним. <...> За ужасами безначалия следовали ужасы угнетения».³⁸

Разумеется, проповеди 1812 г. и ода «Вольность» идейно не адекватны: Пушкин далее говорит об убийстве другого «помазанника божия» — Павла I, злодея, нарушившего закон; призывает к соблюдению закона и народов, и царей. И все же, думается, что проповеди 1812 г. должны быть учтены, как тексты, не без влияния которых оформилась политическая концепция и определился образный строй пушкинской оды.

В лирике южного периода — в стихотворениях «Наполеон», «Недвижный страж дремал на царственном пороге», «Зачем ты послан был и кто тебя послал?», а также в стихотворении «К морю», написанном в Михайловском, Пушкин переосмысляет свои ранние оценки Наполеона и его роли в исторической судьбе России. Ораторская традиция 1812 г. существенно трансформируется. Так, Пушкин отказывается от характерного для ораторской прозы противопоставления Наполеона Александру I: оба они — тираны; в Наполеоне поэт видит и тирана, и героя.

Любопытно, на наш взгляд, обращение Пушкина к форме ораторской речи в стихотворении 1827 г. «Рефутация г-на Беранжера». Стихотворение направлено против бонапартистской песни, которую Пушкин ошибочно приписывал Беранже. В своей отповеди «фальшивому песнопевцу» (III, 82) Пушкин использовал образы выполненных в духе лубочных картинок сатирических листов 1812 г.

В реалистическом творчестве Пушкина 1830-х годов, обогащенном принципами историзма и народности, тема 1812 года раскрывается в различных аспектах: историческом (шифрованные строфы «Евгения Онегина», «Была пора: наш праздник молодой»), политическом («Перед гробницею святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина»), философском, нравственно-психологическом («Герой», «Полководец»). Использование ораторской традиции 1812 г. связано с политической задачей, выдвинутой новым историческим моментом (стихотворения, явившиеся откликом на польское восстание 1831 г. и на вызванные им речи политических деятелей во французской палате депутатов), или с желанием воссоздать и стиль, и оценки, присущие времени Отечественной войны — теперь уже историческому прошлому, представляющему как воспоминание («Была пора: наш праздник молодой»). При этом Пушкин органично включает в художественную ткань своих стихотворений отдельные образы ораторской прозы 1812 г. Так, в стихотворении «Перед гробницею святой» образ «В твоём гробу восторг живет! Он русской глас нам издает» (III, 267) вызывает в памяти «Слово, говоренное при гробе князя Смоленского архимандритом Филаретом в день погребения 13 июня 1813 г. в Казанском соборе», где сказано, что и после смерти Кутузова

³⁷ Слово по случаю заключения вождя восточного и вечнославного мира победоносной России с Францией и восстановления свободы и спокойствия во всей Европе, <...> произнесенное преосвященным Августином <...> в Московском большом Успенском соборе 1814 г., июля 21 дня. — Сын отечества, 1814, ч. 16, № XXXIII, с. 214.

³⁸ Воззвание, произнесенное от св. Синода митрополитом Амвросием в Казанской соборной церкви Петербурга 17 июля 1812 г. — Московский вестник, 1812, № 60, с. 1550.

отзывается в сердцах россиян его глас.³⁹ Призыв Пушкина к великому русскому полководцу:

Явись, вдохни восторг и рвенье
Полкам, оставленным тобой! —

(III, 268)

перекликается с обращением Филарета: «Россияне! вы все единодушно желаете, чтобы дух, данный Смоленскому, не переставал ходить в полках наших и почивать на вождях наших...»⁴⁰

Пушкин обращается к ораторским текстам 1812 г. и в художественной прозе, посвященной теме Отечественной войны, где они помогают ему воссоздать историческую эпоху.

В «Метели», в отступлении о «времени незабвенном», «времени славы и восторга», точно передан ораторский стиль эпохи Отечественной войны. При этом Пушкин исторически точен и в воспроизведении настроений, которые владели тогда обществом: «С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!» (VIII, 83), — восклицает рассказчик. Пушкинский текст представляет собой квинтэссенцию ораторских текстов на победу русского оружия. Точка зрения самого Пушкина спрятана в подтексте его повести. Верноподданническая патетика рассказчика взрывается пушкинской иронией: вслед за риторическими восторгами, относящимися к государю, в том же ораторском стиле-вом ключе дано рассуждение о русских женщинах, которые «были тогда бесподобны», «восторг их был истинно упоителен»: «Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою» (VIII, 83).

В «Рославле» как живые черты эпохи упомянуты «известие о нашествии и воззвание государя», «простонародные листки графа Растопчина» (VIII, 153), речь графа Мамонова, режиссии, газеты, в которых, как отмечалось ранее, была широко представлена ораторская проза. Пушкин не проходит мимо ораторских текстов, которые были частью быта и культуры и без которых представление о 1812 годе было бы неполным. Пушкин дает оценку растопчинских афиш: «полицейские» объявления графа Растопчина выводили ее (Полину, — Н. М.) из терпения. — Шутливый слог их казался ей верхом неприличия...» (VIII, 155). Пушкин ироничен, когда описывает результаты воздействия ораторских текстов на общественное настроение: «... все закричали о Пожарском и Минине, и стали проповедовать народную войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни <...> Повторяли бессмертную речь молодого графа Мамонова, пожертвовавшего всем своим имением. Некоторые маменьки после того заметили, что граф уже не такой завидный жених...» (VIII, 153, 154). Однако пушкинская ирония относится не столько к ораторским текстам, сколько к тем дворянам, которые в годину суровых расчетов и испытаний не смогли стать патриотами, подняться выше мелочных расчетов и личных интересов. Вместе с тем — и в этом также историческая точность Пушкина — истинный патриотизм его героини возникает и находит свое выражение не без влияния памятников красноречия 1812 г. (недаром Полина во время войны «ничего не читала кроме газет, растопчинских афишек...»). Ее пламенные речи о любви к отечеству и гордости именем россиянки, о народной чести, о великой жертве России — пылающей Москве выдержаны в стиле высокой ораторской патетики.

Подведем некоторые итоги.

Пушкин обращается к ораторской прозе 1812 г. на протяжении всего творческого пути в тех произведениях, где так или иначе находит отражение тема Отечественной войны.

³⁹ См.: Сын отечества, 1813, ч. 6, № XXVI, с. 263.

⁴⁰ Там же, с. 290.

Лицейская лирика Пушкина обнаруживает зависимость от ораторских текстов в идейно-образной системе, поэтике, стиле.

Отзвуки проповедей 1812 г. можно уловить в политической концепции оды «Вольность».

Ораторская традиция 1812 г. переосмыслиется Пушкиным в связи с изменением его политических и исторических взглядов, изменением его творческого метода, что находит отражение в его произведениях 1820—1830-х годов.

В прозаических произведениях Пушкина ораторские тексты 1812 г. использованы для реалистического воссоздания исторической картины Отечественной войны, отмечены как характерная черта быта и культуры этого времени.

Творчество Пушкина и ораторская проза 1812 г. могут быть рассмотрены и в более широком аспекте сопоставления типологического, но это должно явиться предметом специального исследования.





Н. Я. ЭЙДЕЛЬМАН

КАРАМЗИН И ПУШКИН. ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

1

Роль Карамзина в биографии и творчестве Пушкина была хорошо заметна и современникам, и нескольким следующим поколениям.¹ Можно сказать, что при всех спорах, при всех разных, даже противоположных оценках за последние годы старшему отдается все больше места в жизни и трудах младшего.

Задача данной работы заключается в уточнении некоторых обстоятельств, связанных с личными, общественно-политическими, литературными отношениями Карамзина и Пушкина; в связи с этим будут представлены и наблюдения, относящиеся к некоторым текстам, более всего — к «карамзинской части» пушкинского послания Жуковскому «Когда к мечтательному миру...».

Напомним «хронику» встреч, взаимоотношений историографа и юного поэта.

24 мая 1816 г. Карамзин с семьей поселяется в Царском Селе и работает над окончательной отделкой и подготовкой для типографии восьми томов «Истории государства Российского».

Четыре месяца, до 20 сентября (дата отъезда Карамзина в Петербург), — важнейший период общения, когда складываются некоторые главные элементы всех будущих отношений.

Пушкину понравился историограф: позже он вспомнит и даже изобразит Погдину его «вытянутое лицо» и особое выражение за работою;² «сердечная приверженность» (XIII, 285) — вот как позже, десять лет спустя, поэт определит свои чувства во время тех встреч. Сам же Карамзин 2 июня (т. е. через девять дней после приезда) уже сообщает Вяземскому, что его посещают «поэт Пушкин, историк Ломоносов», которые «смешат добрым своим простосердечием. Пушкин остроумен».³

Молодой Пушкин замечен как поэт (не сказано «талантлив», но — остроумен!). Карамзину, очевидно, все же пришлось по сердцу некоторые поэтические сочинения лицеиста, может быть остроумные эпиграммы. Вообще знакомство начинается со смеха, остроумия, простосердечия; этого не следует забывать, хотя столь жизнерадостное начало будет «сокрыто», почти затеряно в контексте последующих серьезных, противоречивых отношений.

В осеннем послании Пушкина к Жуковскому мы находим поэтический итог первого длительного общения поэта-лицеиста с Карамзиным:

Сокрытого в веках священный судия,⁴
Страж верный прошлых лет, наперсник Муз любимый

¹ См.: Вацуро В. Э. Подвиг честного человека. — В кн.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 32—108.

² См.: Литературное наследство. М., 1952, т. 58, с. 351.

³ Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому (1810—1826). — Старина и новизна, 1897, кн. I, с. 11.

⁴ Карамзин. (Примеч. Пушкина).

И бледной зависти предмет неколебимый
 Приветливым меня внимаьем ободрил;
 И Дмитрев слабый дар с улыбкой похвалил;
 И славный старец наш, царей певец избранный,⁵
 Крылатым Гением и Грацией венчанный,
 В слезах обнял меня дрожащею рукой
 И счастье мне предрек, неизвестное мной.
 И ты, природою на песни обреченный!
 Не ты ль мне руку дал в завет любви священный?

(I, 194)

Обратим внимание на последовательность имен... На первом месте Карамзин, и в четырех строках — основные впечатления минувшего лета: историк, но притом «священный судия», «страж верный...». Его высокий талант («наперсник Муз любимый») равен характеру («неколебим»). Его отношение к пушкинским опытам — это «ободрение», «приветливое внимание».

После Карамзина идет Дмитриев, но в ту пору старший друг историографа не приезжал из Москвы. Возможно, что летом 1816 г. старый поэт и бывший министр в одном из писем Карамзину присоединил какие-то лестные отзывы к мнению друга о талантливом лицейском поэте, и письмо было прочтено молодому Пушкину. К сожалению, все письма Дмитриева к Карамзину бесследно исчезли.

Итак, два первых имени в пушкинском перечне «благословителей» — это, в сущности, один Карамзин. Только на третьем месте — «славный старец наш» Державин и, наконец, адресат послания — Жуковский...

В стихотворных мемуарах Пушкин сообщает о важнейших для него событиях. Только теперь он утвердился в своем призвании, и роль старших друзей здесь огромна и необыкновенна.

Можно сказать также, что за несколько месяцев до окончания Лицея юный поэт прошел важнейший курс обучения в доме Карамзина; познакомился с высокими образцами культуры, литературы, истории, личного достоинства.

Весной 1817 г. начался второй «карамзинский сезон» в Царском Селе. В мае историограф присутствует на выпускном лицейском экзамене по всеобщей истории; ведомость о состоянии Лицея фиксирует, что в день рождения Пушкина, 26 мая 1817 г., его посещают примечательные гости: Карамзин, Вяземский, Чаадаев, Сабуров. Через четыре дня снова визит Карамзина и Вяземского.

Между тем именно в этот момент происходит эпизод, который подвергает испытанию сложившиеся как будто отношения: 18-летний Пушкин пишет любовное письмо 36-летней Екатерине Андреевне Карамзиной, жене историографа. Как известно, Ю. Н. Тынянов видел в этой истории начало «потаенной любви» Пушкина к Е. А. Карамзиной, прошедшей через всю жизнь поэта.⁶ Мы не беремся сейчас обсуждать эту гипотезу во всем объеме. Заметим только, что Тынянов, вероятно преувеличивая, все же точно определил особенный характер отношения Пушкина к жене, а потом вдове Карамзина.

Не воспринимая гипотезы буквально, но соглашаясь с направлением размышлений и поисков Тынянова, нужно только возразить против некоторых характеристик историографа, супруга Екатерины Андреевны. Ю. Н. Тынянов сосредоточивался на том, что разделяло Пушкина и Карамзина, подчеркивал, что «отношения с Карамзиным чем далее, тем более становятся холодны и чужды <...> Разумеется, расхождения между ними были глубокие. Это несколько не исключает и личных мотивов ссоры».⁷ Важным элементом заметного охлаждения исследователь считал эпизод с перехваченным любовным признанием Пушкина.

⁵ Державин. (Примеч. Пушкина).

⁶ Тынянов Ю. Н. Безымянная любовь. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 209—232.

⁷ Там же, с. 213—214.

Между тем подобный подход представляется односторонним. Весьма важно и любопытно, что легкоранимый, возбудимый Пушкин был совершенно обезоружен тонким и точным поведением уважаемых и любимых им людей. Согласно П. И. Бартеневу, «Екатерина Андреевна, разумеется, показала ее (любовную записку, — Н. Э.) мужу. Оба расхохотались и, призвавши Пушкина, стали делать ему серьезные наставления. Все это было так смешно и дало Пушкину такой удобный случай ближе узнать Карамзиных, что с тех пор он их полюбил, и они сблизились».⁸

Самым же веским доводом в пользу того, что отношения отнюдь не прервались после объяснения весной 1817 г., являются постоянно продолжавшиеся встречи, дружеские контакты. Это очень хорошо видно по «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина». Сразу после окончания Лицея Пушкин переезжает в Петербург, затем отправляется в Михайловское и возвращается в Петербург в то время, когда Карамзины почти безвыездно находятся в Царском Селе. В конце же 1817 г., когда историограф с семьей переезжает в столицу, отношения легко и хорошо возобновляются. С 16 сентября 1817 г. поэт постоянно бывает у старших друзей на их петербургской квартире.

Именно в доме Карамзиных Пушкин «смертельно влюбился» в «Пифию Голицыну» (Евдокию Ивановну, известную «Princesse Nocturne»), о чем хозяин квартиры не замедлил известить П. А. Вяземского.⁹

В начале 1818 г. общение прерывается длительной и тяжелой болезнью Пушкина. В это время, 2 февраля, публикуется объявление о выходе в свет восьми томов «Истории государства Российского». Пушкин позже признается, что читал «в постели, с жадностью и вниманием». О том, что он был в восторге, можно судить не только по его позднейшим воспоминаниям об этом событии, но и по стихам, написанным под свежим впечатлением (послание «Когда к мечтательному миру», о котором особая речь впереди).

После выздоровления Пушкина, весной и летом 1818 г., близкие, добрые, как будто безоблачные отношения с Карамзиными сохраняются. С 30 июня по 2 июля Пушкин гостит у Карамзиных в Петергофе, на праздниках по случаю дня рождения великой княгини Александры Федоровны; 1 июля на катере по Финскому заливу катается примечательная компания: Карамзин, Жуковский, Александр Тургенев, Пушкин.¹⁰

В этот период Пушкин рисует пером портрет Карамзина.¹¹ В середине июля Пушкин опять в Петергофе с Карамзиным, Жуковским и Тургеневым; они пишут коллективное — к сожалению, не сохранившееся — письмо Вяземскому.¹²

2 сентября Пушкин и Александр Тургенев гостили у Карамзина в Царском Селе; Тургенев жаловался на образ жизни Пушкина. Точного смысла «жалобы» мы не знаем, но угадываем, что подобные же сетования были в письме А. И. Тургенева к Батюшкову; Батюшков же из Москвы отвечал (10 сентября 1818 г.) «в карамзинском духе»: «Не худо бы его (Пушкина, — Н. Э.) запереть в Геттинген и кормить года три молочным супом и логикой... Как ни велик талант „Сверчка“, он его промотает, если... Но да спасут его музы и молитвы наши!».¹³

Тем не менее «выволочка» была, кажется, не слишком суровой, потому что 17 сентября Пушкин опять у Карамзиных в Царском Селе, на этот раз в компании с Жуковским.¹⁴

⁸ Бартенева П. И. Рассказы о Пушкине. М., 1925, с. 53.

⁹ См.: Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому (1810—1826), с. 43.

¹⁰ См.: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, с. 243—244.

¹¹ См.: Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933, с. 25, 186, 188.

¹² См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. 1, с. 157.

¹³ См.: Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899, т. I, с. 119. См. также: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. 1, с. 161.

¹⁴ См.: Остафьевский архив..., т. I, с. 122.

В эту же пору Пушкин, арзамасский «Сверчок», воюет за честь историографа, сражаясь в одном ряду с Вяземским и другими единомышленниками против Каченовского, и Карамзин не мог не оценить преданности юного поэта: как раз в сентябрьские дни 1818 г. по рукам шла эпиграмма, которой Пушкин «плюнул» на Каченовского («Бессмертною рукой раздавленный Зоил...»).¹⁵

22 сентября Пушкин опять в Царском Селе с Жуковским и братьями Тургеневыми, Александром и Николаем. Карамзин читает им свою речь, которую должен будет произнести в торжественном собрании Российской академии («прекрасную речь», согласно оценке, сделанной А. И. Тургеневым в письме к Вяземскому).¹⁶

Николай Тургенев в 1818 г., восхищаясь многими страницами «Истории», в то же время искал и находил у Карамзина «пренечестивые рассуждения о самодержавии», подозревал историографа в стремлении «скрыть и рабство подданных и укрепляющийся деспотизм правительства».¹⁷ Несколько раз возникали, как видно по дневникам и письмам Н. И. Тургенева, прямые его столкновения с Карамзиным из-за вопроса о крепостном рабстве.

30 сентября 1818 г. — по-видимому, последний известный нам безоблачный день в отношениях историографа и поэта: Карамзин пишет Вяземскому в Варшаву, что 7 октября думает переехать в город и «пить чай с Тургеневым, Жуковским, Пушкиным».¹⁸

Действительно, с начала октября Карамзины поселяются в столице, в доме Екатерины Федоровны Муравьевой на Фонтанке. Это, можно сказать, одна из самых горячих точек Петербурга, где сходятся и сталкиваются могучие силы и сильные страсти. Дети хозяйки, Никита и Александр Муравьевы, — члены тайных обществ, и Никита — один из главных умов декабристского движения. Среди родственников и постоянных гостей — братья Муравьевы-Апостолы, Николай Тургенев.¹⁹

Первая известная нам встреча названных лиц «у беспокойного Никиты» состоялась около 10 октября 1818 г.²⁰ С того вечера из-за того чайного стола к нам доносятся только две фразы, записанные Николаем Тургеневым: «„Мы на первой станции образованности“, — сказал я недавно молодому Пушкину. — „Да, — отвечал он, — мы в Черной Грязи“».²¹

Реплики произносятся при Карамзине; историограф, вероятно, с ними согласен и может оценить остроту молодого поэта: ведь Черная Грязь — первая станция на пути из Москвы в Петербург и одновременно некий символ. Однако согласие не могло быть прочным, как только начался разговор о путях исправления, о том, куда и как отправляться с «первой станции»...

То ли на этом самом октябрьском вечере, то ли чуть позже, но между Пушкиным и Карамзиным, кажется, что-то происходит. Ведь прежде, как мы видели, переписка современников и другие данные свидетельствуют о постоянных встречах; имена Пушкина и Карамзина регулярно соединяются. Однако с октября 1818 г. общение прекращается. Никаких сведений о чае, совместных поездках, чтении, обсуждении... Ничего. Только один раз, по поводу выздоровления Пушкина от злой горячки (8 июля 1819 г.), Карамзин замечает: «Пушкин спасен Музами».²²

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 123.

¹⁷ Ланда С. С. Дух революционных преобразований... 1816—1825. М., 1975, с. 62.

¹⁸ Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому, с. 63.

¹⁹ См.: Вацуро В. Э. Подвиг честного человека, с. 52—61.

²⁰ См.: Цявловский М. А. Летопись..., с. 163.

²¹ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936, с. 267.

²² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, с. 269.

Почти через год после охлаждения, в середине августа 1819 г., мелькаст сообщение о поездке поэта в Царское Село, к Карамзину: «Обритый, из деревни, с шестою песнью <„Руслана и Людмилы“>, как бес мелькнул, хотел возвратиться со мною и исчез в темноте ночи как привидение».²³ Эти строки из письма А. И. Тургенева к Вяземскому ясно рисуют какой-то новый тип отношений: краткое появление у Карамзинных, из вежливости, очевидно, под давлением Тургенева, стремление скорее исчезнуть.

Около 25 августа 1819 г. — еще краткий визит А. И. Тургенева и Пушкина к Карамзиным, оттуда ночью они отправляются к Жуковскому в Павловск.²⁴

Затем опять никаких сведений о встречах, беседах; биографии Карамзина и Пушкина, можно сказать, движутся параллельно, не пересекаясь, и это длится до весны 1820 г., когда над Пушкиным нависает гроза.

Итак, полтора года отдаления после очень важных для Пушкина двух с половиной лет «приверженности».

Что же случилось?

Уже после смерти историографа П. А. Вяземский написал Пушкину: «Хотя ты и шалун и грешил иногда эпиграммами против Карамзина, чтобы сорвать улыбку с некоторых сорванцов и подлецов, но без сомнения ты оплакал его смерть сердцем и умом: ибо всякое доброе сердце, каждый русский ум сделали в нем потерю не возвратную, по крайней мере для нашего поколения» (XIII, 284).

Как видим, Вяземский, очень близкий и к Пушкину, и к Карамзину, указывает на «эпиграммы», как нечто разделившее двух писателей (так и кажется, что «сорванцы и подлецы» — это не его, Вяземского, слова, а кого-то другого, может быть самого Карамзина).

Пушкин 10 июля 1826 г. отвечал известными строками, единственным его прямым признанием насчет конфликта с Карамзиным: «Коротенькое письмо твое огорчило меня по многим причинам. Во-первых, что ты называешь моими эпиграммами противу Карамзина? довольно и одной, написанной мною в такое время, когда К. <арамзин> меня отстранил от себя, глубоко оскорбив и мое честолюбие и сердечную к нему приверженность. До сих пор не могу об этом хладнокровно вспомнить. Моя эпиграмма остра и ничуть не обидна, а другие, сколько знаю, глупы и бешены: ужели ты мне их приписываешь? Во-вторых. Кого ты называешь сорванцами и подлецами? Ах, милый... слышишь обвинение, не слыша оправдания, и решишь: это Шемякин суд. Если уж Вяземский etc., так что же прочие? Грустно, брат, так грустно, что хоть сей час в петлю» (XIII, 285—286).

Пушкин угадывает, что «сорванцы и подлецы» Вяземский написал не подумав (ведь летом 1826 г. именно Вяземский, как известно, горячо, предельно резко осуждал жестокий приговор декабристам!).

Если буквально следовать пушкинскому письму, выходит, что Карамзин сначала его оскорбительно, несправедливо отстранил и только затем была сочинена какая-то острая и ничуть не обидная эпиграмма, которая, очевидно, «не улучшила» отношений. Даже много лет спустя поэт не может «хладнокровно» вспомнить о том, что произошло, и считает, что Карамзин был неправ.

Тем не менее из этого обмена письмами Пушкина и Вяземского, а также по другим источникам можно заключить, что ссора, разлад, недоумение — все это связано с причинами политическими (эпиграмма, «сорванцы» и т. п.). Во всем этом полезно разобраться.

²³ Остафьевский архив..., т. I, с. 293.

²⁴ Там же, с. 295—296.

Общеизвестно, что, окончив Лицей и переехав в Петербург, Пушкин попадает в вулканическую атмосферу декабризма, в поле притяжения прежде всего такой могучей личности, как Николай Иванович Тургенев. Уже через несколько недель после переезда в столицу на квартире декабриста написана ода «Вольность». Вслед за тем сочиняется и быстро распространяется еще немалое число вольных стихов, эпиграмм, политических острот. Пушкин, можно сказать, выходит из-под влияния Карамзина, столь сильного в 1816—1818 гг.; он попадает в среду, где историографа хоть и уважают, но спорят с ним, и спорят все более ожесточенно.

Пушкин, очевидец и участник этих споров, написал о них замечательные мемуары. Однако это случилось несколько лет спустя, в другую историческую эпоху. Непросто отделить его мысли о Карамзине в 1825—1826 гг. и то, как он понимал ситуацию в 1818—1820 гг.: не повторяя глубоких наблюдений В. Э. Вацура, подчеркнем только, что пафос пушкинских записок о Карамзине — в пользу историографа, против тех, кто, по словам поэта, «не сказал спасибо», был «не в состоянии исследовать огромное создание Карамзина».

Почти каждая фраза пушкинского рассказа сегодня, как известно, подкрепляется документально, в частности слова об «одной из лучших русских эпиграмм». Лучшей из дошедших к нам эпиграмм на Карамзина безусловно является следующая:

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

(XVII, 16)

Хлесткой, нарочито несправедливой, но, как и положено в эпиграмме, заостряющей смысл, является, собственно говоря, последняя строка.²⁵

Да, Карамзин говорил и писал о «необходимости самовластья» — в историко-философском смысле, подразумевая, что самодержавие соответствует уровню развития и просвещения народа. Разумеется, он никогда не говорил о «прелести кнута», и автор эпиграммы это отлично понимает, но сознательно доводит до некоторого абсурда исторический фатализм Карамзина.

Наиболее вероятно, что эпиграмма составлена под свежим впечатлением от первых восьми томов «Истории государства Российского», в том же 1818 г., может быть в 1819 г.²⁶

Мы, однако, не настаиваем, что охлаждение двух мастеров произошло по простой схеме: Карамзин читает эпиграмму, обижается на «прелести кнута», перестает принимать Пушкина. Скорее всего эпиграмма была лишь одним из проявлений обострявшегося политического спора, все больше и чаще переходившего на личности.

Пушкин оставил нам запись об одном из таких споров, когда отношения еще не расстроены, но историограф уже гневается; когда Пушкин в разговоре с Карамзиным, можно сказать, прозаически произносит «острую эпиграмму»: «Однажды начал он при мне излагать свои любимые парадоксы. Оспоривая его, я сказал: Итак вы рабство предпочитаете свободе. Кара<мзин> вспыхнул и назвал меня своим клеветником. Я за-

²⁵ См.: Томашевский Б. В. Эпиграммы Пушкина на Карамзина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1956, т. I, с. 208—215; Вацура В. Э. Подвиг честного человека, с. 57—61.

²⁶ Первая ее публикация сопровождалась датой «1819». См.: Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. Берлин, 1861, с. 103; Томашевский Б. В. Эпиграммы Пушкина на Карамзина, с. 210—211.

молчал, уважая самый гнев прекрасной души. 'Разговор переменялся. Скоро Карамзину стало совестно, и, прощаясь со мною как обыкновенно, упрекал меня, как бы сам извиняясь в своей горячности. Вы сегодня сказали на меня <то>, что ни Шихматов, ни Кутузов на меня не говорили. В течение 6-тилетнего знакомства только в этом случае упомянул он при мне о своих неприятелях, против которых не имел он, кажется, никакой злобы, не говорю уж о Шишкове, которого он просто полюбил» (XII, 306—307).

Этот мемуарный текст, кажется, очень многое объясняет в истории разлада.

Карамзин представлен здесь с теплотою, сочувствием; Пушкин с расстояния уже прожитых лет сожалеет о слишком резких своих замечаниях («рабство предпочитаете свободе» — это ведь «прелести кнута!»); здесь ни слова об охлаждении — наоборот, говорится о шестилетнем знакомстве (на самом деле меньше четырех лет, из которых последние полтора «омрачены»; однако ошибка Пушкина очень показательна: контакты были столь богаты и насыщены, что позже представлялись более длительными, чем были в действительности).

Размышляя о датировке запомнившегося Пушкину разговора (ясно, что поэт подразумевает определенный, а не «собирательный» диалог, ибо отмечает, что «только в этом случае» Карамзин упомянул о своих неприятелях), специалисты почти единодушно пришли к выводу, что беседа была после выхода «Истории государства Российского». Хотя Пушкин знакомился с ее фрагментами и в 1816—1817 гг., но все же мог представить общую концепцию Карамзина только тогда, когда прочитал восемь томов «с жадностью и со вниманием». Поскольку же с осени 1818 г. отношения почти прерываются и Карамзин уже не станет извиняться «в своей горячности», надо думать, что разговор состоялся во время одного из частых наездов бывшего лицеиста в Царское Село летом 1818 г.

Б. В. Томашевский отметил и другую пушкинскую запись (относящуюся примерно к тому же времени, что и эпиграмма, см. XII, 189), где, «возражая Карамзину, Пушкин именует самодержавие беззаконием».²⁷

Еще одна, две, три подобные стычки, и Карамзин, внешне сдержанный, отрицающий необходимость отвечать на критики, вспыхнет сильнее.

У нас есть прямые сведения о том, как портились личные отношения Карамзина с другими довольно близкими людьми.

Мы не знаем, до каких пределов доходили прямые споры историка с Никитой Муравьевым, но сам декабрист, перечитывавший в это время «Письма русского путешественника», оставил на полях книги весьма нелестные, довольно грубые аттестации Карамзина;²⁸ жена историка допускала, полушутя-полусерьезно, что, может статься, близкий родственник П. А. Вяземский тоже будет избегать встречи.

Сталкивались горячие декабристские формулы и «любимые парадоксы» Карамзина, о которых упоминал Пушкин.

Таков был исторический и психологический контекст разлада между неколебимым Карамзиным и «красным либералом» Пушкиным. На фоне общих политических расхождений выглядели уже второстепенными, но, впрочем, для Карамзина закономерными, «буйные шалости» поэта; 23 марта 1820 г. Е. А. Карамзина писала Вяземскому, что «у г. Пушкина всякий день дуэли; слава богу, не смертоносные, так как противники остаются невредимыми».²⁹ Даже в этих строках, вероятно, скрыта

²⁷ Томашевский Б. В. Эпиграммы Пушкина на Карамзина, с. 214.

²⁸ См.: Верещагина Е. И. Маргиналии и другие пометы декабриста Н. М. Муравьева на «Письмах русского путешественника» в 9-томном издании «Сочинений» Карамзина 1814 года. — В кн.: Из коллекций редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского университета. М., 1981. Разбор полемики см.: Эйдельман Н. Я. Последний летописец. М., 1983, с. 105—110.

²⁹ Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому, с. 98 (на французском языке).

карамзинская ирония насчет «несерьезности, неосновательности» Пушкина. Поэт, завершавший «Руслана и Людмилу», внутреннее созревший, чувствовал себя уязвленным, обиженным; он не мог и не хотел преодолеть «сердечной приверженности» к Карамзиным, но имел основание считать, что историограф смотрит узко, односторонне. Причины расхождения выявлялись в первую очередь по текстам самого Пушкина, а также по общему характеру «карамзинско-декабристских» противоречий.

Очень многое объясняет задним числом и эпизод, завершающий целый период пушкинской биографии. Последняя встреча, последний прямой, непосредственный разговор Карамзина и Пушкина.

3

В середине апреля 1820 г. Пушкин был вызван на известную беседу петербургским генерал-губернатором Милорадовичем. Здесь, за 6 лет до аудиенции Николая I, поэт является перед властями в том же двусмысленном положении, как в 1826 г., — «свободно, но с фельдъегерем»: к генерал-губернатору он приглашен, но с параллельным обыском.

Смелость, откровенность «с Милорадовичем» — целая тетрадь запрещенных стихов, которую поэт заполнил в кабинете хозяина столицы, и последующее прощение — все это совершенная «репетиция» того, что будет отвечено царю в 1826 г.: «я был бы на Сенатской площади»... (между прочим, А. И. Тургенев находил, что в 1820 г. с Пушкиным поступили «по-царски в хорошем смысле сего слова»³⁰).

Милорадович хотя и объявил прощение, но, понятно, не окончательное, до царского подтверждения. Пушкин же, вернувшись от генерала, как известно, узнал от Чаадаева и других друзей о грозившей ссылке в Соловки.

Чаадаев, Жуковский, а затем сам Пушкин отправляются за помощью к самому влиятельному из знакомых — Карамзину.

19 апреля 1820 г. Карамзин сообщает новости своему неизменному собеседнику, Ивану Ивановичу Дмитриеву: «Над здешним поэтом Пушкиным если не туча, то по крайней мере облако и громоносное (это между нами)». Историограф вкратце напоминает, что провинившийся написал много стихов, эпиграмм, и прибавляет важную подробность, относящуюся к острым беседам прежних лет и охлаждению: «Я истощил все способы образумить несчастного и предал его Року и Немезиде»; однако «из жалости к таланту» он берется хлопотать, и тут-то следуют знаменательные строки: «Мне уже поздно учиться сердцу человеческому: иначе я мог бы похвалиться новым удостоверением, что либерализм наших молодых людей совсем не есть геройство или великодушие».³¹

Несколько позже³² Карамзин пишет Вяземскому в Варшаву: «Пушкин, быв несколько дней совсем не в пиитическом страхе от своих стихов на свободу и некоторых эпиграмм, дал мне слово уняться и благополучно поехал в Крым месяцев на пять. Ему дали рублей 1000 на дорогу. Он был, кажется, тронут великодушием государя, действительно трогательным. Долго описывать подробности; но если Пушкин и теперь не исправится, то будет чертом еще до отбытия своего в ад. Увидим, какой эпилог напишет он к своей поэмке».³³ Позже, 7 июня 1820 г., Карамзин в очередном письме к И. И. Дмитриеву снова вспоминает о Пушкине: «Его простили за эпиграммы и за оду на вольность; дозволили ему ехать в Крым и дали на дорогу 1000 р. Я просил об нем из

³⁰ Остафьевский архив. СПб., 1899, т. II, с. 36.

³¹ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, с. 286—287.

³² В «Летописи» дается условная дата 21 апреля 1820 г. (Цявловский М. А. Летопись..., с. 214).

³³ Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому, с. 101.

жалости к таланту и молодости: авось будет рассудительнее; по крайней мере дал мне слово *на два года!*».³⁴

Итак, в середине апреля 1820 г. состоялась знаменательная беседа 20-летнего поэта и 53-летнего историографа.³⁵ Попробуем, насколько это возможно, восстановить этот эпизод.

Пушкин, придя к Карамзину, явно не мог скрыть своего страха, боязни Соловков, Сибири, так что Карамзин даже нашел немалое противоречие между прежней «левой решимостью», либерализмом и нынешним упадком духа. В приведенных письмах историографа сквозит мысль, что вот-де его самого и ему подобных молодые якобинцы высмеивают, подозревают в приверженности к рабству, а как дело доходит до расправы, ищут спасения в мужестве и твердости именно старших и умеренных. Содержание последней беседы Пушкина с Карамзиным как будто легко воссоздается: Пушкин «кается», просит о помощи, Карамзин берет с него слово уняться, и мы даже точно знаем, что поэт обещал два года ничего не писать против правительства.

Однако все это на поверхности и не затрагивает другой, куда более важной стороны этого примечательнейшего разговора. Впрочем, даже если приглядеться к только что приведенной формуле — «два года не писать против правительства», то и она кое-что объясняет насчет потаенной части беседы. Ведь в «официальном смысле» Карамзин должен был взять клятву с Пушкина, что тот вообще никогда не будет писать против власти. Смешно и невозможно представить, будто историограф сообщает царю про обещание на два года (а через два года, выходит, Пушкину можно снова «дерзить»?). Ясно, что тональность разговора была не дидактической, а дружеской, снисходительной. Ясно, что Карамзин сказал нечто вроде того, что пусть Пушкин даст ему (и только ему) слово, хотя бы на два года удержаться, если иначе уж никак не может. . .

Проникнув благодаря только что отмеченному намеку в самую интересную часть беседы, постараемся услышать ее получше.

Во время своих будущих странствий по Югу (отнюдь не пятидесятилетних, как думал Карамзин, но многолетних), в 1820—1826 гг. Пушкин будет, как известно, писать о Карамзине с теплотой, дружбою, благодарностью, благоговением. Как будто не было прежнего двухлетнего разлада, ссоры, обиды. . .

Не вызывает никаких сомнений, что Карамзин и Пушкин во время последней встречи помирились; кризис отношений изжит, произошел катарсис. . .

Неужели все это только потому, что Карамзин помог, ходатайствовал перед графом Каподистрия, а также, очевидно, перед императрицей Марией Федоровной и Александром I? Разумеется, Пушкин, отзывчивый и благодарный, навсегда сохранит теплые воспоминания с том, как Карамзин, и не он один, а также Жуковский, Чаадаев, Федор Глинка, Александр Тургенев спасли его от такой участи, которая могла привести к надлому и гибели.³⁶ И все-таки дело не только в этом. Одно лишь спасение от ареста и крепости еще не вызвало бы у поэта такой гаммы горячих, глубоких чувств.

Так же как и в 1817 г., когда возник казус с любовным посланием Екатерине Андреевне, Карамзин, очевидно, сумел теперь с Пушкиным поговорить. Кроме наставлений и оригинальной просьбы — два года не ссориться с властями — историограф коснулся очень важных для

³⁴ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, с. 290.

³⁵ «Летопись» датирует беседу: «Апрель 15 (?)—18» (Цявловский М. А. Летопись... , с. 212).

³⁶ Недавно было опубликовано воспоминание М. И. Муравьева-Апостола: «Я тогда был в Петербурге. Карамзин жил у тетушки Екатерины Федоровны. Помню, как Александр Иванович Тургенев приезжал сообщить, как идет дело о смягчении приговора». См.: Рабкина Н. А. «Отчизны внемлем призыванье...». М., 1976, с. 144.

Пушкина вещей, и мы можем судить, кажется, по крайней мере о трех мотивах той знаменательной беседы в апреле 1820 г.

Во-первых, без всякого сомнения, были произнесены — особенно лестные в устах Карамзина — слова о таланте, который нужно развивать и беречь (этот мотив повторяется в письмах к Дмитриеву).

Во-вторых, снова были «любимые парадоксы» Карамзина, известные нам между прочим по интереснейшей позднейшей записи К. С. Сербиновича: «Довольно распространялись о мнениях молодых людей насчет самодержавия и о вольнодумстве, которое проходит с летами. Николай Михайлович вспомнил о чрезмерном вольнодумстве одного из близких знакомых в молодости его, так что некто почтенный муж, слушая его речи, сказал ему: „молодой человек! ты меня изумляешь своим безумием!“.

Николай Михайлович два раза повторил это с заметною пылкостью; „но, — прибавил он, — опыт жизни взял свое“». ³⁷

Говоря это, Карамзин, вероятно, подразумевал встречи, впечатления, связанные с разными людьми, в частности беседы с Пушкиным и, наконец, в какой-то степени собственный опыт.

Карамзин не был в молодости столь радикален, как юный Пушкин, но все же, как известно, пережил немалый период увлечений и надежд, когда начиналась французская революция и победа разума, просвещения казалась уже близкой. Позже, потрясенный крайностями якобинской диктатуры, Карамзин пришел к выводу: «Долго нам ждать того, чтобы люди перестали злодействовать и чтобы дурачества вышли из моды на земном шаре». ³⁸ Писатель печально восклицал (и эти слова были полвека спустя оценены столь отличающимся от Карамзина мыслителем, как Герцен): «Век просвещения! Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя». ³⁹

Ни в коей мере не утверждая, будто именно эти примеры были приведены в последнем разговоре с Пушкиным, можно не сомневаться, что они в той или иной степени подразумевались; что, демонстрируя свой опыт, Карамзин создал обстановку разговора на равных, столь привычную по первым царскосельским встречам 1816—1817 гг. Нет никаких сомнений, что Карамзин не пытался лицемерить с юным гением, не старался идеализировать русскую действительность, которую собирались коренным образом переменить декабристы, бунтующий Пушкин. И положение крестьян, и самовластие, и военные поселения, и «подлость верхов» — обо всем этом Карамзин говорил в те годы не раз; он хорошо знал, сколь взрывчата российская жизнь, смело толковал с самим царем, «не безмолвствовал о налогах в мирное время, о нелепой губернской системе финансов, о грозных военных поселениях, о странном выборе некоторых важнейших сановников, о министерстве просвещения или затмения, о необходимости уменьшить войско, воюющее только Россию, о мнимом исправлении дорог, столь тягостном для народа, наконец, о необходимости иметь твердые законы, гражданские и государственные». ⁴⁰

Много лет спустя поэт припомнит фразу Карамзина, которая отсутствует в сочинениях и письмах историографа. В 1836 г. Пушкин поставил ее эпиграфом к своей статье «Александр Радищев»: «Il ne faut pas qu'un honnête homme mérite d'être perdu». ⁴¹ — Слова Карамзина в 1819 году» (XII, 30).

Карамзин действительно мог произнести эти слова в спорах 1819 г., которые развели его с Пушкиным; однако мы вправе предположить, что именно эта фраза (или, шире говоря, именно эта мысль) была лейтмоти-

³⁷ Сербинович К. С. Николай Михайлович Карамзин. Воспоминания. — Русская старина, 1874, т. XI, № 10, с. 265.

³⁸ Библиографические записки, 1858, № 19, с. 587—588.

³⁹ Аглая, М., 1795, кн. 2, с. 66—67.

⁴⁰ Карамзин Н. М. Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862, ч. 1. с. 11—12.

⁴¹ Честному человеку не должно подвергать себя виселище (франц.; перевод П. А. Вяземского). См.: Вацуро В. Э. Подвиг честного человека, с. 105.

вом последней беседы с Пушкиным. Как известно, смысл афоризма отнюдь не в том, что порядочному человеку должно избегать опасностей, беречь себя и т. п.: Карамзин хотел сказать (речь шла, разумеется, не о тиранических режимах, но о сколько-нибудь просвещенных), что если честного человека тащат к виселице, значит он действовал неверно, не использовал законных, естественных форм сопротивления, изменил самому себе...

Пушкин далеко не сразу воспримет эти идеи; мы хорошо знаем, что в первые годы ссылки он еще отнюдь не «исправился», но, может быть, не столько буквальным смыслом карамзинских слов, сколько их дух, тональность запали в душу и память поэта. Позже, когда Пушкин своим путем, своим разумением придет к сходным мыслям, завещание Карамзина (а ведь разговор 1820 г. по существу и был завещанием!) будет особенно оценено и значение последнего разговора будет все возрастать.

Мы можем также догадываться и о роли Екатерины Андреевны Карамзиной во время той апрельской встречи 1820 г., о каком-то ее прощальном напутствии, что, по-видимому, сильно утешило Пушкина и было частью той особой благодарности, которая облегчила Пушкину прощание со столь милым, привычным петербургским миром.

Сложные перипетии, взлеты, падения, новые взлеты карамзинско-пушкинских отношений — все это отразилось в истории одного замечательного стихотворения.

4

17 апреля 1818 г. Жуковский сообщал Вяземскому в Варшаву, что получил от Пушкина послание, и привел его полный текст: 44 строки, из которых первые 23 — прямое обращение к Василию Андреевичу, в последующих же строках подразумеваются другие имена:

Смотри, как пламенный поэт,
Вниманьем света упоенный,
На свиток гения склоненный,
Читает повесть древних лет...

«Пламенный поэт» — это, как было хорошо понятно друзьям, — К. Н. Батюшков, один из самых горячих и преданных поклонников того «гения», который написал «свиток», «повесть древних лет».

Теперь, в 1818 г., когда появились восемь томов «Истории», Батюшков задумал большое сочинение в «карамзинском духе», и Пушкин пишет о том в финале своего послания к Жуковскому:

Он духом там, в дыму столетий!
Пред ним волнуются толпой
Злодейства, мрачной славы дети,
С сынами доблести прямой;
От сна воскресшими веками
Он бродит, тайно окружен,
И благодарными слезами
Карамзину приносит он
Живой души благодаренье
За миг восторга золотой,
За благотворное забвенье
Бесплодной суеты земной —
И в нем трепещет вдохновенье!

Итак, в послании к Жуковскому — три героя: сам адресат, а также Батюшков и Карамзин. Прибавим и четвертого — Пушкина: сознательно или невольно, но, представляя поэта, воодушевленного Карамзиным, в ком «трепещет вдохновенье», Пушкин говорил, конечно, и о самом себе.

Таким образом, перед нами первый поэтический отклик на то, что (в феврале—марте) вышедшую и прочитанную «Историю». Замечатель-

ный рассказ Пушкина о том, как он, больной, в постели, жадно прочитал восемь томов и какие толки о Карамзине услышал, когда появился на людях, — ведь это запись, сделанная в Михайловском, несколько лет спустя; стихи же «Когда к мечтательному миру...» сочинены сразу после первого чтения Карамзина, это живой дневник событий: в «Летописи жизни и творчества Пушкина» стихи датируются мартом — началом апреля (до 5-го) 1818 г. Приведа весь текст послания Пушкина, Жуковский заключал письмо словами: «Чудесный талант! Какие стихи! Он мучает меня своим даром, как привидение!».⁴²

25 апреля 1818 г. Вяземский в ответном письме Жуковскому с восторгом отзываясь о пушкинском послании, особенно же о его последней «карамзинской» части: «„В дыму столетий!“ Это выражение — город: я все отдал бы за него, движимое и недвижимое. Какая bestia! Надобно нам посадить его в желтый дом: не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших. Знаешь ли, что Державин испугался бы „дыма столетий“? О прочих и говорить нечего».⁴³

«Дым столетий», оказывается, было дерзким, новаторском выражением: Державин, сам Карамзин так бы не выразились — то ли из почтения к минувшему, то ли из-за непривычного еще ощущения быстроты, вихря; не «река времен» (Державин), а именно «дым столетий».

Весной и летом 1818 г. арзамасцы восторженно сообщали друг другу сочинение 19-летнего гения; более критически отнесся к нему Денис Давыдов, находивший, что «стихи Пушкина хороши, но <...> не лучшие из его стихов»; в «карамзинской» части послания Давыдову особенно пришлось по сердцу выражения «в дыму столетий» и «в нем трещит вдохновенье».⁴⁴

Разумеется, стихи становятся известными Карамзину, что совпало с теплым, дружеским периодом общения весной и летом 1818 г.

Однако проходит немного времени, и в рабочей тетради (так называемой «тетради Всеволожского») Пушкин создает вторую редакцию стихотворения — редакцию, коренным образом меняющую его структуру: вместо 44 строк остается 23. Вся вторая половина, начиная со строки «Смотри, как пламенный поэт», отброшена: ни Батюшкова, ни Карамзина в новой редакции нет.

Как объяснить такую переделку?

Возможны два ответа: либо Пушкин счел послание Жуковскому поэтически несовершенным, слишком длинным и т. п., и тогда уменьшенные стихотворения почти вдвое должно было придать ему гармоничность, соразмерность; либо дело не в поэзии, а в «политике», в изменившихся обстоятельствах.

Полагаем, что второе объяснение вернее.

Как увидим, Пушкин вскоре вернется к первой, «длинной» редакции; к тому же в «тетради Всеволожского» он отбросил строки, вызвавшие наибольшее восхищение у самых уважаемых ценителей; наконец, обратим внимание на дату второй редакции.

«Тетрадь Всеволожского» заполнялась с середины 1818 до конца 1819 г. Большую часть этого периода (с осени 1818 г.) отношения Пушкина и Карамзина резко охладились и ухудшились. Юный поэт, максимально сближаясь с декабристами, именно в эту пору был склонен оценивать «Историю государства Российского» скорее эпиграммой, чем панегириком. Готовя сборник своих стихотворений (именно для этого предназначалась «тетрадь Всеволожского»), Пушкин в новых обстоятельствах иначе перечитывал собственное послание, нежели весной 1818 г. Дело было не только в том, что не хотелось публично расхваливать гений Ка-

⁴² Русский архив, 1896, № 10, с. 208.

⁴³ А. С. Пушкин. Новонайденные его сочинения. Его черновые письма. Письма к нему разных лиц. Биографические и критические статьи о нем. М., 1885, вып. 2, с. 14.

⁴⁴ См.: Старина и новизна. Пг., 1917, кн. 22, с. 26.

рамзина; вероятно, пафос ухода от «суеты земной» в 1818 г. у Пушкина был минимальным; поэт — в потоке горячей деятельности, чреватой дерзкими посланиями, опасными эпиграммами.

Итак, полагаем, что перемены в послании «Когда к мечтательному миру...» были связаны не с эстетикой, но с тем «полевением» поэта, которое вызвало неудовольствие Карамзина.

Но вот наступает 1820 год: поэт мирится с Карамзиным и отправляется в Кишинев. Как известно, в первое время он особенно охотно послал оттуда стихи Гречу для его «Сына отечества». Об этом свидетельствуют и сохранившееся письмо Пушкина от 21 сентября 1821 г. (XIII, 32—33), и косвенные сведения о нескольких других деловых письмах,⁴⁵ и, главное, несколько публикаций на страницах журнала — «Черная шаль» (9 апреля 1821 г.) «Послание Чаадаеву» (появившееся в «Сыне отечества» 11 дней спустя), наконец, публикация в одной из последних книжек журнала за 1821 г.⁴⁶

Мы уверенно утверждаем, что текст стихотворения был прислан автором с двумя указаниями: во-первых, насчет заглавия; оно было слегка замаскированным, но понятным для читающего круга: «К Ж.*** По прочтении изданных им книжек: Для немногих». Конечно, подразумевался Жуковский и его поэтический сборник «Для немногих».

«Полупрозрачность» заглавия подчеркивал полускрытый, интимный характер послания: все ясно, но автор этого как бы не хочет... В этом же заключался и смысл второго указания, присланного Пушкиным: в отличие от других своих стихов, напечатанных в журнале, здесь он просит не ставить его подписи. Впрочем, Греч, подчиняясь пушкинскому требованию, но заботясь при том, чтобы публика знала, какие имена печатаются у него, сопроводил стихи замечанием, которое, надо думать, не вызвало у Пушкина протеста: «Сочинитель не подписал своего имени, но кто не узнает здесь того поэта, который в такие лета, когда другие еще учатся правилам стихотворства, стал наряду с нашими первоклассными писателями. Издатели».⁴⁷

«Сын отечества» печатал раннюю, «длинную» редакцию послания к Жуковскому, те самые 44 строки (с двумя разночтениями), которые были сочинены весной 1818 г. и содержали добрые слова к Жуковскому, гимн Батюшкову, Карамзину (см. II, 1035).

Не беремся определить всей гаммы чувств и размышлений Пушкина при отправке в петербургский журнал именно этого текста. Он не хочет слишком громко «объясняться в любви» друзьям и защитникам, поэтому слегка маскируется, но не желает и скрывать своих чувств.

Это был как бы эпилог того разговора с Карамзиным, что состоялся накануне высылки из Петербурга, в апреле 1820 г.: чувство примирения, благодарности, восхищения.

В 1821 г. Пушкин еще не умерил свои крайне радикальные воззрения — это произойдет года через два: отправляя полное послание Жуковскому—Батюшкову—Карамзину, Пушкин был одновременно автором «Кинжала», «Гавриилиады» и других потаенных сочинений, свидетельствовавших, что «не было силы» сдержать данное Карамзину слово и два года «помалкивать». И тем не менее Пушкин, еще очень левый, еще очень «не карамзинский», адресует строки замечательной глубины и теплоты своим друзьям, и в их числе самому старшему; по существу, это единственное пушкинское публичное обращение к Карамзину, сделанное еще при жизни историографа.

Кроме личных чувств, нового сближения поэта с историком, публикация полного текста послания, вероятно, отражала общее восхищение оппозиционных и даже самых революционных кругов тем сочинением Ка-

⁴⁵ Пушкин. Письма / Под ред. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1926, т. I, с. 235.

⁴⁶ Сын отечества, 1821, ч. 74, № 52, с. 276—277.

⁴⁷ Там же, с. 276.

рамзина, которое вышло в свет за несколько месяцев до публикации «Сына отечества». Весной и летом 1821 г. читающая Россия с изумлением ознакомилась с IX томом Карамзина, посвященным темному, кровавому, периоду правления Ивана Грозного.

Мы не имеем непосредственных откликов Пушкина на IX том; даже не имеем сведений, когда он его получил и прочитал (в то время, как о следующих томах, X и XI, сохранились восторженные отзывы поэта из Михайловского). Только несколько лет спустя Пушкин напишет строки, относящиеся и ко всей «Истории» Карамзина, и к IX тому в особенности: «Несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий» (XII, 306).

Есть все основания думать, что подобная оценка сложилась у Пушкина уже в 1821 г., при первом чтении IX тома. Для этого достаточно обратиться к сохранившимся откликам современников, к тому, что говорилось или писалось в ту пору «вокруг Пушкина».

Работая над IX томом, Карамзин не становился ни якобинцем, ни декабристом; однако, без сомнения, как его критика имела известное воздействие на некоторые радикальные круги, в частности на Пушкина, так и страстные декабристские возражения не могли отчасти не запасть в душу Карамзина, честного человека, серьезно размышлявшего над судьбами своей страны. Декабристы, искренне невольно преувеличивая, увидели в описании Ивана Грозного свои мысли и чувствования. 20 июля 1821 г. Рылеев радостно писал: «Ну, Грозный! Ну, Карамзин! Не знаю, чему больше дивиться, тиранству ли Иоанна или дарованию нашего Тацита».⁴⁸

Н. И. Лорер радовался: «В Петербурге оттого такая пустота на улицах, что все углублены в царствование Иоанна Грозного».⁴⁹

Позже, во время следствия, декабристы, как известно, ссылались на Карамзина как на один из источников своих идей. В. И. Штейнгейль показывал: «Между тем, по ходу просвещения, хотя постепенно цензура делалась строже, но в то же время явился феномен небывалый в России — девятый том „Истории государства Российского“, смелыми и резкими чертами изобразивший все ужасы неограниченного самовластия и одного из великих царей открыто именовавший тираном, какому подобных мало представляет история».⁵⁰

Такова была обстановка, атмосфера 1821 г., в то время, когда Пушкин отправлял Гречу 44 строки своего послания. Так же как создание пушкинского стихотворения в 1818 г. было живым откликом на выход первых восьми томов «Истории», так и его обнародование в 1821 г., полагаем, было «эхом» девятого тома.

Любопытно, что Пушкин еще три года назад увидел в «Истории» Карамзина картины «темного злодейства» и «прямой доблести», то, что с особенной силой было обрисовано в IX томе.

Публикация в «Сыне отечества» — важнейшее событие в жизни стихотворения и очень существенный элемент в отношениях поэта с историографом.

Проходит еще несколько лет; Карамзин публикует X и XI тома; Пушкин черпает из них материалы для своего «Бориса Годунова»; отношения поэта с историографом все улучшаются, и вот, наконец, автор «Бориса Годунова» сдает в печать первый сборник своих стихотворений.

Как известно, он вышел в свет 29 декабря 1825 г. — через 15 дней после восстания на Сенатской площади и в тот день, когда началось восстание на Юге. Томик, разумеется, был послан Карамзину (к сожалению, библиотека историографа исчезла). В этом сборнике, в разделе «Послания», было снова перепечатано стихотворение «Когда к мечтатель-

⁴⁸ Русская старина, 1871, № 1, с. 66.

⁴⁹ Записки декабриста Н. И. Лорера. М., 1931, с. 67.

⁵⁰ Восстание декабристов. М., 1976, т. XIV, с. 256.

ному миру...». На этот раз оно называлось «Жуковскому» и содержало 39 стихотворных строк.⁵¹

Это была все та же ранняя редакция «жуковско-батушковско-карамзинская»; сокращение четырех строк придавало ей большую законченность и гармоничность. Именно в этом виде стихотворение было прочтено Н. М. Карамзиным за несколько месяцев до его кончины.

Казалось бы, история послания ясна: она отражала колебания в настроениях и личных отношениях Пушкина — отсюда две редакции. Однако вторая, «короткая» версия в течение многих лет оставалась в рукописи, в то время как первая утверждена двойным обнаружением — в «Сыне отечества» и собрании стихотворений.

Вдохновенные строки, адресованные Карамзину, должны быть сочтены окончательными хотя бы потому, что их нельзя уже было менять после смерти Карамзина.

И тем не менее перемена происходит.

В 1829 г., через три года после книжной публикации, через три года после кончины Карамзина, послание Жуковскому печатается в новом пушкинском собрании стихотворений 1829 г. Теперь поэт совсем, навсегда откинул последние 17 строк, начиная со слов «Смотри, как пламенный поэт...».⁵² Теперь действующее лицо послания — Жуковский. Сравнение его с Батушковым и Карамзиным снято.

Такой взгляд на свои стихи был сочтен редакцией академического издания последней волей поэта, тем более что именно в этом «коротком» виде оно было подготовлено и для того издания стихотворений, которое вышло уже после смерти поэта (см. II, 1035).

Академические принципы, казалось бы, здесь соблюдены верно, и в собраниях сочинений Пушкина миллионными тиражами уже давно воспроизводятся только 22 строки послания 1818 г., т. е. вторая редакция стихотворения; ранняя же, «длинная» редакция приводится лишь в приложениях к академическим изданиям и фактически известна только узкому кругу специалистов.⁵³

Верно ли это? Не странно ли, что Пушкин сократил именно те строки, которые вызывали особенное восхищение друзей, что он снял самое лестное упоминание о Батушкове и Карамзине в тот период, когда Батушков пользовался всеобщим сочувствием из-за своей душевной болезни и когда сам Пушкин старался утвердить посмертную славу, подчеркнуть великие заслуги Карамзина?

На самом же деле, полагаем, произошло вот что: первая редакция прожила свою жизнь, сыграла свою роль; после 1826 г. давно написанные стихи неожиданно приобрели новый, дополнительный смысл.

Как уже говорилось, и в 1818 г. строки о «пламенном поэте» объективно были стихотворным портретом не только Батушкова, но и самого Пушкина. С течением времени пушкинское начало в образе «пламенного поэта» непрерывно возрастало. В самом деле, для читателя конца 1820-х годов неосуществленный замысел Батушкова писать исторические стихи «по Карамзину» был уже непонятен, требовал комментария: ведь Батушков с 1822 г. ничего не писал и писать не мог.

Кого же теперь узнавали в поэте, читающем «повесть древних лет»? Разумеется, самого Пушкина! Так было, очевидно, уже и в 1826 г. Но позже, когда публика познакомится с «Борисом Годуновым», написанным «по Карамзину», когда эта драма, хоть и ненапечатанная, приобретет известность благодаря авторскому чтению, когда многие узнают, что поэт собирается посвятить ее памяти Карамзина, тогда уж не может быть сомнений, что «пламенный поэт, на свиток гения склоненный», — это Пушкин, и только Пушкин!

⁵¹ См.: Стихотворения А. Пушкина. СПб., 1826, с. 167—168.

⁵² См.: Стихотворения А. Пушкина. СПб., 1829, ч. 1, с. 51—52.

⁵³ Так, в недавнем десятилетии, выпущенном издательством «Художественная литература», приводится лишь небольшая отрывок первой редакции в разделе «Примечания». См.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974, т. 1, с. 651.

Сам же Пушкин мог предстать при таком толковании нескромным. Любой комментарий не помогал бы делу, а только заострил «двусмысленность» ранней редакции.

Получалась уникальная ситуация: биография самого Пушкина, его поэтические успехи придавали старому сочинению такой дополнительный смысл, что делали новые публикации невозможными.

Пушкин, по-видимому, счел достаточной двухкратную публикацию этого текста. Последнее появление в 1826 г. ранней, «длинной» редакции было, полагаем, выражением последней авторской воли относительно стихотворения, которое было создано весной 1818 г.

В издании же 1829 г. печаталось другое стихотворение, пусть и вычлененное из первого, более раннего.

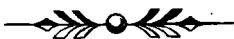
Мы знаем случаи совпадения отдельных элементов текста в разных пушкинских сочинениях (вспомним хотя бы «Езерского» и «Медного всадника»); в подобных случаях в основном корпусе пушкинских собраний печатались все же оба текста. Так, полагаем, надо поступить и в данном случае. То, что мы называли все время «ранней редакцией» послания к Жуковскому, волею судеб стало отдельным стихотворением.

22-строчное послание к Жуковскому надо печатать по тексту «Стихотворений» 1829 г.

39-строчное «Когда к мечтательному миру...» — по собранию 1826 г.

И тогда миллионы читателей вновь обретут прекрасное пушкинское стихотворение, живой отклик на поэтическую деятельность Жуковского и Батюшкова, на выход «Истории» Карамзина.





В. Э. ВАЦУРО

ИЗ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО КОММЕНТАРИЯ К СТИХОТВОРЕНИЯМ ПУШКИНА

Заметки, предлагаемые ниже вниманию читателя, ставят перед собою весьма скромную цель: несколько расширить круг историко-литературных ассоциаций, естественно возникающих не только при исследовании, но даже при квалифицированном чтении пушкинских текстов. Они концентрируются вокруг одной стержневой темы — русской поэзии XVIII в., и чаще всего тех ее явлений, которые ко времени Пушкина были забыты и дискредитированы, как например поэзия Сумарокова. Связь Пушкина с этой традицией общеизвестна, однако конкретные формы этой связи выявлены далеко еще не в полной мере, и при изучении их трудно опираться только на непосредственные пушкинские высказывания: их и немного, и каждое из них зависит во многом от речевой ситуации, иногда полемической. Более того, осознанная оценка не всегда тождественна литературному восприятию; она почти никогда не охватывает всей тонкой и сложной системы поэтических притяжений и отталкиваний, полемик и переосмыслений, т. е. отношений чисто творческих, нередко занимающих периферию литературного сознания. Между тем поэтическим переключкам, произвольным реминисценциям, наследуемым понятиям и т. п. принадлежит в литературной традиции особо важная роль. Все эти проблемы так или иначе затрагиваются в публикуемых ниже комментаторских заметках, которые, как мы надеемся, могут быть учтены при изучении обширной и сложной темы «Пушкин и русский XVIII век».

Некоторые из печатаемых ниже заметок были прочитаны в качестве докладов и сообщений; автор с благодарностью принял во внимание те дополнения и замечания, которые были в разное время высказаны ему Г. С. Кнабе, В. И. Кулешовым, В. С. Непомнящим, Ю. В. Стенником, В. П. Степановым, Н. Я. Эйдельманом и другими исследователями.

1. «Сумароковская» реминисценция в «Бесах»

Знаменитая картина зимней бури в «Бесах» (1830) стоила Пушкину напряженного труда: Черновики стихотворения (III, 830—837) дают нам возможность следить за постепенной кристаллизацией замысла.¹ Сцена возникает в двух измерениях — как реальная, наблюдаемая путником, и фольклорно-фантастическая, преобразованная сознанием ямщика; здесь-то и появляется мотив «бесов», о которых ямщик рассказывает в том почти бытовом ключе, какой свойствен вообще быличкам и бытовым сказкам, основанным на народной демонологии:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон — теперь в овраг толкает
Одичалого коня...

(III, 226)

¹ Наблюдения над характером работы см.: Мейлах Б. С. Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937, с. 248—254.

Не будем касаться здесь сложного вопроса о символизме «Бесов»: нас будет интересовать одна частности, связанная с литературной генеалогией строки «Дует, плюет на меня». Она появляется в рукописи не сразу; ей предшествуют варианты:

Верно, снег он подымает
Или плюя на меня
Снегом
Или плюет на меня
Иль кувыркаясь толкает?)
Одичалого коня

(III, 834)

Окончательная формула складывается в перебеленном автографе, датированном 7 сентября 1830 г. Она представляет собой сознательную или бессознательную реминисценцию. Источник ее — басня А. П. Сумарокова «Феб и Борей», открывающая первую книгу «Притч». Напомним, что как раз к 1830 г. относится оживление интереса Пушкина если не к литературной деятельности, то во всяком случае к личности Сумарокова. 16 января 1830 г. К. С. Сербинович записывает в дневнике о вечере у Жуковского с Пушкиным, Крыловым, Плетневым, Титовым, Одоевским. Разговор шел о Сумарокове — о его ссорах с Ломоносовым, о «сатире Державина на Сумарокова» (известный в биографии Сумарокова «анекдот о Дружерукове») и (что особенно важно для нас) было «сказано наизусть несколько басней Сумарокова».² Словно в продолжение этого разговора Пушкин в марте 1830 г. посылает Вяземскому «донос Сумарокова на Ломоносова» с просьбой напечатать в «Литературной газете» (XIV, 74). Как выяснилось недавно, и другой опубликованный в газете сумароковский документ также был прислан Вяземскому Пушкиным при записке от второй половины марта — начала апреля 1830 г.³ 23 августа 1830 г. — за неделю до окончания «Бесов» — Пушкин был на похоронах дяди, В. Л. Пушкина, в Донском монастыре и вместе с Погодиным посетил совершенно забытую могилу Сумарокова. «Думал ли он, — записывал Погодин в дневнике, — что через 100 лет придут искать его могилу».⁴ Не-

² Литературное наследство. М., 1952, т. 58, с. 258—259.

³ См.: Рычков А. В. Новая встреча с Пушкиным. (Письмо А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому). — В кн.: Встречи с прошлым. М., 1982, с. 25—29.

⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 21. Эта запись Погодина небезынтересна. Дело в том, что местонахождение могилы Сумарокова было мало известно даже образованным литераторам. В 1847 г. Павел Сумароков писал, что над ней нет никакого памятника и она затеряна среди прочих погребений. В начале века ее посещал П. И. Страхов, почитатель драматурга, бывший и на его похоронах; он указывал, что могила находилась «у самой задней ограды, прямо против Святых ворот Донского монастыря» (Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского университета. М., 1855, ч. II, с. 147). В 1836 г., при похоронах П. С. Щепкина, было обнаружено, что гроб опущен в бывшую могилу Сумарокова (см.: Берков П. Н. Несколько справок для биографии А. П. Сумарокова. — В кн.: XVIII век. М.; Л., 1962, сб. 5, с. 375). К этим сведениям, собранным П. Н. Берковым, можно добавить, что в 1823 г. К. Ф. Калайдович по просьбе А. Ф. Малиновского специально наводил справки о могиле Сумарокова, проверяя данные путеводителя по Донскому монастырю; 17 мая 1823 г. он писал Малиновскому: «Надгробного камня Сумарокова тщетно искал между могилами. Нет ни его, ни сурруги, ни их мирных соседей, Кузина и Ферапонта Плещеева, как показано в Путеводителе; место погребения его можно определить с довольною точностию. Оно должно быть на левой руке дорожки, ведущей сзади алтаря теплой церкви к монастырской стене, между пирамидальным памятником девицы Евпраксии Федоровны Радиловой, умершей 1776, июля 13, и камнем сурруги тайн.кого сов.етника» Алексея Львовича Плещеева, скончавшейся 1776 г. авг.суста» 15. За камнем, над нею положенным, рядом другой, 1777, сент.ября» 13, болярина Лавра Ферапонт.овича» Плещеева, за ним княгини Мавры Алексеевны Голицыной, урожден.ной» Плещеевой; а там еще свежая могила без камня фамилии Плещеевых. Довольно пространный промежуток между гробницами Радиловой и Плещеевой, где должны покоиться Сумароковы, находится в 18 шагах от алтаря. Итак, нет никакого памятника над прахом первого основателя нашего театра! Да зачем ему и быть? Монах, мой вожатый, подтвердил, что по Сумарокове

сколькими годами позднее Пушкин будет имитировать отрывок из притчи Сумарокова для эпиграфа к главе XI «Капитанской дочки».

Все это как будто позволяет предполагать, что сумароковская строчка отложилась в памяти Пушкина в результате просмотра басен. Однако более вероятно другое предположение. Дело в том, что интересующая нас строка имела свою, совершенно особую литературную историю, в результате которой она превратилась в своего рода расхожую формулу. Начало ее известности в XIX в. положил А. С. Шишков статьей «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном», где сравнивал как раз эту басню с лафонтеновским подлинником — «Phoebus et Vogée». «Сумароков говорит, — цитировал Шишков в статье:

Борей мой дует,
Борей мой плюет,
И сильно под бока проеажего он сует,
Борей орет,
И в когти спанчу берет,
И с плеч ее дерет.

Сравнивая в сем месте французские стихи с русскими, тотчас можно почувствовать великую между ними разность. Лафонтен представляет Борей в виде текущего и силою своею все низвергающего исполина: *siffle, souffle, tempête, brise* и оканчивает сим правоучительным стихом: *le tout au sujet d'un manteau*. Сумароков изображает Борей как некоего наглеца, буяна или зверя с когтями: *дует, плюет, сует, орет, дерет*. Первое изображение величаво и благородно, второе простионардно и низко. Между тем, однакож, не худо, может быть, заметить, что сие второе изображение при всем своем недостатке меньше удаляется от своего предмета и потому естественнее.⁵

«На это „дует, плюет“ Сумарокова—Шихкова обрушился град насмешек критиков из противоположного лагеря, — пишет В. П. Степанов, специально обследовавший эту полемику в связи с развитием теории баснописания в начале XIX в. — А. Измайлов сослался на эти стихи, чтобы показать, как „Сумароков без милости уродовал бедного Езопа, Федра и Лафонтена“». ⁶ Статья, о которой идет речь, — рецензия Измайлова на «Басни» Н. Неведомского (1812). «Некоторые люди, — писал здесь критик, имея в виду выступление Шихкова в «Драматическом вестнике», — восхищаются притчами Сумарокова и предпочитают его Лафонтену, потому что у Сумарокова Борей *дует, плюет, сует, и в нос, и в рыло, и в бока*».⁷

Статья Измайлова появляется уже в период деятельности «Беседы», в разгар выступлений против «Беседы» в Вольном обществе словесности, наук и художеств, а в следующем году Вяземский в письме, дышащем литературной полемикой, подхватывает формулу: «Ветер дует, плюет, сует; но я не Шихков и этому не радуюсь».⁸

Эта-то строка, осужденная за грубость и вульгарность, нагруженная филологическими и стилистическими ассоциациями, входит в «Бесы», преображаясь в общем контексте стихотворения, как это не раз случа-

давно уже пет поминовения или, словами г. Писарева, не предлагают на братскую трапезу жирной кулебяки! Святой отец еще мне заметил, что для подтверждения места погребения Сумарокова не мешает спросить Никанора Богдановича Плещеева, живущего в Москве» (Бессонов П. Константин Федорович Калайдович. Биографический очерк. М., 1862, с. 135—136). Пушкин, как явствует из записи Погодина, знал место погребения Сумарокова, — может быть, от того же Погодина, а может быть, и помимо него, по семейному знакомству с Плещеевыми.

⁵ Шихков А. Сравнение Сумарокова с Лафонтеном в тех притчах, которые они заимствовали у древних и пересказали оные каждый своим образом. — Драматический вестник, 1808, ч. V, с. 85—86.

⁶ Степанов В. П. Эволюция и теория басни в 1790—1810-х годах. — В кн.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 210.

⁷ Санктпетербургский вестник, 1812, ч. 3, № 7, с. 73.

⁸ Письмо к А. И. Тургеневу 29 октября 1813 г. — Остафьевский архив, СПб., 1899, т. 1, с. 19.

лось в других произведениях Пушкина.⁹ Здесь контекст продуцирует иной ассоциативный ряд, отчасти уже намеченный в пародийных вариациях сумароковской формулы. В стихах Сумарокова «дует, плюет, сует» — морфологические рифмы на концах соседствующих строк; в иронической цитации и у Пушкина — фразеологизм, за которым стоит ритуальный жест, зарегистрированный неоднократно, вплоть до примера в словаре Даля: «Плюнь и дунь, отрекись от злого духа».¹⁰ Пушкин иронически описывал этот ритуал «покумления» в письме Плетневу от 7 января 1831 г.: кума заставляют «отречься от дьявола, плевать, дуть, сочетаться и прочие творить проделки» (XIX, 141). Несомненно, этот фольклорный субстрат формулы присутствовал в его сознании, когда он писал «Бесов», но по самому характеру ее употребления ясно и то, что генетически она восходит именно к описанию Борея у Сумарокова. Сфера «грубого» в стихотворении оказалась снятой; ощутима лишь сфера «просторечного», фольклорного, вполне соответствующая народнопоэтической картине бесовского наваждения, созданной суеверным сознанием ямщика.

2. Из творческой истории стихотворения Пушкина «В. С. Филимонову»

Стихотворение, о котором идет речь, не принадлежит к числу значительных в пушкинском поэтическом наследии и обычно привлекает к себе внимание лишь упоминанием о фригийском «красном колпаке», как бы устанавливающим связь стихов 1828 г. с ранними посланиями Пушкина к «Зеленой лампе». Между тем и помимо этого упоминания послание Филимонову содержит ряд поэтических тем и намеков, которые заслуживают специального комментария. История взаимоотношений Пушкина и Филимонова ясна нам не до конца, как не все ясно и в самой биографии Филимонова, занимавшего довольно высокие административные посты и в то же время вызывавшего постоянное подозрение как полиции нравов, так и политической полиции: в 1831 г. он был под секретным следствием по делу Сунгурова и поплатился ссылкой в Нарву.¹¹ В 1828 г. Пушкин и его кружок близко общаются с Филимоновым в Петербурге, хотя личность его, а затем и журнальная деятельность (газета «Бабочка») вызывают у Пушкина и Вяземского скорее ироническое отношение. Тем не менее выход первых частей его лирико-иронической автобиографической поэмы, или романа в стихах, «Дурацкий колпак» был встречен с интересом Вяземским и, по-видимому, Пушкиным. 13 апреля 1828 г. Пушкин, Вяземский, Жуковский, Перовский в числе других праздновали у Филимонова это событие.¹²

Еще до этого вечера Филимонов отправил Пушкину экземпляр книги со следующей надписью:¹³

А. С. ПУШКИНУ

Вы в мире славою гремите;
Поэт! В лавровом вы венке.
Певцу, неизвестному, простите:
Я к вам являюсь — в колпаке.
СПб.
Марта 22.
1828.

Послание Пушкина является прямым ответом на этот подарок и стихотворную надпись. Об этом мы знаем сейчас из записи в записной

⁹ См. об этом: Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 224—225.

¹⁰ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 2-е изд. М., 1982, т. 3, с. 123.

¹¹ Сводку данных о взаимоотношениях Пушкина с Филимоновым и указания на литературу см.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 443.

¹² Литературное наследство. М., 1952, т. 53, с. 75—76.

¹³ Пушкин и его современники. Пг., 1910, вып. IX—X, с. 110 (№ 405).

книжке Г. Н. Геннади, который был близко знаком с Филимоновым в 1850-х годах; он видел у Филимонова и автограф пушкинского стихотворения, который до нас не дошел. «Оно написано, — свидетельствовал Геннади, — на лоскутке бумаги, только с 2 перемарками, четко, хотя небрежно. Филимонов послал к нему свой „Дурацкий колпак“ утром, Пушкин в постели написал это послание — после напечатанное».¹⁴ Таким образом, его можно датировать точнее, нежели это делалось до сего времени: не 22 марта — началом апреля, а 22 марта 1828 г.

Мы вынуждены процитировать это небольшое послание целиком, поскольку нам придется иметь дело с контекстуальными смысловыми отенками, пропадающими при выборочной цитации.

В. С. ФИЛИМОНОВУ

ПРИ ПОЛУЧЕНИИ ПОЭМЫ ЕГО «ДУРАЦКИЙ КОЛПАК»

Вам музы, милые старушки,
Колпак связали в добрый час,
И, прицепив к нему гремушки,
Сам Феб надел его на вас.
Хотелось в том же мне уборе
Пред вами нынче щегольнуть
И в откровенном разговоре,
Как вы, на многое взглянуть;
Но старый мой колпак изношен,
Хоть и любил его поэт;
Он поневоле мной заброшен:
Не в моде нынче красный цвет.
Итак, в знак мирного привета,
Снимая шляпу, бью челом,
Узнав философа-поэта
Под осторожным колпаком.

(III, 99)

В этом послании есть элементы некоего диалогизма, или, пользуясь терминологией М. М. Бахтина, «чужие слова». Они проясняются из стихов Филимонова, на которые Пушкин отвечает. Хотя послание Филимонову писалось почти экспромтом, Пушкин, вероятно, успел пробежать маленькую книжку; он, конечно, прочитал адресованное ему четверостишие и, нужно думать, посвящение, открывшее первую часть. «Дурацкий колпак» посвящен женщине, имя которой остается неизвестным нам, но, вероятно, было известно Вяземскому и Пушкину: слухи о вторичной женитьбе Филимонова при живой жене ходили по Петербургу. Может быть, к ней были обращены строчки:

Вы мне давно колпак связали:
Моих угодно вам стихов.
Вы жизнь мою узнать желали,
Я рассказать ее готов:
И я связал *колпак* — из слов.
Склоните дружески внимание
На *стихотворное вязанье*.
Не жду лаврового венца...
Не знаю правиться науки;
По крайней мере, хоть от скуки
Вы помнить будете певца...¹⁵

Филимонов подчеркивал свою ординарность и свой поэтический дилетантизм. Эпиграф к поэме гласил: «Мое ничтожество сознает себя».

Пушкин начинает с того, что оспаривает эти декларации авторского самоуничижения. Первые строчки его послания содержат возражение и прямо ориентированы на посвящение к поэме, откуда в его стихи прихо-

¹⁴ Цит. по: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 195—196.

¹⁵ Поэты 1820-х—1830-х годов. Л., 1972, т. 1, с. 137 (Б-ка поэта. Большая сер.).

дит мотив «связанного колпака». По-видимому, эти строки нужно читать с особой интонацией — с логическим ударением на «музы» и «сам Феб»; не безымянный адресат, а сами богини поэзии «связали» поэта символический колпак, который является атрибутом не шутовства, но философской мудрости и скептического вольнодумства. «Колпак» Филимонова сродни «фригийскому колпаку» юного Пушкина. Но здесь же появляется и иная ассоциация.

То, что написал Филимонов в качестве посвящения Пушкину, — микропародия, объясняющая строчку, казалось бы, не нуждающуюся в объяснении: «...старый мой колпак заброшен, Хоть и любил его поэт». Дело в том, что филимоновское четверостишие иронически трагедизирует концовку басни графа Д. И. Хвостова «Живописец и наземная куча» (1817) — эстетическую декларацию, содержащую призыв к «жрецам парнасских дев» «облагораживать» воспеваемые предметы. Концовка этой басни читалась:

Вы призваны греметь народам правду вслух;
Умейте смертного возвысить мысли, дух.
Поэта в лавровом пишите мне венке,
Отнюдь не в колпаке.¹⁶

Концовка имела совершенно конкретный смысл. В ней шла речь о портрете Державина работы Васильевского, выставленном в Академии художеств в 1815 г.; этот известный портрет, оригинал которого сейчас находится в Государственном музее А. С. Пушкина в Ленинграде, изображает Державина в домашнем колпаке (правда, не красном, а белом). Филимонов отдавал Пушкину «лавр» «гремящего» поэта, скромно оставляя себе титул «безвестного певца», имеющего право носить «колпак».

Строчкой «хоть и любил его поэт» Пушкин подхватывал «державинскую» тему: «поэт» здесь — вероятнее всего именно Державин. Тем самым лирический сюжет получал новый поворот: титул подлинного поэта, наследника поэтического колпака Державина, возвращался Филимонову; Пушкин же, силою обстоятельств вынужденный оставить свой фригийский колпак, низводился до степени простого ценителя дарований. Здесь есть дополнительная ассоциация, еще в 1933 г. отмеченная Д. Д. Благим: ¹⁷ красный колпак — ритуальная принадлежность председателя «арзамасских» заседаний; он надевался на голову новопринимаемого члена; провинившегося наказывали белым колпаком. Эта символика «Арзамаса» была совершенно сознательно ориентирована на ритуалы Французской революции; дух вольномыслия выступает в ней достаточно явственно. О красном колпаке как атрибуте дружеских пирушек Пушкин упоминал в поздних лицейских стихах и в послании к «Зеленой лампе» (1822):

Друзья, немного снисхожденья!
Оставьте красный мне колпак,
Пока его за прегрешенья
Не променял я на шишак.

(I, 260)

Где в колпаке за круглый стол
Садилось милое равенство...

(II, 264)

Реально или метафорически, но колпак фигурирует здесь как устойчивый знак свободных дружеских бесед, конечно вольнодумных; «милое равенство» — отзвук французской революционной фразеологии. Эта тема вновь возникает в письмах михайловского периода; в 1825 г. Пушкин каламбурно обыгрывает ее в переписке с Вяземским. Каламбур касается

¹⁶ Русская басня XVIII—XIX веков. Л., 1977, с. 264. Ср.: Хвостов Д. И. Живописец и наземная куча. — В кн.: Хвостов Д. И. Полн. собр. соч. СПб., 1817, ч. 3, с. 129.

¹⁷ Благий Д. Д. Социально-политическое лицо «Арзамаса». — В кн.: Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933, с. 10—11. Ср.: там же, с. 27, 95, 97, 100.

фигуры юродивого — «Железного колпака», на которого указывал Пушкину Карамзин в связи с работой поэта над «Борисом Годуновым»; подтекст его, подсказанный письмом Вяземского от 26 августа и 6 сентября 1825 г., — судьба вольнодумца и оппозиционера в реальных социальных условиях России последних лет александровского царствования. На перспективы оппозиции Вяземский смотрел довольно безнадежно, не находя в России общественного мнения. Пушкин не был тогда полностью согласен с Вяземским, хотя и находил в его суждениях много справедливого: тот же социальный скепсис отразился в его собственных стихах «Свободы сеятель пустынный...». В его ответном письме от 13 и 15 сентября подхвачена каламбурная метафора, впитавшая в себя содержание этих споров и обсуждений: «Благодарю от души Карамзина за Железный Колпак, что он мне посылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной, который полно мне таскать» (XIII, 226). Строки письма тронуты легкой иронией и, конечно, намекают на данное Пушкиным Карамзину обещание два года ничего не писать против правительства. Та же тема «колпака» продолжается в известном письме Вяземскому около 7 ноября 1825 г.: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (XIII, 240).

Весь этот комплекс ассоциаций непосредственно проецирован в послание к Филимонову. В его контексте особое значение приобретает прозаизм, содержащий противопоставление «колпака» и партикулярной «шляпы» («снимая шляпу»): последняя заменяет в новом положении не только «лавровый венец», но и «осторожный колпак» «философа-поэта». Poleмика была галантна, но ее намеки имели общественный смысл, выводящий стихотворение за пределы простого дружеского посвящения.

Литературное же его значение оказывалось еще большим.

По художественному замыслу, развитию темы, принципам варьирования образных элементов исходного текста, их иронической трагестии, даже по характеру литературных отсылок и реминисценций (в частности, из Державина) — послание к Филимонову прямо предвосхищало знаменитый «Ответ Катенину», написанный восемь месяцами позже. Poleмический смысл «Ответа Катенину» был раскрыт Ю. Н. Тыняновым,¹⁸ и здесь можно на нем не останавливаться, заметив лишь общую близость двух столь различных на первый взгляд литературных заданий.

3. Пушкин — читатель «Собрания русских стихотворений»

Хорошо известно, что «Собрание русских стихотворений», составленное Жуковским, было многократно прочитано Пушкиным еще в лицейские годы, когда оно служило ему своего рода учебной хрестоматией. В 1834 г., набрасывая биографию Дельвига, он вспоминал: «Любовь к поэзии пробудилась в нем рано. Он знал почти наизусть Собрание русских стихотворений, изданное Жуковским» (XI, 273). Речь идет, конечно, не об индивидуальных вкусах Дельвига — это общий для всех репертуар «образцовых» текстов предшествующих десятилетий.

К «Собранию» Жуковского Пушкин обращался и в последующие годы и, вероятно, лучше всего помнил те русские стихи XVIII в., которые находились там, если дело не касалось поэтов, интересовавших его специально, как Державин или Дмитриев. Такая ориентация на популярную антологию неудивительна: она характерна вообще для литературной практики и литературного воспитания XVIII в., да и в последующие эпохи она отнюдь не исчезла. Исследования последних лет показывают, что русские журналы XVIII столетия, сборники типа «Письмовника» Курганова и даже крупные индивидуальные поэты нередко чер-

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин. — В кн.: Пушкин и его современники. М., 1968, с. 23—124.

нали сюжеты и самые тексты для перевода из иностранных сборников самого разнообразного свойства, вплоть до учебных, и что целые группы переводных повестей или стихотворений в русских сборниках или журналах часто восходили к одному источнику.¹⁹ Русская периодика и книжная продукция XIX в. под этим углом зрения почти не обследована, однако есть основания думать, что общая картина существенно не изменилась, — менялись лишь источники, откуда компиляторы брали тексты. В индивидуальном же творчестве мы нередко встречаемся с фактом широкого использования антологий; так, А. Д. Илличевский заимствовал большинство сюжетов своих «Антологических стихотворений» из двухтомной «Anthologie française» (1816).²⁰

Нечто подобное происходило и в пушкинском творчестве. Значительное число — если не большинство — цитат из русских стихов XVIII—начала XIX в. в его сочинениях восходит именно к антологии, составленной Жуковским.

Так, в «Путешествии в Арзрум» он приводит строку из «Илиады» в переводе Кострова: «И в козиих мехах вино, отраду нашу...» (VIII, 451). Вряд ли он читал в это время полный текст Кострова: он заимствовал стих из отрывка в V части «Собрания» Жуковского.²¹

В той же V части напечатаны и отрывки из «Хвастуна» и «Чудаков» Княжнина, откуда в «Гробовщика» и в памфлеты Феофилакта Косичкина попадают парафразы строк: «Лицо его как уложенье, Одето в красненький сафьянный переплет» и «Кажется, у нас по полной оплеухе» (VIII, 92; XI, 214).²²

Еще более любопытны случаи скрытых цитат, восходящих к тому же собранию; они заключены в письмах Пушкина и, кажется, до сих пор не были замечены. 11 июля 1832 г. поэт писал И. В. Киреевскому: «Я прекратил переписку мою с вами <...> несмотря на мое убеждение, что уголь сажею не может замараться» (XV, 26). Здесь явная отсылка к эпиграмме Панкратия Сумарокова «Ты жалуешься, Клит, что Фирс тебя ругает»:

Все знают, что он лгун, чего ж тебе бояться?
Притом же в этом ты уверен можешь быть,
Что уголь сажею не может замараться.²³

Другая скрытая цитата находится в письме к Н. Н. Пушкиной от 11 июня 1834 г.; она переведена в прозаический текст и почти не ощущается как стихотворная. «Нашла за что браниться!.. за Летний сад и за Соболевского. Да ведь Летний сад мой огород. Я вставши от сна иду туда в халате и туфлях» (XV, 157). Здесь парафраза стихотворения И. И. Дмитриева «Воин своей милой» («Видел славный я дворец...»):

Эрмитаж — мой огород,
Скипетр — посох, а Лизета —
Моя слава, мой народ
И всего блаженство света!²⁴

Стихи переосмыслены даже синтаксически; цитата явно иронична.

Ниже нам придется специально останавливаться на эпиграфах к «Кавитанской дочке»: почти все они, за исключением фольклорных и сочи-

¹⁹ См., например: Рах В. Д. 1) Возможный источник стихотворения М. В. Ломоносова «Случилось вместе два астронома в пиру...». — В кн.: XVIII век. Л., 1975, сб. 10, с. 217—219; 2) «Присовокупление второе» в «Письмовнике» Н. Г. Курганова. — Там же. Л., 1977, сб. 12, с. 199—224; 3) Переводчик В. А. Приклонский. — Там же. Л., 1981, сб. 13, с. 244—261.

²⁰ Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. — В кн.: Пушкин и его современники. Пг., 1917, вып. XXVI, с. 56—62.

²¹ Собрание русских стихотворений. СПб., 1814, ч. V, с. 293.

²² Там же, с. 107—108, 169.

²³ Там же, с. 289.

²⁴ Там же, ч. II, с. 135.

ненных самим Пушкиным, восходят к антологии Жуковского. Следы ее чтения, таким образом, прослеживаются у Пушкина вплоть до последних лет.

Это обстоятельство заставляет нас, между прочим, с особым вниманием отнестись к таким случаям близости текстов Пушкина и «Собрания», в которых мы не можем с уверенностью предполагать реминисценцию или цитату. Однородность лексического состава, сходство лирических и драматических ситуаций или идейных структур можно, конечно, объяснять случайным совпадением или типологической близостью, но здесь слишком велика вероятность прямого знакомства и сознательной или бессознательной ориентации на определенный текст.

Именно к таким случаям относится пример, о котором далее пойдет речь.

В качестве образца классической трагедии Жуковский включил в свое собрание заключительную сцену из «Семиры» А. П. Сумарокова (1751). Он принял во внимание высокую литературную репутацию трагедии в XVIII в. и даже в 1810-е годы; на протяжении 1807—1811 гг. «Семира» ставилась одиннадцать раз.²⁵ Однако это было не единственной причиной, предопределившей выбор Жуковского; то, что он остановился именно на этом отрывке, было своего рода фактом интерпретации. В последнем явлении «Семиры» развязывается драматический узел: Олег, «правитель российского престола», подавляет бунт Оскольда, претендующего на верховную власть; Оскольд закаляется и в предсмертном монологе просит победителя о милости к его сторонникам:

Будь к пленным милостив, отдай свободу им
И храбрый сей народ соедини с своим!
Ручаюсь за них! Верь мне и будь в надежде,
Что будут так служить, как мне служили прежде.
Щедрота к пленникам есть выше всех побед,
И милосердия ничто не превзойдет.
Пленяет и тиран, когда судьбе угодно,
А милостивым быть героям только сродно.²⁶

Добродетельный правитель, Олег не только прощает рядовых участников заговора, но и соединяет своего сына Ростислава с сестрой Оскольда и его единомышленницей Семирой. После памятных лет павловского террора, в атмосфере либеральных веяний начального периода александровского царствования отрывок звучал как нельзя более актуально.

У нас есть все основания считать, что в 1830-е годы монолог Оскольда привлек внимание Пушкина. В нем просматривались те же идеи, которые составили содержание «Стансов», «Героя», «Анджело», «Пира Петра I». Для этих идей Сумароков находил афористические словесные формулы, мало отличавшиеся от лексических и синтаксических норм поэзии пушкинского времени, быть может, лишь слегка архаичные. Если идеи «Семиры» Пушкин мог почерпнуть из более авторитетных для него источников, — хотя бы из того же Корнеля, — то к лексическим формулам Сумарокова он явно присматривался; на фоне общего пренебрежительного отношения к трагедиям Сумарокова с их «варварским, изнеженным языком» (XI, 179) его замечание о том, что «Сумароков лучше знал русский язык, нежели Ломоносов» (XI, 59), весьма симптоматично. Любопытно, что у Сумарокова Пушкин ищет лексические и синтаксические модели для имитации стиля трагедии XVIII в.; когда ему нужно создать пастиш княжнинской сценки — в эпиграфе к XIII главе «Капитанской

²⁵ См. репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы, составленный Т. М. Ельницкой в кн.: История русского драматического театра 1801—1825. М., 1977, т. 2, с. 519.

²⁶ Собрание русских стихотворений, ч. V, с. 252—253.

дочки» — он обращается как раз к цитированному нами отрывку из «Семиры», заимствуя из него архаизированный фразеологизм и пару рифм:

Извольте, я готов; но я в такой надежде,
Что дело объяснить дозволите мне прежде.

(VII, 360)

Это — реминисценция 1836 г.; в 1830 г. в «Герое» отражается ключевая формула монолога Оскольда:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

(III, 253)

Здесь не реминисценции, а парафраза, удерживающая образную антитезу и афористическую пуантированность сумароковских строк и, что еще важнее, воспроизводящая их социально-этическую концепцию. Повторяем, в сознании Пушкина концепция эта, конечно, не была приурочена индивидуально к имени Сумарокова; она была общей и «своей», и Сумароков оказывался своего рода посредником между Пушкиным и целой традицией или, скорее, ее типологическим воплощением. Поэтому можно думать, что Пушкин и не осознавал заимствования. Не исключено, что эти же строки, отложившиеся в литературном подсознании, дали в «Пире Петра Первого» сопоставление «прощенья» и «победы»:

И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

(III, 409)

Ср. у Сумарокова:

Щедрота к пленникам есть выше всех побед.

Но здесь мы уже вступаем в область предположений, более или менее гадательных. Впрочем, фразеологические и лексические реминисценции Пушкина иногда совершенно неожиданны; таково, например, использование в учительных «Стансах» незначащего мадригала И. И. Дмитриева:

Будь честен, будь умен, чувствителен, незлобен,
Приятен, мил, во всем будь маменьке подобен.²⁷

Каждое из этих соприкосновений, реминисценций, совпадений более или менее случайно; но не случайна их совокупность, которая говорит вовсе не только о стилистической связи Пушкина с поэтической традицией предшествующего столетия, о чем писали неоднократно. За словами и формулами стоят понятия и концепции, — и нам придется обратиться теперь к анализу некоторых из них. В «Анджело», «Герое», «Капитанской дочке» речь идет о «справедливости», «правосудии», «милости», «законе», и все эти слова, как нам представляется, несут в себе терминологический смысл, не вполне тождественный современному. Нам придется поэтому расширить сферу сопоставлений, чтобы уловить некоторые существенные оттенки пушкинского словоупотребления.

4. «Милость» и «правосудие» в системе социально-этических представлений Пушкина

Апология милосердного монарха — «на троне человека» — общее место одической поэзии XVIII столетия. Мотив зачастую имел и совершенно конкретный смысл: таковы обращения Державина к Екатерине II

²⁷ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 126 (Б-ка поэта. Большая сер.).

после царствования Анны Иоановны или оды Александру I с косвенными намеками на павловский террор; такова, например, и знаменитая ода Карамзина «К милости» (1792), написанная в связи с арестом Н. И. Новикова. Но едва ли не более существенным оказывалось общепhilosophическое содержание понятия «милость», ведущее нас в глубинные пласты этики и социологии.

Здесь нет возможности и даже необходимости проследить его генезис и историю. О милосердии правителя писал еще Тацит; трагедии Корнелия Цинна, или Милосердие правителя» (1639) — прямому источнику сумароковского «Хорева» и отчасти «Семиры» — предпослан обширный фрагмент трактата Сенеки «О милосердии», откуда Корнель и взял свой сюжет. В «Семире» эта тема организует весь трагический конфликт: в сущности он сводится к борьбе между абстрактной идеей долга и идеей милосердия, в пользу которой и склоняется чаша весов. Милосердие заставляет Олега щадить побежденных врагов и не препятствовать соединению своего сына с дочерью прежнего властителя; он прощает и непримиримого своего противника Оскольда, поднявшего бунт, чтобы захватить престол. Все это для Сумарокова принципиально; милосердие для него — необходимый атрибут правителя не как частного человека, но как символа идеальной власти. Это политическая идея из арсенала дворянских конституционалистов, в частности группы Паниных, к которой принадлежал и Сумароков. Она декларируется в «обстоятельном манифесте» Екатерины II, изданном сразу же после переворота 1762 г.: «самовластие», говорится в нем, «не обузданное добрыми и человеколюбивыми качествами в государе», есть причина многим «пагубным следствиям».²⁸ Именно эту идею теперь начинает активно пропагандировать Сумароков в одах, обращенных к Екатерине, и в «Слове», сочиненном на коронацию; в последнем, между прочим, содержится утверждение в духе теории общественного договора: монарх должен применять общий закон к индивидуальному характеру вины, увеличивая или уменьшая наказание.²⁹ Именно теперь (1768) Сумароков перерабатывает раннего «Хорева», вкладывая в уста Кня монолог о «бремени порфиры и короны» и об отличиях между тираном и справедливым монархом и ставя в этой связи вопрос об отношении между «справедливостью» и «милосердием»:

Во всей подсолнечной гремит монарша страсть
И превращается в тиранство строга власть:
А милость винному, преступнику прощенье,
Нередко и царю и всем в отягощенье.
Но меры правоты всегда ли лъзя найти,
По коей к общему блаженству мочь идти,
Потребно множество монарху проницанья,
Коль хочет он носить венец без порицанья;
И если хочет он во славе быти тверд,
Быть должен праведен, и строг, и милосерд,
Уподоблятися правителям природы...³⁰

Здесь та же идея, что и в «Слове»: только индивидуальная власть добродетельного монарха может установить «меру правоты» в действии закона над частным человеком. Отсюда следуют обязанности монарха, вытекающие из теории естественного права: действуя во имя «общего блаженства», он должен быть «праведен, строг и милосерд», подобно богу, установившему мировую гармонию. Кристаллизуется формула, которая через пятнадцать лет получит обширный комментарий

²⁸ Цит. по: Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. М., 1936, с. 153—154.

²⁹ Там же, с. 163, 167.

³⁰ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе. СПб., 1781, ч. 3, с. 47. См.: Стенник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова. — В кн.: XVIII век. М.; Л., 1962, сб. 5, с. 291.

в «Рассуждении о непременных государственных законах» Д. И. Фонвизина — этом манифесте дворянского конституционализма русского XVIII в., вышедшем из той же группы Н. И. Панина, к которой в свое время принадлежал и Сумароков: государь получает власть «для единого блага его подданных» и только в этом смысле она «одного свойства со властью существа высшего»; в противном случае он тиран, и нация вправе силой вернуть себе незаконно отчужденную у нее свободу. Чтобы этого не случилось, государь должен обладать «правотой и кротостью», — только сочетание двух этих непременных качеств обеспечивает право государя находиться на троне. Подобно Сумарокову, Фонвизин опирается на теорию естественного права, отсюда и совпадение мыслей и даже формул. В «Опыте российского сословника» он еще более конкретизирует свою мысль: статья «Правота, правосудие» содержит некоторые небезынтересные для нас акценты. То обстоятельство, что она не сочинена заново, а взята из словаря Жирара, не меняет дела, — напротив, оно показывает, что мы имеем дело с общеевропейским фондом социально-этических и политических представлений. «Правота, — пишет здесь Фонвизин, — есть добродетель, влекущая нас отдавать каждому справедливость. Правосудие, кажется, определено награждать и наказывать сходственно с законом. Судья не властен внимать *правоте* своей, а повинен следовать *правосудию*, то есть закону. *Правосудие* есть главное достоинство судьи; но *правота* должна быть главная добродетель государя, ибо он своею *правотою* властен умягчать излишнюю строгость правосудия».³¹

Именно от этой системы представлений отправляется Карамзин — и в «Историческом похвальном слове Екатерине II», и позднее, в записке «О древней и новой России...» (1811). Подобно перечисленным нами сочинениям, «записка» его является своего рода экстрактом социальных теорий XVIII в. Как и для Сумарокова и Фонвизина, монарх для него — социальный организатор, вносящий гармонию в общественный организм, подобно богу деистов — «великому часовщику». Но далее речь заходит о границах и пределах его самодержавной власти, т. е. в конечном счете об отношении ее к «закону». «Наш государь, — писал Карамзин, — имеет только один верный способ обуздать своих наследников в злоупотреблениях власти: да царствует благотельно! да приучит подданных ко благу! Тогда родятся обычаи спасительные; правила, мысли народные, которые лучше всех бранных форм удержат будущих государей в пределах законной власти; чем? страхом возбудить всеобщую ненависть в случае противной системы царствования. Тиран может иногда безопасно господствовать после тирана, но после государя мудро — никогда!».³²

Таким образом, гарантом против перерастания монархии в деспотию оказывается «мнение народное», «спасительные» обычаи и правила. Консервативность этой патриархальной утопии очевидна, но очевидно и то, что в основе ее все же лежит требование подчинения монарха закону, — не закону частному, гражданскому, но закону в том общем понимании, которое было характерно для теории общественного договора. Легко заметить и то новое, что Карамзин вносил в разработку проблемы: это были элементы исторического мышления. Они заключались в апелляции к «обычаю», «нравам народа», к органике его исторической жизни, законы которой обязательны для монарха, а попытка не считаться с ними — «насилие, незаконное и для монарха самодержавного».³³

Все эти справки показывают, между прочим, что социально-философские и этические идеи 1760-х годов и более раннего времени отнюдь не потеряли своей актуальности через пятьдесят лет и что Жуковский включал в свою антологию отрывки из «Семиры» совершенно сознательно и отнюдь не только из историко-литературных соображений. Но они, эти

³¹ Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1959, т. 1, с. 230; т. 2, с. 254—267.

³² Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. М., 1914, с. 48.

³³ Там же, с. 25.

идеи, продолжали существовать в сознании общества и позднее, лишь видоизменяясь сообразно обстоятельствам. И здесь нам стоит обратить внимание на хорошо известный мемуарный фрагмент Гоголя, доносящий до нас пушкинское рассуждение о «полномочном монархе». К сожалению, он не поддается точной датировке и соседствует с рассказанным Гоголем же полностью вымышленным эпизодом творческой истории стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один...». Стихи эти, посвященные Н. И. Гнедичу, Гоголь счел адресованными Николаю I и иллюстрировал ими свои представления о монархической власти, относящиеся уже к середине 1840-х годов. Тем не менее самое рассуждение Пушкина, по-видимому, подлинно: «Зачем нужно <...>, чтобы один из нас стал выше всех и даже выше самого закона? Затем, что закон — дерево; в законе слышит человек что-то жесткое и небратское. С одним буквальным исполнением закона недалеко уйдешь; нарушить же его или не исполнить никто из нас не должен; для этого-то и нужна высшая милость, умягчающая закон, который может явиться людям в одной только полномочной власти».³⁴ Одним из доводов в пользу точности передачи является то, что Гоголь не понял заключенной в пушкинских словах социальной концепции, точнее, переинтерпретировал ее в профетическом и даже теологическом духе, трансформировав просветительскую идею «милосердия» монарха в идею всеобщей божественной любви. Для Гоголя «стать выше закона» — почти метафора; в приведенной им цитате — социальная философия. Карамзин писал в Записке «О древней и новой России...»: «...можно ли и какими способами ограничить самовластие в России, не ослабив спасительной царской власти? Умы легкие не затрудняются ответом и говорят: „Можно, надобно только закон поставить еще выше государя“. Но кому дадим право блюсти неприкосновенность этого закона? Сенату ли? Совету ли? Кто будут члены их? Выбираемые государем или государством? В первом случае они угодники царя, во втором захотят спорить с ним о власти. Вижу аристократию, а не монархию».³⁵

Утопическая программа просвещенного абсолютизма, для которой конституционалистские проекты всегда оставались острейшей и животрепещущей проблемой, становится предметом пристального интереса в 1830-е годы, когда вопрос о перспективах революционного переустройства общества перешел из области социальной практики в область теории и, с другой стороны, активизировались историческое мышление и конкретная социология. Для Пушкина эти точки схождения с Карамзиным — мыслителем и историком в 1830-е годы весьма симптоматичны.³⁶ Гоголь воспитан уже более поздней — романтической — стадией исторической и социальной мысли; он опускает посредствующие звенья пушкинской концепции, не понимая ее или не интересуясь ею. Между тем она нам уже знакома — о ней шла речь выше, и вся тирада словно соткана из приведенных нами фрагментов сочинений Фонвизина, Карамзина и др. Монарх в этом рассуждении — «верховодец верховного согласья», т. е. человек, на которого общественный договор возложил организацию социальной жизни, и в этом качестве он приводит в движение закон, имея в виду общественное благо. Самое утверждение, что он стоит «выше закона», отнюдь не противоречит формуле пушкинской же «Вольности»: «вечный выше / вас закон», ибо оно не предполагает, что монарх «властвует законом». Как и для социологов XVIII в., «благодетельность» правления для Пушкина есть одно из ограничений, накладываемых этим законом на единодержавную волю; в противном случае монарх — деспот и как таковой подлежит общественному и историческому суду. Что же ка-

³⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М., 1952, т. VIII, с. 252—254.

³⁵ Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России, с. 46—47.

³⁶ См. указания на некоторые из них в новейшей работе: Стенник Ю. В. Концепция XVIII века в творческих исканиях Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 76—87.

сается «умягчения» закона «высшей милостью», то эти слова прямо комментируются дефинициями Фонвизина.

Итак, и для Пушкина 1830-х годов «кротость», «благодетельность», «милосердие» в отношении к монарху есть не личные атрибуты, а общественные категории.

Все это важно подчеркнуть, потому что мы находимся сейчас в пределах проблематики «Анджело» и даже «Капитанской дочки».

Социально-этическое содержание того и другого произведения в последние десятилетия было исследовано в целом ряде весьма ценных работ, в которых был поставлен вопрос и о соотношении понятий «правосудие» и «милость». «Судьба Гринева, — писал в своей известной статье Ю. М. Лотман, — осужденного и, с точки зрения формальной законности дворянского государства, справедливо, — в руках у Екатерины II. Как глава дворянского государства, Екатерина II должна осуществить правосудие и, следовательно, осудить Гринева. Замечателен разговор ее с Машей Мироновой: „Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?“ — „Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия“. Противопоставление милости и правосудия, невозможное ни для просветителей XVIII в., ни для декабристов, глубоко знаменательно для Пушкина. Справедливость — следование законам — осуждает на казнь сначала Клавдио, а затем и самого Анджело, — милость спасает их». ³⁷ Этому рассуждению возразил Г. П. Макогоненко. «Дук простил Анджело потому, что был добр». Он простил уличенного преступника: «какая же в этом акте человечность?». «Доброта пришла в противоречие со справедливостью». Исследователь не согласен и с предложенной трактовкой «Капитанской дочки»: он обращает внимание на то, что суд, осудивший Гринева, основывался на ложных посылах и сам по себе был несправедлив, что Екатерина II подтвердила несправедливый приговор и самое смягчение его было актом произвола монарха, а отнюдь не актом справедливости. ³⁸

Мы сейчас оставляем в стороне основное содержание спора (в котором нам ближе точка зрения Ю. М. Лотмана), — для нас важна система употребляемых понятий. Как мы уже видели, в просветительских теориях «милость» и «правосудие» действительно не противопоставлены, но сопоставлены. Они интегрированы в понятие «правота» — атрибуте идеального монарха. То же самое происходит и у Пушкина. Нам трудно согласиться, что «прощение» Анджело — личное волеизъявление Дука; этому выводу противоречит все идейная и художественная структура поэмы, где Пушкин оперирует не индивидуальными качествами, а общими категориями «власти», «закона» и «милости». Это поэма идей, где каждая сцена ставит перед действующими лицами морально-философскую дилемму, где приходится выбирать между «правосудием» (в «фонвизинском» понимании «следования законам», вне зависимости от справедливости или несправедливости последних) и отступлением от законов либо в форме их нарушения, либо «смягчения» их «смысла ужасного», «толкования», как говорит Анджело (в полном соответствии с проследженной нами только что просветительской традицией). При этом каждый раз последовательно проведенный принцип следования закону увеличивает общее количество зла. Это относится не только к Анджело, но и к Изабелле, которая сознательно обрекает брата на смерть из боязни «греха», т. е. нарушения нравственного закона. Даже казнь Анджело повлекла бы за собою страдание невинного, причем двойное страдание, о чем и говорит Мариана Дуку в заключительной части поэмы. В этой ситуации разрешающим началом оказывается не «правосудие», а «правота» (в терминологии Фонвизина): прощение Анджело — единственное,

³⁷ Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 15—16.

³⁸ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. (1833—1836). Л., 1982, с. 119 и сл.

что уменьшает общее количество зла и страдания, и Дук действует, конечно, не как частное лицо (добрый человек), но как воплощение просветительской утопической идеи просвещенного государя.

Тот же принцип, с нашей точки зрения, действует и в «Капитанской дочке», и в этом смысле характерно, что в реплике Маши Мироновой антитетически противопоставлены «милость» и «правосудие» (а не «справедливость», например). Социально-этическая шкала здесь также строится по принципу просветительской триады, а не дихотомии, и это вносит в проблематику романа известный корректив. Но аналитическое рассмотрение «Капитанской дочки» под этим углом зрения — особая работа, которая не может быть здесь предпринята.

5. «Любовные куплетцы» Гринева в «Капитанской дочке»

Имя Сумарокова появляется у Пушкина в «Капитанской дочке».

Это совершенно естественно. Роман строится как «преданья русского семейства», причем семейства, локализованного в некоем временном и соответственно культурном пространстве, именно в культурном пространстве русского XVIII века, и одним из знаков его предстает поэзия Сумарокова. В какой функции она выступает — на этот вопрос важно ответить, чтобы уяснить себе некоторые принципы пушкинской стилизации.

В этой связи нам следует присмотреться к стилистике песенки Гринева, которую он пишет для Маши Мироновой в 1774 г.

«Я уже сказывал, — говорит Гринева в главе IV («Поединок»), — что я занимался литературою. Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял. Однажды удалось мне написать песенку, которой был я доволен». Далее он цитирует ее целиком:

Мысль любовну истребляя,
Тщусь прекрасную забыть,
И, ах, Машу избегая,
Мышлю вольность получить!
Но глаза, что мя пленили,
Всемигунтно предо мной;
Они дух во мне смутили,
Сокрушили мой покой.
Ты, узнав мои напасти,
Сжался, Маша, надо мной;
Зря меня в сей длютой части,
И что я пленен тобой.

«Как ты это находишь? — спросил я Швабрина, ожидая похвалы, как дани, мне непременно следуемой. Но к великой моей досаде, Швабрин, обыкновенно снисходительный, решительно объявил, что песня моя нехороша». Он заявил Гринева, что такие стихи достойны учителя его Василья Кирилыча Тредьяковского и очень напоминают «его любовные куплетцы». «Тут он взял от меня тетрадку, — продолжает Гринева, — и начал немилосердно разбирать каждый стих и каждое слово, вздеваясь надо мной самым колким образом». Свой разбор он заключил вопросом: «Кто эта Маша, перед которой изъясняешься в нежной страсти и в любовной напасти? Уж не Марья ли Ивановна? — Не твое дело, отвечал я нахмурясь, — кто бы ни была эта Маша. Не требую ни твоего мнения, ни твоих догадок. — Ого! Самолюбивый стихотворец и скромный любовник! — продолжал Швабрин, час от часу более раздражая меня; — но послушай дружеского совета: коли хочешь успеть, то советую действовать не песенками» (VIII, 300—301). Нет надобности продолжать цитацию далее; у всех на памяти, что за этим последовала ссора и дуэль — одна из тех рыцарственных акций Гринева, которые сопутствуют его облику на протяжении всего романа.

Заметим одну деталь, быть может, не случайную. Швабрин характеризует Петрушу Гринева словами «самолюбивый стихотворец». Так называлась комедия Н. П. Николева, направленная против Сумарокова (1775, опубликована — 1787). Пушкин вряд ли знал памфлет Николева, но он мог помнить формулу, тем более что «самолюбие стихотворца» было основой большинства анекдотов о Сумарокове, в том числе и тех, которые были заведомо известны Пушкину.

Происхождение «песенки Гринева» в настоящее время можно считать выясненным. Она не была сочинена Пушкиным, а взята из «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова, сокращена и обработана.³⁹ Выбор был характерен и целенаправлен. Из сборника Чулкова Пушкин взял абсолютное большинство народно-песенных текстов для «Капитанской дочки», как для эпиграфов, так и для внутритекстовой цитации (ср. в рукописи указание, откуда следует выписать песню «Не шуми, мати, зеленая дубравушка», — VIII, 882). Но «песенка Гринева» явно ощущалась им как литературный, а не фольклорный текст. Как известно, сборник Чулкова включил большое число песен литературного происхождения — Ломоносова, Елагина, Ф. Волкова, целый сборник песен М. И. Попова и проч. Все они были помещены здесь анонимно. В числе их было и несколько песен Сумарокова.

Пушкину, вероятно, это не было известно, как не были известны ему и те печатные протесты против контрафакции, с которыми выступил Сумароков в ответ на появление сборника Чулкова. Во всяком случае, собирая исторические прецеденты в связи с контрафакцией своих собственных произведений, Пушкин нигде не упомянул имени Сумарокова. Он выбирал из собрания литературных песен текст, репрезентирующий массовую любовную лирику сумароковской эпохи, — выбирал, руководствуясь своим стилистическим чутьем и своим представлением о ее типовых художественных моделях.

Песенка Гринева имеет определенный и совершенно прозрачный лирический сюжет. Ее экспозиция вводит мотив «борьбы любовника со своей страстью». С него начинается одна из наиболее известных сумароковских песен, перепечатанная в сборнике Теплова и вошедшая затем в чулковское собрание — «Гщетно я скрываю сердца скорби люты...». Второй куплет и у Сумарокова, и в стилизации Пушкина дает развитие темы — мотив «бесполезности борьбы»:

Ввергнута тобою в сию злую долю,
Ты спокойный дух мой возмутил,
Ты мою свободу превратил в неволю,
Ты утехи в горесть обратил...⁴⁰

Облегченный вариант этой сюжетной схемы — в песне М. И. Попова:

Как сердце не скрывает
Мою жестоку страсть,
Взор смутный объявляет
Твою над сердцем власть:
Глаза мои плененны
Всегда к тебе хотят,
И мысли обольщенны
Всегда к тебе летят.⁴¹

у Сумарокова:

Знаю, что всеместно пленна мысль тобою
Вображает мне твой милый зрак...

³⁹ См.: Карпов А. А. Об источнике стихотворения Гринева. — В кн.: *Временник Пушкинской комиссии*. 1979. Л., 1982, с. 140—142.

⁴⁰ Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 267 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁴¹ Собрание разных песен. СПб., 1770, ч. 1, с. 35. Ср.: *Поэты XVIII века*. Л., 1972, т. 1, с. 524.

Можно без преувеличения сказать, что этот лирический сюжет к 1780-м годам становится типовым. Вот песенка, весьма популярная в песенниках XVIII в., дающая своего рода стереотип:

Чем больше скрыть стараюсь
Мою страсть пред тобой,
Тем больше я пленяюсь
Твоею красотой...⁴²

Или вторая, находящаяся в сборнике Чулкова, и содержащая не только сходные сюжетные ходы, но и сходные лексические формулы:

Размучен страстию презлою
И ввержен будучи в напасть,
Прости, что я перед тобою
Дерзну свою оплакать часть...⁴³

Те же рифмы («напасти — части») были в исходном тексте песенки Гринева, и Пушкин их сохранил. Любопытно, что последняя процитированная песня — очень ранняя (она есть уже в сборнике Теплова) и очень популярная — содержит в концовке ту же просьбу о сочувствии, которой обычно избегают более развитые образцы и которую содержит стихотворение Гринева:

Но сколько ты, мой свет! прекрасна,
Ты столько жалости имей...

Не умножая числа примеров (что было бы легко сделать, пользуясь одним только сборником Чулкова), мы можем уловить некую общую тенденцию, которой следует Пушкин в выборе и обработке текста. Это тенденция к упрощению и даже примитивизации лирического сюжета. У Сумарокова он гораздо сложнее. Любовная коллизия в его песнях предстает в многочисленных перипетиях, психологических парадоксах, контрастных сопоставлениях понятий; они содержат и элементы прециозной игры понятиями, восходящей к галантной лирике французского XVII и XVIII века:

Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится,
А любовь стремится выгнать стыд...

(ср. в его сонете: «Любовь, сразивши честь, тебе дать жизнь велела, А честь, сразив любовь, велела умертвить»). От всего этого Пушкин решительно отказывается. Он выбирает вариант, чуждый всякой литературной изощренности, написанный четырехстопным хореем (песни Сумарокова нередко содержали и метрические эксперименты). Это ориентация на эпигонов Сумарокова, на стереотипы массовой любовной песни, — но не только на них.

Мы стремились показать выше, что Пушкин внимательно читал «Собрание русских стихотворений», изданное Жуковским, и что новое обращение к нему было вызвано необходимостью найти эпиграфы к «Капитанской дочке». О сюжетной функции эпиграфов неоднократно писали в пушкиноведческой литературе, — так, было отмечено, что эпиграфы из Княжнина бросают свои рефлексии на некоторые эпизоды романа. Можно добавить, что они несут и стилиобразующую функцию. Так, словечко «проколю» (твою фигуру) является в сцене из «Чудаков» своего рода лексическим ключом:

Высонос

Еще мы не уговорились,
Колотья ль должно нам иль рубку произвести.

⁴² Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965, с. 207 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁴³ Там же, с. 190.

Пр о л а з
Что до меня, моя рубиться любит честь.
В ы с о н о с
Моя колоть.

Пр о л а з
Так мы еще не согласились?
В ы с о н о с
Не соглашуся я рубиться никогда.

Пр о л а з
А я колоть — итак, дуэль не состоялся.

Читатель помнит, что эта проблема решается двумя оплеухами, чем и кончается дуэль (об этих оплеухах Пушкин упоминал в фельетонах Феофилакты Косичкина — сцена была у него в памяти). Именно этот пародийный регистр дуэли звучит в словах Ивана Игнатьевича: «Вы изволите говорить, что хотите Алексея Иваныча заколоть и желаете, чтоб я при том был свидетелем? <...> ... Доброе ли дело заколоть своего ближнего, смею спросить? И добро б уж закололи вы его <...>. Ну, а если он вас просверлит?» (VIII, 301—302).

Нечто подобное происходит и с эпиграфом к главе IX — «Разлука»:

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.
Херасков.

(VIII, 334)

Эпиграф — из песни Хераскова «Вид прелестный, милы взоры...», также напечатанной в уже известном нам «Собрании» Жуковского.⁴⁴ Это любовная песня того же типа, что и «куплетцы» Гринева. Но в «Собрании» она не стоит изолированно, а включается в целую антологию любовной песни литературного происхождения, обнимающую около трех десятилетий. Сумароковских песен здесь нет, — зато есть песни Попова, Хераскова и Нелединского-Мелецкого; почти все остальные песни принадлежат сентиментальному периоду: Карамзину, В. Пушкину, Дмитриеву, Капнисту и др. По этой антологии можно следить за эпохами развития поэтического языка. Она создает своего рода фон, на который ложатся куплетцы Гринева.

Фон этот чрезвычайно характерен. Он показывает, как любовная песня уже у последователей Сумарокова освобождалась от элементов прециозной игры, как в ней все яснее выходил на передний план прокламированный в свое время самим Сумароковым, но последовательно проведенный принцип «простоты». «Безыскусственность» отличает песни Хераскова («Вид прелестный, милы взоры...», «Если то тебе приятно...»), Николева («Вечерком румяну зорю...»), М. Попова, Нелединского-Мелецкого; как и ранние песни Дмитриева, все они написаны четырехстопным хореем. Как и в «куплетцах» Гринева, в них нередки морфологические рифмы; ср. у Нелединского-Мелецкого:⁴⁵

Наконец, твои обманы,
Нрав притворный, Ниса, твой,
Излечили сердца раны,
Возвратили мне покой.

Я спокойно засыпаю,
Не выдавшись с тобой

⁴⁴ Собрание русских стихотворений, ч. II, с. 139.

⁴⁵ Там же, с. 151.

И не первый воображаю
Пробуждаясь, образ твой.

Видя, что воспоминаю
Прежний плен я, Ниса, твой,
Ты помыслишь, что пылаю
И поднесь еще тобой

и т. д.

Песенка Гринева, таким образом, оказывается ориентированной как бы на два ряда литературных образцов. Один — массовая песня сумароковского времени, создающаяся по канонам поэзии штампа. От нее идут наивная нарративность повествования, логическая избыточность текста, где концовка просто повторяет то, что заявлено в экспозиции, «неумелость» стиха. По-видимому, некоторыми из этих же признаков в глазах Пушкина обладала и сентиментальная песня, и «плохие стихи» Гринева были актом своего рода литературного пародирования, критической оценки ушедшей уже и устаревшей литературы. Имя Александра Петровича Сумарокова в этом контексте возникает как знак с негативным значением.

С другой стороны, ориентация на «наивную» поэтику оттеняет для нас двойственную роль этих «плохих стихов» в художественной системе «Капитанской дочки». Известно, что пародийное начало имеет в пушкинской прозе подвижную, динамическую структуру, что за наивным чтением и за наивным творчеством вскрывается иной раз реальный драматизм реальной ситуации. Так было в «Метели», отчасти в «Онегине»; так происходит и здесь. Пастыш-пародия получает характерологическое значение.

Литературное творчество Петруши Гринева — одна из форм «служения даме». Эта его функция предопределяет модальность всего текста. Есть внутренние глубинные связи между «Капитанской дочкой» и, например, «Последним из свойственников Иоанны д'Арк», — в обоих произведениях противопоставлены друг другу два антагонистических начала: с одной стороны, наивно-рыцарственная картель за оскорбленную честь женщины, с другой — скептическая ирония, разрушающая на своем пути и этические ценности. Как Вольтер в «Последнем из свойственников...», Швабрин несет в себе интеллектуальное начало; он «умнее» и образованнее Гринева, но это интеллектуальное начало в нем деструктивно. Швабрин — имморалист, «вольтерьянец» в том негативном качестве, которое подчеркивал Пушкин в тридцатые годы. Гринев, если угодно, — литературный аналог Дюлиса, носитель наивного, но этически полноценного начала. Заметим попутно, что именно «наивность» Гринева нередко служила основанием к его дискредитации, но это жестокое заблуждение, если иметь в виду художественную логику «Капитанской дочки». Эта характерологическая антитеза влечет за собою целую систему сопоставлений и противопоставлений: у Гринева — неумелое, но искреннее литературное творчество и глубоко уважительное отношение к литературному мэтру — «Александру Петровичу Сумарокову»; у Швабрина — разрушительная критика, справедливая и литературно рафинированная, — но выросшая на почве эгоистических стремлений, и пренебрежительный скептицизм, распространяющийся, между прочим, и на его «учителя» — В. К. Тредиаковского.





А. В. АНИКИН

ПЕРВАЯ ГЛАВА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И ВЫСКАЗЫВАНИЯХ МАРКСА И ЭНГЕЛЬСА

1

Речь пойдет практически о VII, «экономической» строфе, где читаем:

Бранил Гомера, Феокрита;
За то читал Адама Смита,
И был глубокий эконо́м,
То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда *простой продукт* имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.

(VI, 8)

Напомним, что для двух последних строк в черновике имеется важный вариант, в котором экономическая мысль Пушкина выражена еще более отчетливо:

Отец с ним спорил пол-часа
И продавал свой леса.

(VI, 220)

Эти стихи не раз комментировались как литературоведами в изданиях сочинений Пушкина и в специальных работах, так и экономистами в трудах по истории экономической мысли.¹ Имеются также статьи, специально посвященные отношению Маркса и Энгельса к Пушкину.² Впрочем, единственное серьезное исследование вопроса содержится в работе М. П. Алексеева.³ Но она, во-первых, трактует лишь один аспект вопроса — изучение и перевод первой главы «Евгения Онегина» Энгельсом в 50-х годах; во-вторых, автор, естественно, не претендует на рассмотрение проблемы с точки зрения политической экономии.

Проблема экономических познаний и взглядов Пушкина впервые поставлена П. Е. Щеголевым, открывшим поразительные по профессионализму замечания поэта на книгу М. Ф. Орлова «О государственном кредите».⁴ Эта проблема была предметом рассмотрения в немногих статьях,

¹ См. особенно: Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман Пушкина. М., 1957, с. 61—64; Пушкин А. С. Поля. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Худож. лит-ра, 1975, т. 4, с. 462 (примеч. Д. Д. Благого); Штейн В. М. Развитие экономической мысли. Л., 1924, т. 1, с. 166; Блюмин И. Г. Очерки экономической мысли в России в первой половине XIX века. М., 1940, с. 19—20; и др.

² См.: Эйдук Я. Ю. Маркс и Энгельс о Пушкине и русской литературе. — Вестник АН СССР, 1937, № 2—3, с. 62—68.

³ Алексеев М. П. Словарные записи Ф. Энгельса к «Евгению Онегину» и «Медному всаднику». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.; Л., 1953, с. 9—161.

⁴ Щеголев П. Е. Пушкин — экономист. — Известия, 1930, 17 января. Пользуемся случаем заметить, что эта малодоступная ныне статья не утратила научного значения и в наши дни. Перепечатка ее была бы делом своевременным и полезным.

опубликованных в разное время.⁵ В работах ряда пушкинистов был показан объем и характер преподавания политической экономии в Лицее, роль А. П. Куницына в формировании общественных взглядов Пушкина.⁶

Есть все основания полагать, что Пушкин, делая Онегина «глубоким экономом», во многом имел в виду себя. Конечно, это сказано с большой дозой иронии и шутливого преувеличения — в сущности, автоиронии. Пожалуй, ни один великий поэт не был так склонен к автоиронии, как Пушкин, за исключением, быть может, Генриха Гейне. Но на фоне дилетантски-светского типа учености, который господствовал в обществе, где враждовали Онегин и Пушкин, их познания в политической экономии, вероятно, были незаурядными.⁷ Далеко за пределы светского дилетантизма выходили экономические познания и взгляды ряда видных декабристов, особенно Н. И. Тургенева, с которым Пушкин был близок в 1817—1820 гг., М. Ф. Орлова и П. И. Пестеля, с которыми он общался в период южной ссылки.

Из всего этого следует вывод, что «экономическая» строфа первой главы «Онегина» не есть плод случайной фантазии пушкинской музыки. В ней с гениальной интуицией затронуты важнейшие вопросы экономического развития Западной Европы и России. Именно богатством содержания и ассоциативных связей эта строфа, как увидим, привлекла внимание Маркса и Энгельса, которые не раз использовали ее для иллюстрации собственных научных идей.

В настоящей работе ставится задача дополнить исследование поставленной проблемы, а также способствовать устранению ряда ошибок и недоразумений в ее трактовке, имеющих в литературе.

2

Словарные записи Энгельса к «Евгению Онегину» и пересказ содержания VII строфы в работе Маркса «К критике политической экономии» составляют первый предмет нашего исследования. Как показал М. П. Алексеев, эти записи относятся вернее всего к середине 50-х годов. Энгельс, вероятно, сообщил Марксу свой прозаический перевод «экономической» строфы. Не исключено, что Маркс ознакомился также с опубликованным в 1854 г. переводом «Евгения Онегина» на немецкий язык Фридриха Боденштедта. Неосновательным следует признать утверждение, якобы в одном из черновиков введения «К критике политической экономии» Маркс цитирует на русском языке эту строфу.⁸ Не случайно при этом отсутствует ссылка на архивные материалы. Хорошо известно, что в 50-х годах Маркс не знал и не изучал русский язык. К тому же характер текста «Введения» (не вошедшего в публикацию книги «К критике политической экономии» и оставшегося в черновике) говорит о том, что использование в нем цитаты из Пушкина маловероятно.

⁵ См.: Боровой С. Я. Об экономических воззрениях Пушкина в начале 1830-х гг. — В кн.: Пушкин и его время. Исследования и материалы. Л., 1962, вып. 1, с. 246—264; Трегубов И. Н. К вопросу об экономических взглядах А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкинский юбилейный сборник. Ульяновск, 1949, с. 40—57; Anikine A. V. La contribution de Pouchkine à l'histoire de la pensée économique. — Diogenes, Paris, 1979, N 107, p. 71—92.

⁶ См.: Мейлах Б. С. 1) Лицейские лекции. (По записям А. М. Горчакова). — Красный архив, 1937, № 1, с. 75—90; 2) Пушкин и его эпоха. М.; Л., 1958, гл. 1 и 2; Томашевский Б. В. Пушкин. М., 1956, кн. 1, с. 675—689.

⁷ П. В. Анненков писал: «Царство блестящего дилетантизма по всем предметам и вопросам, выдвинутому вперед европейскою жизнью, никогда уже потом не достигало у нас до таких обширных размеров, какими оно могло похвастать в промежуток времени от 1815 по 1825 год (...) Что бы ни говорили современники эпохи о повсеместном изучении политических наук, о занятиях Смитом, Бентамом, Филанжиери и проч., но способ занятия ими вполне был „светский“ и никакого испытания выдержать не мог» (Анненков П. В. А. С. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 86—87).

⁸ Мануйлов В. А. Наследие Пушкина и наша культура. — В кн.: Пушкин и его время. Л., 1962, вып. 1, с. 27.

В период чтения первой главы «Евгения Онегина» Энгельс находился на раннем этапе изучения русского языка. Он тщательно штудировал словарный состав текста, составил словарь незнакомых слов с рядом немецких (иногда французских и английских) эквивалентов, порой давая себе самому вопросы и оставляя не до конца выясненные места.

Энгельс полностью перевел прозой на немецкий язык первые 11 строф главы, давая в ряде случаев семантически значимые варианты перевода и толкования текста. Перевод седьмой строфы звучит следующим образом: «Er konnte den Homer und Theokrit nicht ausstehen; dafür las er den Adam Smith und war ein tiefer Oekonom, das heißt er konnte darüber urteilen wie ein Staat sich bereichert und wodurch er lebt und <weswegen> weshalb das Gold ihm nicht nötig ist, wenn er [Überfluß an] das rohe Produkt besitzt. Sein Vater könnte das [ihm] nicht begreifen, und mußte seine Ländereien verpfänden».⁹

Приведем наш обратный перевод на русский язык: «Он не переносил Гомера и Феокрита, зато он читал Адама Смита и был глубокий эконо, то есть он мог судить о том, как обогащается государство, и чем оно живет, и <по какой причине> почему ему не нужно золота, когда оно обладает [избытком] сырым продуктом. Его отец не мог [его] понять и вынужден был закладывать свои земли».

Как видим, это весьма близко к пушкинским стихам. Здесь имеется лишь одна неточность. Термин Пушкина «простой продукт» Энгельс перевел в основном варианте «das rohe Produkt», что означает «сырье», «сырой продукт».¹⁰ Любопытно, что, давая несколько вольный перевод этих строк в работе «Внешняя политика русского царизма» (1890), Энгельс исправил свою ошибку почти сорокалетней давности и перевел это место как «Überfluß an Produkten» («избыток продуктов»)¹¹ Хотя у Пушкина нет «избытка», этот вариант хорошо передает смысл понятия «простой продукт».

Как мы сейчас покажем, вопрос имеет принципиальное значение. С гениальным лаконизмом и своеобразной иронией Пушкин изображает в «экономической» строфе преодоление смитианской политической экономией, которая безраздельно господствовала в то время в России, взглядов меркантилистов, или монетарной системы. Последняя видела богатство нации в деньгах (золоте, а также серебре), крайне односторонне толкуя процесс экономического развития. Классическая буржуазная политическая экономия в лице Смита покончила с этим взглядом, провозгласив, что богатство нации состоит в массе непрерывно производимых в ее хозяйстве товаров (продуктов), тогда как деньги играют лишь вспомогательную роль, обслуживая оборот этих товаров. До известной степени союзниками Смита и его последователей были французские экономисты из школы физиократов, утверждавшие, что единственным источником национального дохода и богатства является земля, тогда как роль всех отраслей промышленности ограничивается переработкой «чистого продукта», даваемого землей.

Такие представления о ходе развития политической экономии были азбучной истиной в первой четверти XIX в. Пушкин должен был почерпнуть их в лицейском курсе Куницына, важнейшим источником которого был, видимо, первый в русской литературе исторический обзор экономических идей, сделанный М. А. Балугьянским (Балудянским) и опубликованный в 1806—1808 гг.¹² Смитаанская критика меркантилизма содержится также в книге Н. И. Тургенева «Опыт теории налогов» (СПб.,

⁹ Алексеев М. П. Словарные записи Ф. Энгельса..., с. 117.

¹⁰ Почти одновременно в стихотворном переводе «Онегина» Боденштедт тоже пишет «Rohprodukten» — «сырые продукты» (Eugen Onägin. Roman in Versen von Alexander Puschkin, deutsch von F. Bodenstedt. Berlin, 1854, S. 15).

¹¹ Engels F. Die auswärtige Politik des russischen Zarismus. — In: Marx K., Engels F. Werke. Berlin, 1963, Bd 22, S. 28.

¹² Балудянский М. А. Национальное богатство. Изображение различных хозяйственных систем. — Статистический журнал, 1806, ч. 1 и 2; 1808, ч. 1 и 2.

1818). Конечной основой этих и других аналогичных взглядов является первая глава четвертой книги знаменитого труда Смита «Исследование о природе и причинах богатства народов», глава, которая в русском переводе 1802—1806 гг. озаглавлена «О правилах торговой или купеческой системы». В том месте, где Смит противопоставляет деньги товарам (продуктам), переводчик употребил выражение «иждивительные товары».¹³ Такой термин был архаичен, громоздок и, разумеется, непотичен.

Из этой литературы ясно, что классическая политэкономия противопоставляла золото не «сырью», а всему остальному товарному миру, бесконечному разнообразию полезных продуктов, способных становиться товарами путем обмена на деньги, путем продажи. Именно это понимание товарного полюса в связанной диалектической зависимости паре «товар—деньги» обобщает Пушкин термином «простой продукт», которого ни у одного автора-экономиста мы не встречаем. «Простой» здесь, по нашему мнению, значит «обычный, неденежный, непосредственно пригодный для потребления».

Необоснованным представляется следующее утверждение В. В. Святловского. Прочитав интересующую нас строфу «Онегина», он пишет: «Кстати, заметим, что по точному смыслу стихов Пушкина перед нами характеристика физиократизма, а не митианства, придававшего значение „свободе“, а не „простому продукту“ земли».¹⁴ Видимо, автор отождествил пушкинский «простой продукт» с чистым продуктом (produit net) физиократов. Противопоставление же «свободы» и «чистого продукта» просто бессмысленно: это совершенно разные ракурсы проблемы. Хуже то, что эту ошибку доверчиво воспроизводит и развивает в многократно издававшейся книге Н. Л. Бродский. Бродский пишет, правда, что указание В. В. Святловского «не совсем точно», но сам говорит: «В рассуждениях Евгения, действительно, встречается терминология физиократов».¹⁵ Далее автор пускается в достаточно путанные, но очень профессиональные и, главное, совсем здесь не нужные рассуждения. Некоторая близость Смита и физиократов, о которой говорит Бродский, является известным фактом, но это совершенно лишне для толкования «экономических» стихов «Евгения Онегина».

Вообще автор склонен чрезмерно усложнять вопросы. Пытаясь объяснить, почему Онегин бранил Гомера и Феокрита, предпочитая Смита, Бродский пишет, что греческие классики являлись апологетами рабства и милитаризма, а это было неприемлемо как для шотландского экономиста, так и для молодого русского либерала Онегина—Пушкина. Нам кажется, дело обстоит проще. Политическая экономия, как современная и остро злободневная наука, противопоставляется здесь античной учености эпохи классицизма, которая выходила из моды вместе с латынью (ср. строфу VI).

Мало подвигает дело вперед и довольно подробный комментарий В. Набокова. Правда, из различных вариантов перевода термина «простой продукт» на английский язык, которые «танцевали в его мозгу», он выбирает правильный — «simple product». Но далее переходит на путь Святловского и Бродского, утверждая: «Очевидно, мы должны обратиться к предшествовавшей Смицу физиократической школе, чтобы понять иронические стихи Пушкина». Ему кажется все же, что Пушкин по недосмотру или ради размера стиха написал «простой продукт», имея на самом деле в виду «produit net» физиократов.¹⁶

¹³ Смит А. Исследование свойства и причин богатства народов. СПб., 1803, т. 3, с. 26. Вопрос о знакомстве Пушкина с книгой Смита и о том, на каком языке он мог ее по меньшей мере просматривать, достоин специального исследования.

¹⁴ Святловский В. В. История экономических идей в России. Пг., 1923, т. 1, с. 130.

¹⁵ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. 4-е изд. М., 1957, с. 59. У Бродского Владимир Владимирович Святловский (1869—1927) назван ошибочно Н. В. Святловским, а в 4-м издании книги—даже Н. В. Святославским.

¹⁶ Eugene Onegin. A novel in verse by A. Pushkin / Transl. from russian, with a commentary by V. Nabokov. New York, vol. 2, 1964, p. 58.

Наконец, на наш взгляд, не дает в этой части окончательного решения и новейший комментарий Ю. М. Лотмана. Здесь заслуживает внимания интересная увязка пушкинского противопоставления античной поэзии и новейшей политической экономии с конкретными высказываниями Н. И. Тургенева. Однако далее следует: «„Простой продукт“ — перевод одного из основных понятий экономической теории физиократов „produit net“ (чистый продукт) — продукт сельского хозяйства, составляющий, по их мнению, основу национального богатства».¹⁷

Думается, что против «физиократического» толкования термина «простой продукт» у Пушкина свидетельствует сохранившийся в черновиках вариант: «когда кредит имеет» (VI, 220). Этот вариант явно уводит от физиократии с ее культом земледелия.

Ни у Энгельса, ни у Маркса нет и намек на возможность толкования пушкинских строк в физиократическом смысле. Как мы видели, Энгельс склонился к переводу «избыток продуктов», что не имеет ничего общего с «produit net». Рассмотрим теперь подход Маркса.

3

Ссылка Маркса на Евгения Онегина и его отца в книге «К критике политической экономии» представляет большую трудность для анализа. Она фигурирует в сложном научном контексте, трактующем вопрос о теории денег и международных экономических отношениях у Давида Рикардо, крупнейшего политэконома классической школы и продолжателя дела Адама Смита. Кроме того, она содержит упоминание о весьма конкретных фактах британской внешней торговли с Россией, которые трудно комментировать, не располагая специальными источниками. В результате все имеющиеся комментарии этого места скользят по поверхности, мало проникая в суть дела.

По вопросу о критике Марксом теории денег Рикардо читатель должен обратиться к специальным работам. Здесь мы ограничимся краткими замечаниями. Маркс отмечал, что классическая политэкономия, освободившись в трактовке денег от односторонности меркантилизма, ударилась, так сказать, в другую крайность, рассматривая деньги (золото) исключительно как знаки стоимости и недооценивая всю сложность их функций. Она неточно понимает роль золота как мировых денег, конкретнее — всеобщего покупательного и платежного средства на мировом рынке, и необоснованно утверждает, что золото вывозится из данной страны просто потому, что оно стоит в ней дешевле, чем за границей, и, соответственно, ввозится в те страны, где оно дороже. В примечании к этим соображениям Маркс развертывает еще более конкретную критику Рикардо, который, видя принципиальное сходство между товарами и деньгами, в то же время игнорирует не менее принципиальное различие: деньги не только товар, но и нечто большее, чем товар, в силу своих свойств всеобщего покупательного и платежного средства. Здесь, наконец, следует интересующее нас место: «В поэме Пушкина отец героя никак не может понять, что товар — деньги. Но что деньги — товар, это русские поняли уже давно, что доказывается не только ввозом хлеба в Англию в 1838—1842 гг., но и всей историей их торговли».¹⁸

Как видим, в русском переводе опущено наименование «Евгения Онегина», как «героической поэмы» (Heldengedicht).¹⁹ В остальном перевод

¹⁷ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983, с. 135.

¹⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 158. В немецком оригинале это место звучит так: «Puschkin in seinem Heldengedicht läßt den Vater seines Helden nie begreifen, daß Ware Geld sei. Daß Geld aber Ware ist, haben die Russen von jeher begriffen, wie nicht nur der englische Kornimport von 1838 bis 1842 beweist, sondern ihre ganze Handelsgeschichte» (Marx K., Engels F. Werke. Berlin, 1961, Bd 13, S. 151).

¹⁹ Вопрос о том, является ли это определение Маркса результатом ошибки и его незнакомства с полным текстом романа, как думал М. П. Алексеев, или выра-

адекватен подлиннику. Ссылка Маркса на Пушкина носит, естественно, чисто иллюстративный характер. Она тем более любопытна, что в книге «К критике политической экономии», в отличие от первого тома «Капитала», Маркс мало пользуется иллюстрациями из художественной литературы. Кроме Пушкина, он цитирует только фразу из «Венецианского купца» Шекспира (он не был, видимо, знаком со «Скупым рыцарем»), а в предисловии приводит бессмертные строки Данте о надписи, поставленной у входа в ад и требовавшей от входящих твердости души: Маркс говорит, что такое же требование должно предъявляться к тем, кто вступает в науку. Шекспир цитируется по-английски, Данте — по-итальянски.²⁰ Со свойственной ему фанатичной добросовестностью Маркс воздержался от цитирования Пушкина на неизвестном ему в то время русском языке. Это представило бы, кроме того, технические трудности при печатании, а также было бы непонятно практически всем читателям.

Контекст, в котором фигурирует у Маркса ссылка на Пушкина, помогает глубже истолковать взаимное противопоставление Онегина и его отца как представителей разных эпох, дворянских поколений и мировоззрений. Дело не просто в том, что молодой Онегин воспитан и образован на новомодных идеях, тогда как отец принадлежит XVIII веку, эпохе наивного барского хлебосольства и расточительства. Такой конфликт едва ли заинтересовал бы Маркса. Для него важнее то, что Онегин представляет высокомерные иллюзии классической школы, а его отец — скептицизм практиков, нутром чующих и на опыте убеждающихся, что пока товар не реализован, он остается для владельца «вещью в себе». Лишь реализация, продажа товара за деньги (или залог земель, как в случае с Онегиным-отцом) завершает жизненный путь товара. В этом смысле надо понимать слова Маркса, в которых тезису «товар есть деньги» противопоставляется тезис «деньги суть товар», т. е. в деньгах раскрывается подлинная «душа товара», свойство всеобщей обмениваемости. Это противопоставление с большой яркостью развивается в первом томе «Капитала», где речь идет о всеобщей погоне за наличными деньгами во время денежных кризисов: «Еще вчера буржуа, опьяненный расцветом промышленности, рассматривал деньги сквозь дымку просветительной философии (все тех же Смита и Рикардо, — А. А.) и объявлял их пустой видимостью: „Только товар — деньги“. „Только деньги — товар!“ — вопият сегодня те же самые буржуа во всех концах мирового рынка. Как олень жаждет свежей воды, так буржуазная душа жаждет теперь денег, этого единственного богатства».²¹

Остается, наконец, интерпретировать часть примечания Маркса, связанную с внешней торговлей России. Гипотетически восстанавливая ход его мысли, мы полагаем, что, обращаясь к Пушкину для иллюстрации сугубо теоретического тезиса, Маркс мог по ассоциации вспомнить вещи, которые, наряду с другими, занимали его в этот период: англо-русские экономические отношения и их связь с экономическими кризисами в Англии. В течение 1855 г. он по меньшей мере дважды возвращается к вопросу об экспорте русского зерна в Англию и его значении для ее экономики: в письме Ф. Лассалю от 23 января 1855 г. и в статье «Ближайшие перспективы во Франции и Англии», написанной в апреле 1855 г.²² Логично допустить, что в это же время возникли и указанные фразы в рукописи книги. Годы 1838—1842, фигурирующие в примечании Маркса, увязываются с его пристальным интересом к хронологии экономического цикла в Англии. В тот период экономические колебания в Англии, являвшейся крупнейшим производителем и экспортером промышленных товаров и крупнейшим импортером сырья, оказывали ре-

жением какого-то его особого подхода к жанру «Евгения Онегина», остается, на наш взгляд, спорным и, возможно, заслуживает дополнительного исследования.

²⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 122, 9.

²¹ Там же, т. 23, с. 149.

²² Там же, т. 23, с. 522; т. 11, с. 189.

шающее воздействие на мировой рынок. Период 1838—1842 гг. был в Великобритании годами застоя и слабого экономического роста после острого кризиса 1837 г. Специфика этого периода состояла еще и в том, что по причине неурожая резко возросли цены на хлеб. Цена пшеницы на внутреннем рынке была в 1839 г. почти вдвое выше, чем в 1835 г., и сохранялась на высоком уровне в последующие три года. Среднегодовой ввоз пшеницы и пшеничной муки, составивший за пятилетие 1833—1837 гг. лишь 1,1 млн. английских центнеров, в названное Марксом пятилетие, 1838—1842 гг., возрос почти в 10 раз — до 10,4 млн. центнеров на среднегодовом уровне, чтобы в следующие четыре года вновь снизиться до 6,4 млн. центнеров.²³ Это внезапное расширение рынка, по традиции поглощавшего значительную часть русского хлебного экспорта, который набирал в то время силу, было с успехом использовано Россией. Как английские, так и русские данные о торговле показывают начиная с 1839 г. рост ввоза в Англию русского зерна, после чего наступил некоторый спад вплоть до отмены в 1846 г. хлебных законов, облагавших ввоз хлеба пошлинами.²⁴

Трудно сказать, что имел в виду Маркс, говоря о «всей истории» внешней торговли России. Возможно, он думал о традиционно меркантилистском характере ее внешнеторговой политики — постоянном стремлении иметь активный торговый баланс, который покрывался бы ввозом драгоценных металлов.

4

Первая глава «Онегина» запомнилась Энгельсу на всю жизнь, и мы вновь встречаем «экономические» стихи в разных сферах его деятельности в 90-х годах. В конце 1889 г. и в начале 1890 г. Энгельс пишет статью «Внешняя политика русского царизма», которая почти одновременно публикуется на немецком, английском и русском языках. Это блестящий очерк русской внешней политики в XVIII и XIX вв. с выводом о постепенном вызревании революционной ситуации в России. В этой статье, между прочим, фигурируют имена многих знакомцев Пушкина (Александр I, Николай I, А. М. Горчаков, К. В. Нессельроде, Н. К. Гирс). Рассматривая события, предшествовавшие войне 1812 г., Энгельс говорит, что ценой кратковременного союза с Наполеоном для России были присоединение к континентальной блокаде и разрыв экономических связей с Англией.

«А это означало для тогдашней России полное расстройство торговли. Это было то время, когда Евгений Онегин (Пушкина) узнал из Адама Смита,

Как государство богатеет
... и почему
Не пужно золота ему,
Когда простой продукт имеет, —

меж тем как, с другой стороны,

Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.²⁵

Россия могла получать деньги лишь посредством морской торговли и вывоза своего сырья на главный в то время рынок, в Англию; а Россия была уже слишком европейской страной, чтобы обходиться без денег. Торговая блокада становилась невыносимой. Экономика оказалась силь-

²³ См.: Мендельсон Л. А. Теория и история экономических кризисов и циклов. М., 1959, т. 2, табл. XII, XIII (с. 550—555).

²⁴ См., например: Семенов Л. С. Россия и Англия. Экономические отношения в середине XIX века. Л., 1975, с. 64—65.

²⁵ В немецком оригинале Энгельс перевел эти стихи прозой.

нее дипломатии и царя, вместе взятых; торговые отношения с Англией втихомолку были возобновлены; условия Тильзитского договора были нарушены, и разразилась война 1812 года».²⁶

Отметим прежде всего, что Энгельс мог бы здесь процитировать XXIII строфу первой главы «Онегина», где говорится:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтийским волнам
За лес и сало возит нам...

(VI, 14)

В свое время Энгельс читал и изучал эти стихи, следы чего остались в его словарных записях.²⁷

Эта строфа недавно подверглась вдумчивому анализу В. С. Баевского. Как он показывает, в частности, Пушкин знал, по-видимому, тот факт, что сало занимало в то время (начало 20-х годов) первое место в экспорте России, а ввоз зерна в Англию с 1815 г. был ограничен хлебными законами. Баевский делает любопытное замечание по важному для нашей темы вопросу об экономических познаниях Пушкина: «Поэт путливо заметил о своем герое, что он был „глубокий эkonom“». С большим основанием это можно отнести к автору романа.²⁸

Энгельс использовал VII строфу, чтобы проиллюстрировать свое историко-материалистическое понимание причин войны 1812 г. Это еще раз указывает на огромную содержательность пушкинских стихов. Отметим кстати, что в XXIII строфе Пушкин еще не называет хлеб важной статьей русского экспорта в Англию. Экспорт хлеба (зерна) развернулся несколько позже, особенно в связи с развитием черноморской торговли и порта Одессы. Энгельс прекрасно знал структуру русской торговли с Англией. Говоря о ситуации 1807—1812 гг., он тоже не упоминает о хлебе, тогда как Маркс в отношении 30—40-х годов уже связал проблему с хлебной торговлей.

Как видим, Пушкин косвенно помогает Энгельсу дать объяснение причин войн с научных позиций исторического материализма, а это совсем не мало.

5

Николай Францевич Даниельсон, либеральный народник, выступавший под псевдонимом Николай -он, был одним из самых активных русских корреспондентов Энгельса в годы после смерти Маркса. Обширная переписка Энгельса и Даниельсона отличается сердечностью взаимных отношений, обширностью тематики, интенсивным обменом идеями и информацией. Видное место в ней занимает обсуждение социально-экономического развития пореформенной России, роста капитализма и разложения крестьянской общины.

В большом письме от 29—31 октября 1891 г. Энгельс создает своего рода эссе по целому ряду социально-экономических вопросов, прямо или косвенно имеющих отношение к России. Энгельс говорит об искусственно высокой норме прибыли на капитал в России и отмечает, что на Западе подобная норма прибыли встречается только в США, где она обеспечивается высоким импортным тарифом, создающим привилегии для капиталистов. Далее речь идет об экономическом развитии России и живучести мелкого крестьянина-общинника.

Наконец, Энгельс пишет, приводя стихи Пушкина по-русски в отличие от всего написанного по-немецки письма: «Очень интересны Ваши заметки по поводу того кажущегося противоречия, что у вас хороший

²⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 29—30.

²⁷ Алексеев М. П. Словарные записи Ф. Энгельса..., с. 137.

²⁸ Баевский В. С. Из разысканий о Пушкине и Лермонтове. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1983, т. 42, № 5, с. 464—466.

урожаи не означает обязательного понижения хлебных цен. Когда мы изучаем реальные экономические отношения в различных странах и на различных ступенях цивилизации, то какими удивительно ошибочными и недостаточными кажутся нам рационалистические обобщения XVIII века — например, доброго старого Адама Смита, который принимал условия, господствовавшие в Эдинбурге и в окрестных шотландских графствах, за нормальные для целой вселенной! Впрочем, Пушкин уже знал это

... и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог».²⁹

Здесь, видимо, Энгельс имел в виду аналогию: как поведение Онегина-отца противоречит «ортодоксальным» экономическим правилам, так движение хлебных цен, о котором упоминает Даниельсон, противоречит обычному, экономически «законному» поведению цен, которые должны снижаться при увеличении производства и предложения. Но эта закономерность действует лишь при прочих равных условиях. Может иметь место ситуация, когда она не действует и даже превращается в собственную противоположность. Например, сбыт зерна может быть монополизирован, и свободной игры цен не происходит. Может иметь место недород каких-то других культур, спрос на которые обращается на зерно и препятствует падению цен. И так далее. Энгельс предлагает здесь учитывать при исследовании экономических явлений особенности места и времени, которые могут идти вразрез с «рационалистическими обобщениями» — абстракциями, основанными на ограниченном материале. Таким образом, здесь Пушкин помогает Энгельсу сделать важное замечание методического характера, касающееся принципов подхода науки к экономическим явлениям.

Даниельсон ответил из Петербурга в Лондон большим и содержательным письмом от 12 (24) ноября 1891 г. Оно содержит массу ценной информации об экономике России, в том числе о неурожае и надвигающемся голоде. Однако «пушкинскую тему» Даниельсон не комментировал, очевидно, не придав ей особого значения.³⁰

6

О том, что строфа из «Евгения Онегина» была «на слуху» у старого Энгельса, свидетельствуют также воспоминания русских революционных эмигрантов о встречах с ним в конце 80-х и начале 90-х годов. Мы полагаем по этому поводу достоверными записями по меньшей мере двух лиц. Первое из них — жена писателя и деятеля революционного народничества С. М. Степняка-Кравчинского Фанни Марковна Кравчинская. Второе — публицист-народоволец Николай Сергеевич Русанов. Мемуары Русанова, опубликованные в 1929 г., комментируются в указанной статье М. П. Алексеева; воспоминания Кравчинской опубликованы лишь в 1956 г., уже после выхода статьи Алексеева.

Ф. М. Кравчинская не указывает время встречи с Энгельсом, но по косвенным данным (дата письма Г. В. Плеханова, в котором он настоятельно советует Кравчинским посетить Энгельса) можно полагать, что это произошло зимой 1887/88 г. Автор рассказывает, что при первом визите к Энгельсу она оказалась за обеденным столом рядом с ним и испытывала большое смущение, так как не говорила ни на одном западноевропейском языке. «Вдруг Энгельс обратился ко мне, — пишет она, —

²⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 38, с. 171.

³⁰ См.: Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. М., 1951, с. 148—152.

и стал декламировать по-русски. Хотя с тех пор прошло много времени, я точно помню, что он декламировал». Кравчинская цитирует V строфу первой главы «Онегина» («Мы все учились понемногу...») и продолжает: «Энгельс продекламировал еще две строфы... и вдруг, лукаво посмотрев на меня...», — тут мемуаристка приводит «экономическую» строфу первой главы и замечает: «Произношение у Энгельса было прекрасное, декламировал Пушкина он чудесно. Я захлопала в ладоши и воскликнула: „Да Вы отлично владеете русским языком, давайте говорить по-русски“. Однако Энгельс покачал головой и с улыбкой ответил: „Увы! — на этом кончаются мои познания в русском языке“».³¹

В воспоминаниях Кравчинской тонко передано, как естественно и тактично 70-летний Энгельс, сидя рядом с молодой иностранкой и ощущая необходимость какого-то разговора, мгновенно находит с ней общий язык, и этим языком оказывается поэзия Пушкина. Этот эпизод не заключает в себе литературных или социально-исторических ассоциаций, но зато он добавляет драгоценные детали к духовному портрету Энгельса.

В воспоминаниях Н. С. Русанова дело обстоит несколько иначе. Он приезжает к Энгельсу, по его сведениям, весной 1892 г. как полномочный представитель «старых народовольцев» для организованной по инициативе лидеров германской социал-демократии встречи с руководителем марксистской группы русских революционеров Г. В. Плехановым. Энгельс согласился вместе с Бебелем играть роль «посредников», но ни Бебель, ни Плеханов по неизвестным причинам не явились, и Русанов оказался с глазу на глаз с Энгельсом.

Энгельс четко объяснил своему собеседнику, что он считает подлинно социалистической и заслуживающей поддержки деятельностью Плеханова и его группы, направление же Русанова и его единомышленников назвал политическим романтизмом. Энгельс высказал свою любимую мысль, что для развития науки политической экономии в любой стране нужен определенный уровень развития капитализма. В России этого еще нет, и потому для русских «политическая экономия все еще абстрактная вещь». Далее мемуарист рассказывает:

«Вдруг Энгельс быстро встал и воскликнул:

— Да вот, я кое-что прочту вам из старой русской библиотеки Маркса <...>

И дружески Энгельс попросил меня пройти с ним в соседнюю комнату. То было такое же светлое, такое же обширное помещение, — судя по длинным, приделанным к стене шкафам, библиотека. Энгельс по-прежнему быстро подошел к одной из полок, с мгновением поглядел на нее, сразу, не колеблясь, достал с нее в старом переплете книгу и показал ее мне: то было одно из первых изданий пушкинского „Евгения Онегина“.

В аппарате моей, тогда хорошей памяти словно кто-то нажал кнопку. Мне захотелось показать Энгельсу, что и мы, жертвы „политического романтизма“, кое-что читали и кое-что знаем».

Рассказав о том, как он сам, предвосхитив намерение Энгельса, прочел наизусть «экономические» стихи «Евгения Онегина», Русанов далее пишет: «— Donnerwetter... Potztausend!...»³² — воскликнул несколько раз по-немецки Энгельс. — Черт возьми, вы угадали. Верно, верно: эту именно цитату я и хотел прочитать вам. Но что навело вас на это?

— Ассоциация идей.

— Какая?

— Вы хотели, очевидно, процитировать мне нечто, касающееся неизбежной отсталости русской жизни. Когда я увидел в ваших руках томик „Евгения Онегина“, я сейчас же припомнил, что Маркс привел как раз

³¹ Русские современники о К. Марксе и Ф. Энгельсе. М., 1969, с. 121—122.

³² Черт возьми! Тысяча чертей! (нем.).

эту цитату, и притом по-русски, в своей работе „К критике политической экономии“:

Его отец понять не мог
И земли отдавал в залог, —

чтобы показать, что идеи буржуазной политической экономии не могут быть применены к обществу, основанному на труде крепостных». ³³

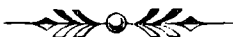
Согласно сообщению мемуариста, Энгельс похвалил его за эрудицию, и разговор перешел на другую тему. М. П. Алексеев, приводя этот рассказ, замечает, что несколько хвастливый тон автора не портит живости и ценности описываемого эпизода. ³⁴ Русанов, однако, делает несколько ошибок. Во-первых, он заменяет в цитате, читаемой на память, «простой продукт» «сырым продуктом». Во-вторых, он ошибочно утверждает, что Маркс цитирует Пушкина в труде «К критике политической экономии» и притом по-русски. Наконец, мемуарист ограниченно и в целом неверно толкует смысл этого высказывания, считая, что Маркс сводил дело к экономической неграмотности отца Онегина.

Главное, однако, заключается в принципиальном различии взглядов Энгельса и русских марксистов, с одной стороны, и народников, с другой, на перспективы России. Очевидно, Энгельс хотел сказать своему собеседнику: уже Пушкин чувствовал то, что отказывались признавать Русанов и его друзья, — неизбежность и закономерность развития капитализма в России.

³³ Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956, с. 337—338.

³⁴ Алексеев М. П. Словарные записи Ф. Энгельса..., с. 31.





Ю. С. СОРОКИН

«МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛ» В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Три строки в предпоследней (L) строфе восьмой главы «Евгения Онегина» (они следуют за воспоминанием о том, как впервые явились автору «в смутном сне» «юная Татьяна и с ней Онегин»):

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристал
Еще не ясно различал, —

(VI, 190)

при всей их значительности загадочны и не понятны для современного читателя. Это отметил еще около пятидесяти лет тому назад пушкинист Н. О. Лернер.¹

В самом деле, что это за «магический кристалл», сквозь который выступала перед поэтом в неясных еще очертаниях даль его свободного романа? Откуда взялся этот предмет? Как его себе представить и истолковать? На этот счет уже гадали пушкинисты и как будто бы пришли к определенному решению. Лернер в упомянутой заметке заявил без особых колебаний, что «для самого поэта, как и для его современников, это было нечто конкретное, взятое прямо из живой действительности. „Магическим кристаллом“ в те времена пользовались как прибором для гадания, и он был весьма распространен».² Тут Лернер ссылаясь на свои собственные воспоминания: как он увидел в одной из петербургских посудных лавок этот предмет, именно и носивший там такое обозначение, — «довольно большой, тяжелый, массивный шар из прозрачного, бесцветного стекла <...> на черной полированной деревянной подставке»,³ причем приказчик заявил, что его «берут для гадания» и что расходуется «предмет» довольно бойко. Помимо собственных житейских воспоминаний (а они относились, видимо, к концу прошлого или самому началу нашего века; у Лернера: «лет сорок тому назад»), Лернер ссылаясь также на упоминания в литературе (с середины прошлого и до начала нашего века) о подобном «приборе» и о гаданиях на стекле («кристалломантии»).

Это разъяснение загадочного места утвердилось; оно принято «Словарем языка Пушкина»;⁴ недавно повторено автором комментария к пушкинскому роману.⁵

¹ См. в его «Пушкинологических этюдах» (раздел V: «Заметки на полях „Евгения Онегина“», № 21): «Для нынешних читателей, по крайней мере для огромного их большинства, „магический кристалл“ — какая-то метафора, более или менее туманная, и сколько-нибудь определенного образа в их представлении при этом не возникает» (Звенья. М.; Л., 1935, т. V, с. 105).

² Лернер Н. О. Пушкинологические этюды, с. 105.

³ Там же, с. 106.

⁴ См. в т. II (М., 1956, с. 406) словарную статью «Кристал (кристалл)». Здесь сочетание «магический кристалл» также прямо толкуется: «шар из прозрачного стекла, употреблявшийся при гаданье». Впрочем, указав, что в данном тексте сочетание употреблено переносно.

⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. 2-е изд. Л., 1983, с. 370—371.

Все же не совсем понятно, почему пушкинский образ тянет здесь именно к одному из видов гадания. Ведь столь категорично объяснявший «магический кристалл» как предмет, связанный с «кристалломантией», Н. О. Лернер сам иронизировал над другим автором, писавшим по этому поводу, что «магический кристалл, которым пользовался (!) Пушкин, был, кажется, „самый таинственный“, потому что Пушкин им вовсе не пользовался».⁶

Но даже если отбросить наивное прямолинейное истолкование сочетания «магический кристалл» и принять его как летучий образ, получивший переносный смысл, то и в этом случае контекст уясняется не вполне. Образной ассоциации с процессом и атрибутами «кристалломантии» явно здесь недостаточно для понимания глубинного смысла образа, целостной картины, где не только как бы в смутном сновидении выступают фигуры героев повествования, но и перспектива самого повествования — «даль свободного романа». Скрытый, но тем не менее определенный литературный контекст вызывает особые ассоциации, перекрывающие традиционные, несколько, так сказать, «обытовленные», образы гаданий. Эти содержательные литературные ассоциации несомненно имеют принципиальное значение.

В очень тогда популярном и влиятельном венском курсе «Лекций о драматическом искусстве и литературе» (1809—1811) теоретика иенской школы немецкого романтизма А. В. Шлегеля находится, между прочим, один характерный пассаж. В лекции двадцать пятой, которая включает в себе сжатую сравнительную характеристику английского и испанского театров, речь идет о Шекспире, о духе романтической драмы в ее противоположности драме классической. Как известно, братья Шлегели и их последователи вели историю нового, романтического искусства именно от драмы Шекспира в Англии, Кальдерона — в Испании, противопоставляя это искусство трагедии классической, античной, а затем и драме французского классицизма. Здесь говорится следующее: «Что касается того поэтического жанра, с которым мы здесь имеем дело (т. е. драмы, — Ю. С.), то античную трагедию можно сравнить со скульптурной группой; фигуры здесь соответствуют (отдельному) характеру, их группировка — действию, и на это как на единственно важное в представлении исключительно направлено внимание в произведениях обоих этих родов искусства. Романтическая драма, напротив, представляет собою большую картину, где, помимо общего вида (Gestalt) и движения множества групп, также воспроизводится не только ближайшее окружение персонажей, но и далекая перспектива (ein bedeutsamer Ausblick in die Ferne), и все это в некоем магическом освещении (unter einer magischen Beleuchtung), которое так или иначе способствует созданию впечатления».⁷

К цитате мы еще вернемся. Здесь вспомним о живом интересе Пушкина к этому курсу лекций Шлегеля, интересе, сильно проявившемся в 1825 г. в Михайловском, в период работы над «Борисом Годуновым» и «Евгением Онегиным» (над пятой и, возможно, шестой главами). В письме к Л. С. Пушкину от 14 марта 1825 г. из Тригорского среди бытовых просьб содержится, между прочим, и просьба прислать два особенно популярных критических труда, по-новому ставящих проблему отношений классицизма и романтизма, античной и новоевропейской литературы: Ж. Ш. Сисмонди «De la littérature du midi de l'Europe» («О литературе юга Европы», 1813) и венские лекции Шлегеля.⁸ Просьба

⁶ Лернер Н. О. Пушкинологические этюды, с. 108.

⁷ Цит. по изд.: Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. — In: Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1967, Bd VI, S. 112. (Перевод мой, — Ю. С.).

⁸ В письме сказано кратко: «Da Sismondi (littérature) da Schlegel (dramaturgie)». Но что речь идет об этой книге Шлегеля, во французском ее переводе (вышедшем впервые в 1814 г. под названием «Cours de littérature dramatique»), нет сомнения.

была повторена в письме к брату от 22 и 23 апреля того же года. Отражение этого интереса к книге Шлегеля, высокая оценка его как критика-теоретика, сочувствие некоторым важным его концепциям относительно романтического искусства в широком, так сказать историко-типологическом, плане этого термина находят себе место и в произведениях Пушкина тех лет. Так, в наброске «<Возражение на статью А. Бестужева „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 г.“>» ставятся вопросы: «У нас есть критика? где ж она? Где наши Адис<оны>, Лагарпы, Шлегели, Sismondi?» (XI, 26).⁹ В статье «О народности в литературе» (1825—1826) также сочувственно поминается А. Шлегель, правда анонимно («ученый немец»). В наброске статьи 1825 г. «О поэзии классической и романтической» поддерживается одна из ведущих в курсе Шлегеля мыслей, что разделение старой и новой поэзии предполагает не содержательно-тематическое, но прежде всего жанрово-стилистическое разграничение и преобразование.¹⁰ В шестой главе «Евгения Онегина», где жестко оценивается элегико-медитативный стиль предсмертного послания Ленского («Так он писал *темно и вяло* (Что романтизмом мы зовем, Хоть романтизма тут нямало Не вижу я; да что нам в том)»), Пушкин в сущности также разделяет критическую позицию Шлегеля относительно широкого плана понимания романтического в искусстве.¹¹

Вернемся к приведенной выше цитате из курса А. Шлегеля. В характеристике нового, романтического искусства, представленного здесь шекспировской драмой прежде всего, явно выделены два момента: 1) наличие при изображении в ней действительности далекой перспективы, взгляда в даль (*Ausblick in die Ferne*; во французском переводе, по которому с курсом Шлегеля знакомился Пушкин, — «*de vue lointaine*») и 2) магическое освещение, в котором предстает в драме шекспировского типа все воспроизводимое («*unter einer magischen Beleuchtung*»); во французском переводе еще более «картинно», в терминах живописи говорится о магической (волшебной) светотени, облекающей целое и определяющей впечатление: «*l'ensemble paroît enveloppé d'un clair obscur magique qui détermine l'effet*».¹²

Такой знаток немецкого романтизма, как Н. Я. Берковский, отмечал, что для А. Шлегеля «магическое освещение» было «существенным признаком романтики».¹³ Шлегель, образно говоря о магическом освещении в драме шекспировского типа, скорее всего имел в виду тот реальный

⁹ Характерно, что Шлегель и Сисмонди здесь возведены в ранг «критических столпов» нового времени наряду со «старыми» — классиком Лагарпом и просветителем Аддисоном.

¹⁰ Сбивчивым разделением классической и романтической поэзии, говорится в наброске, «обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относятся к романтизму все, что им кажется озаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных». И далее: «Если вместо *формы* стихотворения будем [брать] за основание только *дух*, в котором оно писано, — то никогда не выпутаемся из определений <...> К сему (классическому, — Ю. С.) роду должны отнестись те стихотворения, коих *формы* известны были грекам и римлянам. Пушкин перечисляет эти формы: «эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, иронда, эклога, элегия, эпиграмма и баснь». К романтической же поэзии, по Пушкину, должны быть отнесены «те (роды стихотворения, — Ю. С.), которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (XI, 36).

¹¹ В отношении времени работы поэта над шестой главой романа пушкинисты-текстологи осторожны. Ср. замечание Б. В. Томашевского: «Так как рукописи этой главы до нас не дошли, то мы не знаем точно время работы над этой главой». И несколько выше: «Пушкин начал ее писать еще до окончательной отделки пятой главы» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1978, т. V, с. 499). Создание шестой главы относится к 1826 г., но не исключено, что фрагменты ее возникали и определялись и в году предшествующем.

¹² Cours de littérature dramatique. Paris; Genève, 1814, t. II, p. 330.

¹³ Немецкая романтическая повесть / Статьи и комментарии Н. Берковского. М.; Л., 1935, т. 1, с. 459.

эффект, который сделался популярным с изобретения немецкого иезуита Атанасиуса Кирхера в 1640-х годах. За этим изобретением тогда закрепилось название «магического» (по-русски — «волшебного») фонаря (magische Laterne). Прибор этот, позволяющий нарисованные прозрачными красками на стекле и освещенные лампой небольшие фигуры воспроизводить на стене или белом полотне при посредстве системы оптических стекол в увеличенном виде, «оставался научной игрушкой до середины XVIII столетия, когда Л. Эйлер предпринял попытку применить фонарь для научных демонстраций».¹⁴ С тех пор он стал популярен, что отразилось и на судьбе его словесного обозначения: оно получило образное применение, переносный смысл.¹⁵

Рядом с этим — и еще обычнее — с прилагательным «магический» и его синонимом «волшебный» в устойчивом сочетании употреблялось и существительное «зеркало». «Магическим» или «волшебным зеркалом» называли особого устройства зеркало, с помощью которого можно будто бы видеть что-либо совершавшееся в другом месте и в другое время. Это сочетание у нас часто употреблялось в различных образных контекстах, начиная с середины XVIII в. Ср., например, в журнале «Трутень»: «Всякия четверть часа надлежит ему (стихотворцу Самолюбу, — Ю. С.) смотреться в волшебное зеркало, которое показывать будет достоинства хулимага им стихотворца и собственные его недостатки»;¹⁶ и в «Московском журнале» Карамзина в рассказе «Чудный сон»: «Потом волшебное зеркало представило ему и пребывание его в Италии».¹⁷ Любопытно, что среди образных употреблений именно этого сочетания встречаем, между прочим, и такое, которое прямо относится к литературному произведению. Таков пример, встретившийся в журнале «Корифей» Я. Галинковского, причем речь и там идет о произведении Шекспира: «„Буря“ <...> почитается знатоками неподражаемую драмою сего бессмертного Стихотворца, и достойна поистине быть венцом его произведений <...> Это волшебное зеркало, воображимый рай, забава великолепной игры фантазии; зеркало, в которое будет вечно смотреться потомство, и вечно будет удивляться его очарованию».¹⁸ Именно этими устойчивыми сочетаниями («волшебный фонарь», «волшебное зеркало») иллюстрирует прилагательное «волшебный» и «Словарь Академии Российской». Из других «оптических приборов» подобного рода в литературных текстах встречается

¹⁴ См.: Энциклопедический словарь Брокгауза—Ефрона. СПб., 1902, т. XXXVI, с. 221 («Фонарь проекционный (волшебный)'). На русской почве сочетание «волшебный фонарь» как термин встречается уже у Ломоносова. Ср.: «Волшебный фонарь, где изображения на стекле малеваныя <...> и лучами от зажигательнаго зеркала отвращенными сильно освещаются» (Волфианская экспериментальная физика с немецкаго подлинника на латинском языке сокращенная. С котораго на российский язык перевел перевод Михайло Ломоносов... СПб., при имп. Академии наук, 1746, с. 110).

¹⁵ Ср. стихотворение Державина «Фонарь» (1804):

Не обавательный ль, волшебный,
Магический, сей мир, фонарь?
Где видны тени переменны,
Где веселяся ими царь,
Иль маг какой, волхв непостыжный,
В своих намереньях обширный,
Планет круг тайно с высоты
Единым перстом обращает
И земнородных призывает
Мечтами быть иль зреть мечты!

(Державин Г. Р. Соч. СПб., 1808, ч. II, с. 174). См. также в сравнении у Карамзина в «Рыцаре нашего времени»: «Он увидел <в романах>, как в магическом фонаре, множество разнообразных людей на сцене» (Карамзин Н. М. Соч. М., 1814, т. IX, с. 25).

¹⁶ Трутень, 1769, с. 183.

¹⁷ Московский журнал, 1791, ч. 1, с. 195.

¹⁸ Корифей, или Ключ литературы, СПб., 1802, кн. 2, с. 98.

в образном применении еще «волшебный лорнет», также якобы дающий возможность видеть скрытое для других.¹⁹

Пушкинский «магический кристалл» несомненно непосредственно при-
мыкает к такому образному употреблению в литературе (особенно тесно
к сочетанию «волшебное зеркало»). Ограничив сферу этого сочетания,
а равно и обозначенного им «предмета» потребностями гадания,
Н. О. Лернер и тем более те лексикографы и комментаторы, которые
повторили его, пошли за приказчиком из посудной лавки с его ограни-
ченным «опытом». Конечно, «магический кристалл» мог применяться —
и применялся — и как «прибор при гаданье». Но не только этим огра-
ничивались его «функции». Ведь в сущности «магический кристалл» —
это самый прямой синоним сочетания «волшебное зеркало» со всеми вы-
текающими отсюда для его употребления следствиями.

В поэтическом употреблении с середины XVIII в. прочно утверди-
лось и распространилось образное значение существительного «кристалл»
(кристал, кристаль), помимо его прямого значения как варианта суще-
ствительного «хрусталь». В этом смысле слово употреблялось для обозна-
чения гладкой зеркальной поверхности (в поэзии и повествовательной
прозе особенно часто как перифрастическое обозначение поверхности
водной в любом источнике). Примеров такого «типového» употребления,
сложившегося на базе подобного употребления существительного «cristal»
в поэзии французской и латинской, у русских писателей, особенно в конце
XVIII в. и первой трети XIX в., можно найти множество.²⁰ Приведем из
этого множества немногое.

У Тредиаковского (в оде «Вешнее тепло»):

Нева кристалл свой разбутила
И с понта корабли впустила;²¹

в переводе «Иосифа» П. Ж. Битобе, сделанном Д. И. Фонвизиним:

Наяда, одевая в единый кристаль колеблющихся вод;²²

у Державина:

За нами вслед летела
Жемчужная струя,
Кристал шумел от весел;²³
Багряным брег твой становится
Как солнце катится с небес,
Лучем кристал твой загорится.²⁴

Очень часто такое употребление встречается в повествовании у Карам-
зина: «Речка журчит и манит меня к берегам своим — подхожу — ей
струи прельщают, влекут меня — не могу противиться сему влечению, и

¹⁹ Ср., например, в сатирическом послании Д. П. Горчакова (1780-е годы) «От-
вет на ответ»:

В Париже Палиод, волшебный взял лорнет,
Смеялся дуракам и выставил их в свет.

(Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. 2-е изд. Л., 1959, с. 90 (Б-ка поэта. Большая сер.)). См. также несколько ранее в новиковском «Трутне»: «На всех лю-
дей смотреть в волшебный лорнет, показывающий сердца с ним говорящих людей»
(Трутень на 1769 г., с. 185).

²⁰ Случай, где прямое значение слова «кристалл» обуславливает еще его пере-
носное употребление, уже очень редки. См., например, в переводе (с латинского)
«Золотого осла», сделанном Е. Костровым: «Вода его (источника, — Ю. С.) была
прозрачна, как серебро или кристаль» (А п у л е й. Превращение, или Золотой осел.
М., 1780, ч. I, с. 29).

²¹ Тредиаковский В. К. Избр. соч. М.; Л., 1963, с. 357 (Б-ка поэта. Боль-
шая сер.).

²² Битобе П. Ж. Иосиф. М., 1769, т. I, с. 104.

²³ Державин Г. Р. Соч. СПб., 1808, ч. I, с. 253.

²⁴ Там же, с. 130.

бросаюсь в текущий кристалл»;²⁵ «омойтесь в сем прозрачном кристалле».²⁶

У Пушкина слово «кристал(л)» употреблено 7 раз (включая и случай из «Евгения Онегина»). В пяти из них в значении «хрусталь» (как в основном, прямом смысле, так и метонимически смещенно или в сравнении и образно); в одном случае — в указанном выше переносном смысле («зеркальная поверхность (воды)»). И в сочетании «магический кристалл» из восьмой главы романа очевидно то же переносное значение, но сильнее определенное. Речь идет как бы о некоем оптическом приборе, но каком — контекст окончательно не проясняет. Важнее указание на то, что этот предмет или устройство дает возможность видеть все в перспективе, на расстоянии — в пространстве и во времени, как это предполагается и в контексте Шлегеля (где конкретно род оптического устройства тоже не называется).

Основное в направленности поэтического образа и у Пушкина, и в «Лекциях» А. Шлегеля совпадает: речь идет об акте созерцания, о воспроизведении литературном, о перспективе («дали»), которую открывает зрителю (читателю) по-шекспировски многоплановое драматическое действие (у Шлегеля), «свободный роман» (у Пушкина).

Образ Шлегеля, примененный им для характеристики искусства нового времени, романтического, по его определению, непосредственно отнесенный к драме шекспировского типа, был сочувственно воспринят Пушкиным, запечатлен в его творческом сознании. Тем более что и сам жанр романа, этого «эпоса нового времени», по самым характерным особенностям воспроизведения в нем жизни в различных ее проявлениях сближался с принципами построения шекспировской драмы.

Так, спустя пять лет после знакомства с трудом Шлегеля, — конечно, творчески свободно, а не механически, как простое повторение, — возник снова тот же характерный образ, передано отношение к акту творчества не как к простому повторению, копированию действительности, но как к новому ее воплощению, когда особое, творческое — как бы волшебное (магическое) — освещение открывает далекую перспективу, меняет масштабы и проясняет истинное значение событий и явлений действительного мира.

Конечно, не все опорные точки шлегелевского сравнения совпали с тем, как та же картина воспроизведена в онегинской строфе. Ведь и у Шлегеля, как мы видели, можно лишь догадываться, что перспектива («даль») и «магическое освещение» — это лишь беглая поэтическая реализация того, что совершается в волшебном фонаре, а не буквальное, вещное сравнение. Пушкинский образ еще менее «овеществлен», более связан с традиционным уже образом «волшебного зеркала». Ясно одно, что расшифровка «магического кристалла» как метафоры какого-то «прибора для гадания» — узка и слишком прямолинейна. Она не только смещает поэтический образ в другую, чисто бытовую сферу, но и скрывает, затеняет те особые глубинные ассоциации, которые, как мы пытались это показать, играли действительно существенную роль при рождении пушкинского образа. Последние были несравненно значительнее и содержательнее, чем какие-либо атрибуты гадательной «техники». Все это было тесно связано с размышлениями поэта об историческом движении литературы, о специфике художественного образа, с размышлениями, возбужденными у него борьбой литературных направлений, развернувшейся в 1820-х годах.²⁷

²⁵ Карамзин Н. М. Соч. М., 1803, ч. VII, с. 174.

²⁶ Пантеон иностранной словесности. М., 1798, ч. I, с. 236.

²⁷ В источниках, которыми воспользовался Н. О. Лернер, выдвигая свое толкование, говорится, впрочем, о «магическом кристалле» не только как о «приборе» для гадания, но вообще как о «способях» и психогипнотических «приемах» при попытках «узнать», «увидеть» происходящее в разных местах и в разное время. См.: Дубровина М. Н. «Магический кристалл». — Ежемесячные сочинения, 1902, № 4, с. 419—427 (здесь данное наименование и сочетание «магическое зеркало» рассматриваются и употребляются как синонимы).



А. Ю. ЛЕМИН

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА¹

В большом академическом издании сочинений Пушкина раздел стихотворений 1830—1836 г. открывают два фрагмента — «Зачем я ею [очарован]?» и «Она [глядит на] вас так нежно», которые в примечаниях Т. Г. Цявловской-Зенгер датированы «предположительно временем около 1833 г.» (III, 1276). А среди текстов 1833 г. находим известное со времен П. В. Анненкова стихотворение «Когда б не смутное влеченье»; о времени его создания говорит помета самого Пушкина. Когда-то автора этих строк посетила догадка, что все это части одного замысла. По мере изучения автографов, восстановления истории пушкинского текста, его публикации и изучения догадка упрочилась и превратилась в уверенность. Приступая к работе, я руководствовался напутствием своего учителя, С. М. Бонди, который признал основательность выдвинутой мною рабочей гипотезы. Поделившись своими соображениями с Т. Г. Цявловской, я понял, что она не просто согласна со мной, но и сама была близка к подобному выводу и даже в осторожной форме писала об этом.² Обоснованию исходной гипотезы о связи между стихами «Когда б не смутное влеченье» и «Зачем я ею очарован» и посвящена первая половина этой статьи; во второй — предложен ответ на вопрос, как следует отныне печатать эти стихи, бывшие в сознании Пушкина частями одного стихотворения.

1

История публикации стихотворения «Когда б не смутное влеченье» весьма любопытна. При жизни Пушкина оно не печаталось. Не вошло стихотворение и в первое посмертное издание сочинений Пушкина (1838—1841). В 1850 г. М. Ю. Виельгорский и П. П. Ланской — опекуны детей Пушкина, — задумав новое издание, обратились (через А. Ф. Орлова — тогдашнего начальника III отделения) к Николаю I с просьбой о разрешении добавить к изданию 1841 г. три стихотворения: «На кончину Кутузова» (которое в действительности Пушкину не принадлежит), «Нет, нет, не должен я...» и «Когда б не смутное влеченье». Ответ

¹ Помещая статью А. Ю. Лемина, редакция сборника полагает, что не все соображения автора равно убедительны. Тезис о том, что фрагменты «Зачем я ею [очарован]?» и «Она [глядит на] вас так нежно» (во всяком случае в момент их создания) мыслились Пушкиным как начало стихотворения «Когда б не смутное влеченье», как и предложенное А. Ю. Леминым уточненное чтение последнего стиха отрывка «Зачем я ею [очарован]?», безусловно следует принять во внимание при подготовке нового академического собрания сочинений Пушкина. Более спорна и требует, на наш взгляд, дополнительного исследования и размышления вторая часть статьи, посвященная вопросу об окончательной редакции стихотворения. (Ред.).

² «Незаконченный отрывок, — читаем в примечании Т. Г. Цявловской к стихам «Зачем я ею очарован?», — близок по содержанию, настроению, словарю, интонации к стихотворению „Когда б не смутное влеченье...“. Вероятно, это первый набросок, связанный с теми же впечатлениями» (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1959, т. II, с. 774).

А. Ф. Орлова был таков: «Государь император высочайше соизволил разрешить привести в исполнение таковое предположение опеки, но не одобрил последнего из доставленных Вами трех стихотворений, изволил повелеть не помещать оного в помянутом издании...». В бумагах, оставшихся в канцелярии, то же мнение выражено короче и определеннее. У стихов рукою А. Ф. Орлова помета: «Из печати исключить», а на письме резолюция: «Высочайше разрешил с тем однако, чтоб 3-й пункт как совершенно пустое стихотворение из печати вовсе исключить. Граф Орлов. 31 августа 1850 г. Петербург».³ Таким образом, «совершенно пустое стихотворение» не могло появиться в свет при жизни Николая Павловича.

Опубликовано оно было только в 1857 г., сначала в «Современнике»,⁴ а потом в VII, дополнительном томе сочинений Пушкина под редакцией П. В. Анненкова. Анненков, несомненно, печатал стихотворение по беловику, по тексту первой публикации оно и печатается с тех пор. Сам же беловик, как и многие другие пушкинские автографы, бывшие в руках у Анненкова, до нас не дошел.

Но, к счастью, сохранились черновики — наиболее интересные для исследователя автографы всякого произведения. Они дошли в составе «жандармской» тетради (ЛБ № 2375), где интересующие нас записи оказались механически разделены восемью вложенными между ними двойными листами. Теперь, когда тетрадь расшита, мы имеем сложный вдвое лист (ПД № 963), на первой странице которого стоит красная цифра 18 (жандармская нумерация), на третьей — 35. Текст «Когда б не смутное влеченье» начинается на первой странице и продолжается на четвертой.

Датируется черновик довольно легко. На беловом автографе, по свидетельству Анненкова,⁵ под стихами стояла помета «1833. дорога, сентябрь» (III, 914). Можно полагать, что это не дата создания произведения, а памятная дата события, послужившего поводом к нему. Сентябрь 1833 г. Пушкин провел в разъездах по Нижегородской, Казанской и Оренбургской губерниям, собирая материалы по истории пугачевщины. 28 августа он выехал из Москвы в Нижний Новгород, 2 сентября был в Нижнем, 5-го — в Казани, 9-го — в Симбирске, 12-го — в Языкове, 18-го — в Оренбурге, 21-го — в Уральске, 29-го — вновь в Языкове. 1 октября поэт приехал в Болдино, где и остался до середины ноября. На одной из этих дорог (быть может, в чьем-либо имении, где он останавливался переночевать) он, вероятно, и встретил ту, о которой говорится в стихотворении. Точной даты встречи он при перебелке уже не помнил, а может быть и не хотел ее ставить — стихотворение осталось следом целого месяца кочевой жизни. Оно писалось, таким образом, не раньше сентября, а скорее всего уже в Болдине. Н. В. Измайлов и М. А. Цявловский в большом академическом издании датировали его второй половиной октября — началом ноября (III, 1247), О. С. Соловьева при описании автографа ПД, № 963 — октябрем 1833 г.⁶ Обе датировки, из которых более точна, по-видимому, вторая, основаны на положении черновика «Когда б не смутное влеченье» среди других записей Пушкина на листе ПД № 963.⁷ Судя по ряду признаков, самая поздняя из этих записей — набросок:

³ См.: Сухонин С. С. Дела III отделения собственной е. и. в. канцелярии об А. С. Пушкине. СПб., 1906, с. 216—219.

⁴ Современник, 1857, т. LXXI, январь, ч. 1, с. 5.

⁵ См.: Сочинения Пушкина. СПб., 1857, т. VII, с. 47.

⁶ Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1837 года. Краткое описание. М.; Л., 1964, с. 26.

⁷ Записи следуют здесь в таком порядке: л. 1 — план автобиографических записок, ниже — первоначальные наброски стихов «Когда б не смутное влеченье»; л. 1 об. (при заполнении был перевернут верхом вниз) — «Соловей», вторая половина черновика, на полях — набросок стихов «Медного всадника»; л. 2 — копия рукою Пушкина начала сербской песни о соловье, ниже — черновик «Соловья»; л. 2 об. (верхом вниз) — «Когда б не смутное влеченье», продолжение черновика.

сывает последних слов («ножки целовал» было б, наверное, очень трудно прочесть, если б мы не знали белого текста).

Ниже, после знака концовки, более спокойным почерком Пушкин записывает пришедшую ему в голову формулу своего душевного состояния, того, что с ним происходит:

[Что не смирятся волнение]
[Чего-то жаждущей души!...]
(III, 914)

Но он сразу же отказывается продолжать стихотворение в этом направлении и зачеркивает написанное. Работа окончена. Сколько времени прошло до момента, когда у Пушкина явилась мысль вернуться к стихотворению, сказать трудно, но этот момент, как убеждают рукописи поэта, наступил. Результатом возвращения поэта к своему замыслу стали фрагменты «Зачем я ею [очарован]?» и «Она [глядит на] вас так нежно», которые мыслились Пушкиным как первая половина стихотворения, непосредственно предшествовавшая стихам «Когда б не смутное влеченье». Обратимся к доказательствам.

2

Текст фрагментов «Зачем я ею очарован» и «Она глядит на вас так нежно» известен по черновику — карандашной записи на клочке бумаги (ПД № 151), входившем некогда в собрание А. Ф. Онегина, впоследствии приобретенное Академией наук. Впервые этот листок был описан Б. Л. Модзалевским,¹⁰ а прочитан и опубликован черновик Б. В. Томашевским.¹¹

Листок ПД № 151 заполнен с одной стороны (кроме интересующих нас черновиков здесь набросан столбик каких-то расчетов), никаких указаний на время написания стихов он не содержит. «Судя по почерку, — осторожно заключил Томашевский, — оно относится ко времени около 30-го года».¹² Если дата эта была впоследствии уточнена, то текст, данный Б. В. Томашевским (сводка последнего слоя автографа и транскрипция), лег в основу всех последующих изданий. Существенные изменения коснулись лишь первого варианта последней строки четверостишия «Зачем я ею [очарован]?». В транскрипции Томашевского конец четверостишия выглядит так:

Когда б я не был избалован
Привольной жизни кочевой, —

т. е. четвертый стих оказывается грамматически не увязан с третьим.

В большом академическом издании текст отрывка готовила Т. Г. Цявловская-Зенгер. Она датировала черновик 1833 г., основываясь, вероятно, уже здесь на ощущении связи его со стихами «Когда б не смутное влеченье». Четвертый стих в чтении Т. Г. Цявловской звучит «Привычной жизнью кочевой» (III, 1048), т. е. она иначе, чем Томашевский, прочла первое слово («привычной» вместо «привольной») и, допустив, что второе попросту не дописано Пушкиным, привела его окончание в соответствие с грамматическими нормами («избалован... жизнью»).

Вглядевшись в рукопись, я прочел спорное слово несколько иначе: не «привычной», а «привычкой». Разница всего в одной букве (н—к, которые Пушкин писал часто совершенно одинаково и различить которые

¹⁰ Модзалевский Б. Л. Описание рукописей Пушкина, находящихся в музее А. Ф. Онегина в Париже. — В кн.: Пушкин и его современники. СПб., 1909, вып. XII, с. 15, № 32.

¹¹ Незданный Пушкин. Пг., 1922, с. 77—78.

¹² Там же, с. 77.

вне контекста в таких случаях практически невозможно), но совсем по-другому начинает звучать вся фраза — гораздо легче и естественней:

Когда б я не был избалован
Привычкой жизни кочевой —

Кроме того, не надо прибегать к допущению, что поэт не дописал (или неправильно написал) слово «жизнью», тогда как соседние слова выписаны полностью. Замечу, что Т. Г. Цявловская сразу согласилась с моим чтением.

Судя по расстоянию от верхнего края листа, по остроте карандаша, именно с этих строк, с еще одного «Когда б», не высказанного в стихах «Когда б не смутное влеченье», Пушкин начал доделывать стихотворение. Последнюю строчку он потом изменил:

Когда б я не был избалован
Цыганской жизнью моей,

а выше написал первую: «Я ею право очарован». Но где-то внутри звучит вопросительная интонация, стихотворение должно начинаться вопросом, одним из тех «куда», «зачем», которые Пушкин все еще не высказал. И он переделывает первый стих, зачеркивает прозаическое «право» и пишет: «Зачем я ею очарован».

Наконец-то найдена интонация начала стихотворения, музыкальный ключ всего отрывка. Сразу же в соответствии с новой тональностью переделываются и другие стихи:

Зачем я ею очарован
Зачем, зачем я избалован
Цыганской жизнью моей, —

и вот уже весь отрывок звучит как одно целое, не хватает только второго стиха, который вот-вот родится. Сначала приходит рифма «с ней», а там и весь стих: «Зачем расстаться должен с ней». Теперь Пушкин возвращается к прежнему чтению третьего стиха: «Когда б я не был избалован Цыганской жизнью моей» (нельзя же три стиха подряд начинать четверью «зачем»). Так было написано это четверостишие.

И тут Пушкина увлекла другая мысль. Поставив под законченным четверостишием короткую черточку, Пушкин начинает писать стихи «о ней». Черновик этих стихов точно воспроизведен в транскрипции Б. В. Томашевского. Отмечу здесь только, что начал Пушкин писать эти стихи тем же четырехстопным ямбом с перекрестной (женской—мужской) рифмовкой, но очень скоро второй стих сделал третьим (поставив тем самым рифмующиеся первый и третий рядом), и в конце концов схема рифм приняла вид ААвССвв:

Она глядит на вас так нежно,
Она лепечет так небрежно,
Она так тонко весела,
Ее глаза так полны чувством,
Вечер она с таким искусством
Из-под накрытого стола
Свою мне ножку подала.

3

Нетрудно заметить, что стихотворение «Когда б не смутное влеченье» звучит как прямое продолжение четверостишия «Зачем я ею очарован». В самом деле, четверостишие оборвано на полуфразе, которую подхватывает и продолжает стихотворение:

Когда б я не был избалован
Цыганской жизнью моей —

И далее:

Когда б не смутное влечение
Чего-то жаждущей души
Я здесь остался б ...

История создания обоих текстов, только что прослеженная по черновикам, не оставляет сомнений, что эти отрывки (во всяком случае тогда, когда они писались) являлись в сознании Пушкина частями одного стихотворения.¹³

Так же несомненно, что первая часть этого стихотворения («Зачем я ею очарован...») написана после второй.¹⁴ Достаточно сравнить первую страницу черновика «Когда б не смутное влечение», ее волнующую невысказанность, обрывочность, многочисленные попытки так или иначе начать стихотворение, с единой ясной и четкой грамматической конструкцией, охватывающей два стиха («Когда б я не был избалован Цыганской жизнью моей»). А этими стихами, явно «пристраивающимися» к уже имеющемуся продолжению, как мы видели, началась работа в черновике ПД № 151. Как мог поэт делать все эти наброски на листе ПД № 963, если начало стихотворения с его четкой определенностью уже существовало? И обратно: не мог же Пушкин написать и тщательно отделать четверостишие, обрывающееся в середине фразы, на придаточном предложении, и не сделать никаких попыток продолжить его, если бы продолжение не было уже написано.

Этот факт, конечно, был бы давно замечен, если бы Пушкин кончил свою работу над первой частью стихотворения на последней — четвертой — строке («Цыганской жизнью моей») и поставил в конце обычное у него в таких случаях etc., показывающее, что где-то уже есть продолжение этих стихов. Найти его не составило бы труда. Но Пушкин, как мы видели, вернулся ко второму стиху, а потом еще подправил третий и, оставив четверостишие логически незавершенным, перешел к стихам «о ней».

Итак, два факта можно считать установленными: то, что два текста, о которых все время идет речь, являлись в сознании Пушкина (в момент, когда писался более поздний из них) единым стихотворением; и то, что первая половина этого стихотворения написана после второй.¹⁵ Но остается еще вопрос, в конечном счете самый важный: как выглядело стихотворение в окончательном виде, или (если Пушкин не считал его вполне завершенным) какова была последняя его редакция, и, следовательно, как его надо печатать. Дело в том, что помимо известных ныне и описанных выше двух черновых автографов, охватывающих в совокупности весь текст стихотворения, существовал еще в середине прошлого века (и впоследствии был утрачен) беловой автограф, и в него входила только вторая часть (начиная со стиха «Когда б не смутное влечение»). Между тем С. М. Бонди справедливо пишет: «Текст законченный (хотя бы и не вполне, но для данной стадии работы над ним) дает только беловик, потому что, беря последний, окончательный текст из черновика, даже вполне доработанного, мы никогда не можем быть уверены, что автор остановился на этой стадии работы (а не просто бросил ее); между

¹³ Пользуюсь случаем поблагодарить хранительницу пушкинского рукописного фонда Р. Е. Терехину, любезно сообщившую, что оба отрывка писаны на гончаровской бумаге сходной фактуры, только на одном из листов (клочок ПД № 151) — часть водяного знака («А. Г. 18 <...>»), на втором (ПД № 963) водяного знака нет. Таким образом, мы имеем дело с разными частями фабричного листа, что затрудняет вывод об идентичности бумаги, но и не исключает его. Не являясь решающим, этот аргумент должен быть тем не менее принят во внимание.

¹⁴ Случай у Пушкина нередкий — бывало, что он все стихотворение писал от конца к началу мелкими кусочками. Например, одно из посвящений к «Гаврииле» — «Вот Муза, резвая болтунья...». См.: Бонди С. М. Черновики Пушкина. М., 1971, с. 35—43.

¹⁵ О месте фрагмента «Она [глядит на] вас так нежно» в составе целого стихотворения — разговор особый, в конце статьи.

тем самым фактом переписки текста набело он определенно фиксирует известную законченность его». ¹⁶

Пока стихотворение печаталось в виде двух самостоятельных текстов, вопрос об окончательной редакции каждого из них решался просто: первая часть печаталась по черновику, вторая — по изданию П. В. Анненкова, воспроизводящему беловик. Теперь же мы должны поставить и решить вопрос об окончательной редакции стихотворения в целом.

Если б Пушкин написал сначала первую часть стихотворения, а потом — вторую, вопрос этот не представил бы труда: это значило бы, что Пушкин написал начерно большое стихотворение, а при перебелке сократил его. Такие случаи встречаются у Пушкина очень часто, требовательность Пушкина к себе — общеизвестна: прекрасные стихи, большие фрагменты стихотворений и поэм он отбрасывал при перебелке, если они чем-то не удовлетворяли его или, будучи хороши сами по себе, нарушали гармонию целого. И как бы ни нравились нам эти строки, мы должны в таком случае печатать произведение в том виде, в каком дал его нам автор.

Но тут случай другой: ведь, как мы видели, начерно Пушкин написал сначала вторую часть, а потом первую; и вопрос об окончательной (или, во всяком случае, о более поздней) его редакции сводится к следующему: что написано раньше — беловик второй части или черновик первой?

Этот вопрос гораздо трудней того, что мы уже решили: там у нас было два черновика, и надо было решить, какой из них написан раньше. В общем случае такой вопрос, конечно, решить нельзя (да и не очень нужно), но когда эти черновики — части одного стихотворения, мы видели, что временную их последовательность можно установить вполне определенно.

Теперь же нужно определить последовательность возникновения двух автографов — черновика первой части стихотворения и беловика второй, хотя один из них, беловой, до нас не дошел. Ясно, что в силу самого отсутствия второго автографа ответить на этот вопрос точно и определенно мы не можем. Но так как ответ этот необходим для выбора окончательной (или более поздней) редакции, то нам придется рассмотреть все возможные ответы на него и выбрать наиболее убедительный, наиболее вероятный.

Предположим сначала, что беловик второй части написан после черновика первой, т. е. что окончательной редакцией стихотворения Пушкин считал одну вторую часть. Что это значит? Это значит, что Пушкин написал (начерно) вполне законченное стихотворение («Когда б не смутное влечение»), потом чувство художественного целого, художественное чутье, которое было у Пушкина развито в высшей мере, изменило ему. Ему показалось, что законченное, завершённое стихотворение нуждается в распространении, и он написал к нему еще первую часть стиха «Зачем я ею очарован» и еще стихи о ней. Но потом поэт понял, что заблуждался, и при перебелке отбросил эти строки.

Теперь допустим, что беловик второй части написан раньше черновика первой, т. е. Пушкин сочинил стихи «Когда б не смутное влечение», перебелил их, а потом, чувствуя, что они еще не закончены, набросал первую часть стихотворения. Это вполне могло быть. Ведь беловик — это не приговор, «обжалованию не подлежащий»; перебелкой автор лишь фиксирует «известную законченность текста». Требовательность Пушкина к себе постоянно заставляла его, перебелив произведение, вновь и вновь возвращаться к нему и часто переделывать его очень сильно. Поэтому, думается, более вероятно, что беловик второй части написан раньше черновика первой, и последней (хотя, может быть, еще и не окончательной) редакцией этого стихотворения Пушкин считал простран-

¹⁶ Бонди С. М. Черновики Пушкина, с. 150—151.

ный вариант, включающий обе части, который, следовательно, и должен быть сочтен за основной его текст.

Этот ответ, основанный пока лишь на общих соображениях о характере творчества Пушкина, может показаться не до конца убедительным. Но, как нам кажется, можно привести еще один косвенный аргумент в его пользу.

При жизни Пушкина стихотворение напечатано не было. Почему? Ведь оно не было погребено где-то в черновых тетрадах, у него имелся беловик. Если бы Пушкин считал этот беловой текст окончательной редакцией, что мешало ему его напечатать? Соображения личные, семейные? Это не препятствие: во-первых, по содержанию самих стихов «Когда б не смутное влеченье»; во-вторых, Пушкин мог бы поставить при публикации ложную дату — до 1831 г. И уж во всяком случае подобные соображения не могли служить препятствием к распространению стихов в рукописи. Но ни в архивах его близких друзей, ни в переписке мы не встречаем ни копий этого стихотворения, ни даже упоминаний о нем. Точнее, до нас дошло около десяти копий, прямо или косвенно восходящих к утраченному беловику, но все они сняты в 1840—1850-х годах, т. е. после смерти Пушкина. А это важно: наличие прижизненных копий означало бы, что Пушкин распространял стихи, т. е. считал стихотворение законченным. Оказывается, нет. Пушкин его копировать не давал. А это, нам кажется, говорит и о том, что беловик второй части писан до черновика первой (другими словами, он не представляет последней редакции стихотворения), и о том, что даже пространный текст, возможно, не давал еще (по мнению Пушкина) окончательной редакции его. Отсутствие беловика пространной редакции не обязательно означает, что он утрачен (хотя и это вполне вероятно). Может быть, его и не было, может быть, по каким-то причинам Пушкин не считал это стихотворение до конца обработанным.

Конечно, при состоянии наших источников предлагаемый вариант ответа на вопрос об окончательном тексте стихотворения по необходимости остается гипотетическим, но, думается, именно он заслуживает предпочтения.

4

Остается еще вопрос со стихами «о ней». Писанные на том же листке, что и четверостишие «Зачем я ею очарован?», в тот же день, в тот же присест, они, несомненно, связаны с ним не только временем написания, но общей атмосферой, одними жизненными впечатлениями, породившими их. Они идут сразу же за приведенным четверостишием и отделены от него короткой маленькой черточкой. Черточка такая у Пушкина часто означала, что стихи, которые идут следом, относятся к тому же стихотворению, только должны идти раньше тех, которые написаны над ними. Т. Г. Цявловская, которой принадлежит несколько «перекомпозиций» такого рода, так истолковала ее и в этот раз. В разговоре с автором настоящей статьи она высказала мнение, что «стихи о ней» есть часть того же стихотворения, часть, с которой оно начинается.


Напрашивается, однако, другое решение. Можно полагать, что при всей близости фрагментов «Зачем я ею [очарован]» и «Она [глядит на] вас так нежно» их все-таки надо рассматривать не как единое стихотворение, а как две части некоей «двухчастной формы» и печатать одно вслед за другим (первым, конечно, «Она глядит на вас так нежно»), с графическим разделением: черточкой, звездочкой или просто пробелом. И дело здесь не в формальных отличиях (разная схема рифмовки и т. п.), а в различии выражаемого ими настроения, в разной тональности их звучания.

Татьяна Григорьевна, отстаивая свое мнение, полагала, что легкая смена тональности вполне возможна внутри единого произведения (в некоторых музыкальных формах даже обязательна); она лишь разнообра-

зит течение стихов, подчеркивает их внутреннее развитие, а смысловые и образные связи (и лепет, и ножки, появляющиеся и в начале и в конце стихотворения, но так по-разному звучащие) прочно стягивают его в единое целое. Поэтому она считала, что по замыслу Пушкина стихи эти шли подряд, как начало стихотворения. Это стихотворение в заключение приведу в том виде, в каком его полагала нужным печатать Т. Г. Цявловская:

Она глядит на вас так нежно,
Она лепечет так небрежно,
Она так тонко весела,
Ее глаза так полны чувством,
Вечор она с таким искусством
Из-под накрытого стола
Свою мне ножку подала.
Зачем я ею очарован?
Зачем расстаться должен с ней?
Когда б я не был избалован
Цыганской жизнью моей,
Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал. . .





Р. В. ОВЧИННИКОВ

О ЕЛАГИНЫХ И ХАРЛОВЫХ ИЗ ПУШКИНСКОЙ «ИСТОРИИ ПУГАЧЕВА»

Утром 27 сентября 1773 г. Емельян Пугачев повел свое войско на штурм Татищевой крепости и к вечеру овладел ею. Казаки-повстанцы, разгоряченные битвой и взбешенные упорным сопротивлением оборонявшихся, ворвавшись в крепость, убили ее коменданта полковника Елагина и его жену. Их малолетнего сына и дочь-красавицу (вдову коменданта Нижне-Озерной крепости майора Захара Харлова) Пугачев спас от расправы и взял к себе. Месяц с небольшим спустя, в начале ноября, казаки напши случай расправиться с младшей Елагиной и ее братом, расстреляв их у Бердской слободы под Оренбургом.

О гибели Елагиных подробно рассказал Пушкин на страницах «Истории Пугачева» (IX, 18, 27, 28); упоминается Лизавета Харлова (Елагина) и в «Капитанской дочке» (VIII, 342). Но в находившихся у поэта-историка документах и мемуарах не содержалось биографических данных о Елагиных, не были названы полные имена полковника и членов его семьи. Путешествуя в сентябре 1833 г. по Оренбургскому краю, Пушкин встретил в Татищевой крепости очевидицу Пугачевского восстания, 83-летнюю казачку Матрену Дехтяреву,¹ со слов которой записал, что дочь полковника Елагина звали Лизаветой Федоровной и что весной 1773 г. она была выдана замуж за коменданта Нижне-Озерной крепости Харлова (IX, 495). В составленном Г. П. Блоком алфавитном указателе к «Истории Пугачева» значится Харлова Лизавета (Лидия?) Федоровна, а ее отец полковник Елагин указан с именем Федор Тимофеевич (IX, 933, 846).²

В связи с подготовкой нового издания «Истории Пугачева» автором этих строк проводилась работа по установлению биографий упомянутых там лиц и по уточнению их имен. Такого рода разыскания были предприняты и по семейству Елагиных.

Были просмотрены списки генералов и штаб-офицеров, издававшиеся Военной коллегией, начиная с 1767 г., причем выяснилось, что в списках за 1767—1771 гг.³ полковник по имени Федор Тимофеевич Елагин не значится. Зато в списке за 1771 г. назван полковник Григорий Елагин, о котором сказано, что он состоит в военной службе с 1733 г., звание полковника получил 2 июня 1771 г. и с того времени «сверх комплекта и до вакансии находится в доме», т. е. временно не служит, ожидая вакансию на соответствующую его чину должность.⁴

¹ См.: Попов С. А. Оренбургские собеседники А. С. Пушкина. — Советские архивы, 1969, № 5, с. 114.

² Составитель указателя сомневался в имени Харловой, так как в сокращенной записи Пушкина ее имя может быть прочитано и «Лизавета» и «Лидия».

³ Списки за 1772—1775 гг. в библиотеках СССР не обнаружены (см.: Справочники по истории дореволюционной России. Библиографический указатель. Под ред. проф. П. А. Зайончковского. 2-е изд. М., 1978, с. 254).

⁴ Список Воинскому департаменту и находящимся в штате при войске, в полках, гвардии, в артиллерии и при других должностях генералитету, шефам и штаб-офицерам, также кавалерам Военного ордена и старшинам в иррегулярных войсках на 1771 год. СПб., 1771, с. 136.

Возникло предположение, что именно этот полковник Григорий Елагин служил в 1773 г. комендантом Татищевой крепости. Оно подтвердилось при обращении к документам Оренбургской губернской канцелярии, хранящимся в Центральном государственном архиве древних актов (ЦГАДА). Во второй книге этого архивного фонда нашлись донесение коменданта Рассышной крепости секунд-майора И. Ф. Веловского от 23 сентября 1773 г., адресованное коменданту Татищевой крепости полковнику Григорию Мироновичу Елагину, и сообщение о взятии Илецкого городка войсками Пугачева.⁵ Так с документальной точностью удалось установить истинные имя и отчество полковника Елагина. В той же архивной книге хранятся донесения и ордера полковнику Г. М. Елагину и его собственные рапорты, посланные оренбургскому губернатору генерал-поручику И. А. Рейнсдорпу.⁶

Названные документы касаются последних дней службы и жизни полковника Елагина. Для установления фактов его предшествующей биографии наши разыскания были перенесены в фонды Центрального государственного военно-исторического архива СССР (ЦГВИА). Там в фонде-коллекции так называемых «офицерских сказок» были выявлены послужные списки Елагина за 1764—1769 гг.⁷ В ту пору он был премьер-майором Билярского драгунского полка, который нес гарнизонную службу в крепостях Оренбургской губернии: Елагин командовал батальоном (две роты драгун и полурота пехоты) в Кизильской крепости, стоявшей в подножье восточного склона Уральского горного хребта, на правом берегу Яика, в 428 верстах к востоку от Оренбурга.

Послужной список, составленный в начале 1769 г., сообщает, что Григорий Елагин имеет от роду 52 года (следовательно, родился он в 1717 г.), по происхождению дворянин, за ним во владении «мужеска полу 31 душа». Он вступил в службу 17 марта 1733 г., с того времени имел следующие чины: капитанармус (29 VI 1736), сержант (18 V 1738), прапорщик (26 III 1743), поручик (9 II 1748), ротмистр (1 I 1757), секунд-майор (1 X 1763), премьер-майор (15 XII 1764). В 1733—1738 гг., во время русско-турецкой войны, Елагин участвовал в Крымских походах армии фельдмаршала Б. К. Миниха и был, в частности, при взятии перекопских укреплений (20 V 1736), в боях под Карасу-Базаром и при захвате Бахчисарая (17 VI 1736), при штурме Очакова (2 VII 1737). «Под судом и в штрафах не бывал»; «читать и писать умеет, а других наук не знает».⁸

В том же архивном фонде-коллекции нами обнаружены другие послужные списки Елагина, освещающие последующие этапы его службы. В списке, составленном в ноябре 1769 г., отмечается, что 1 мая того года Григорий Елагин был произведен в подполковники и переведен в Оренбургский драгунский полк, расквартированный в Астрахани.⁹ Послужной список от 10 декабря 1770 г. сообщает о новом месте службы Елагина: он командовал в Московском легионе четырьмя карабинерными эскадронами, расположенными в городе Керенске.¹⁰

В начале 1771 г. Московский легион, включенный в состав Второй армии, передислоцировался на Южную Украину. Эскадроны Елагина заняли пост в Самарском ретраншаменте (крепости) и в близлежащих пунктах Крымской укрепленной линии вдоль реки Самары (левый приток Днепра) и, как другие части армии, занялись подготовкой к летней боевой кампании по овладению Крымом — шел третий год затяжной русско-турецкой войны. Сам же Елагин стал ходатайствовать о переводе

⁵ ЦГАДА, ф. 1100, д. 2, л. 97.

⁶ Там же, л. 50—53 об., 56, 95—96 об., 132, 133, 135.

⁷ ЦГВИА, ф. 490, оп. 3/214, д. 212, л. 1043—1044, 1160 об.—1161, 1165, 1171, 1180, 1184; д. 99, л. 230 об.—231.

⁸ Там же, д. 99, л. 230 об.—231.

⁹ Там же, л. 233 об.—234.

¹⁰ Там же, кв. 109, л. 288. Керенск — ныне город Вадинск в Пензенской области.

на гарнизонную службу. Свидетельства об этом нашлись в журнальной части делопроизводства Военной коллегии. 10 апреля 1771 г. Елагин обратился к командующему Второй армией генерал-аншефу князю В. М. Долгорукову с челобитной, в которой просил об отставке от полевой службы «за имеющимися <...> болезнями и по старости лет» и о переводе на гарнизонную службу в Псков, вблизи которого находилось его родовое поместье. Он не мог уйти в полную отставку, так как «по малоимению за ним крестьян» существовал с семьей на получаемое из казны жалованье. Долгоруков поддержал ходатайство Елагина и в своем рапорте в Военную коллегию писал: «Уважая долговременную и беспорочную его (Елагина, — *Р. О.*) службу, а также и бедность, дабы во ожидании резолюции он следованием при армии или ездой в Санкт-Петербург в убыток введен быть не мог», он, Долгоруков, распорядился «выключая его (Елагина, — *Р. О.*) из легиона, уволить с данным пашпортом прямо в Псков <...> с тем, чтобы причислить в тамошний гарнизон нынешним чином», где он и будет ожидать определение Военной коллегии.¹¹

27 мая 1771 г. Военная коллегия, рассмотрев челобитную Елагина и рапорт Долгорукова, вынесла определение об отставке Елагина от полевой службы «с награждением по беспорочной его службе» чином полковника, предусмотрев назначение его «на случившуюся ваканцию в коменданты», а до появления такой вакансии «по неимению у него пропитания» назначить ему служебный оклад «против протчих таковых же (офицеров), определяемых в коменданты», и обо всем этом подать доклад императрице.¹²

Такой доклад Военная коллегия подала 2 июня 1771 г. Екатерине II, которая и одобрила его. В тот же день она подписала указ о награждении Елагина чином полковника, в соответствии с чем Военная коллегия распорядилась о назначении Елагины — впредь «до случившейся комендантской вакансии» — жалованья в размере 300 рублей в год.¹³

В архивном фонде Гарнизонной экспедиции Военной коллегии выявлены документы о переводе полковника Г. М. Елагина на гарнизонную службу в Оренбургскую губернию. В конце июня 1772 г. Военная коллегия вынесла определение: предложить пятерым полковникам (в том числе и Елагину), которые находились в домовых отпусках и ожидали служебных вакансий, занять вакантные майорские должности комендантов крепостей в Оренбургской губернии, предупредив этих лиц, что в случае отказа они будут лишены получаемого жалования.¹⁴ Такой указ Военная коллегия направила 8 июля в Псковскую провинциальную канцелярию, которая и довела его до сведения Елагина.¹⁵

30 июля Елагин подал в ответ доношение, в котором писал, что вынужден принять назначение, ибо без казенного жалованья жить не сможет: «По бедности моей, по неимуществу и недостатку моему и по малоимению за мною крестьян, без определенного жалованья не только по чину моему пропитания, но и всенедней малой пищи иметь неименно, ибо по последней ревизии¹⁶ за мною написано в подушном окладе токмо мужеску полу пять душ,¹⁷ ис коих налично четыре души, а пятая помере, и за оных я ж принужден подушныя и другия государственныя подати платить». Характеризуя свое состояние, Елагин писал: «...будучи в службе с 1733 году в армейских полках и прежнею Турецкую войну

¹¹ ЦГВИА, ф. 2, оп. 1/10, д. 973, л. 508—508 об.

¹² Там же, л. 508 об.

¹³ Там же, д. 974, л. 165—165 об.

¹⁴ Там же, ф. 9, оп. 7/81, д. 429, л. 407.

¹⁵ Там же, л. 411.

¹⁶ Речь идет о III ревизии податного населения, проводившейся в 1762 г.

¹⁷ Хотя в послужных списках Елагина за 1764—1769 гг. и значилась за ним 31 душа мужского пола крестьян, но фактически они находились в совместном владении со старшим братом Елагина, которому принадлежало 26 душ (ЦГВИА, ф. 9, оп. 7/81, д. 429, л. 418—418 об.).

в трудных походах, за приличившимися во мне разными болезнями и по старости лет пришел в совершенную слабость моего здоровья и глазами мало вижу».

К тому же, следуя летом 1771 г. с женою и детьми с Украины во Псков, проситель «имеющейся <...> экипаж¹⁸ по дальнему разстоянию издержал весь без остатку, отчего пришел в бедность и недостаток». Заключая доношение, Елагин просил выдать ему «для дальнего пути и расплаты долгов» все жалованье по 1 мая 1773 г. и выделить для сопровождения в дорогу четырех солдат псковского гарнизона.¹⁹

В конце августа 1772 г. Военная коллегия вынесла определение о выплате Елагину просимого жалованья, выдаче прогонных денег на три подводы до Оренбурга и о прикомандировании к нему двух солдат псковского гарнизона, пожелавших служить в Оренбургском батальоне.²⁰ Указы о том были посланы Военной коллегией в надлежащие ведомства 28 августа 1772 г. Военной коллегией.

Псковский обер-комендант генерал-майор Б. Гиршгейд рапортом от 21 октября 1772 г. известил Военную коллегия, что полковник Елагин выехал с семьей в Оренбург.²¹ Путешествие Елагиных затянулось почти на три месяца. Сообщая Военной коллегии о прибытии полковника, Рейнсдорп в рапорте от 19 февраля писал, что он собирался было определить Елагина в Магнитную крепость,²² но по прибытии в Оренбург Елагин оказался «столь недостаточен, что взятое вперед на полгода жалованье в пути издержал и далее ехать весьма не в состоянии». А потому Рейнсдорп, «во уважение бедственного состояния» Елагина и видя, «что он в самом деле до той Магнитной крепости доехать без крайней нужды не может, разсудил определить его на такую же майорскую ваканцию комендантом в ближнюю к Оренбургу и не далее как в 60 верстах от Оренбурга отстоящую Татищеву крепость, куда ево и отправил».²³ Рапорты Рейнсдорпа позволяют установить, что полковник Елагин обосновался с семьей в Татищевой крепости в конце января или в первой половине февраля 1773 г.

Жительница Татищевой крепости старая казачка Матрена Дехтярева, вспоминая пугачевщину, говорила Пушкину, что дочь полковника Елагина «была красавица, круглолица и невысока ростом» и что весной 1773 г. родители выдали ее замуж за коменданта Нижне-Озерной крепости Харлова (IX, 495). Этот офицер упоминается Пушкиным на страницах «Истории Пугачева» и в повести «Капитанская дочка», где Петр Гринев, пораженный вестью о взятии Нижне-Озерной крепости Пугачевым и о гибели Харлова, вспоминает: «Комендант Нижне-Озерной крепости, тихий и скромный молодой человек, был мне знаком: месяца за два перед тем проезжал он из Оренбурга с молодой своей женою и останавливался у Ивана Кузмича» (VIII, 317).

Захар Иванович Харлов, как устанавливается по его послужным спискам и другим источникам, родился в семье священника в 1731 г. По происхождению своему он «российской, попов сын», в военную службу вступил в 1753 г. и, медленно продвигаясь по лестнице унтер-офицерских чинов, через четыре года дослужился до вахмистра. В семилетней войне он участвовал в кампаниях 1757—1762 гг. и, в частности, был в кровопролитных сражениях под Цорндорфом (14 VIII 1758), Пальцигом (12 VII 1759) и Кунерсдорфом. С того времени он служил корнетом,

¹⁸ Речь идет не о дорожном экипаже, а об имуществе, заключавшемся в вещах и деньгах.

¹⁹ ЦГВИА, ф. 9, оп. 7/81, д. 429, л. 416—417. Аналогичное доношение подал Елагин 30 июля 1772 г. и в Псковскую комендантскую канцелярию (там же, л. 420—421).

²⁰ ЦГВИА, ф. 9, оп. 7/81, д. 429, л. 422—422 об.

²¹ Там же, л. 427.

²² Там же, л. 501—503 (рапорт Рейнсдорпа от 15 января 1773 г.).

²³ Там же, л. 553. Решение Рейнсдорпа было утверждено определением Военной коллегии от 22 марта 1773 г. (там же, л. 554).

а затем адъютантом Третьего кирасирского полка. Послужные списки отмечают, что Харлов «грамоте читать и писать умеет, а протчих наук не знает» и «в штрафах и под судом не бывал»; офицерская же его аттестация дана в самых лестных выражениях: «в должности звания своего прилежен, от службы не отбывает, подкомандных своих содержит и военной экзерциции обучает и к сему тщание имеет; лености ради большим не рапортовался, и во всем себя ведет так, как надлежит исправному офицеру; и как по чину своему опрятен, так и никаких от него не порядков не происходит», а потому он «по усердной его службе к повышению чина достоин». ²⁴ С такой аттестацией мог сделать хорошую карьеру не только дворянин, но даже и «попосын». И в августе 1770 г. Харлов получает первый штаб-офицерский чин, производится в секунд-майоры, а год спустя переводится на службу в Санкт-Петербургский карабинерский полк. ²⁵ С этим полком он в 1771—1772 гг. участвовал в боевых действиях против польских конфедератов, был в боях под Ченстоховом, Люблином и Краковом и особо отличился при разгроме отрядов Пулавского и Мазовецкого летом 1772 г. ²⁶ В августе 1772 г. Харлов по указу Военной коллегии был награжден чином премьер-майора и переведен на службу в гарнизонные войска Оренбургской губернии, ²⁷ а вскоре по прибытии туда назначен комендантом Нижне-Озерной крепости.

В сентябре 1773 г., дня за четыре до приступа войска Пугачева к Нижне-Озерной, Харлов отослал свою жену с ее малолетним братом к их родителям в Татищеву крепость. ²⁸ Сам Харлов погиб 26 сентября при взятии Нижне-Озерной пугачевцами. День спустя в Татищевой крепости погибли полковник Елагин и его жена. А еще месяцем позже, в начале ноября, казаки-повстанцы расстреляли у Бердской слободы под Оренбургом вдову майора Харлова и ее брата. Обстоятельства гибели Елагиных и Харловых подробно изложены в пушкинской «Истории Пугачева» (IX, 18, 19, 27, 28, 100, 101), в исследованиях, посвященных этому произведению, ²⁹ и в трудах историков Пугачевского движения, ³⁰ а потому нет особой нужды обращаться к этим событиям. Необходимо остановиться лишь на одном и весьма важном, на наш взгляд, моменте.

Находившиеся в распоряжении Пушкина мемуарные и документальные источники ³¹ говорят о том, что казнь Харловой (урожденной Елагинной) и ее брата была совершена будто бы с ведома Пугачева и даже по его приказу, что он дал на это вынужденное согласие, сдвигая перед настоятельными требованиями яицких казаков-повстанцев. Существует, однако, протокольная запись показаний самого Пугачева, который решительно отвергал свою причастность к казни Харловой и ее брата. «Из сего (раскинутого под Оренбургом в начале ноября 1773 г., — Р. О.) лагеря, — показывал Пугачев, — взятую в Татищевой женщину и з братом послал я з берденским казаком ³² к нему на квартиру. А как сие

²⁴ Послужные списки от 30 марта и 20 октября 1764 года. — ЦГВИА, ф. 490, оп. 3/214, д. 205, л. 109 об.—110, 319 об.—320.

²⁵ Список Военному департаменту... на 1771 год. СПб., 1771, с. 69.

²⁶ См.: Каменский Е. С. История 2-го драгунского Санкт-Петербургского полка (1707—1898 гг.). М., 1899, т. I, с. 492—493.

²⁷ Послужные списки офицеров Санкт-Петербургского карабинерского полка за 1772 год. — ЦГВИА, ф. 490, оп. 5/216, д. 150, л. 85 об.

²⁸ Об этом рассказала Пушкину казачка М. Дехтярева (см. IX, 495).

²⁹ См.: Чхеидзе А. И. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Тбилиси, 1963, с. 68—70; Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 284—288, 293—294.

³⁰ См.: Дубровин Н. Ф. Пугачев и его сообщники. СПб., 1884, т. 2, с. 19—28, 145; Крестьянская война в России в 1773—1775 годах. Восстание Пугачева. Л., 1966, т. 2, с. 111—113.

³¹ Мемуарные свидетельства П. И. Рычкова, И. И. Осипова, И. С. Полянского, рассказ И. А. Бунтовой, реестр Оренбургской губернской канцелярии (IX, 217, 218, 496, 553, 586, 779).

³² Речь шла, видимо, о Константине Ситникове, в доме которого квартировал Пугачев в ноябре 1773—марте 1774 г.

увидели яицкие казаки, то выехали под дорогу и убили ее з братом до смерти за то действительно, что я ее любил. Как о сем мне было сказано после, и я об ней сожалел». ³³ Пушкин, принявший версию своих источников (см. IX, 27—28), не знал этого показания, так как, несмотря на неоднократные запросы, он не смог получить доступа к протоколам допросов Пугачева, находившимся на секретном хранении. Протокол яицкого допроса Пугачева впервые был опубликован в 1858 г., ³⁴ но и после того историки и пушкинисты упустили из виду цитированное показание Пугачева, которое коренным образом меняло сложившееся представление об обстоятельствах гибели Харловой, свидетельствуя о непричастности Пугачева к этому событию.

Документы ЦГВИА не содержат элементарных «анкетных» сведений о членах семьи Елагина, ни о возрасте их, ни об именах. Правда, казачка М. Дехтярева назвала имя дочери Елагина (в замужестве Харловой), но ее свидетельство вызывало сомнение из-за того, что она сказывала, будто полковничью дочь звали по отчеству Федоровной, тогда как ее отец был Григорием. И лишь недавно в Государственном архиве Оренбургской области нам удалось найти документы, содержащие биографические данные об Елагиных и Харловых, где названы подлинные имена жены, дочери и сына полковника Елагина и указан их возраст.

В делах Оренбургского духовного правления хранятся духовные росписи прихожан церковей Оренбурга и приицких крепостей за 1773 г. Росписи эти составлялись приходскими священниками весной, в период «святой четырехдесятницы» (в течение семи недель великого поста) и учитывали все мужское и женское население от «сущего младенца до старца преклонных лет», являвшееся в церковь на причастие и исповедь. В 1773 г. пасха приходилась на 31 марта; следовательно, духовные росписи того года составлялись с 11 февраля по 30 марта — время великого поста. В духовной росписи церкви архангела Михаила в Татищевой крепости (роспись составлена священником Стефаном Симеоновым и скреплена его подписью) среди прихожан учтены: «полковник и комендант Григорий Миронов сын Елагин» (ему 53 года), ³⁵ «супруга ево Анисья Семенова» (42 года), «дети их: сын Николай» (11 лет), «дочь Татьяна» (17 лет); вместе с ними в роспись внесены их дворовые люди: двое мужчин и шесть женщин с пятью детьми. ³⁶ Опираясь на эти записи, следует констатировать, что пушкинская собеседница — старая казачка Матрена Дехтярева ³⁷ назвала дочь полковника Елагина Лизаветой Федоровной по ошибке памяти: в действительности она звалась Татьяной Григорьевной. Интересно и другое. В момент составления духовной росписи семнадцатилетняя Татьяна Елагина была незамужней и записана в составе семьи своих родителей. Кстати, и будущий муж ее, премьер-майор Захар Иванович Харлов (ему 42 года), внесен в духовную роспись прихожан церкви чудотворца Николая в Нижне-Озерной крепости как неженатый. ³⁸ Со слов Матрены Дехтяревой Пушкин записал, что дочь Елагина «выдана была в Озерную за Харлова весною» (IX, 495). Скорее всего, свадьба состоялась в фомину неделю, на «Красную горку» (в 1773 г. приходилась на 7—13 апреля) — излюбленное время бракосочетаний в старину.

³³ Протокол показаний Пугачева на допросе 16 сентября 1774 г. в Яицкой секретной комиссии. — Вопросы истории, 1966, № 4, с. 117.

³⁴ Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских, 1858, кн. 2, отд. II, с. 1—36.

³⁵ В духовных росписях возраст прихожан указывался порой не вполне точно, так как он записывался со слов, без предъявления удостоверяющих документов. В действительности Г. М. Елагину, судя по данным формулярных списков, в 1773 г. шел 56-й год.

³⁶ Государственный архив Оренбургской области, ф. 173, оп. 11, д. 728, л. 163.

³⁷ Эта казачка — Матрена Алексеевна Дехтярева (ей в 1773 г. было 22 года) также учтена в духовной росписи прихожан церкви в Татищевой крепости с мужем Михаилом Дементьевичем Дехтяревым (31 год) и полугодовалым сыном Петром (ГАОО, ф. 173, оп. 11, д. 728, л. 165).

³⁸ ГАОО, ф. 173, оп. 11, д. 728, л. 163.



Т. И. КРАСНОВОРОДЬКО

О РУССКОМ АНАЛОГЕ ПУШКИНСКОГО «СОВРЕМЕННОКА»

Из всех аспектов, в которых рассматривался исследователями пушкинский «Современник», менее всего изучены его своеобразная журнальная форма и причины ее выбора. Частный вопрос этой проблемы — журнальные прообразы «Современника», его связь с определенной литературной и журнальной традицией.

31 декабря 1835 г., направляя Бенкендорфу прошение об издании журнала, Пушкин писал: «Я желал бы в следующем 1836 году издать 4 тома статей чисто литературных (как то повестей, стихотворений etc.), исторических, ученых, также критических разборов русской и иностранной словесности; на подобие английских трехмесячных *Reviews*» (XVI, 69). Автор единственной работы о западных образцах «Современника» Б. В. Казанский остановился на двух, названных самим Пушкиным образцах английской журналистики — «*Edinburgh Review*» и «*Quarterly Review*».¹ Это звучало тем более убедительно, что о создании журнала такого типа Пушкин размышлял еще в середине 1820-х годов. «Журналы все получаю — и более чем когда-нибудь чувствую необходимость какой-нибудь *Edimboorg review*» (XIII, 144—145), — писал он 19 февраля 1825 г. Вяземскому. Через год эта мысль вновь возникла в письме Катишину: «Вместо альманаха не затеять ли нам журнала в роде *Edinburgh Review*? Голос истинной критики необходим у нас» (XIII, 261). Но Б. В. Казанский также обратил внимание на то, что английские квартальные обозрения — чисто критические журналы, состоящие только из рецензий на книги и другие издания. И в этом смысле «Современник» не похож на них и не является их прямым повторением.² Сложные, глубинные связи пушкинского журнала с английскими обозрениями, которые были признаны им высшей критической инстанцией своей эпохи, — предмет, требующий самостоятельного исследования.

Но «*Edinburgh Review*» и «*Quarterly Review*» все же не были, на наш взгляд, единственными прообразами «Современника», несмотря на указания самого Пушкина. Мы бы хотели обратить внимание на отечественное издание сходного с пушкинским журналом типа.

В рецензии на первый номер «Современника» Белинский, в целом положительно отзывавшись о большинстве произведений этого тома, выразил недовольство типом издания, который избрал Пушкин: «Журнал должен быть чем-то живым и деятельным: а может ли быть особенная живость в журнале, состоящем из четырех книжек, а не книжищ, и появляющемся чрез три месяца? Такой журнал при всем своем внутреннем достоинстве будет походить на альманах, в котором, между прочим, есть

¹ Казанский Б. В. Западные образцы «Современника». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941, вып. 6, с. 375—381.

² Первые упоминания Пушкиным английских обозрений в середине 1820-х годов возникают в русле его размышлений о необходимости создания национальной критики и действительно были связаны с замыслом именно критического журнала, который смог бы «забрать в руки общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление» (XIII, 261—262).

и критика. Что альманах не журнал и что он не может иметь живого и сильного влияния на нашу публику — об этом и нечего говорить».³

Белинский воспринимал «Современник» на фоне периодических изданий 1830-х годов, и закономерно, что сравнение литературного журнала Пушкина с ежемесячниками энциклопедического характера, какими были «Московский телеграф» Полевого и «Библиотека для чтения» Сенковского — наиболее популярные русские журналы той поры, в глазах критика оказывалось не в пользу для «повременного» издания Пушкина.

Позднейшие исследователи пушкинского журнала традиционно определяют его тип как промежуточный между общественно-литературным журналом, «учено-литературным» сборником и альманахом и вслед за Белинским именно в этом видят причину неуспеха «Современника» у читателей. Так, один из первых историков «Современника» Д. Е. Максимов писал: «Альманашная форма журнала Пушкина до некоторой степени уже намекала современникам на его направление, а вернее, на отсутствие в нем определенного и четко выраженного направления».⁴

Однако специальных работ, в которых конкретно прослеживалось бы соотношение «Современника» с альманахами, не существует. Исследователи, как правило, ограничиваются только указанием на внешнее сходство «Современника» с «настоящими» журналами. «За исключением некоторых статей специфически журнальная часть „Современника“ была сокращена до минимума, — писал Д. Е. Максимов, развивая по существу положение Белинского. — Материалы, характерные для „читабельных“ журналов того времени, — все эти происшествия, анекдоты, сенсационные хроники, рекламы, наставления в области домашнего обихода, сельского хозяйства и пр., — отсутствовали в нем <...> Взамен всего этого „Современник“ был наполнен „спокойным“, нейтральным материалом, равнодушным к журнальной форме. Злободневной сутолоки, новизны, остроты содержания, напряжения текущей жизни действительно не хватало пушкинскому журналу».⁵

Так ли это было на самом деле? И можно ли считать достаточной и единственной для «Современника» мерку «читабельного» журнала того времени?

Бесспорно, в 30-е годы XIX в. «Современник» оказался одиноким среди своих журнальных собратьев, но кварталное издание Пушкина не было первым опытом подобного рода в русской журналистике. Оно в известной степени было близко к «Мнемозине», которую Одоевский и Кюхельбекер в предварительном сообщении объявили альманахом.⁶ Отметим, однако, что на титульном листе обычного для такого рода изданий подзаголовок, как «альманах», «карманная книжка для любителей и любителей русской словесности», «альманах для прекрасного пола», издатели не поставили. Вместо этого значилось: «собрание сочинений в стихах и прозе». Сходство «Современника» с «Мнемозиной» заключается, разумеется, не в направлении «Мнемозины» или литературно-эстетической позиции ее издателей, которую Пушкин не разделял. Но сам тип издания, цель которого была, как заявляли Одоевский и Кюхельбекер,

³ Молва, 1836, ч. XI, № 7, с. 169.

⁴ Максимов Д. Е. «Современник» Пушкина (1836—1837). — В кн.: Евгенийев-Максимов В. Е. «Современник» в 40—50 гг. от Белинского до Чернышевского. Л., 1934, с. 388.

⁵ Там же, с. 383.

⁶ В свое время издатель «Русского архива» П. И. Бартнев прокомментировал упоминание о «Мнемозине» в переписке Одоевского следующим образом: «Мнемозина, собрание сочинений в стихах и прозе. Первый в России опыт учено-литературного сборника, подавший впоследствии А. С. Пушкину мысль к основанию „Современника“» (Русский архив, 1864, № 7—8, стб. 805). Замечание Бартенева было повторено И. В. Гирченко: «Мнемозина» фактически являлась журналом, трехмесячником, каким был впоследствии и «Современник» Пушкина, по это положение автором статьи оставлено без доказательств (Гирченко И. В. «Мнемозина». — В кн.: Декабристы в Москве. Труды Музея истории и реконструкции Москвы. М., 1963, вып. VIII, с. 152).

«сообразуясь с духом публики», «стараться привлекать читателей хотя мало-помалу к занятиям более возвышенным»,⁷ предлагать им новый образ мыслей и новые идеи, давать «лучшие образцы во всяком роде», вполне мог отвечать замыслу Пушкина-журналиста.

«Мнемозина» не только своим титулом не соответствовала модным (с легкой руки издателей «Полярной звезды») альманахам. Она не была им по существу.

Изящные книжечки небольшого, в шестнадцатую долю листа, формата, украшенные гравированными виньетками и литографиями, — так выглядели обычно альманахи. Внешнему виду «карманных книжечек» издатели придавали важное значение: ведь это был новогодний подарок «любительницам и любителям» отечественной словесности. По содержанию альманахи представляли собой собрание стихотворений и прозы (небольших произведений или отрывков из повестей, романов, путешествий). Разделение на «Прозу» и «Стихотворения» (или «Поэзию») существовало только в оглавлении, в самой же книжке не проводилось (исключение составляли «Северные цветы» А. Дельвига и «Альциона» Е. Розена). Вместе взятые, все эти признаки и создавали типичную альманашную форму.

Предварительное сообщение Одоевского и Кюхельбекера, определяющее характер будущего издания, казалось, тоже обещало читателям альманах: «Сие издание, в роде немецких альманахов, будет иметь главнейшею целью — удовлетворение разнообразным вкусам всех читателей. Посему в состав „Мнемозины“ будут входить: повести, анекдоты, характеры, отрывки из романов и путешествий, рассуждения об изящных искусствах, отрывки из комедий и трагедий, стихотворения всех родов и краткие критические замечания <...> Время, потребное для напечатания гравированных картинок, нот и виньетов, принадлежащих к „Мнемозине“, и другие обстоятельство заставляют издателей расположить сию книгу на четыре части, которые все выйдут в течение будущего 1824 года».⁸

Но даже предварительное знакомство с четырьмя книжками «Мнемозины» убеждает в том, что и характер, и содержание ее были гораздо шире объявленных. Например, структурно выделен в конце II, III и IV частей раздел «Статьи особенные», посвященный полемике с журналами; в каждой части находим материалы научно-популярного характера; «краткие критические замечания» вырастали порой под пером издателей в серьезные критические статьи (см., например, примечание Одоевского к «Путешествию» Кюхельбекера в I части). Эти особенности и приводили исследователей к выводу о том, что «по своему составу да и по форме (большой формат и деление на части, выходившие в разное время) „Мнемозина“ являлась журналом, нося название альманаха для того, чтобы обойти правительственный запрет издавать новые журналы».⁹

Известно, что обращение к альманашной форме для издателей «Мнемозины» (впрочем, как и для издателей «Полярной звезды» — лучшего русского альманаха той поры) было вынужденным. Каждый из них мечтал о создании собственного журнала,¹⁰ но в условиях цензурной практики начала 1820-х годов получить разрешение на издание журнала было

⁷ Мнемозина, 1825, ч. IV, с. 161.

⁸ Вестник Европы, 1823, ч. 132, № 23 и 24, с. 316, 317. Указание Одоевского и Кюхельбекера на то, что «Мнемозина» — издание «в роде немецких альманахов», было оставлено исследователями без внимания. Мы считаем, что было бы интересно сопоставить «Мнемозину» с немецкими альманахами и журналами конца XVIII — начала XIX в., в частности с литературными журналами, которые издавались писателями («Оры» Ф. Шиллера, «Прописи» В. Гете). Но это — тема отдельной статьи.

⁹ Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым / Издание подготовили В. А. Аршипов, В. Г. Базанов и Я. Л. Левкович. М.; Л., 1960, с. 971.

¹⁰ О журнальных замыслах Бестужева и Рылеева см.: Полярная звезда..., с. 807—808; Сборник материалов к изучению истории русской журналистики. М., 1952, вып. 1, с. 179—180; Березина В. Г. Русская журналистика первой четверти XIX века. Л., 1965, с. 74—75.

крайне затруднительно, а для Кюхельбекера, чье имя было на заметке у цензуры, и невозможно.

Напомним, что в конце лета 1823 г. Кюхельбекер, живущий в Москве, обращался к своим петербургским друзьям с просьбой поддержать задуманный им журнал. 8 сентября Плетнев отвечал Кюхельбекеру: «Я скажу только, что были бы все, без сомнения, готовы помочь именами своими, если бы они к чему-нибудь годились; да только ныне последовало особое постановление, по которому никто не имеет права издавать журнал, если он до сих пор не издал в свет какого-нибудь особенного своего сочинения, т. е. целой книги».¹¹ Далее Плетнев советовал Кюхельбекеру отложить на время свое намерение, «подружиться с кем-нибудь из московских журналистов», стать сотрудником его журнала, выпустить между тем книгу и, «снискавши право на издателя журнала», осуществлять свой замысел. Действительно, как писал Плетнев, времена были «тугие». Цензура пристрастно рассматривала прошения об издании новых журналов и тщательно следила за выходящими. Любопытным для сегодняшнего исследователя русской периодической печати прошлого века представляется соседство в архиве Департамента народного просвещения двух дел, начатых 10 и 12 марта 1824 г.

Первое — об отклонении прошения генерал-майора Д. Е. Кашкина о «дозволении издавать периодическое сочинение под названием „Мельпомена“». К прошению было приложено и объявление об издании, где сказано, что «Мельпомена» включает «в себе 12 переводных стихами трагедий из лучших авторов и некоторые мелкие сочинения и переводы с гравированными виньетами и портретом издателя».¹² В справках, находящихся в этом деле, еще раз подтверждались предписания цензурным комитетам от декабря 1813 г. о рассмотрении новых театральные сочинений Министерством внутренних дел и от июля 1818 г. о том, чтобы цензурные комитеты «сами собою не разрешали к изданию новых периодических сочинений, но представляли бы о каждом вновь предполагаемом издании оных установленным порядком господину министру духовных дел и народного просвещения на разрешение, излагая подробно цель и содержание сочинения, кто оно издатель, какими другими сочинениями известен и представляя при том послушной такового список и другие о нем сведения, а сверх того и мнение свое о предполагаемом к изданию периодическом сочинении».¹³

«Периодическое сочинение» под названием «Мельпомена» не разрешили.

А 12 марта было начато «Дело об учинении справки касательно объявленной в 18 номере „Московских ведомостей“ книги под названием „Мнемозина“». Сообщение «Московских ведомостей» от 1 марта 1824 г. о том, что «первая часть „Мнемозины“, издаваемой князем В. Одоевским и В. Кюхельбекером, отпечатана и раздается господам подписавшимся, а вторая часть выйдет в непродолжительном времени»,¹⁴ тотчас вызвало запрос министра народного просвещения, не является ли «Мнемозина» журналом. «Сие издание не есть периодическое, а только временное, или просто книга, издаваемая в четырех частях».¹⁵ Этим объяснением дело и было прекращено.

Формулировка «просто книга, издаваемая в четырех частях» оказалась достаточной для министра. Сложнее оказался этот вопрос для авторов журнальных рецензий на «Мнемозину».

Как известно, уже предварительное сообщение о будущем издании насторожило некоторых журналистов и определило повышенный интерес

¹¹ Русская старина, 1875, т. XIII, июль, с. 371. См. также письмо П. А. Вяземского В. А. Жуковскому от 27 августа 1823 г. (Русский архив, 1900, № 2, с. 190).

¹² ЦГИА, ф. 733, оп. 118, ед. хр. 520, л. 2.

¹³ Там же, л. 4.

¹⁴ Московские ведомости, 1824, № 18, с. 657, 658.

¹⁵ Цит. по: Гирченок И. В. «Мнемозина», с. 154.

к новому московскому альманаху. В первой половине января 1824 г. А. Бестужев писал Вяземскому: «Я слышал, что Вы и Денис Васильевич <Давыдов> участвуете в периодическом издании в роде альманаха <...> Уведомьте, какого рода, когда оно будет и наперед желаю всевозможного успеха».¹⁶ А через несколько дней издатель «Полярной звезды» вновь упоминал о «четверогранном альманахе».¹⁷

Само же появление «Мнемозины» в марте 1824 г. вызвало оживленную полемику, которая затронула почти все московские и петербургские журналы и в скором времени переросла в настоящую журнальную войну. Та сторона полемики, которая касалась содержания «Мнемозины», литературно-эстетической позиции и философских взглядов ее издателей, с достаточной полнотой отражена в специальной литературе.¹⁸ Мы же остановимся на тех спорах, которые были связаны с восприятием своеобразной и необычной формы издания Одоевского и Кюхельбекера и отношением к ней журнальной критики.

Когда вышла первая часть «Мнемозины», в первых же откликах на нее чувствовалось явное недоумение, удивление, легкая ирония, даже какая-то растерянность. Авторы рецензий не находили среди традиционных журнальных определений того, которое подходило бы к изданию Одоевского и Кюхельбекера. Что это? Альманах? Журнал? Книга? Собрание различных произведений? С чем сравнивать «Мнемозину»? Эталоном была взята «Полярная звезда» Бестужева и Рылеева — «родоначальница новейших альманахов русских», составившая «общее мнение об изяществе русских альманахов».¹⁹ И, конечно же, никакого сравнения со своей предшественницей «Мнемозина», с точки зрения строгих журнальных критиков, не выдерживала. Вот самые выразительные примеры такого восприятия.

Рецензент «Сына отечества» не скрывал своего недоумения: «Во-первых, при самом объявлении о сей книге нам показалось странным, что хотят издавать альманах в 4 томах. Есть, правда, французские и немецкие альманахи в нескольких частях, но сии части были издаваны по-годно, как можно видеть на их заглавных листках. Во-вторых, формат сей книжки больше похож на форматы наших журналов, полных и неполных собраний и т. под.; для альманаха же он велик и неукладист».²⁰

А Воейков откровенно признавался: «Мы не знаем, к какому разряду книг причислить „Мнемозину“. Если к Календарикам муз, то формат, лубочные картинки и плохие литеры совсем не соответствуют сему названию — и старшая сестра ее, „Полярная звезда“, перед нею красавица! По внутреннему достоинству она еще менее принадлежит к ним. Если назвать журналом, то она не содержит в себе ничего современного, свежего, ничего такого, по чему б можно было догадаться, что она издана в 1824 году».²¹

«Взгромоздившееся на сцену альманачного действия какое-то четыреххотное чудовище»²² — такою представала «Мнемозина» несколько лет спустя под пером М. Бестужева-Рюмина.

Общим в этих и множестве иных отзывов было одно — рассмотрение «Мнемозины» на фоне других альманахов. А это не всегда было право-

¹⁶ Литературное наследство. М.; Л., 1956, т. 60, кн. 1, с. 211.

¹⁷ Там же, с. 213.

¹⁸ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель, т. 1, ч. 1. М., 1913, с. 276—295; Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959, с. 400—404 и др.; Степанов Н. Л. «Мнемозина». — В кн.: Очерки по истории русской критики и журналистики. Л., 1950, т. 1, с. 230—234; Бирюков Ф. Г. Литературно-критические взгляды В. К. Кюхельбекера. Автореф. канд. дис. М., 1956; Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие. Л., 1983, с. 106—115 и др.

¹⁹ Московский телеграф, 1826, ч. 8, № 8, отд. 2, с. 357.

²⁰ Сын отечества, 1824, ч. 93, № 15, с. 32.

²¹ Новости литературы, 1824, кн. 8, № 14, с. 22.

²² Северная звезда, СПб., 1829, с. 3.

мерно, потому что, повторяем, она не была альманахом в строгом, общепринятом значении этого слова.²³

Против такого взгляда на «Мнемозину» протестовал Одоевский в «Письме в Москву к В. К. Кюхельбекеру», напечатанном во II части. Вполне вероятно, что ему же принадлежала и заметка в защиту «Мнемозины» от журнальных нападков, которая появилась в 9-м номере «Благонамеренного»: «Господа рецензенты „Мнемозины“, кажется, не могут или не хотят понять настоящего назначения оной: привлечь разнообразием и познакомить наши общества так называемого хорошего тона с понятиями, которые несколько повыше обыкновенных журнальных. Рецензенты нападают более всего на наружную оболочку этого издания и, представив его настоящим альманахом, с сей только точки зрения судят о нем, когда издатели, напротив, брали себе в образец лишь содержание или, лучше сказать, внутреннюю, а не наружную форму альманахов, и предназначение „Мнемозины“ — как увидят из следующих частей — не для одних дам, но даже для ученых».²⁴

Жаркие споры вокруг I части, упреки журналистов, «строгая критика, которой подверглась <...> обертка „Мнемозины“,»²⁵ способствовали тому, что журнальный замысел Одоевского и Кюхельбекера пробирався сквозь оболочку альманашной формы. Первая часть «Мнемозины» по структуре и характеру материалов больше всего напоминала альманах. Но стоило Воейкову упрекнуть Одоевского и Кюхельбекера в том, что «Мнемозине» не хватает журнальной живости, статей «современных, свежих», как уже во II части появляется отдел «Статьи особенные, qui parlent de l'intérêt du moment»,²⁶ каких неотступно требовал от издателей «Мнемозины» рецензент оной г. В.»²⁷ Так постепенно альманах усваивал специфику журнальной формы.

Кюхельбекер вступил в полемику с «Сыном отечества»; смелый удар Воейкову и Шаликову нанес Одоевский в «Письме в Москву к В. К. Кюхельбекеру о затеях „Новостей литературы“ и „Инвалида“ Воейкова» и в небольшой статье «Нечто в роде опечатки, или ответ издателю „Дамского журнала“». «Чистосердечно признаюсь, что я бы с удовольствием подписал свое имя под каждою из сих статей»,²⁸ — писал в рецензии на II часть Булгарин, еще не «задетый» критикой «Мнемозины». В III части появится «Разговор с Булгаринным» Кюхельбекера, в IV части — «Мнение о „Мнемозине“ самих издателей», а в общей сложности в «Мнемозине» было напечатано восемь полемических статей. Самым тесным образом была связана с полемикой и критика (отметим прежде всего критические замечания Одоевского на «Риторику» Мерзлякова и статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», где выдвигалось требование национальной самобытности литературы и звучала страстная защита высокой гражданской поэзии). Материалы подобного рода (особенно полемика) в альманахах были невозможны (годовые обзоры словесности в «Полярной звезде», «Северных цветах», «Деннице» все же были исключением из правила).

Отмечая несоответствие «Мнемозины» альманахам, Н. Полевой в «Обзрении русской литературы в 1824 году» подчеркивал еще одну существенную особенность этого издания: «„Мнемозина“ ни по содержа-

²³ См., например, толкование слова «альманах» в словарях XIX в.: «Альманах — собрание разных сочинений, издаваемых погодно» (Словарь церковнославянского и русского языка, составленный II отделением имп. Академии наук. СПб., 1847, т. 1, с. 7); «Альманах — погодно выходящий сборник каких-либо сведений, сочинений» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981, т. I, с. 13).

²⁴ Благонамеренный, 1824, ч. XXVI, № 9, с. 216—217.

²⁵ Кюхельбекер В. К. Обзорение российской словесности 1824 года. — В кн.: Литературные портфели. 1. Время Пушкина. Пг., 1923, с. 74.

²⁶ в которых трепещет интерес настоящего времени (франц.).

²⁷ Мнемозина, 1824, ч. II, с. 157.

²⁸ Литературные листки, 1824, ч. III, № 15, с. 81.

нию, ни по виду не может назваться легкою; в ней появлялись даже статьи о новейшей германской философии, кажется, для испытания и сил сочинителя и вкуса публики».²⁹ Этим направлением «Мнемозины» очень дорожил Одоевский. Популяризации идей немецкой идеалистической философии (прежде всего учения Шеллинга) были посвящены «ученые» статьи: «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия» и отрывок из неосуществленного словаря по истории философии «Секта идеалистико-элеатическая» самого Одоевского, одно из первых выступлений в печати М. Г. Павлова со статьей «О способах исследования природы», переводная статья о Канте. Действительно, «не для одних дам, но даже для ученых» предназначалась «Мнемозина».

Как видим, не только внешние признаки, формат, периодичность отличают «Мнемозину» от альманахов. Содержание, характер материалов, их жанровое разнообразие, наличие определенных идейных и литературно-эстетических установок позволяют сближать «Мнемозину» с журналами.³⁰ Так, еще Белинский называл издание Одоевского и Кюхельбекера «журналом-альманахом»³¹ или просто «журналом».³²

То, что «Мнемозина» и «Современник» являлись кварталными изданиями, еще не может быть достаточным основанием для их сближения. В гораздо большей степени их типологическое родство подчеркивает жанровая близость опубликованных материалов. Ни в «Мнемозине», ни в «Современнике» не было деления на отделы внутри каждой книжки (что характерно для «настоящих» журналов). Однако, составляя перечень содержания четырех частей «Мнемозины», Одоевский распределил весь материал по девяти чисто журнальным отделам, важнейшими среди которых были «Философия», «Военная история», «Путешествия», «Повести, отрывки из романов, смесь», «Критика и антикритика». Подобного рода материалы мы видим и в «Современнике». Но отметим такую деталь: Одоевский подчеркивал журнальный характер «Мнемозины», который проявлялся все ярче с каждой последующей частью. В объяснении о задержке IV части «Мнемозины» (оно вклеено в конце книги, перед нотами) он писал: «Издатели осмеливаются заметить, что (...) их издание, по одним полемическим статьям, составляющим прибавочную часть, может быть названо периодическим».³³ Одоевский мог делать такое заявление: издание «Мнемозины» уже было завершено. Пушкин же должен был помнить, что ему разрешили только «4 тома статей» на 1836 г.,³⁴ и поэтому вынужден был скрывать журнальный характер «Современника»: в оглавлении он обозначал только два альманашных отдела — «Стихотворения» и «Проза», однако состав их не выдерживал такого определения. В условно выделенном отделе «Проза» мы находим произведения, жанровая специфика которых выходит далеко за рамки альманашной беллетристики. Сюда включены научно-популярные статьи П. Б. Козловского «О надежде» и «Разбор Парижского математического ежегодника», в которой высказаны принципиальные для Пушкина поло-

²⁹ Московский телеграф, 1825, ч. I, № 1, с. 87.

³⁰ О сближении «Полярной звезды» с журналом «не по внешним признакам, а в самом своем существе» см.: Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 60.

³¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955, т. 8, с. 300.

³² Там же, т. 2, с. 463. См. также комментарий Б. В. Томашевского к публикации статьи В. Кюхельбекера в кн.: Литературные портфели. Время Пушкина, с. 72; Степанов Н. Л. «Мнемозина», с. 229—230; Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века, с. 222, 400; Березина В. Г. Русская журналистика первой четверти XIX века, с. 84.

³³ Мнемозина, 1825, ч. IV, лист не нумерован.

³⁴ О двусмысленности «правового положения» «Современника», об «особом смысле», который скрывался в определениях «4 тома статей» (в прошении Пушкина) и «возначенное периодическое сочинение» (в резолюции Николая I), см.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 216—219.

жения о развитии и распространении просвещения в России; здесь же этнографический очерк Емичева «Мифология вотяков и черемис» и разбор Золотницким книги «Статистическое описание Нахичеванской провинции».

В пушкинском «Современнике» были даны высокие образцы публицистики и «критики замечательных книг русских и иностранных» (XII, 182). И это не был «спокойный», сторонящийся проблем «текущей жизни», «равнодушный к журнальной форме» материал.

Напряженная жизнь французской столицы оживала в письмах А. И. Тургенева. В основе пушкинских статей «Российская Академия» и «Французская Академия» лежали отчеты о заседании 18 января 1836 г. в Российской Академии и 28 января 1836 г. — во Французской. В журнальном обзоре Гоголя рассмотрение и оценка деятельности журналов за последние два года сочетались с глубокими замечаниями о назначении журнальной литературы, о состоянии русской критики и необходимости настоящей критики в России. Статья Вяземского о «Ревизоре» (его премьера состоялась 19 апреля 1836 г.) была не только разбором комедии, «более — разбором зрителей»,³⁵ и фактически являлась защитой Гоголя от нападок официозных журналистов. Теснейшим образом аспект литературный и общественный были взаимосвязаны и получали актуальное звучание в статьях Одоевского «О том, как пишутся у нас романы» и «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе».

Очевидна жанровая близость публикаций «Мнемозины» и «Современника» и в разделе «Военная история» (в «Мнемозине» опубликованы воспоминания Д. Давыдова о финляндской кампании 1808 г., в «Современнике» ему принадлежали статьи «О партизанской войне» и «Взятие Дрездена»; эпоха 1812 года воскресала и в «Записках кавалерист-девицы» Н. Дуровой), и в разделе «Путешествия» (в «Мнемозине» это письма Кюхельбекера о путешествии по Германии и «полуденной» Франции, отрывок из письма Ф. Матюшкина к Е. А. Энгельгардту, а в «Современнике» — «Путешествие в Арзрум» Пушкина, «Париж. Хроника русского» А. Тургенева).

Этот ряд можно продолжить, но и приведенные примеры, на наш взгляд, достаточно наглядно показывают, что «Мнемозина» и «Современник» были типологически сходными изданиями, имели своеобразную журнальную форму квартальников с широкой тематикой и разнообразным содержанием, где свободно соединялись лирические стихотворения и военные мемуары, эпиграммы и «ученые» статьи, отрывки из путешествий и проза, «критика и антикритика».

К сожалению, до нас не дошли отзывы Пушкина о журнальном опыте Одоевского и Кюхельбекера. Но своего рода откликом на полемику вокруг «Мнемозины» является сохранившийся в бумагах Пушкина черновой конспект замечаний на две важнейшие статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» — «О направлении нашей поэзии» и «Разговор с Булгаринным». Не касаясь сейчас принципиального несогласия Пушкина с литературно-эстетическими взглядами Кюхельбекера, обратим внимание на очень высокую оценку дарования Кюхельбекера-журналиста: «Статьи сии написаны человеком ученым и умным. Правый или неправый, он везде предлагает даже причины своего образа мыслей и доказательства своих суждений, дело довольно редкое в нашей литературе. Никто не стал опровергать его, потому ли, что все с ним согласилось, потому ли, что не хотели связаться с атлетом, по-видимому, сильным и опытным» (XI, 41). Недовольный состоянием «нашей текучей словесности», Пушкин не случайно в письме к Вяземскому (10 августа 1825 г.) вспоминает Кюхельбекера: «Мне жаль, что от Кюхельбекера отбили охоту к журналам, он человек дельный с пером в руках — хоть и сумасброд» (XIII, 204).

³⁵ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899, т. III, с. 318.

И когда в 1836 г. Пушкин приступил к изданию «Современника», он приглашает Кюхельбекера участвовать в своем журнале.

Другой издатель «Мнемозины» — Одоевский — теперь один из самых деятельных помощников Пушкина по «Современнику». Почти тридцать лет спустя Одоевский, готовя для публикации статью «О нападении петербургских журналов на русского поэта Пушкина», писал: «Вообще промежуток между 30 и 40 годами был совершенно особого характера. <...> Беспристрастная, полная фактов история этого свинцового десятилетия нашей журналистики, особливо вровень с другими эпохами, как, например, Магницкого и Рунича, была бы любопытна и поучительна в высшей степени». ³⁶ Знаменательно и не случайно соединение в сознании Одоевского двух эпох в истории русской периодической печати: 1830-х годов, когда, по словам Е. А. Баратынского, приходилось «мыслить в молчании, писать не печатая», и начала 1820-х годов, эпохи Магницкого и Рунича — крайних реакционеров и обскурантов. ³⁷ К первой эпохе относится возникновение «Современника», ко второй — рождение «Мнемозины». В общности времени, журнальной политики этих лет, когда правительство не желало увеличивать число периодических изданий, вполне вероятно, кроется и объективное основание типологического сходства обоих изданий, то, что оба они были осуществлены как «трехмесячные сборники журнального типа». ³⁸ Они не были ни альманахами, ни журналами в чистом виде. Если употребить термин прошлого века, то это были «повременные издания» (так, между прочим, и назвал «Мнемозину» Н. Полевой в обозрении русской литературы в 1824 г. ³⁹). Трудно четко обозначить довольно тонкую грань между ними и изданиями «периодическими» (так, как правило, называли тогда журналы).

Напомним известный документ, опубликованный в свое время А. П. Могилянским. К лету 1836 г. относится замысел Одоевского издать (совместно с Краевским) «Русский сборник» (тоже в четырех томах). В «келейной записке», приложенной к письму Уварову, он подробно разъяснял характер и тип предполагаемого издания. Это своего рода интересный и любопытный для нас комментарий Одоевского-журналиста: «„Русский сборник“ не принадлежит собственно к периодическим изданиям как по малому числу своих томов, так и потому, что не выходит в срочное время, и, следовательно, издатели, на основании общих узаконений, могли бы издать сие собрание статей обыкновенным порядком без предварительного дозволения правительства, но как сие собрание по содержащимся в нем статьям критическим и библиографическим будет иметь некоторую живость, до известной степени свойственную периодическим изданиям, то просители <...> желали бы иметь <...> предварительное дозволение правительства на издание „Русского сборника“». ⁴⁰ В условиях недоверия и крайней подозрительности цензуры к ежемесячным журналам подобные «повременные» издания, в том числе «треть-

³⁶ Этот фрагмент в «Русском архиве» напечатан не был. Впервые опубликован И. А. Бычковым в кн.: Бумаги князя В. Ф. Одоевского. Разобраны и описаны И. А. Бычковым. СПб., 1887, с. 48, 49.

³⁷ См. также письмо Пушкина Д. Давыдову (август 1836 г.): «Тяжело, нечего сказать. И с одною цензурою наплянешься: каково же зависеть от целых четырех? Не знаю, чем провинились русские писатели <...> Но знаю, что никогда не бывали они притеснены, как нынче: даже и в последнее пятилетие царствования покойного императора, когда вся литература сделалась рукописною благодаря Красовскому и Бирукову» (XVI, 160).

³⁸ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 307.

³⁹ Московский телеграф, 1825, ч. I, № 1, с. 87.

⁴⁰ Могилянский А. П. А. С. Пушкин и В. Ф. Одоевский как создатели обновленных «Отечественных записок». — В кн.: Известия АН СССР. Серия истории и философии, 1949, т. VI, № 3, с. 218. О ситуации, сложившейся вокруг «Современника» летом 1836 г., и проекте «Русского сборника», см. также: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины», с. 214—215, 312; Турьян М. А. Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 174—183.

ские», квартальные, создавали для издателей серьезные журнальные возможности. «Не оставляй твоего издания и продолжай говорить правду, — писал Баратынский Кюхельбекеру. — Я уверен, что оно более и более будет расходиться; но я советовал бы тебе сделать его по крайней мере ежемесячным». ⁴¹ Важны в этом смысле и обещание издателей «Мнемозины» «возобновить ее при благоприятнейших обстоятельствах», ⁴² и проект превращения «Мнемозины» в 1825 г. в периодическое издание, и намерение Пушкина издавать «Современник» в 1837 г. Обратим также внимание и на то, что на «Мнемозину» и «Современник» проводилась предварительная подписка (как на журналы).

Такой тип «повременного» издания вскоре оказался перспективным, когда в 1836 г. появилось высочайшее запрещение на издание новых журналов. «Но ум человеческий хитер и изворотлив, — записывал в своем дневнике цензор А. В. Никитенко 12 июля 1841 г. — Высочайшее повеление <...> существует около трех лет, в течение которых, кроме того, оно неоднократно подтверждалось. Между тем за это время возникли „Москвитянин“, „Отечественные записки“, „Русский вестник“ <...> Сверх того, литераторы умудрились издавать книги выпусками, но эти мнимые книги — настоящие периодические издания. Таковы: „Маяк“, „Пантеон русского и всех европейских театров“, „Репертуар“, „Эконом“. Готовилось и еще немало других таких же изданий. Таким образом, возникла необходимость в законе, который определял бы, что считать журналом и что нет. Цензурному комитету приказано составить такой закон, а комитет возложил это на меня. Дело не легкое. Хотелось бы склонить правительство взглянуть на дело мягче, спасти все новые издания и удалить препятствие с пути будущих». ⁴³ Закон о периодических изданиях, устанавливающий отличительные особенности сборников и журналов и определяющий границу между ними, и был составлен Никитенко и утвержден цензурным комитетом в сентябре 1841 г. ⁴⁴

Так в истории русской периодической печати «Мнемозина» и «Современник» подготавливали структурные формы литературных и «учебно-литературных» сборников 40-х годов XIX в., открывая собою ряд изданий такого рода.

⁴¹ Русская старина, 1875, т. XIII, июль, с. 377.

⁴² Мнемозина, 1825, ч. IV, с. 235.

⁴³ Никитенко А. В. Записки и дневник (1826—1877). СПб., 1893, т. I, с. 417.

⁴⁴ «Дело об определении понятий „сборник“ и „журнал“ и об установлении их отличительных признаков» хранится в ЦГИА, в фонде Петербургского цензурного комитета. Обнаружено и подготовлено к публикации В. Э. Вацуро. За указание на этот документ выражаю признательность В. Э. Вацуро.





III. ИЗ ИСТОРИИ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

РЯДОМ С ПУШКИНЫМ

О СЕРГЕЕ МИХАЙЛОВИЧЕ БОНДИ

Сергей Михайлович Бонди (1892—1983) являл собою тот замечательный тип русского интеллигента, ученого, просветителя, который органично принадлежит нашей культуре, составляет ее живое, естественное начало. Сергей Михайлович прожил большую жизнь. Будучи студентом, занимался в семинариях С. А. Венгерова и И. А. Шляпкина, учился у И. А. Бодуэна де Куртэна, А. А. Шахматова, Л. В. Щербы, работал рядом с М. А. Цявловским, Б. В. Томашевским, Б. М. Эйхенбаумом, Ю. Н. Тыняновым, знал А. А. Блока, Ф. К. Сологуба, Андрея Белого. Он как бы воплощал в себе непрерывность русской духовной традиции, перносил ее в сегодняшний день.

Есть разные пути в науке. Тот, который избрал С. М. Бонди, наверное, самый трудный, но и самый благородный. Это путь подвижничества, путь неустанного и бескорыстного служения истине. Он труден, этот путь, потому что требуют от ученого полного самоотречения. И собственное исследовательское «я», и собственные, оригинальные концепции и суждения — все приносится в жертву единственному, главному — научной правде. Но нет и благодарнее этого пути: сад, возвращенный трудами и самоотвержением, обязательно приносит плоды. И какие!

Первые публикации С. М. Бонди, посвященные Пушкину, относятся к 1921 г. Однако серьезные занятия творчеством поэта начались еще раньше, в студенческие годы. Тогда же обнаружилось и первые блестящие результаты. Участник знаменитого венгеровского семинария, студент Петровского университета Сергей Бонди находит ключ к зашифрованным строфам «Евгения Онегина», над разгадкой которых тщетно бились такие знаменитости в пушкиноведении, как Л. Н. Майков, Д. Н. Соколов, Н. О. Лернер, В. Я. Брюсов! Эта студенческая работа С. М. Бонди тогда, к сожалению, не была напечатана, однако в научный оборот вошла: на нее как на «наиболее ценное и верное предположение» ссылаются в своих «Пропущенных строфах „Евгения Онегина“» (Пг., 1922) М. Л. Гофман, авторитетный в то время пушкинист.

В 1931 г. С. М. Бонди выпускает книгу «Новые страницы Пушкина», где на основе внимательного изучения и анализа черновиков поэта предлагает реконструкцию и научно обоснованное чтение ряда неизвестных ранее или публиковавшихся с искажениями произведений Пушкина. Среди них такие лирические жемчужины, как «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...», «Я возмужал среди печальных бурь...», «Вот Муза, резвая болтунья...» и др.

Одно за другим появляются исследования: «Историко-литературные опыты Пушкина» (1934), «Неосуществленное послание Пушкина к „Зеленой лампе“» (1935), «Воображаемый разговор Пушкина с Александром I» (1952), и пушкинские произведения, которым они посвящены, становятся достоянием нашей культуры благодаря редкостной способности С. М. Бонди проникать в самые глубины текста, по отдельным сохранившимся в рукописи словам, фразам восстанавливать ее историю так, как по разрезу древесного ствола восстанавливают историю роста дерева.

Значение текстологических открытий, совершенных С. М. Бонди, переоценить невозможно. Их одних было бы достаточно, чтобы ученый по праву занял почетное место в нашей пушкинистике. И все-таки главная заслуга С. М. Бонди перед наукой в другом. В том, что своему, казалось бы, уникальному текстологическому опыту он сумел придать характер универсальный. Уже в «Новых страницах Пушкина» Сергей Михайлович высказывает некоторые соображения методологического характера. Развитые потом в двух других его специальных работах — «Спорные вопросы изучения пушкинских текстов» (1932) и «О чтении рукописей Пушкина» (1937), они явились последовательным и полным изложением текстологической системы, «удивительной по своей стройности, простоте, ясности и всеобщности», как писал Н. В. Измайлов.¹ Эта система впоследствии легла в основу академического издания сочинений Пушкина, — издания, составившего эпоху в отечественном пушкиноведении и текстологии.

Опыт конкретной текстологической работы во многом способствовал утверждению тех исследовательских принципов, которые легли в основу всей научной деятельности Сергея Михайловича и которые он страстно отстаивал и защищал. В чем же эти принципы заключаются?

Пожалуй, точнее всего о них было сказано самим Сергеем Михайловичем в статье о М. А. Цявловском (все написанное им о Цявловском характеризовало самую суть его собственного научного метода): «Задачу исследователя литературы прошлого М. А. Цявловский видел не в том, чтобы <...> щегольнуть своей способностью выставить новое, неожиданное, парадоксальное положение и, подобно хорошему адвокату, блестяще защитить его, не в том, чтобы удачно подогнать свои выводы к сегодняшней научно-общественной ситуации, а позже, с изменением ее, уметь соответственно и их изменить. Обогащать науку объективными, как можно более независимыми от самого исследователя, со всевозможной строгостью проверенными фактами и обобщениями — вот как понимал М. А. Цявловский задачу ученого. К эффективным концепциям в науке, скороспело созданным, без достаточной проверки, концепциям, о которых принято говорить: „это может быть и спорно, но очень талантливо!“ — он относился с недоверием и несочувствием».²

С недоверием и несочувствием относился к подобного рода исследованиям и сам Сергей Михайлович Бонди. Он всегда был глубоко убежден: «Историко-литературная наука должна давать точные, объективно верные положения, а не более или менее остроумные концепции того или иного талантливого исследователя».³

Это стремление к совершенной точности отличало все написанное Сергеем Михайловичем. Его работы лишней раз убеждают нас, что в немолкающих и по сей день спорах о мере научности в литературоведении вряд ли правда как за теми, кто защищает право исследователя художественного текста на субъективизм, так и за теми, кто ищет точности «на стороне», пытаясь механически перенести в литературоведение методы других наук, в частности математики. Работы С. М. Бонди убедительно доказывают возможность (и необходимость!) существования литературоведения по-разному научно — точного (без математики), вдохновенного (без субъективизма).

Раскроем замечательную книгу Сергея Михайловича, которая была издана сравнительно недавно (1978) и которой было суждено стать его последней книгой, — «О Пушкине. Статьи и исследования». Самая ранняя из вошедших в нее статей, «Драматургия Пушкина», датирована 1940 г., последняя по времени, «Памятник», — 1976 г. Расстояние почти

¹ Измайлов Н. В. Текстология. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966, с. 581.

² Бонди С. М. М. А. Цявловский и его статьи о Пушкине. — В кн.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962, с. 5.

³ Там же.

в сорок лет. Но вот что удивительно: когда читаешь и эти его работы, и другие, писавшиеся на протяжении сорокалетия, не приходится делать, как это, увы, нередко бывает, скидок на время. Под каждым своим словом, написанным вчера, Сергей Михайлович готов был подписаться и сегодня. Безусловно, это свидетельствовало о его высочайшей цельности — и научной, и нравственной, человеческой. С завидной последовательностью отстаивал и утверждал он свои научные принципы, без оглядок на быстротекущую действительность, на меняющуюся литературно-общественную ситуацию. Пример поистине поучительный.

Книга, о которой идет речь, довольно полно представляет сферу исследовательских интересов С. М. Бонди. Это и стиховедение, и историко-литературные штудии, и конкретный анализ одного произведения, и фундаментальные труды по истории пушкинского театра. Каждая работа, принадлежащая перу Сергея Михайловича, к какой бы области пушкиноведения она ни относилась, не просто углубляет наши представления о творчестве Пушкина, но и вооружает точными, безошибочными ориентирами, позволяющими постичь истинный смысл созданий поэта. А такие ориентиры насущно необходимы. Особенно они необходимы сегодня, когда творчество Пушкина обросло огромным количеством всевозможных «интерпретаций», когда вокруг него возведен целый лес из различного рода «концепций» и «толкований». Поистине, сколько исследователей — столько и Пушкиных. . .

В работах Сергея Михайловича почти нет прямой полемики, тем не менее многие из них насквозь полемичны. Таковы, например, его статьи о пушкинском «Памятнике», о «Борисе Годунове», о «Цыганах» и многие другие.

Чтобы утвердить в сознании читателя необходимость того или иного понимания произведения, Сергею Михайловичу не приходилось прибегать к системе хитросплетенных доводов. Его путь всегда был более простым, но и более надежным. Он как бы предлагал вместе с ним внимательно прочитать пушкинский текст. Осмыслить его в контексте творчества поэта, в контексте конкретной литературно-общественной ситуации. Метод этот на поверку оказывался необычайно плодотворным. Конечно, он предполагал у исследователя не только научную эрудицию, не только свободное владение материалом. Главное, необходим был высокий эстетический уровень анализа, что, безусловно, возможно только при тонкой художественной одаренности интерпретатора, при глубоко развитом литературном вкусе. Всеми этими качествами Сергей Михайлович Бонди был наделен сполна. Он необычайно тонко ощущал языковую стихию пушкинской поэзии, все оттенки, все нюансы поэтического слова. Причем, ощущение это было по-настоящему исторично, что крайне существенно. Ведь многие литературоведческие заблуждения как раз и происходят оттого, что художественное слово воспринимается порой в его новом, современном значении, абсолютно не свойственном ему в прошлом.

Пожалуй, наиболее ярко чуткость Сергея Михайловича к поэтическому слову проявилась в одной из блестящих его работ — о «Моцарте и Сальери». Он выступил в ней не только как литературовед, но и как прекрасный знаток и музыкального, и театрального искусства (сам Сергей Михайлович был высоко образованным музыкантом, в свое время работал в театре В. Э. Мейерхольда). Читаешь написанное С. М. Бонди о «Моцарте и Сальери» и словно присутствуешь при рождении великолепного спектакля, делающего нашим общим достоянием одно из гениальнейших произведений мировой драматургии. Те же, кому посчастливилось слушать о «Моцарте и Сальери» из уст самого Сергея Михайловича, совершенно замечательного лектора, до сих пор не могут забыть пережитого ими волнения, такого же рода, какое испытываем мы при соприкосновении с подлинным искусством.

В разные годы С. М. Бонди читал различные спецкурсы по творчеству Пушкина в Литературном институте им. М. Горького; с декабря

1941 г. он — преподаватель Московского педагогического института им. В. П. Потемкина; с 1950 г. — профессор кафедры истории русской литературы в Московском университете, где его лекции неизменно проходили при переполненных аудиториях.

Да, лектор Сергей Михайлович был удивительный! Его манера чтения была лишена какой-либо аффектации, говорил он просто, очень доверительно, но впечатление было поистине огромным. Заражали красота мысли, ее логика и в то же время тончайший артистизм, подлинная эмоциональность изложения.

Впрочем, та же манера — и в его написанных работах. Стиль един, одина и задача: не поразить читателя, слушателя, а убедить. Вот один из характерных для Сергея Михайловича приемов убеждения. Анализируя ту или иную проблему, тот или иной факт, он, как бы предвидя варианты возможных их трактовок, «проигрывает» эти варианты перед нами. Многие кажутся поначалу довольно «соблазнительными». Во всяком случае, при недостаточно развитом у исследователя критическом чувстве, они могут «увлечь» его за собою и даже стать основанием новой, «оригинальной» гипотезы (что, увы, часто и происходит). Не то у С. М. Бонди. Он никогда не шел на поводу у, казалось бы, даже блестящей концепции, он тут же проверял ее со всевозможной научной строгостью и безжалостно отбрасывал, если хоть один конкретный факт в нее не укладывался. Ему всегда была дорога только истина. В добывании ее он и видел свою главную задачу.

Истины, добытые Сергеем Михайловичем Бонди, легли прочным основанием советской пушкиноведческой науки. Велико и их общеметодологическое значение для литературоведения в целом.

Далеко не все из написанного Сергеем Михайловичем опубликовано. В его архивах осталось много замечательных работ. Дать им жизнь — наша общая и насущная задача.

С. Д. Селиванова.

СПИСОК ТРУДОВ С. М. БОНДИ ПО ПУШКИНОВЕДЕНИЮ *

1921

1. Пушкин: Документы дела о «Современнике» / Публ. и примеч. С. М. Бонди. — В кн.: Литературный музей. (Цензурные материалы I отд. IV секции Гос. арх. фонда). Пб., [1921], кн. 1, с. 1—12, 331—336, факс.

Публикуется автограф заметки Пушкина «Журнал под названием „Современник“».

1922

2. Три заметки о Пушкине. — В кн.: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пушкинист. 4 / Под ред. Н. В. Яковлева. М.; Пг.: ГИЗ, 1922 [на обл.: 1923], с. 40—49.

К истории создания мадригала «Твой и мой». — Первая редакция стихотворения «К другу стихотворцу». — История текста стихотворения «О, муза пламенной сатиры».

1930

3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева; Вступ. статья А. В. Луначарского. — М.; Л.: ГИЗ, 1930—1931. — (Прил. к журн. «Красная нива» на 1930 г.).

Т. 3. Поэмы; Драмы / Ред. С. М. Бонди, Б. В. Томашевского и П. Е. Щеголева.

Неоконченная поэма о Тазите, «Русалка», отрывки и планы неоконченных драматических произведений — подготовка текстов и вариантов.

* Составитель В. В. Зайцева.

Т. 4. Евгений Онегин; Повести / Ред. С. М. Бонди, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова и Д. П. Якубовича.

«Египетские ночи», «Отрывок», «Роман на Кавказских водах», «Мы проводили вечер на даче» — подготовка текстов и вариантов.

Т. 5. Критика. История. Автобиография. 1931.

Редакция отдельных статей.

Т. 6. Путеводитель по Пушкину. 1931.

Статьи: Алхимия, Драматические отрывки, «Египетские ночи», Импровизатор, Нахимов, Неоконченная поэма о Тазите, План поэмы о Мстиславе, «Роман на Кавказских водах», «Русалка», «Спены из рыцарских времен», Турнир, Ченчи, Чеченцы, Юсупов Н. Б., Якубович А. И.

1931

4. «Вот Муза, резвая болтунья»: Полный текст. — В кн.: Бонди С.

Новые страницы Пушкина. М.: Мир, 1931, с. 92—103.

То же. См. № 135.

5. «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла...». — Там же, с. 9—29.

То же. См. № 135.

6. Гасуб, а не Галуб. — Там же, с. 59—73, факс.

Поэма о Тазите.

То же. См. № 135.

7. «Если с нежной красотой»: Новое альбомное стихотворение Пушкина. — Там же, с. 74—82.

То же. См. № 135.

8. Записка к Бенкендорфу. — Там же, с. 145—147.

Предположительно датируется 1831 г.

9. К истории создания «Египетских ночей». — Там же, с. 148—205.

10. Лицейская эпиграмма на Кюхельбекера [«Тошней идиллии и холодней чем ода»]. — Там же, с. 83—91.

11. набросок эпиграммы о Надеждине [«На Надеждина»] («В журнал совсем не европейский»). — Там же, с. 47—52.

12. Начало повести [«В начале 1812 года...»]. — Там же, с. 104—108.

13. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. — М.: Мир, 1931. — 208 с., 7 факс.

Реконструкция неизвестных стихотворных и прозаических отрывков на основе исследования и анализа черновиков Пушкина.

Содерж.: Предисловие. — «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла...». — «Я возмужал среди печальных бурь...». — Стихи об актрисе Семенов. — набросок эпиграммы о Надеждине. — Стихи о «Римской Папе». — Гасуб, а не Галуб. — «Если с нежной красотой...». — Лицейская эпиграмма на Кюхельбекера. — «Вот муза, резвая болтунья...». — Начало повести. — Программа поэмы и «Встреча с казаками». — Статьи Пушкина о Баратынском. — Письмо к Ф. И. Толстому-Американцу. — Записка к Бенкендорфу. — К истории создания «Египетских ночей». — Примечание к с. 37.

То же, отд. статьи. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. — М.: Просвещение, 1971.

То же, отд. статьи. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978.

14. Письмо к Ф. И. Толстому-Американцу. — В кн.: Бонди С. Новые страницы Пушкина. М.: Мир, 1931, с. 130—144.

То же. См. № 135.

15. Программа поэмы и «Встреча с казаками». — Там же, с. 109—114.

16. Статьи Пушкина о Баратынском. — Там же, с. 115—129.

«Стихотворения Евгения Баратынского» 1827 г., «Бал» Баратынского («Наши поэты не могут жаловаться...»), «Баратынский» («Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов»), «Баратынскому» («О ты, который сочетал»).

17. Стихи о «Римской Папе». — Там же, с. 53—58.

Чтение отсутствующего эпизода в печатном тексте «Сказки о рыбаке и рыбе».

То же. См. № 135, 155.

18. Стихи об актрисе Семенов [«Все так же <ль> осеняют своды»]. — Там же, с. 34—46.

То же. См. № 135, 155.

19. «Я возмужал среди печальных бурь...». — Там же, с. 30—33.

То же. См. № 135, 155.

20. Ред.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева. — Переизд., испр. — М.; Л.: ГИХЛ, 1931—1933.

Т. 3 — под ред. С. М. Бонди и др.

Т. 4, 5, кн. 2 — редакция отдельных статей.

21. Пушкин А. С. Сказки / Гравюры на дереве В. Конашевича, М. Орловой, С. Мочалова, Н. Фан дер Флит; Ред., вступ. статья и объяснения А. Слонимского. — 2-е изд. — М.; Л.: Мол. гвардия, 1933. — 134 с.
«Сказка о попе и о работнике его Балде» и «Сказка о медведихе» — подготовка текста.
22. Пушкин А. С. Три письма к неизвестной / Подгот. текста, поясн. статья и коммент. Т. Зенгер. — Звенья. М.; Л.: Academia, 1933, т. 2, с. 201—221, факс. С. 201—205: участие в публикации первого письма Пушкина к К. Собаньской от 2 февраля 1830 г.

1934

23. Автографы Пушкина: Тексты Пушкина / Транскрипция и коммент. М. Цявловского. — Тр. Публ. б-ки СССР им. В. И. Ленина. М.: Academia, 1934, вып. 3, с. 13—43.
Чтение нескольких трудночитаемых слов принадлежит Бонди.
24. Из пушкинских тетрадей: Текстолог. очерки. — Лит. наследство, 1934, кн. 16—18, с. 1167.
Сообщение о выходящей в Литиздате книге С. М. Бонди. Книга не вышла.
25. Историко-литературные опыты Пушкина. — Там же, с. 421—442.
История текста и реконструкция незаконченных статей Пушкина — «О поэзии классической и романтической» и «О ничтожестве литературы русской».
26. Ред.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, М. А. Цявловского, П. Е. Щеголева. — 2-е изд. — М.; Л.: ГИХЛ, 1934.
Т. 3 — под ред. С. М. Бонди и др.
Т. 4, 6 — редакция отдельных статей.

1935

27. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 9-ти т. / Под общ. ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. Т. 4. Поэмы / Подгот. текста и коммент. С. М. Бонди. — М.: Academia, 1935. — 589 с. — (К столетию со дня гибели. 1837—1937).
28. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений / Под общ. ред. М. Горького, В. П. Волгина, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского и М. А. Цявловского. Т. 7. Драм. произведения. — Л.: Изд-во АН СССР, 1935. — 728 с.
С. М. Бонди — контрольный рецензент тома.
29. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений / Подгот. текста и коммент. С. М. Бонди. — В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л.: Изд-во АН СССР, 1935, т. 7. Драм. произведения, с. 185—212, 610—638.
30. Рукоя Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер; Тр. Пушкинской комис. Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) АН СССР. — М.; Л.: Academia, 1935. — 926 с.
Часть первая. Тексты в архиве Пушкина.
I. Изучение языков и переводы.
Подготовка текстов: 4. Сотворение мира [«В начале мира»] (совместно с Л. Б. Модзалевским). 11. Вордсворт. «Эксурсия» (совместно с Т. Зенгер).
12. Перевод сербского текста.
III. Фрагменты произведений, планы, отрывки и черновики писем, заметки при чтении книг, записи мыслей.
Подготовка текстов: 5. Отрывок черновика неизвестного рассуждения (совместно с Т. Зенгер). 6. «Ведите же прежде телят...» (совместно с Л. Б. Модзалевским). 25. Первоначальная редакция стих. «На перевод Илиады» Гнедича. 31. Начало статьи о «Ледяном доме» И. И. Лажечникова.
VI. Мелкие записи, заметки, пометы, подсчеты.
Подготовка текста: 12. «Veux tu m'aimer beauté».
31. Сцены из рыцарских времен / Подгот. текста и коммент. С. М. Бонди. — Там же, с. 213—241, 639—658.
32. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. — В кн.: Тредиаковский В. К. Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова, при участии А. И. Малеина, П. Н. Беркова и Г. А. Гуковского; Вступ. статья С. М. Бонди. Л.: Сов. писатель, 1935, с. 7—113. (Б-ка поэта. Большая сер.).
С. 8—9, 31, 53, 55, 75, 79, 84, 87, 92, 109: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков в оценках Пушкина; традиции их поэзии в творчестве Пушкина.
33. Ред.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. С. М. Бонди, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского. — 3-е изд. — М.; Л.: ГИХЛ, 1935—1936.

Т. 2. Стихотворения 1826—1836 / Ред. М. А. Цявловского. Сказки / Ред. Ю. Н. Верховского. Поэмы / Ред. С. М. Бонди, Г. О. Винокура, В. А. Мануйлова и Б. В. Томашевского.

«Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Поэма о Тазите», Программы и планы — подготовка текстов и вариантов.

Т. 3. Драммы; Евгений Онегин / Ред. С. М. Бонди, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского и Д. П. Якубовича.

«Русалка», «Сцены из рыцарских времен», драматические отрывки — подготовка текстов и вариантов.

Т. 4. Повести / Ред. Ю. Г. Оксмана. Путешествие в Арзрум / Ред. Ю. Н. Тынянова. 1936.

«Египетские ночи», «В начале 1812 года...», «Отрывок», «Роман на Кавказских водах», «Мы проводили вечер на даче...» — редакция С. М. Бонди.

1936

34. Автобиографические отступления в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детиздат, 1936, с. 244—259.
35. Десятая глава «Евгения Онегина». — Там же, с. 303—321.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детизд, 1946, с. 223—239.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детизд, 1947, с. 223—239.
То же, под загл. «Начало десятой главы „Евгения Онегина“». См. № 102.
36. История создания и замысел «Евгения Онегина». — Там же, с. 235—243.
37. Неизглаженная печать. — Смена, 1936, № 12, с. 13—15.
Об эпиграммах Пушкина.
38. Неопубликованные стихи. — Изв. ЦИК и ВЦИК СССР, 1936, 6 июня.
Отрывки из черновики «Кавказского пленника», не вошедшие в окончательный текст.
39. Неопубликованные строфы поэмы «Руслан и Людмила». — Смена, 1936, № 9, с. 27.
Публикация расшифрованных строф и черновики поэмы.
То же. — Сов. Кольма, Магадан, 1937, 9 янв.
40. Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936, вып. 1, с. 33—52.
Написано в 1935 г.
Реставрация ранней редакции послания Пушкина «Горишь ли ты, лампада паша» (Из письма к Я. Н. Толстому).
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971, с. 91—108.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978, с. 91—108.
41. Онегинская строфа. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детиздат, 1936, с. 297—299.
42. Отчет о работе над 4-м томом академического издания Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936, вып. 2, с. 458—468.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971, с. 72—88.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978, с. 72—88.
43. Поэмы Пушкина: План лекции члена Пушкинской комиссии АН СССР. — В кн.: А. С. Пушкин. 1837—1937. Цикл лекционных вечеров / Отд. Культ.-просвет. работы Ленингр. Совета РК и КД; Ленингр. лекторий, Пушкинская комис. АН СССР. Л.: Лекторий, 1936, с. 14—15. (К 100-й годовщине со дня смерти Пушкина).
44. Пропущенные строфы. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детиздат, 1936, с. 300—302.
45. Русские и иностранные писатели в «Евгении Онегине». — Там же, с. 260—281.
46. Театр во времена Пушкина. — Там же, с. 291—296.
О театре в «Евгении Онегине».
47. Язык [«Евгения Онегина»]. — Там же, с. 282—290.
48. Ред.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. С. М. Бонди, Б. В. Томашевского и М. А. Цявловского. — 4-е изд. — М.; Л.: ГИХЛ, 1936.
Т. 2, 3 — под ред. С. Бонди и др.
Т. 4 — редакция отдельных статей.
49. Ред.: Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Ред. текста, примеч. и объясн. статьи С. Бонди; Автолит. худ. К. Рудакова. — М.; Л.: Детиздат, 1936. — 323 с., ил.

50. Как работал Пушкин: План лекции. — В кн.: А. С. Пушкин. 1837—1937. Юбилейный цикл. Материалы к лекциям. (Программа цикла. Планы лекций. Библиография) / Отд. Культ.-просвет. работы Ленсовета РК и КД. Ленингр. лекторий. Л.: Лекторий, 1937, с. 14—15. (К столетию со дня смерти).
51. О чтении рукописей Пушкина. — Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук, 1937, № 2—3, с. 569—606.
Написано в 1932 г.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971, с. 143—190.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978, с. 143—190.
52. Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан / Ил. А. П. Могилевского. — М.; Л.: Asademia, 1937. — 31 с., ил.
Подготовка текста С. М. Бонди.
53. Пушкинский календарь: К столетию со дня гибели А. С. Пушкина. 1837—1937. — Л.: Соцэргиз, 1937. — 158 с., ил. — (В соавторстве).
54. «Рукописи Пушкина» / Сценарий фильма С. М. Бонди; Реж. С. И. Владимирский.
55. Спорные вопросы изучения пушкинских текстов. — Лит. в школе, 1937, № 1, с. 37—50.
56. Стихи о бедном рыцаре. — Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук, 1937, № 2—3, с. 659—677.
Текстологический анализ двух редакций стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...».
57. *Ред.*: Пушкин. Полное собрание сочинений: Т. 1—16, Спр. т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, 1959.
С. М. Бонди — член Редакционного комитета.
Т. 2—5, 7, 8, 11, 12, Спр. т.: ред. С. М. Бонди и др.
Т. 3, кн. 1. Стихотворения 1826—1836; Сказки. 1948.
С. М. Бонди — контрольный рецензент.
Т. 4. Поэмы. 1817—1824.
С. М. Бонди — общий редактор тома.
«Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Братья разбойники» — подготовка текстов, вариантов и примечаний; «Братья разбойники» — совместно с Н. К. Гудзием.
Т. 5. Поэмы. 1825—1833. 1948.
С. М. Бонди — общий редактор тома.
«Газит», «Медный всадник» — подготовка текстов, вариантов и примечаний; «Медный всадник» — совместно с Н. В. Измайловым.
Т. 7. Драматические произведения.
«Русалка», «Сцены из рыцарских времен» — подготовка текстов, вариантов и примечаний.
С. М. Бонди — контрольный рецензент.
Т. 8, кн. 1. 1938.
«Египетские ночи», «В начале 1812 года», «Отрывок» — подготовка текстов, вариантов и примечаний.
Т. 12. 1949.
«Александр Радищев» — подготовка текста, вариантов и примечаний.
Спр. т. 1959.
Дополнения и исправления к изданию (совместно с Т. Г. Цявловской-Зенгер).
58. *Ред.*: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. С. М. Бонди, Б. В. Томашевского и М. А. Цявловского. — 5-е изд. — М.: ГИХЛ, 1937—1948.
Т. 2, 3 — под ред. С. М. Бонди и др.
Т. 4 — редакция отдельных статей.
59. *Ред.*: Пушкин А. С. Сочинения: В 3-х т. / Ред. текста и объяснения С. Бонди, А. Слонимского, Б. Томашевского; Общ. ред. А. Слонимского. — М.; Л.: Детиздат, 1937.
Редакция текста, примечания и объяснения к произведениям: «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Газит», «Евгений Онегин» (т. 2); «Русалка», «Сцены из рыцарских времен» (т. 3).

60. Диафильм о Пушкине. — Лит. газ., 1939, 26 июня.
О фильме «В Музее Пушкина». (Автор И. Л. Фейнберг).
61. «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина. Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публ. 6-ми СССР им. В. И. Ленина. Комментарий. М.: Гослитиздат, 1939, с. 35—51.
62. Замечательная находка: Рукопись «Пира во время чумы». — Лит. газ., 1939, 26 окт. (В соавторстве).
История и значение рукописи.

63. История заполнения «Альбома 1833—1835 годов». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина. Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публ. 6-ки СССР им. В. И. Ленина. Комментарий. М., 1939, с. 16—21.
64. Памятник величайшему русскому поэту. — Правда, 1939, 6 июня.
Об академическом издании сочинений А. С. Пушкина.
65. Планы «Капитанской дочки». I. «Башарин отцом своим привезен в Пб.» и пр. (См. альбом фототипий, с. 8). II. «Шванвич за буйство сослан в гарнизон» и пр. (См. альбом фототипий, с. 9). III. «Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца» и пр. (См. альбом фототипий, с. 77). — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина. Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публ. 6-ки СССР им. В. И. Ленина. Комментарий. М., 1939, с. 29—30. Подпись: С. Б.
66. Приложение к «Альбому 1833—1835 годов». — Там же, с. 14—15. Подпись: С. Б.
67. Списки имен. — Там же, с. 51. Подпись: С. Б.
68. «Чу, пушки грянули...». — Там же, с. 52. Подпись: С. Б.
69. *Ред.*: Пушкин А. С. [Сочинения в стихах: В 3-х т.] Т. 2. Поэмы; Сказки / Ред. текста и примеч. С. М. Бонди, Н. В. Измайлова, В. Л. Комаровича, А. Л. Слонимского (общ. ред.), Н. Л. Степанова, Б. М. Эйхенбаума. — Л.: Сов. писатель, 1939. — 424 с. — (Б-ка поэта. Большая сер.).
«Гавриилиада» и «Анджело» — подготовка текстов и примечания.
70. *Ред.*: Рукописи А. С. Пушкина: Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публ. 6-ки СССР им. В. И. Ленина. — М.: Гослитиздат, 1939.
3 вып.
Фототипии. 84 с.
Транскрипции / Сост. С. Бонди и Т. Зенгер. XI, 137 с.
Комментарий / Под ред. С. Бонди. 71 с.
71. *Рец.*: *Драматургия Пушкина.* — Лит. газ., 1939, 5 окт.
О книге Н. Н. Арденса «Драматургия и театр А. С. Пушкина» (М.: Сов. писатель, 1939).

1940

72. Драматургия Пушкина: Докл. на Пушкинской сессии в Ин-те мировой литературы, посвященной 103 годовщине со дня смерти Пушкина. Краткое излож. — Лит. обозрение, 1940, № 8, с. 63; Лит. газ., 1940, 15 февр.
73. *Рец.*: Биография Пушкина для детей. — Лит. газ., 1940, 12 ноября.
О книге Б. Шатилова «Пушкин» (М.; Л.: Детиздат, 1940).

1941

74. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. науч.-исслед. работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. Горького. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941, с. 365—436.
То же, частично, под загл. «Драматургия Пушкина». — В кн.: Бонди С. О Пушкине. М.: Худож. лит., 1978, с. 169—241.
То же, частично, под загл. «Драматургия Пушкина». — В кн.: Бонди С. О Пушкине. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1983, с. 166—238.
75. Первая песнь поэмы «Вадим»: по списку из архива кн. М. А. Урусова / Публ. и примеч. С. М. Бонди. — Там же, с. 21—30, факс.
76. *Рец.*: М. Загорский. Пушкин и театр. М.; Л.: Искусство, 1940. 334 с. — Лит. обозрение, 1941, № 4, с. 49—51.
77. *Рец.*: Русские поэты XVIII—XIX веков. Антология / Ред. текста, статьи и примеч. Ц. Вольпе, Г. Гуковского, Вл. Орлова и И. Ямпольского. Т. 1. М.; Л.: Детиздат, 1940. — Дет. лит., 1941, № 3, с. 36—39.

1943

78. Драматические произведения Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения. М.; Л.: Детгиз, 1943, с. 3—8.
79. Пушкин А. С. Избранное / Подгот. текста и вступ. статья С. Бонди; Под ред. А. М. Еголина, Е. Н. Михайловой, И. Н. Розанова. — М.: Гослитиздат, 1943. — 148 с. — (Писатели — патриоты великой родины).
80. Родина в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Избранное. М.: Детгиз, 1943, с. 3—12.
81. *Ред.*: Пушкин А. С. Драматические произведения / Ред. текста, вступ. статья, примеч. и коммент. С. Бонди. — М.; Л.: Детгиз, 1943. — 208 с. — (Школьная б-ка).

1946

82. «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детгиз, 1946, с. 5—26.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.; Л.: Детгиз, 1947, с. 5—26.

То же. — В кн.: Puškinas A. Raštai. 5 t. Vilnius, 1955, t. 3, с. 297—315 (лит. яз.).

83. *Ред.*: Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Вступ. статья, ред. текста и примеч. С. Бонди; Обл., фронт., заставки и концовки Н. Кузьмина. — М.; Л.: Детгиз, 1946. — 240 с., ил. — (Школьная б-ка. Для семилетней и сред. школы).
То же. — М.; Л.: Детгиз, 1947. — 240 с., ил.

1947

84. Александр Сергеевич Пушкин: Жизнь и творчество. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М.; Л.: Детгиз, 1947, с. 3—32.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М.; Л., 1947, с. 3—32 (второй тираж).
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М., 1962, с. 3—32.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М., 1964, с. 3—40.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М., 1965, с. 3—64.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М., 1966, с. 3—56.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М., 1969, с. 3—54.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Избранные произведения. М., 1972, с. 3—54.
85. *Ред.*: Пушкин А. С. Избранные произведения / Вступ. статья, ред. и примеч. С. Бонди. — М.; Л.: Детгиз, 1947. — 207 с., ил. — (Школьная б-ка. Для нач. школы).
Обл., тит. л. и заставки Н. Полянского.
86. *Ред.*: Пушкин А. С. Избранные произведения / Вступ. статья, ред. и примеч. С. Бонди. — М.; Л.: Детгиз, 1947. — 207 с., ил. — (Школьная б-ка. Для нач. школы).
Обл., тит. л. и заставки Н. Шишловского.

1948

87. Достижения советского пушкиноведения: Выступление на Юбилейной сессии Ин-та мировой литературы им. Горького. Краткое излож. — Лит. в школе, 1948, № 1, с. 66.

1949

88. Десятая глава «Евгения Онегина». — Пионер, 1949, № 5, с. 21—25, ил.
89. Женские образы в творчестве А. С. Пушкина. — Сов. женщина, 1949, № 3, с. 12—13, ил.
90. Пушкин с нами. — Пионер, 1949, № 6, с. 2—4, ил.

1950

91. Новый автограф Пушкина. — Зап. Отдела рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, 1950, вып. 11, с. 134—146, факс.
Публикация отрывка из поэмы «Медный всадник» («Евгений тут вздохнул сердечно...») и комментариев к нему.

1952

92. Подлинный текст и политическое содержание «Воображаемого разговора с Александром I». — Лит. наследство, 1952, т. 58. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, с. 167—194, факс.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971, с. 109—140.
То же. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978, с. 109—140.

1953

93. Пушкин А. С. Избранные произведения / Вступ. статья А. Слонимского; Комментар., объяснение трудных слов и выражений С. Бонди и Ал. Слонимского. — М.; Л.: Детгиз, 1953. — 606 с. — (Школьная б-ка для нерус. школ).

1954

94. «Полтава» Пушкина: Докл. на VI Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1954. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1954, № 8, с. 102; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1954, т. 13, вып. 5, с. 493—494.

95. *Рец.*: Сокровища пушкинской прозы. — Лит. газ., 1955, 6 авг.
О книге И. Л. Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина» (М.: Сов. писатель, 1955).

96. Вопросы языка в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.: Детгиз, 1957, с. 284—290.
То же. См. № 102.
97. Календарь «Евгения Онегина». — Там же, с. 268—270.
То же. См. № 102.
98. Литературные вопросы в «Евгении Онегине». — Там же, с. 271—283.
То же. См. № 102.
99. Начало десятой главы «Евгения Онегина». — Там же, с. 248—264.
То же. См. № 102.
100. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — Там же, с. 5—45.
То же. См. № 102.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1973, с. 5—46.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1978, с. 3—44.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. М., 1979, с. 11—56.
101. «Онегинская строфа». — Там же, с. 265—267.
То же. См. № 102.
102. Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Предисл., примеч. и поясн. статьи С. Бонди; Рис. Н. Кузьмина; Грав. А. Павлова; Оформл. С. Телингатера. — М.: Детгиз, 1957. — 291 с., ил. — (Школьная 6-ка. Для сред. школы).
То же. — М., 1958. — 303 с. — (Школьная 6-ка для нерус. школ). Предисл., с. 5—56; поясн. ст., с. 254—302.
То же. — М., 1960. — 295 с. Предисл., с. 5—46; поясн. ст., с. 247—294.
То же. — М., 1963. — 304 с. Предисл., с. 5—50; поясн. ст., с. 251—303.
То же. — М., 1964. — 304 с. Предисл., с. 5—50; поясн. ст., с. 251—303.
То же. — М., 1967. — 318 с. Предисл., с. 5—62; поясн. ст., с. 263—317.
То же. — М., 1973. — 304 с. Предисл., с. 5—50; поясн. ст., с. 251—303.
То же. — М., 1973. — 304 с. Предисл., с. 5—50; поясн. ст., с. 251—303.
То же. — М., 1976. — 304 с. Предисл., с. 5—50; поясн. ст., с. 251—303.
То же. — М., 1977. — 318 с. — (Школьная 6-ка для нерус. школ). Предисл., с. 5—62; поясн. ст., с. 263—317.
То же. — М., 1983. — 304 с. Предисл., с. 5—50; поясн. ст., с. 251—303.
103. Работа Пушкина над «Евгением Онегиным» и изменения в плане романа. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.: Детгиз, 1957, с. 242—247.
То же. См. № 102.
104. *Рец.*: Б. Томашевский. Пушкин, книга первая (1813—1824). Изд-во АН СССР. М.; Л., 1956, 743 с. — Лит. в школе, 1957, № 4, с. 80—82.

105. Основные вопросы пушкинской текстологии: Докл. на XI Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград, 1959. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1959, № 8, с. 115; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1959, т. 18, вып. 6, с. 558; Рус. лит., 1959, № 4, с. 250; Лит. в школе, 1959, № 4, с. 9.
106. *Ред.*: Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. — М.: Худож. лит., 1959—1962.
Т. 3. Поэмы; Сказки / Примеч. С. М. Бонди. 1960.
Т. 4. Евгений Онегин; Драматические произведения. 1960.
Примечания к «Драматическим произведениям Пушкина».

107. Драматические произведения Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: Худож. лит., 1960, т. 4. Евгений Онегин; Драм. произведения, с. 553—593.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1975, т. 4, с. 480—515.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Современник, 1982, т. 4, с. 617—669.
108. Из пушкинских тетрадей. — В кн.: Русская классическая литература / Под ред. А. И. Ревякина. М., 1960, с. 301.
Сообщение о кандидатской диссертации С. М. Бонди, защищенной им в 1942 г. в Московском городском педагогическом институте им. В. П. Потемкина.

109. Поэмы Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: Худож. лит., 1960, т. 3. Поэмы; Сказки, с. 481—521.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1975, т. 3, с. 433—467.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Современник, 1982, т. 3, с. 539—582.
110. Сказки Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: Худож. лит., 1960, т. 3. Поэмы; Сказки, с. 521—538.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1975, т. 3, с. 467—481.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Современник, 1982, т. 3, с. 583—602.

1961

111. Встреча Пушкина с Николаем I. — В кн.: Тринадцатая Всесоюзная Пушкинская конференция. 6—8 июня 1961 г.: Театр. докл. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1961, с. 8.
112. Встреча Пушкина с Николаем I в 1826 г.: Докл. на XIII Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1961. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1961, № 9, с. 139; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1961, т. 20, вып. 6, с. 545.

1962

113. В редакцию «Нового мира». — Новый мир, 1962, № 7, с. 286. (Совместно с А. Ахматовой, Вс. Ивановым, С. Маршаком).
По поводу фельетона В. Назаренко «В покоях императрицы», направленного против статьи Э. Герштейн «Вокруг гибели Пушкина».
114. Государственная тема в поздних поэмах А. С. Пушкина: Докл. на заседании ученого совета МГУ, посвящ. 125-летию со дня смерти Пушкина. Краткое излож. — Вестн. Моск. ун-та, 1962, Сер. 7. Филол., журналистика, № 4, с. 82—83.
115. «Медный всадник» А. С. Пушкина: Докл. на XIV Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1962. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1962, № 5, с. 129; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1962, т. 21, вып. 3, с. 284; Лит. в школе, 1962, № 3, с. 94.
116. Основные проблемы пушкиноведения на современном этапе. [Проблемная записка]. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1962, т. 21, вып. 1, с. 14—33. (В соавторстве).
117. Пушкин А. С. Избранные произведения / Сост., предисл. «Александр Сергеевич Пушкин», с. 3—32, и поясн. С. Бонди; Оформл. Л. Зусмана; Фронт. Б. Дехтерева. — М.: Детгиз, 1962. — 207 с., ил. — (Школьная 6-ка. Для нач. школы).
118. М. А. Цявловский и его статьи о Пушкине. — В кн.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине / Сост., ред. и примеч. Т. Г. Цявловской; Отв. ред. Ю. Г. Оксман; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. Комис. по истории филол. наук. М.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 3—10.

1963

119. Об академическом издании сочинений Пушкина. — Вопр. лит., 1963, № 2, с. 123—132.
Ответ на статью Е. И. Прохорова «Издание остается незавершенным» (Вопр. лит., 1962, № 6).

1964

120. Пушкин А. С. Избранные произведения / Сост., вступ. статья «Александр Сергеевич Пушкин», с. 3—40, поясн. и примеч. С. Бонди; Оформл. В. Лазурского. — М.: Детгиз, 1964. — 207 с., ил. — (Школьная 6-ка. Для нач. школы).
То же. — М.: Детгиз, 1966. — 351 с., ил.

1965

121. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Борис Годунов. М.: Искусство, 1965, с. 100—109. (Школьная 6-ка мировой драматургии).
122. Пушкин А. С. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. статья «Александр Сергеевич Пушкин», с. 3—64, и коммент. С. Бонди. — М.: Дет. лит., 1965. — 319 с., ил., портр. (Школьная 6-ка для нерус. школ).

123. Пушкин А. С. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С. Бонди. — М.: Дет. лит., 1965. — 191 с. (Школьная б-ка).
То же. — 2-е изд., доп. — М., 1967. — 207 с.
То же. — М., 1972. — 207 с. — (Школьная б-ка для нерус. школ).
То же. — М., 1976. — 207 с. — (Школьная б-ка. Для восьмилетней и сред. школы).
То же. — М., 1978. — 207 с. — (Школьная б-ка для нерус. школ).

1967

124. О драмах Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения / Предисл. и поясн. статьи С. М. Бонди; Оформл. М. Большакова. М.: Дет. лит., 1967, с. 3—8. (Школьная б-ка. Для сред. школы).
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения. М.: Дет. лит., 1968, с. 3—8.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения; Проза. М.: Просвещение, 1984, с. 147—152; поясн. ст., с. 152—176. См. № 125.
125. Пояснительные статьи. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения. М.: Дет. лит., 1967, с. 225—253.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения. М.: Дет. лит., 1968, с. 225—253.

1968

126. О поэзии Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин / Вступ. статья и послесл. С. Бонди; Ил.: Н. Кузьмин; Грав. А. Павлов. М.: Дет. лит., 1968, с. 3—8. (Школьная б-ка. Для сред. школы).
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. М.: Дет. лит., 1969—1972, с. 3—8.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1976, с. 3—8.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. М., 1979, с. 5—10.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. Киев: Веселка, 1982, с. 5—10.
127. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин / Вступ. статья и послесл. С. Бонди. М.: Дет. лит., 1968, с. 245—270.
Вариант статьи 1957 г. См. № 100.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. М., 1969, с. 245—270.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. М., 1970—1972, с. 248—270.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1976, с. 245—270.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин. Киев: Веселка, 1982, с. 238—261.

1969

128. Пушкин А. С. Избранные произведения / Сост., вступ. статья «Александр Сергеевич Пушкин», с. 3—54, поясн. и примеч. С. Бонди; Оформл. Б. Дехтерева. — М.: Дет. лит., 1969. — 366 с., ил. — (Школьная б-ка. Для нач. школы).
То же. — М.: Дет. лит., 1972. — 366 с.

1970

129. Пушкин А. С. Поэмы / Коммент. С. Бонди; Оформл. В. Лазурского. — М.: Дет. лит., 1970. — 191 с. — (Школьная б-ка. Для сред. школы).
То же. — М., 1971. — 191 с.
То же. — М., 1972. — 191 с.
То же. — М., 1973. — 191 с.
То же. — М., 1974. — 191 с.
То же. — М., 1975. — 191 с.
То же. Рис. А. И. Мищенко. — Киев: Веселка, 1977. — 191 с.

1971

130. Буква «с» у Пушкина. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. М.: Просвещение, 1971, с. 204—210.
Написано в 1965 г.
То же. См. № 155.
131. «Женясь — На ком?..». — Там же, с. 193—203.
Написано в 1969 г.

История расшифровки пушкинского черновика.

То же. См. № 155.

132. Заметки : об удачах и ошибках текстологов. — Там же, с. 210—231.

Написано в 1968 г.

То же. См. № 155.

133. Слово прощания : [С. П. Бобров. Некролог]. — Лит. Россия, 1971, 5 февр. (Совместно с др.).

134. Стихи о «Римской папе» [Ч.] 2. — В кн.: Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971, с. 52—54.

Написано в 1967 г.

То же. См. № 155.

135. Черновики Пушкина : Статьи 1930—1970 гг. — М. : Просвещение, 1974. — 232 с., факс.

Содерж.: Введение. — I. «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» [см. № 5]; «Я возмужал среди печальных бурь...» [см. № 19]; Стихи об актрисе Семеновой [см. № 18]; «Вот, Муза, резвая болтунья...» [см. № 4]; «Если с нежной красотой...» [см. № 7]; Стихи о «Римской папе» [ч. 1 см. № 17; ч. 2 — написана в 1967 г.]; Гасуб, а не Галуб [см. № 6]; Письмо к Толстому-Американцу [см. № 14]; Отчет о работе над 4 томом академического издания Пушкина. [см. № 42]. — II. Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе» [см. № 40]; Подлинный текст и политическое содержание «Воображаемого разговора с Александром I» [см. № 92]. — III. О чтении рукописей Пушкина [см. № 51]. — Прил.: «Женись — На ком?...»; Буква «с» у Пушкина; Заметки : об удачах и ошибках текстологов.

То же. — 2-е изд. — М. : Просвещение, 1978.

1972

136. О Баратынском. — В кн.: Баратынский Е. А. Стихотворения. Избр. лирика / Предисл. и примеч. С. Бонди. М. : Дет. лит., 1972, с. 5—16. (Поэтич. б-чка школьника).

С. 5—8, 12, 14—15: Баратынский и Пушкин.

1973

137. Пушкин А. С. Евгений Онегин : Роман в стихах / Предисл. «О романе А. С. Пушкина „Евгений Онегин“», с. 5—46, и примеч. С. Бонди. — Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1973. — 248 с. — (Школьная б-ка).

138. Пушкиниана : будущие страницы. Анкета «ЛГ». — Лит. газ., 1973, 6 июня.

Отвечают ученые-пушкинисты : С. М. Бонди и др.

1974

139. Из «последней тетради» Пушкина. — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-худож. проблематика. Л. : Наука, 1974, с. 377—397.

Написано в 1934 г.

Описание тетради № 846, включающей тексты 1833—1835 гг.

140. Пушкин А. С. Сочинения : В 3-х т. — М. : Худож. лит., 1974.

Т. 1. Стихотворения 1814—1836 годов; Сказки.

Примечания к сказкам С. М. Бонди.

Т. 2. Поэмы; Драматические произведения / Примеч. С. М. Бонди.

141. Ред.: Боголепов П. К., Верховская Н., Сосницкая М. Трона к Пушкину / Под общ. ред. С. М. Бонди и Ю. Г. Русаковой. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Дет. лит., 1974. — 543 с., ил. — (Школьная б-ка).

1975

142. Пушкин А. С. Собрание сочинений : В 10-ти т. — М. : Худож. лит., 1975.

Т. 3. Поэмы; Сказки / Примеч. С. М. Бонди.

Т. 4. Евгений Онегин; Драматические произведения.

Примечания к драматическим произведениям С. М. Бонди.

1976

143. Пушкин А. С. Южные поэмы / Коммент. С. М. Бонди; Худож. Б. А. Дехтерев. — М. : Дет. лит., 1976. — 80 с. — (Школьная б-ка. Для сред. школы).

144. *Драматургия Пушкина*. — В кн.: Бонди С. О Пушкине. М.: Худож. лит., 1978, с. 169—241.
Написано в 1940 г.
Часть статьи «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в.». См. № 74.
145. «Моцарт и Сальери». — Там же, с. 242—309.
Написано в 1970 г.
146. «Моцарт и Сальери» Пушкина. — Лит. учеба, 1978, № 2, с. 192—215.
147. Народный стих у Пушкина. — В кн.: Бонди С. О Пушкине. М.: Худож. лит., 1978, с. 372—441.
Написано в 1945 г.
148. О Пушкине: Статьи и исслед. — М.: Худож. лит., 1978. — 477 с., 1 л. портр. Содерж.: От автора. — Рождение реализма в творчестве Пушкина. — Драматургия Пушкина. — «Моцарт и Сальери». — Пушкин и русский гекзаметр. — Народный стих у Пушкина. — Памятник.
То же. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1983.
149. Памятник. — В кн.: Бонди С. О Пушкине. М., 1978, с. 442—476.
Написано в 1976 г.
150. Пушкин А. С. Сочинения: В 3-х т. — М.: Худож. лит., 1978.
Т. 1. Стихотворения 1814—1836 годов; Сказки.
Примечания к сказкам С. Бонди.
Т. 2. Поэмы; Драматические произведения / Примеч. С. М. Бонди.
151. Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Предисл. «О романе А. С. Пушкина „Евгений Онегин“», с. 3—44, и примеч. С. Бонди. — Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1978. — 240 с. — (Школьная б-ка).
152. Пушкин и русский гекзаметр. — В кн.: Бонди С. О Пушкине. М., 1978, с. 310—371.
Написано в 1943 г.
153. Рождение реализма в творчестве Пушкина. — Там же, с. 5—168.
Написано в 1966 г.
154. Роман в стихах: «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. — В кн.: Вершины. Книга о выдающихся произведениях русской литературы / Сост. и общ. ред. С. И. Машинского. М.: Дет. лит., 1978, с. 211—246. (Вариант статьи 1957 г. См. № 100).
155. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978. — 231 с., ил. (1-е изд. см. № 135).

1980

156. Пушкин А. С. Граф Нулин / Примеч. С. М. Бонди. — В кн.: Пушкин А. С. Граф Нулин; Баратынский Е. А. Бал. Две повести в стихах / Худож. В. Вагин. Пермь: Кн. изд-во, 1980, с. 9—61.
157. The Bronze Horseman. — В кн.: Пушкин А. С. Медный всадник. Книга для чтения со словарем и иллюстрированным коммент. на англ. яз., с прил. ил. А. Бенуа и подборкой стихотворений / Авт. вступ. статьи С. М. Бонди. М.: Рус. яз., 1980, с. 9—10.
158. *Ред.: Селиванова С. Д. Над пушкинскими рукописями / Отв. ред. С. М. Бонди.* — М.: Наука, 1980. — 127 с.

1982

159. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. — М.: Современник, 1982.
Т. 3. Поэмы; Сказки / Примеч. С. М. Бонди.
Т. 4. Евгений Онегин; Драматические произведения.
Примечания к драматическим произведениям С. М. Бонди.
160. Пушкин А. С. Стихотворения; Евгений Онегин / Статьи о творчестве А. С. Пушкина и примеч. С. Бонди; Худож.: Н. Компанец. — Киев: Веселка, 1982. — 263 с. — (Школьная б-ка).
Пояснительные статьи см. № 126, 127.
161. Пушкин А. С. Южные поэмы / Коммент. С. М. Бонди; Рис. Ю. Лютера. М.: Дет. лит., 1982. — 78 с., ил. — (Школьная б-ка. Для сред. школы).

1983

162. О Пушкине: Статьи и исслед. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1983. — 478 с., 1 л. портр. (1-е изд. см. № 148).

1985

163. Шестистопный ямб Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. Л.: Наука, 1985, т. 12, с. 5—27.



Т. Г. ЦЯВЛОВСКАЯ — ПУШКИНИСТ

Татьяна Григорьевна Цявловская (1897—1978) начала свою деятельность с изучения изобразительного искусства. В 1914 г., после окончания гимназии, она поступила в Институт истории искусств в Петербурге, но война прервала ее учение, и она, пройдя ускоренные курсы сестер милосердия, с осени 1914 по 1920 г. работала сестрой в госпиталях и на эпидемиях испанки, черной оспы, сыпного тифа.

В 1921 и 1922 гг. Т. Г. Цявловская училась на Смоленском отделении Московского археологического института и одновременно работала научным сотрудником в Смоленской картинной галерее.

Переехав в конце 1922 г. в Москву, Т. Г. Цявловская была привлечена к разборке и организации архива иконографических материалов, скопившихся в редакции журнала «Красная нива». Отсюда ведет начало ее опыт в архивном деле, исследовательский и архивоведческий интерес к иконографии.

Заниматься Пушкиным Татьяна Григорьевна начала в 1928 г. под руководством пушкиноведа М. А. Цявловского (ее будущего мужа). Первой работой ее стал критический пересмотр осуществленной В. Я. Брюсовым в подготовленном им издании сочинений Пушкина (т. 1, ч. 1) публикации черновых фрагментов рукописей поэта. Затем по поручению П. Е. Щеголева она описывала рабочие тетради Пушкина, хранящиеся в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина. В ходе этих занятий Т. Г. Цявловская прошла серьезную текстологическую школу. Принимая впоследствии ближайшее участие во всех многотомных собраниях сочинений Пушкина (от первого полного советского издания 1930—1931 гг. (приложение к журн. «Красная нива») до собрания сочинений в 10 томах, выпущенного в 1974—1978 гг. издательством «Художественная литература»), Т. Г. Цявловская проявила себя как выдающийся пушкинист-текстолог. В этих изданиях она специализировалась на подготовке к печати черновых текстов лирики Пушкина, а также на уточнении датировки стихотворений. Помимо лирики Т. Г. Цявловская занималась и автобиографической прозой.

Вместе с М. А. Цявловским и Л. Б. Модзалевским Т. Г. Цявловская участвовала в создании ценнейшего для исследователей творчества великого поэта труда — сборника «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты» (1935). В эту книгу вошли материалы, которые не включаются в полные собрания сочинений поэта: рефераты, записи народных песен и сказок, планы изданий, мелкие записи, дарительные надписи, деловые документы и т. п. Для сборника «Рукою Пушкина» Т. Г. Цявловской были подготовлены транскрипции всех автографов, находившихся тогда в Москве, написан ряд предисловий и комментариев. Впоследствии этот труд составил особый, к сожалению не вышедший в свет, том академического издания сочинений Пушкина — «Литературные и биографические материалы». Общая редакция тома была осуществлена М. А. и Т. Г. Цявловскими (машинопись его хранится в Рукописном отделе ИРЛИ, куда переданы бумаги архива Цявловских, связанные с Пушкиным).

Т. Г. Цявловская была одним из основных участников «большого» академического издания сочинений Пушкина в 16 томах (1937—1949).

В I, II, III и XII томах этого издания она выступила как текстолог, автор примечаний, а также как редактор части стихотворений и автобиографической прозы. Позднее вместе с С. М. Бонди она провела огромную работу по подготовке справочного, XVII тома («Дополнения и исправления. Указатели»; вышел в свет в 1959 г.).

Но Т. Г. Цявловская не остановилась на текстологии. За годы практической эдической работы, участия в создании научно выверенного корпуса сочинений великого поэта из нее вырос глубокий исследователь жизни и творчества Пушкина. Печататься она начала в 1931 г. (до 1949 г. подписывалась своей девичьей фамилией — Зенгер). Первой исследовательской работой Т. Г. Цявловской была статья «Николай I — редактор Пушкина» (1934), в которой она изучила и проанализировала все пометы царя на рукописях поэта.

С 1932 г. Т. Г. Цявловская состояла бессменным членом Пушкинской комиссии Академии наук СССР.

После кончины М. А. Цявловского (11 ноября 1947 г.) на руках Татьяны Григорьевны остался не завершенный им труд «Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина». Работа над этим изданием, задуманным как трехтомное, велась с 1939 г. группой лиц под руководством и контролем М. А. Цявловского. Когда основная картотека была составлена, М. А. Цявловский извлек из нее все нужное для «Летописи», отредактировал, дополнил и свел воедино. Появившуюся после его смерти литературу, особенно обильную в год 150-летнего юбилея со дня рождения Пушкина, ввела в «Летопись» Т. Г. Цявловская. Ею был подготовлен к печати, снабжен предисловием и выпущен в свет первый том «Летописи» (1951), включающий в себя период от рождения Пушкина до 4 сентября 1826 г. — окончания ссылки в Михайловское.

Т. Г. Цявловская считала своим долгом довести «Летопись» до конца. Незадолго до своей смерти она подготовила дополненное 2-е издание I тома (находится в редакционном отделе издательства «Художественная литература») и начала работу над II томом. Картотека, составленная ею по периоду 1826—1829 гг., хранится ныне в Государственном музее А. С. Пушкина (в Москве). Опыт, накопленный при создании «Летописи», обобщен Татьяной Григорьевной в статье «О работе над „Летописью жизни и творчества Пушкина“» (1953). Ею также составлен (частично из неопубликованных работ) и отредактирован сборник М. А. Цявловского «Статьи о Пушкине» с ее примечаниями и библиографией работ покойного ученого (1962).

С мая 1957 г. по октябрь 1961 г. Т. Г. Цявловская состояла в штате Института русской литературы (Пушкинский Дом), являясь представителем его в Москве, выполняя различные задания в поисках архивных материалов. Татьяна Григорьевна щедро делилась с молодежью Пушкинского сектора Института опытом, накопленным в работе над академическим изданием сочинений поэта. Ленинградским пушкинистам памятен ее доклад о методах датирования пушкинских текстов.

Большое место занимали в жизни Т. Г. Цявловской бесконечные консультации, отзывы, ответы на письма по вопросам биографии и творчества Пушкина, которые шли к ней со всего Советского Союза. К ней обращались писатели, журналисты, искусствоведы, работники кино и театра, краеведы, начинающие филологи. Даже будучи тяжело больной, Татьяна Григорьевна всегда находила силы навести справки и ответить на все эти вопросы. Не преувеличивая можно сказать, что она одна заменяла целое учреждение. Недаром друзья еще при жизни М. А. Цявловского называли их квартиру «штабом пушкиноведения».

Т. Г. Цявловской написано около сотни «внутренних» рецензий на работы о Пушкине; прочитано несколько десятков докладов в Пушкинской комиссии Союза советских писателей (в Москве), в Институте мировой литературы, в Институте русской литературы и на многих всесоюзных Пушкинских конференциях.

Вторая половина 1950-х—1970-е годы были особенно плодотворны для исследовательницы. За это время ею прокомментированы лирика и автобиографическая проза Пушкина (в собраниях сочинений в 10-ти томах в издательстве «Художественная литература») и, главное, опубликовано множество статей, построенных на общем фундаменте изучения текстов и биографии поэта. В основу каждой работы положены документальные данные, новые находки, интересные соображения. Каждая статья и публикация является вкладом в пушкиноведение. Лучшие из ее работ этих лет (не говоря об исследовании рисунков Пушкина): «Автограф стихотворения „К морю“» (1956), «Дневник А. А. Олениной» (1958), «Влюбленный бес. (Неосуществленный замысел Пушкина)» (1962), «Неясные места в биографии Пушкина» (1962), «Мария Волконская и Пушкин. (Новые материалы)» (1966), «Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина» (1975).

Много сил положено Т. Г. Цявловской на составление и редактирование историко-биографического альманаха «Прометей» в серии «Жизнь замечательных людей», целиком посвященного Пушкину (1974, т. 10; 2-е изд., исправленное: 1975). Открывался том статьей самой Т. Г. Цявловской о Пушкине и Е. К. Воронцовой — «Храни меня, мой талисман...».

Круг интересов Т. Г. Цявловской был разнообразен, он не ограничивался литературой в узком смысле этого слова. Ее перу принадлежит, например, статья «Поэзия Пушкина в романах и песнях его современников» (1970), в основу которой легли ее выступления на концертах в Государственном музее Пушкина в Москве.

Вероятно, из увлечения в молодости изобразительным искусством вырос особый интерес Т. Г. Цявловской к рисункам Пушкина, которыми она занималась в течение сорока лет. Первым опытом на этом пути была ее статья о рисунках поэта в так называемом «Альбоме без переплета», написанная для фототипического издания этой рабочей тетради (1939). Для этого же издания Татьяной Григорьевной выполнен ряд транскрипций автографов поэта.

Вместе с М. Д. Беляевым Т. Г. Цявловская приготовила научное описание всех известных ныне рисунков Пушкина для последнего несостоявшегося тома академического издания сочинений поэта. Работа эта была закончена перед Великой Отечественной войной (машинопись описания находится ныне в Отделе рукописей Института русской литературы).

Прекрасный знаток пушкинской эпохи и, в частности, иконографии, человек, обладающий тонким художественным чутьем и верным глазом, Т. Г. Цявловская сумела определить более пятидесяти портретов современников поэта в рисунках, разбросанных на полях его черновых рукописей. Среди них политические деятели, декабристы (Рылеев, Пестель, Кюхельбекер, Пуцун, Якубович), писатели (Денис Давыдов, Грибоедов, Туманский, Дельвиг, Мицкевич, Баратынский, Веневитинов), множество лиц из пушкинского окружения. На эту тему Т. Г. Цявловской написана целая серия статей (около двадцати), а в 1968—1969 гг. ею был создан (по заказу Центрального телевидения) сценарий телевизионного фильма «Рисунки Пушкина».

В 1970 г. вышла ее книга «Рисунки Пушкина» (М., «Искусство»), явившаяся итогом многолетних изысканий. Над вторым, значительно расширенным изданием этой книги Т. Г. Цявловская работала до конца своей жизни. Последний вечер, 29 мая 1978 г. (скончалась она утром 30-го), она еще сидела за письменным столом и усовершенствовала законченную и сданную в издательство рукопись.

К. П. Богаевская.

СПИСОК ТРУДОВ Т. Г. ЦЯВЛОВСКОЙ ПО ПУШКИНОВЕДЕНИЮ *

1930

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т./Под общ. ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева; Вступ. статья А. В. Луначарского. — М.; Л.: ГИЗ, 1930—1931. — (Прил. к журн. «Красная нива» на 1930 г.).
Т. 1—2. Стихотворения.
Участие в разборе пушкинских рукописных текстов (см. т. 1, с. 40).
Т. 5. Критика. История. Автобиография. 1931.
Редакция отдельных статей.

1931

2. Давыдов Денис Васильевич. — В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 6-ти т. Т. 6. Путеводитель по Пушкину. М.; Л.: ГИЗ, 1931, с. 110—111.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т./Под общ. ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева. — Переизд., испр. — М.; Л.: ГИХЛ, 1931, 1933.
Т. 1—2 — участие в разборе пушкинских рукописных текстов.
Т. 5, кн. 2. 1933.
Редакция отдельных статей; алфавитный указатель к т. 3—5.

1933

4. Пушкин А. С. Три письма к неизвестной/Подгот. текста, поясн. статья и коммент. Т. Зенгер. — Звенья. М.; Л.: Academia, 1933, т. 2, с. 201—221, факс.
Устанавливается адресат черновых писем 1830 г. — К. Собаньская.

1934

5. Автографы Пушкина: Тексты Пушкина/Транскрипция и коммент. М. Цявловского. — Тр. Публ. б-ки СССР им. В. И. Ленина, 1934, вып. 3, с. 13—43, факс.
Публикация и комментарий к планам «Бовы» и «Капитанской дочки» и к черновику стихотворения «Я думал сердце позабыло».
6. Запись Пушкина о 18 брюмера/Публ. и коммент. Т. Зенгер. — Лит. наследство, 1934, т. 16—18. Новые автографы Пушкина, с. 882—884, факс.
То же. — Лит. современник, 1935, № 1. Рукою Пушкина, с. 183—184.
7. Николай I — редактор Пушкина. — Лит. наследство, 1934, т. 16—18, с. 513—536.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т./Под общ. ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, М. А. Цявловского и П. Е. Щеголева. — 2-е изд. — М.; Л.: ГИХЛ, 1934.
Т. 1—2 — участие в разборе пушкинских рукописных текстов.
Т. 6 — редакция отдельных статей; алфавитный указатель к т. 3—5.
9. Пушкин у Трубецких. — Звенья. М.; Л.: Academia, 1934, кн. 3—4, с. 221—231, ил.
Комментарий к рисунку бар. Н. Ф. Боде «Бал у Трубецких в день Екатерины 24 ноября 1834 г.».

1935

10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т./Под общ. ред. С. М. Бонди, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского и М. А. Цявловского. — 3-е изд. — М.; Л.: ГИХЛ, 1935—1936.
Т. 1—2 — участие в разборе пушкинских рукописных текстов.
Т. 6. 1936 — редакция отдельных статей; алфавитный указатель к т. 3—5.
То же. — 4-е изд. — 1936.
Т. 1—2 — участие в разборе пушкинских рукописных текстов.
То же. — 5-е изд. — 1937—1938.
Т. 1—2 — участие в разборе пушкинских рукописных текстов.
11. Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты/Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер; Тр. Пушкинской комис. Ин-та рус. лит. (Пушкинского Дома) АН СССР. — М.; Л.: Academia, 1935. — 926 с.
Часть первая. Тексты в архиве Пушкина.
I. Изучение языков и переводы.
Т. Г. Зенгер. Предисловие (с. 21—26).
Подготовка текстов: 3. Соломон. «Песнь песней». 5. Биография А. П. Ганнбала (немецкий язык — совместно с М. Г. Муравьевой). 8. Сервантес. «Цы-

* Составитель В. В. Зайцева.

гавочка». 11. Вордсворт. «Экскурсия» (совместно с С. Бонди). 12. Сербская песня. 14. Байрон. «Паломничество Чайльд-Гарольда».

Комментарий к переводу Пушкина из «Гяура» Байрона (№ 1), из «Песни песней» (№ 3), к тексту, автор которого неизвестен (№ 4), к переводу из Вордсворта (№ 11), из сербской песни (№ 12), из Бари Корнуола (№ 13), из «Чайльд Гарольда» Байрона (№ 14), из Шатобриана (№ 16). Комментарий к переводам из Сервантеса (№№ 8—9) — при участии Т. Г. Зенгер, к записи арабских букв (№ 17) — совместно с Л. И. Жирковым.

II. Исправления в текстах других авторов.

III. Фрагменты произведений, планы, отрывки и черновики писем, заметки при чтении книг, записи мыслей.

Подготовка текстов: 1. Отрывок черновика иронического письма неизвестному. 2. Отрывок. 3. «Кто хочет пой...». 4. Начало письма к О. С. Павлицевой. 5. Отрывок черновика неизвестного рассуждения (совместно с С. Бонди). 8. «Пускай услышит об милых счастливую весть». 9. «Как узник, Байроном воспетый...». 10. «Я мнил иной успех оправдал меня». 11. Заметка о П. А. Катенине. 12. «И я бы мог, как шут...». 13. Обрывки статьи о Е. А. Баратынском. 14. Обрывки текста: «одними догадками». 15. «Когда б ты прежде знал (?)». 17. План задуманного произведения. 18. Начало письма: «Забыла вы меня». 20. «Гордое суровое лицо осветилось улыбкой». 23. Заметка о религии. 24. Заметки при чтении второго тома «Истории русского народа» Н. А. Полевого. 26—27. Два черновых письма К. А. Собаньской. 28. Отрывок чернового стихотворения. 31. Начало статьи о «Ледяном доме» И. И. Лажечникова. 35. Начало письма к неизвестной (Е. М. Хитрово?). 36. Первая редакция эпиграфа к IV главе «Пиковой дамы» (?). 38—42. Замечания на отдельные места «Слова о полку Игореве» в переводе В. А. Жуковского. 46. Эпиграф к XI главе «Капитанской дочки», стилизованный под А. Сумарокова. 47. Записка к А. Н. Гончаровой (?).

Комментарий к: 23. Заметка о религии. 26—27. Два черновых письма К. А. Собаньской. 29. Запись о 18 брюмера. 35. Начало письма к неизвестной (Е. М. Хитрово?). 36. Первая редакция эпиграфа к IV главе «Пиковой дамы» (?). 46. Эпиграф к XI главе «Капитанской дочки», стилизованный под А. Сумарокова. 47. Записка к А. Н. Гончаровой (?).

IV. Планы изданий.

Подготовка текстов: 10. Список произведений 1830 г. 12. План издания «Повестей Белкина», 1830 г. 13—14. Списки произведений с распределением их по IV томам «Собрания стихотворений А. Пушкина», 1830—1831 гг. 18. Расчет произведений и сборников стихотворений по печатным листам, 1832 г. 19. Список поэм и повестей для издания 1835 г. 21. Список произведений для неопределенного издания, 1835 г. 22. Список для неосуществленного издания 1835 г. 23. Список сочинений для III тома «Современника».

V. Списки произведений.

Подготовка текстов: 1. Список 1821 г. 2. Список 1822 г. 4. Список произведений, нач.: «Скупой, Ромул и Рем». 5. Список стихотворений, посвященных гр. А. Ф. Закревской. 6. Список произведений 1830 г. 7. Перечень «Повестей Белкина». 12. Список ненапечатанных до 1836 г. стихотворений.

VI. Мелкие записи, заметки, пометы, подсчеты.

Подготовка текстов: 1. «J'ai peu d'esprit peu de beauté». 2. «Giguet et Michaud». 3. «1819 Я клялся на свободной 8 mars». 4. «Владимир 1820 Августа 24». 5. Помета под рисунком «31 mars Harting». 6. Запись о Дегилле. 7. Запись о смерти Наполеона. 8. Заглавие поэмы «Таврида» и другие записи. 9. Запись: «27 мая 1822 Кюшинев». 10. Список лиц, к которым было предложено писать письма. 11. Запись о В. К. Кюхельбекере. 14. Запись проекта названия книги: «Евгений Онегин поэма в.». 15. Запись: «aime-moi». 16. Подсчет стихов 50 строф «Евгения Онегина». 17. Запись букв. 18. Подсчет стихов в написанных строфах «Евгения Онегина». 19. Запись долга Алексею. 20. Запись о М. Н. Раевской. 21. Подсчет стихов во II главе «Евгения Онегина». 22. Запись адреса Н. Н. Раевского. 23. Запись игры в карты и ужина у гр. Е. К. Воронцовой. 24. Запись о смерти Байрона. 25. «Veux tu m'aime». 26. Запись о получении письма от гр. Е. К. Воронцовой. 27. Записи: перечень вещей и список лиц. 28. Записи татарских названий городов. 29. Подсчет количества стихов в «Цыганах». 30. Перечень вещей и книг. 31. Перечень вещей и книг, вложенный в письмо к Л. С. Пушкину 1824 г. 32. Запись: «Sottise et impertinence». 33. Подсчет стихов в 47 строфах IV главы «Евгения Онегина». 35. Запись о Гонзаго. 36. Запись о смерти А. Ризнич и пяти повешенных декабристах 24—25 июля 1826 г. 37. Запись о коронации Николая I. 38. Список лиц, привлеченных к участию в «Московском вестнике». 39. Запись 2 и 4 августа 1827 г. 40. Запись рецепта. 43. Запись 19 февраля 1828 г. о кучере. 44. Записи имени А. А. Олениной. 45. Запись для памяти о кн. Е. И. Голицыной. 46. Запись даты: «20 мая 1828 при». 47. Запись о смерти Арины Родионовны и об опере композитора Меркаданте. 48. Запись: «uras — анчар». 49. Записи имени А. А. Олениной. 51. То же. 52. То же. 55. Запись во время пребывания в Арзруме 18 июля 1829 г. 56. То же, 14 июля 1829 г. 57. Запись: «Ворон; исправлен; объявлен...». 58. Список фамилий разных лиц. 59. Спи-

сок адресов и фамилий лиц, которым предполагалось развезти визитные карточки. 60. Запись о Д. П. Северине. 65. Запись названия села Захарова. 66. Отметка о получении 9 сентября 1830 г. в Болдине письма от Н. Н. Гончаровой. 67. Запись пословицы игумена Святогорского монастыря Ионы. 69. Запись о сожжении 19 октября 1830 г. X главы «Евгения Онегина». 70. Подсчет стихов в 57 октавах «Домика в Коломне». 71. Обложка от рукописей с драматическими произведениями, 1830 г. 74. Запись адреса столяра. 77. Запись о крестинах вел. кн. Михаила Николаевича. 79. Запись адреса на Воздвиженке в Москве. 81. Вычисление года рождения молодого Грипева из «Капитанской дочки». 91. Запись последовательности царствований русских царей во время работы над «Родословной моего героя». 92. То же. 94. Перечень вещей. 96. Обложка от статьи о Байроне и другие материалы. 97. Запись о кн. Д. Е. Цицанове. 99. Запись адреса на Каменном острове, где жил Пушкин, для П. И. Клепена 1836 г. 100. Композиция обложки издания стихотворений В. Г. Теплякова, 1836 г. 104. Список вещей, предположенных к покупке. 105. Обложка критической статьи о Вольтере. 107. Запись: «Е. Тимоф. Посолской...».

Комментарий: 58. Список фамилий разных лиц. 59. Список адресов и фамилий лиц, которым предполагалось развезти визитные карточки. 77. Запись о крестинах вел. кн. Михаила Николаевича. 100. Композиция обложки издания стихотворений В. Г. Теплякова, 1836 г.

VII. Приходо-расходные записи.

Подготовка текстов. 1. Расход за шоколад и отправку писем. 2. Подсчет проигрышей в карты. 3. То же. 4. Перечень карточных долгов. 5. Перечень проигрышей в карты. 6. То же (кн. Н. П. Трубецкому). 7. То же (ему же). 8. Подсчет карточных долгов. 9. Подсчет долгов. 10. Запись денежных расчетов. 14. Запись долгов 1834 г. 20. Приходо-расходная запись 1834 г. 24. Запись долгов 1836 г.

VIII. Подписи к рисункам.

Предисловие, публикация и комментарий: 1. Подписи к своим рисункам. — II. Подпись к чужому рисунку: к проекту костюма для Н. Н. Пушкиной.

IX. Записи народных сказок и песен.

Подготовка текста: 2. Записи песен, сохранившиеся в автографах Пушкина.

X. Выписки из книг, журналов и газет, копии произведений, цитаты.

Подготовка текстов: 5. Запись романа Ж.-П. Гара: «Je t'aime tant...». 10. Эпиграф из Андрея Шенье. 11. Выписка из «Revue encyclopédique» 1821 г. с биографическими сведениями о Пушкине. 12. Выписка из «Истории итальянской литературы» П.-Л. Женгеза. 13. Копия примечания В. А. Жуковского к его стихотворению «Лалла-Рук». 14. Запись по памяти стихотворения В. А. Жуковского: «Стихи, петье на празднестве английского посла лорда Каткарта...». 18. Извлечение из сочинения: «Beralde prince de Savoie». 21. Эпиграф из «Циров» Е. А. Баратынского. 24. Цитата из библии (книга Иова). 26. Эпиграфы из А. Аблесимова, Н. М. Языкова и Г. Р. Державина. 28. Копии с описей имений, выписанных из неизвестных подлинных дел. 30. Запись стихотворения кн. П. А. Вяземского. 31. Выписки из «Journal des Débats» 1831 г. 32. Выписки из «Gazette de France». 33. Выписки из сочинений Ренуара и Бенжамена Констана. 34. Выписки из сочинения неизвестного автора по истории французского феодализма. 36—38. Копия трех стихотворений А. Мицкевича: «Олешкевич», «Русским друзьям» и «Памятник Петра Великого». 41. Цитата из книги: «Замечания на католическую мораль Александра Мандзони» (гл. XVI). 42—43. Тексты перевода двух од греческой поэтессы Сафо: «Песенка Афродите» и «Дионизии». 50. Копия записки А. Х. Востокова о «Слове о полку Игореве». 51. Выписка из письма Вольтера к д'Аржанталю. 53. Выписка из записок кн. Е. Р. Дашковой. 54. Копия письма Петра I кн. В. В. Долгорукову. 55. То же. 56. То же. 57. То же. 58. Запись отрывка из перевода И. И. Дмитриева из комедии Мольера «Ученые женщины». 59. Запись солдатской песни «Чувствительная барыня идет в пол-пьяна...». 60. Цитата из неизвестного автора.

Комментарий: 2. Копия стихотворения Д. В. Давыдова: «Возьмите меч — он не достоин брани...». 11. Выписка из «Revue encyclopédique» 1821 г. с биографическими сведениями о Пушкине. 12. Выписка из «Истории итальянской литературы» П.-Л. Женгеза (совместно с М. Г. Муравьевой). 17. Выписка из неизвестного французского автора: «On a admiré le Cynique...». 18. Извлечение из сочинения: «Beralde prince de Savoie». 19. Копия стихотворения Мильвуа «Беспокойство». 20. Копия стихотворения Андра Шенье: «Près des bords où Venise...». 31. Выписки из «Journal des Débats» 1831 г. 32. Выписки из «Gazette de France». 33. Выписки из сочинений Ренуара и Бенжамена Констана. 34. Выписки из сочинения неизвестного автора по истории французского феодализма. 48. Выписка из книги Шарля де-Бросса «Исторические и критические письма об Италии». 50. Копия записки А. Х. Востокова о «Слове о полку Игореве». 58. Запись отрывка из перевода И. И. Дмитриева из комедии Мольера «Ученые женщины».

Часть вторая. Тексты в государственных и частных архивах.

II. Записи в альбомах.

Подготовка текстов: I. Прозаические записи. З. Ек. Н. и Ел. Н. Ушаковым («Дон-Жуанский список»). II. Записи стихотворений Пушкина. 11. Ел. Н. Ушаковой.

Комментарий: II раздел. 20. Ан. Н. Вульф. З. Кн. М. А. Голицыной (совместно с Л. Б. Модзалевским).

III. Подписи к рисункам.

Предисловие, подготовка текстов и комментарий.

VII. Показания по делам о распространении стихов из элегии «Андрей Шенье» и «Гавриилады».

Публикация черновика второго показания по делу о «Гаврииладе» (совместно с Н. В. Язмайловым).

VIII. Деловые документы.

Подготовка текстов: 12. Положение о довольствии О. М. Пеньковскому, 30 октября 1834 г. 15. Контракт на наем квартиры в доме С. А. Баташева, 1 мая 1835 г. 22. Контракт на наем квартиры в доме С. А. Баташева, 1 мая 1836 г. 23. Контракт на наем квартиры в доме С. Г. Волконской, 1 сентября 1836 г.

Приложения. Тексты из бумаг Пушкина, написанные не рукой поэта.

Предисловие, публикация и комментарий: 3. «Notice sur la secte des yéizidis» («Заметка о секте езидов»). 5. Выписки отдельных фраз и выражений из письма Сен-Пре к Юлии из романа Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза».

1936

12. Автографы Пушкина / Публ. и коммент. Т. Зенгер, Н. Измайлова, Л. Модзалевского, М. Цявловского и А. Эфроса. — В кн.: Летописи Гос. Литературного музея. М.: Журн.-газ. объединение, 1936, кн. 1. Пушкин, с. 293—380. (Гос. лит. музей).

I. Стихи. 1. Молдавская песня, с. 295—296. 2. «Зачем безвременную скуку», с. 296—298. 5. Орывок из похода 1829-го года, с. 311—320.

IV. Надписи на книгах. 2. Полторацкому от Пушкина 2 апр. 1829. Москва, с. 358.

13. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. М. А. Цявловского. Т. 5. Критика. История. Публицистика. Дневники и материалы записных книжек. — М.; Л.: Academia, 1936. — 734 с. — (К столетию со дня гибели 1837—1937).

Дневники, автобиографические записи и «Table-talk» — подготовка текста и комментарий.

1937

14. Поэт-партизан [Д. Давыдов]. — Лит. газ., 1937, 10 сент.

15. Пушкин. Полное собрание сочинений: Т. 1—16, Спр. т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, 1959.

Т. 1—3, 12, Спр. т. — ред. Т. Г. Цявловская-Зенгер и др.

Т. 2, кн. 2. Стихотворения 1817—1825. 1949.

Т. Г. Цявловская-Зенгер — общий редактор тома (совместно с М. А. Цявловским).

Т. 3, кн. 1. 1948.

Стихотворения 1826—1836 гг. — подготовка текстов, вариантов и примечаний.

Т. 3, кн. 2. 1949.

Т. Г. Цявловская-Зенгер — общий редактор тома (совместно с М. А. Цявловским).

Т. 12. 1949.

«Table-talk», материалы для заметок в газете «Дневник», Запись о 18 брюмера, все статьи [отдела] «Автобиография. Воспоминания. Дневники» — подготовка текстов, вариантов и примечаний.

Спр. т. Дополнения и исправления. Указатели. 1959.

Дополнения и исправления к изданию подготовила Т. Г. Цявловская-Зенгер (совместно с С. М. Бонди).

16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 9-ти т. / Под общ. ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. Т. 9. Критика. История. Автобиография. — М.: Academia, 1937. — 831 с. — (К столетию со дня гибели 1837—1937).

Дневники, автобиографические записки и «Table-talk» — подготовка текста и комментарий.

1938

17. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Под общ. ред. М. А. Цявловского. Т. 6. Письма. 1815—1837. — М.: Гослитиздат, 1938. — 654 с.

Подготовка к печати писем Н. Н. Гончаровой.

1939

18. Рисунки Пушкина в «Альбоме 1833—1835 годов». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина. Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публ. 6-ки СССР им. В. И. Ленина. Комментарий. М., 1939, с. 67—69.
19. Рукописи А. С. Пушкина. Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публ. 6-ки СССР им. В. И. Ленина. — М.: Гослитиздат, 1939.
3 вып.
Фототипии. 84 с.
Транскрипции / Сост. С. Бонди и Т. Зенгер. XI, 137 с.
Комментарий / Под ред. С. Бонди. 71 с.

1940

20. Портрет Мицкевича, набросанный Пушкиным. — Тридцать дней, 1940, № 11—12, с. 49—50, ил.

1941

21. Из черновых текстов Пушкина. 1. Политическая эпиграмма «Заступники кнута и плети», 2 и 3. Новые строфы «Евгения Онегина». I. «Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой». II. «От важных исходя предметов» / Публ. и примеч. Т. Г. Зенгер. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. науч.-исслед. работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. Горького. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941, с. 31—47.
22. [28 рисунков поэта:] Докл. на заседании Пушкинской комиссии ССП. Краткое излож. — Веч. Москва, 1941, 31 марта (На полях рукописей Пушкина).

1944

23. Баратынский в зарисовке Пушкина. — Огонек, 1944, № 28—29, с. 101, ил.

1948

24. Потомки великого поэта. — За родину. Ежедневн. газ. Прибалт. воен. округа, Рига, 1948, 21 мая.

1949

25. Как были раскрыты два автографа Пушкина. — Огонек, 1949, № 23, с. 24, факс.
1. Послание В. Л. Давыдову. 2. Иллюстрация к «Русалке».
26. Лицейские годы. — Семья и школа, 1949, № 6, с. 6—10, ил.
27. Неизвестное письмо В. А. Жуковского. — Огонек, 1949, № 23, с. 9.
Пушкин в письме Жуковского к П. А. Вяземскому от 19 сентября 1815 г.
28. Неизвестные рисунки Пушкина. — Огонек, 1949, № 22, с. 13.
1. Портрет поэта Дельвига. 2. Портрет декабриста Якубовича. 3. Портрет Грибоедова.
29. Неизвестные рисунки Пушкина. — Сов. искусство, 1949, 4 июня, факс.
Мазепа и Кочубей на черновике рукописи «Полтава» и портрет Н. П. Голицыной в черновиках Пушкина.
30. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6-ти т. / Общ. ред. Д. Д. Благого и С. М. Петрова. — М.: Гослитиздат, 1949.
Т. 4. Стихотворения 1813—1825.
Подготовка тома и примечания; примечания — совместно с К. П. Богаевской.
Т. 2. Стихотворения 1826—1836; Поэмы.
Стихотворения — подготовка текстов и примечания; примечания — совместно с К. П. Богаевской.
31. Пушкин в жизни. — Сов. Молдавия, Кишинев, 1949, 5 июня.
Публикация отрывков из «Дневника» П. И. Долгорукова.
32. Рец.: Изучение кишиневского периода жизни и творчества Пушкина. — Сов. Молдавия, Кишинев, 1949, 22 ноября.
Рец. на книги: Трубецкой Б. Пушкин в Молдавии (Кишинев, 1949); Инижеватов И. Пушкин и молдавский народ (Кишинев, 1949).

1951

33. Дневник Долгорукова. — Звенья, 1951, т. 9, с. 5—20. (Совместно с М. А. Цявловским).
Вступительная статья к дневнику П. И. Долгорукова «35-й год моей жизни...», кишиневского сослуживца Пушкина.
34. Новонайденный автограф Пушкина «Ночь светла в небесном поле»: Сообщ. на III Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1951. Краткое излож. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1951, т. 10, вып. 5, с. 521.

35. О работе над «Летописью жизни и творчества Пушкина»: Докл. на III Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1951. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1951, № 9, с. 91; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1951, т. 10, вып. 5, с. 523.

См. № 44.

36. Предисловие. — В кн.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. 1, с. III—XIV.

37. *Ред.*: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1 / Отв. ред. С. М. Петров; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Изд-во АН СССР, 1951. — 876 с.

1952

38. Вновь найденный автограф Пушкина «В голубом небесном поле» / Публ. Т. Цявловской. — Лит. наследство, 1952, т. 58. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, с. 279—286, факс.

См. № 34.

39. Неизвестный рисунок Пушкина. — Огонек, 1952, № 7, с. 16.

Портрет П. Л. Шиллинга, нарисованный Пушкиным в альбоме Ел. Н. Ушаковой.

40. Новые литературные материалы о Пушкине: Докл. на IV Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1952. Краткое излож. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1952, т. 11, вып. 6, с. 570.

Воспоминания о пребывании Пушкина в Кишиневе, опубликованные в качестве некролога в парижской газете «Temps» от 5 марта 1837 г.

См. № 91, 113.

41. Новые материалы о Пушкине: Докл. на IV Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1952. Краткое излож. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1952, т. II, вып. 6, с. 568.

Дневник А. А. Олениной.

См. № 55.

42. [Письмо] А. С. Сиркур В. А. Жуковскому от 11/23 декабря 1837 г. Париж / Публ. и коммент. Т. Г. Цявловской. — Лит. наследство, 1952, т. 58, с. 152—154.

Отзыв о Пушкине и его вдохновенном разговоре.

Т. Г. Цявловская принимала участие в библиографических разысканиях, связанных с подготовкой к печати раздела «Пушкин в неизданной переписке современников».

43. Пушкин в дневнике Франтишка Малевского / Публ. Т. Цявловской. — Лит. наследство, 1952, т. 58, с. 263—268.

1953

44. О работе над «Летописью жизни и творчества Пушкина». — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. Тр. Третьей Всесоюз. Пушкинской конференции. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953, с. 352—386.

См. № 35.

45. Памятные даты в лирике Пушкина: Докл. на V Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1953. Краткое излож. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1953, т. 12, вып. 5, с. 495.

46. Пушкин и Петр Киреевский. — Огонек, 1953, № 15, с. 23.

Пушкин и Киреевский как собиратели народных песен. Публикуется портрет П. В. Киреевского, сделанный на одном из черновиков «Полтавы».

1954

47. Новооткрытый автограф Пушкина: стихотворение «К морю». Докл. на VI Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1954. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1954, № 8, с. 102; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1954, т. 13, вып. 5, с. 494.

См. № 50.

1955

48. [Сообщение о полученной из Парижа фотокопии неопубликованного автографа стихотворения «К морю» на заседании Пушкинской комиссии. Краткое излож.]. — Лит. газ., 1955, 15 февр.

См. № 50.

49. Стихотворения Пушкина: «Мордвинову»; «О муза пламенной сатиры»: Докл. на VII Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1955. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1955, № 10, с. 98; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1956, т. 15, вып. 1, с. 87.

См. № 61.

50. Автограф стихотворения «К морю». — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956, т. 1, с. 187—207, факс.
Публикация автографа, принадлежавшего М. В. Юзефовичу. История текста стихотворения и его публикации.
См. № 47.
51. «Поэт Ю» в «Путешествии в Арарум». — Там же, с. 351—356.
Поэт «Ю» — М. В. Юзефович.
52. Распространение вольнолюбивых стихов Пушкина Кавериным и Щербининым. — Лит. наследство, 1956, т. 60. Декабристы — литераторы, кн. 1, с. 393—404. (Совместно с Л. А. Мандрыкиной).
53. У д и м о в а Н. И. Стихотворение Пушкина памяти сына С. Г. Волконского. — Там же, с. 405—410.
Написано при участии Цявловской.

1957

54. Рисунки Пушкина. — Огонек, 1957, № 6, с. 22.
Определение портретов бр. Гримм, Шиллера и Гете.

1958

55. Дневник А. А. Олениной. — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958, т. 2, с. 247—292.
См. № 41.

1959

56. Вопросы датирования произведений Пушкина: Докл. на XI Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1959. Краткое излож. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1959, т. 18, вып. 6, с. 558.
57. Западные писатели в рисунках Пушкина. — Культура и жизнь, 1959, № 2, с. 55—59.
Данте, Шекспир, Мидкевич.
58. П у ш к и н А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: Худож. лит., 1959, 1962.
Т. 1. Стихотворения. 1814—1822 / Примеч. Т. Г. Цявловской.
Т. 2. Стихотворения. 1823—1836 / Примеч. Т. Г. Цявловской.
Т. 7. История Пугачева. Исторические статьи и материалы. Воспоминания и дневники. 1962.
Примечания к «Table-talk» и «Воспоминаниям и дневникам» Пушкина.
Консультация к подбору иллюстраций в издании (см. т. 1, с. 630).

1960

59. «Влюбленный бес»: Неосуществленный замысел Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960, т. 3, с. 101—130.
60. Новонайденный автограф Пушкина: Эпиграмма на Булгарина. Докл. на XII Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1960. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1960, № 9, с. 129; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1960, т. 19, вып. 6, с. 548; Вопр. лит., 1960, № 8, с. 248.
См. № 64.

1961

61. «Муза пламенной сатиры». — В кн.: Пушкин на юге. Тр. Пушкинской конф. Одессы и Кишинева. Кишинев: Штиинца, 1961, т. 2, с. 147—198.
Доклад на VII Всесоюзной Пушкинской конференции в 1955 г. Вторично доложено на Пушкинской конференции в Одессе в мае 1959 г.
См. № 49.
62. Неясные места биографии Пушкина. — В кн.: Тринадцатая Всесоюзная Пушкинская конференция. 6—8 июня 1961 г.: Тез. докл. Л.: Изд-во АН СССР, 1961, с. 6—7.
63. Неясные места биографии Пушкина: Докл. на XIII Всесоюз. Пушкинской конференции. Ленинград. 1961. Краткое излож. — Вестн. АН СССР, 1961, № 9, с. 139; Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1961, т. 20, вып. 6, с. 544.
См. № 69.
64. Новонайденный автограф Пушкина: Эпиграмма на Булгарина. — Рус. лит., 1961, № 1, с. 120—133.
См. № 60.

1962

65. Адрес-шутка. Неизвестный автограф А. С. Пушкина. — Неделя, 1962, 4—10 февр., факс.
Записка Пушкина к В. Ф. Вяземской.
См. № 112.

66. Библиография трудов М. А. Цявловского. — В кн.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 409—419.
67. Воспоминания и дневники Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т./Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: Худож. лит., 1962, т. 7, с. 411—419.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1976, т. 7, с. 355—361.
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Современник, 1982, т. 7, с. 491—499.
68. Интересная выставка. — Веч. Москва, 1962, 13 февр.
Выставка «Пушкин — читатель и литературный критик», организованная Гос. музеем А. С. Пушкина в Центральном доме литераторов. Автор и собиратель выставки Я. Г. Зак.
69. Неясные места биографии Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962, т. 4, с. 31—49.
См. № 63.
70. Новые определения портретов в рисунках Пушкина. — В кн.: Пушкин и его время. Исслед. и материалы/Всесоюз. музей А. С. Пушкина. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962, вып. 1, с. 344—362, ил.
Пестель. — Князь А. М. Горчаков.
71. Рисунки Пушкина: Сценарий и консультация фильма Т. Г. Цявловской. Реж. С. И. Владимирский. Производство Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов. Выпуск 1962 г.
72. *Ред.*: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине/Сост., ред. и примеч. Т. Г. Цявловской; Отв. ред. Ю. Г. Оксман; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. Комис. по истории филолог. наук. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — 436 с., 1 л. портр.

1963

73. Новые иллюстрации к «Маленьким трагедиям». — Нева, 1963, № 6, с. 213—215, ил.
О гравюрах И. И. Старосельского.

1964

74. Рисунки Пушкина. — Юность, 1964, № 8, с. 91—96.
Гнедич. — Арина Родионовна. — Денис Давыдов. — Федор Толстой.

1966

75. Мария Волконская и Пушкин: Новые материалы. — Прометей. Ист.-биогр. альм. М.: Мол. гвардия, 1966, т. 1, с. 54—71.
Письма Волконской к В. Ф. Вяземской 1826—1827 гг., обнаруженные в ЦГАЛИ.
76. «Заступники кнута и плети...»: Споры вокруг стихотворения Пушкина. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1966, т. 25, вып. 2, с. 123—133, факс.
В связи со статьей В. В. Виноградова «О принципах и приемах чтения черновых рукописей Пушкина».
77. Новые автографы Пушкина на русском издании «Айвенго» Вальтера Скотта. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.; Л.: Наука, 1966, с. 5—30, факс.
78. Поэт рисует. — Неделя, 1966, 29 мая—4 июня, с. 7.
79. Слово о друге: 75-летие профессора С. М. Бонди. — Моск. правда, 1966, 26 июня.

1967

80. Кто эти люди? — РТ, 1967, № 2 (51), с. 14—15.
Е. Ф. Канкрин, Е. З. Канкрин и Е. В. Вельяшева.
81. «Невольник чести беспощадной». — Знание — сила, 1967, № 8, с. 26—28.
Изображения пистолетов в рукописях Пушкина. Дуэли Пушкина.
82. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 8-ми т. Т. 1—8. — М.: Худож. лит., 1967—1970.
Подбор иллюстраций.

1968

83. Письмо В. М. Анисимова от 27 февраля 1968 г. — Рус. яз. в кирг. школе, 1968, № 3, с. 14—15.
Чтение аббревиатурной записи Пушкина на полях стихотворения «Пед небом голубым страны своей родной».
84. Рисунки Пушкина: Сценарий для телевидения.
Передавали в эфир 25 марта 1968 г.
85. Рукой Пушкина. — Книжное обозрение, 1968, № 2, 6 янв., с. 12.

Публикация портрета Е. В. Вельяшевой и определение портрета генерала Раевского.

86. *Рец.*: Книжка о киргизских переводах лирики Пушкина. — Рус. яз. в кирг. школе, Фрунзе, 1968, № 3, с. 30—31.
Рец на кн.: Д ж и д е е в а К. Х. Лирика А. С. Пушкина в киргизских переводах. Фрунзе: Мектеп, 1967.

1969

87. Альманах «Прометей»-10. — Лит. газ., 1969, 28 мая, с. 3.
Беседа с редактором пушкинского сборника Т. Г. Цявловской.
88. [П. Бунин — иллюстратор Пушкина]. — Сов. культура, 1969, 8 февр., ил.
89. Онегин ли? — Простор, 1969, № 6, с. 90—99.
Определение портрета Д. В. Веневитинова на рисунке Пушкина, изображающем молодого человека с подписью «Предисловие к „Евгению Онегину“».
90. Портреты в рисунках Пушкина. Сценарий для телевидения.
Передавали в эфир 4 июня 1969 г.
91. Пушкин в Кипитине: Неизвестные воспоминания / Публ. Т. Г. Цявловской. — Пушкинский праздник, 1969, 30 мая—6 июня, с. 24.
См. № 40.
То же, полностью. — Прометей. Ист.-биогр. альм. М., 1974, т. 10, с. 293—301.
92. Рисунок и слово у Пушкина. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1969, т. 28, вып. 3, с. 196—210.
Определение портрета Ф. Булгарина под рисунком Пушкина, изображающим кабинет поэта в Болдине, и датировка рисунка.
93. Цявловский М. А. Из записей П. И. Бартечева: О Пушкине и гр. Е. К. Воронцово-Вашкиной / Подгот. Т. Г. Цявловской. — Там же, с. 267—276.
94. *Рец.*: Новинка пушкинаны. — Учит. газ., 1969, 14 янв.
Карта Н. М. Гордеева «Пушкин и Тамбовский край» (М., 1971).

1970

95. Дар воображения. — Пушкинский праздник, 1970, 3—10 июня, с. 7, ил.
К иллюстрациям П. Бунина к Пушкину.
96. Комментарий ученого к статье: Дементьев М., Ободовская И. Редчайшая находка. Неизвестное письмо Пушкина. — Лит. газ., 1970, 9 дек.
Письмо Пушкина к Д. Н. Гончарову от 1833 г.
97. Неизвестное письмо Е. М. Хитрово Пушкину. — Пушкинский праздник, 1970, 3—10 июня, с. 12—13.
Письмо от ноября 1836 г., обнаруженное в ЦГАЛИ.
См. № 115.
То же. — Прометей. Ист.-биогр. альм. М., 1974, т. 10, с. 256—257.
98. Поэзия Пушкина в романах и песнях его современников. — В кн.: Музыкальное путешествие. Книга для юношества о музыке и музыкантах / Сост. Е. Л. Даттель; Подгот. текста Е. Л. Даттель и Е. С. Ласкиной. М.: Просвещение, 1970, с. 48—69.
99. Рисунки Пушкина. — В кн.: Литература и ты. Сб. М.: Мол. гвардия, 1970, вып. 4, с. 260—274, ил.
То же, в изм. ред. — В кн.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М.: Искусство, 1970, с. 5—19, 145—152.
100. Рисунки Пушкина. — М.: Искусство, 1970. — 168 с., ил.
Содерж.: Введение. — Иллюстрации. — Портреты. (Генерал Раевский; Капица Полихрония; Федор Толстой; Арина Родионовна; Пестель, Денис Давыдов; Пушкин; Дельвиг, Кюхельбекер, Рылеев; Александр Горчаков; В. Л. Пушкин; С. Трубецкой; Петр Киреевский; Закревская; Баратынский; Мипкевич; Вельяшева; Гнедич; Алина Корсакова; Канкрин; Жена; Александра Гончарова). — Рисунки за беседой... (Кюхельбекер и Рылеев; Дельвиг; Грибоедов; Орловы, Шиллинг; Воронцова; Якубович). — Автопортреты. — Послесловие. — Примечания. — Список иллюстраций.
101. Н. М. Смирнов в рисунках Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л.: Наука, 1970, с. 109—111.
Определение портрета Смирнова в альбоме Ел. Н. Ушаковой. Первое сообщение о портрете и демонстрация его были сделаны в докладе «Пушкин-портретист» 25 марта 1941 г. в Пушкинской комиссии Союза советских писателей в Москве.

1971

102. Вокруг Пушкина. — Наука и жизнь, 1971, № 6, с. 66—76. (Совместно с М. А. Цявловским).
Фрагменты из пушкиноведческих дневников М. А. и Т. Г. Цявловских

- с краткими пояснениями Т. Г. Цявловской и родословной таблицей потомков Пушкина.
103. Слово прощания: [С. П. Бобров. Некролог]. — Лит. Россия, 1974, 5 февр. (Совместно с др.).

1972

104. Комментарий к письму А. С. Пушкина к Д. Н. Гончарову от первой половины 1833 г. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л.: Наука, 1972, с. 8—13, факс.
105. Невоплощенный замысел Пушкина. — Лит. газ., 1972, 15 марта, с. 7.
Новое прочтение рисунков Пушкина на рукописи с изображением виселицы с пятью повешенными и записью «И я бы мог, как шут...».
106. Рисунки Пушкина. — В мире прекрасного. Календарь. М.: Изд-во полит. лит., 1972, 7—13 февр.

1973

107. Автопортреты поэта. — Пушкинский праздник, 1973, 30 мая—6 июня, с. 10, 12—13.
108. «Князь Дундук». — В кн.: Искусство слова. Сб. статей к 80-летию чл.-кор. АН СССР Д. Д. Благого / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. Горького. М.: Наука, 1973, с. 97—101, факс.
Определение портрета М. А. Дондукова-Корсакова на черновой рукописи статьи Пушкина «Разговор о критике».
109. Пушкиниана: будущие страницы. Анкета «ЛГ». — Лит. газ., 1973, 6 июня.
Отвечают ученые-пушкинисты: Т. Г. Цявловская и др.
110. Григорий Чернецов. — Наука и жизнь, 1973, № 2, с. 99—103, ил.
Определение портрета Г. Чернецова на полях черновика «Путешествия Онегина».

1974

111. Дни рождения поэта. — Пушкинский праздник, 1974, 30 мая—6 июня, с. 11, 18.
Стихотворения Пушкина, написанные им к своим дням рождения: «Мечтатель», «Мое завещание. Другьям», «Князю А. М. Горчакову («Встречаюсь я с осьмнадцатой весной»)» и «Я возмужал среди печальных бурь».
112. Записка [Пушкина] к В. Ф. Вяземской. — Прометей. Ист.-биограф. альм. М.: Мол. гвардия, 1974, т. 10, с. 160—166, факс.
Датируется предположительно началом 1825 г.
См. № 65.
То же. — Прометей. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1975, т. 10, с. 160—166.
113. Из воспоминаний о Пушкине в Кишиневе / Публ. Т. Г. Цявловской. — Там же, с. 293—301.
См. № 40, 91.
То же. — 2-е изд., испр. — М., 1975.
114. Наша первая любовь: Диалог о пушкинской музе. — В мире книг, 1974, № 2, с. 84—86. (Совместно с А. Тарховым).
115. Незвестные письма к Пушкину — от Е. М. Хитрово. — Прометей. Ист.-биограф. альм. М.: Мол. гвардия, 1974, т. 10, с. 241—260, факс.
Пушкин и Хитрово. Публикуются письма от 14 августа 1830 г. и от ноября 1836 г., обнаруженные в ЦГАЛИ.
См. № 97.
То же. — Прометей. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1975, т. 10, с. 241—260.
116. Последействие составителя к статье: Востокова Н. Б. Пушкин по архиву Бобринских. — Прометей. Ист.-биограф. альм. М.: Мол. гвардия, 1974, т. 10, с. 272—274.
То же. — Прометей. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1975, т. 10, с. 272—274.
117. Предисловие. — В кн.: Пушкин А. С. Болдинская осень / Сост. Н. В. Колосова; Сопровод. текст В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана; Предисл. и науч. консультация Т. Г. Цявловской; Ил. П. Л. Бунина. М.: Мол. гвардия, 1974, с. 5—7 (Тебе в дорогу, романтик).
То же. — В кн.: Пушкин А. С. Болдинская осень. — 2-е изд. — М., 1982, с. 3—8. (Б-ка юношества).
118. Предисловие к статье: Шнейдер А., Жуковская Н. Дело об автографах А. С. Пушкина. — Наука и жизнь, 1974, № 6, с. 51.
119. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1974—1978. — (К 175-летию со дня рождения).
Т. 1. Стихотворения 1813—1824 годов / Примеч. Т. Г. Цявловской.
Т. 2. Стихотворения 1825—1836 годов / Примеч. Т. Г. Цявловской.
Т. 7. История Пугачева. Исторические статьи и материалы. Воспоминания и дневники. 1976.
Примечания к «Воспоминаниям и дневникам Пушкина».

120. Пушкин А. С. Сочинения: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения 1814—1836 годов; Сказки. — М.: Худож. лит., 1974. — 533 с.
Примечания к стихотворениям.
121. «Храни меня, мой талисман...». — Прометей. Ист.-биогр. альм. М.: Мол. гвардия, 1974, т. 10, с. 12—84.
Пушкин и Е. К. Воронцова.
То же. — Прометей. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1975, т. 10, с. 12—84.
122. *Ред.*: Прометей. Ист.-биогр. альм., сер. «Жизнь замечат. людей». Т. 10 / Науч. ред. и сост. Т. Г. Цявловская; Худож. Ю. Нолев-Соболев. — М.: Мол. гвардия, 1974. — 423 с., ил.
То же. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1975.

1975

123. Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина. — В кн.: Литературное наследие декабристов / Отв. ред. В. Г. Базанов, В. Э. Вадуро; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1975, с. 195—218.
124. Послесловие к статье: Протоколитов Б. А. Рисунок Пушкина «Золотые ворота Карадага». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1973. Л.: Наука, 1975, с. 97.

1976

125. Не Лявский, а Туманский. — Пушкинский праздник, 1976, 4—9 мая, с. 20—21.
Рисунок Пушкина, сделанный им в 1823 г. в Одессе, во время писания 2-й гл. «Евгения Онегина».

1977

126. Первая статья Пушкина для «Московского вестника». — В кн.: Замысел, труд, воплощение... [Сб. статей, посвященный д-ру филолог. наук, проф. С. М. Бонди] / Под ред. проф. В. И. Кулешова. М.: МГУ, 1977, с. 79—91.
Статья «Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемозине“».

1978

127. Послесловие к статье: Гурьянов В. П. Письмо Пушкина о «Гавриилиаде». — В кн.: Пушкин. Исслед. и материалы. Л.: Наука, 1978, т. 8, с. 291—292. (Совместно с Н. Я. Эйдельманом).
128. Пушкин А. С. Сочинения: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения 1814—1836 годов; Сказки. — М.: Худож. лит., 1978. — 536 с.
Примечания к стихотворениям.

1979

129. О повести Н. Баранской «Цвет темного меду». — Сибирь, Иркутск, 1979, № 2, с. 98—99.
С. 98: отзыв Т. Г. Цявловской.
130. Пушкин А. С. Эпиграммы / Худож. Н. В. Кузьмин; Примеч. Т. Г. Цявловской. М.: Худож. лит., 1979. — 167 с., ил.

1980

131. Рисунки Пушкина. — 2-е изд., пересм. и расш. — М.: Искусство, 1980. — 446 с., ил.
Содерж.: Введение. — Автоиллюстрации. — Портреты. (Генерал Раевский; Калипсо Полихрони; Федор Толстой-Американец; Туманский; Пестель; Денис Давыдов; Неизвестный, Пуцци, Дельвиг, Кюхельбекер, Рылеев; Горчаков; Отец (?). В. Л. Пушкин. С. П. Трубецкой. П. С. Пуцци. Виселица; Петр Киреевский; Хитрово; Закревская; Баратынский; Мицкевич; Вельяшева; Григорий Чернецов; «Князь Дундук»; Гнедич; Булгарин; Веневитинов; Алина Корсакова; Канкрин; Н. Н. Пушкина; Александрина). — За беседой... (Кюхельбекер и Рылеев; Дельвиг; Грибоедов; Смирнов; Орловы; Шиллинг; Воронцова; Якубович; Фаргат-бек; Камергер двора Фатали-шаха; Фараджула-бек). — Западные писатели (Шиллер и Гете; Братья Гримм). — Автопортреты. — «Невольник чести беспощадной...». — Послесловие. — Примечания. — Список иллюстраций.
1-е изд. см. № 100.

1982

132. Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10-ти т. М.: Современник, 1982.
Т. 1. Стихотворения 1813—1824 гг./Примеч. Т. Г. Цявловской.
Т. 2. Стихотворения 1825—1836 гг./Примеч. Т. Г. Цявловской.
Т. 7. История Пугачева. Исторические статьи и материалы. Воспоминания
и дневники.
Примечания к «Воспоминаниям и дневникам».

1983

133. Рисунки Пушкина. — 3-е изд., стереотип. — М.: Искусство, 1983. — 446 с., ил.
1-е изд. см. № 100.

1984

134. Пушкин А. С. Эпиграммы / Худож. В. Вагин; Примеч. Т. Г. Цявловской.
Пермь: Кн. изд-во, 1984. — 197, [8] с., ил.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Г. 34
 Аблесимов А. А. 31, 33, 387
 Абрамович С. Л. 60, 65, 66, 68
 Августин, епископ дмитровский 281—286
 Агафий Схоластик 164
 Адамов Е. А. 279
 Аддисон Дж. 337
 Азаревичева М. А. 51
 Аладьин Е. В. 266
 Александр I 41, 42, 127, 138—140, 173, 175, 188, 249, 280, 281, 283, 285—287, 296, 297, 311, 313, 315, 325, 330, 331, 367, 376, 380
 Александр VI, папа римский 177
 Александра Федоровна, имп. 291, 378
 Алексеев 386
 Алексеев М. П. 158, 164, 174, 176, 177, 179, 186, 187, 194, 203, 212, 213, 324—326, 328, 331, 332, 334
 Алексеев Н. С. 175, 232
 Алкивиад 163
 Альфиери В. 48
 Альпиц Д. Н. 125, 149
 Амвросий (Подобедов А. И.), митрополит петербургский 286
 Анакреонт 152, 153, 174
 Анджелини Д.-М.-Г. 34
 Аникин А. В. 4, 325
 Анисимов В. М. 392
 Анна Иоанновна, имп. 272, 315
 Анна Леопольдовна 272
 Анненков П. В. 175, 178, 181, 188, 189, 193, 194, 206, 243, 325, 341, 342, 348
 Ансело М.-В.-Л. 204
 Ансло Ж.-А.-Ф.-П. 203
 Антоний Марк 49
 Антонолина Ф. 57
 Анфосси П. 48, 49
 Апулей Люций 120, 339
 Арапов П. Н. 43
 Арденс Н. Н. 375
 д'Аржанталь Ш.-О. 387
 Арина Родионовна см. Яковлева А. Р.
 Ариосто Л. 42, 54, 56, 108, 209, 216
 Аристотель 163
 Аристофан 39, 40
 Архипов В. А. 359
 Астафьев В. В. 251, 253
 Атик К. Цецилий Помпоний 116, 118, 121
 Афней 152, 164, 165
 Ахматова А. А. 198, 378
 Бабеф (Babeuf) Ф.-Н. 142, 148
 Багратион П. И. 278
 Базанов В. Г. 359, 395
 Баевский В. С. 331
 Байрон Дж.-Н.-Г. 42, 52, 69, 70, 76, 108, 123, 148, 187, 203, 205, 207, 213, 222, 238, 239, 248, 264—267, 276, 386, 387
 Балудянский М. А. 326
 Бальзак О., де 63, 204, 208, 217, 222
 Баранская Н. В. 395
 Баратынский Е. А. 106, 114, 139, 142, 143, 225, 234, 365, 366, 371, 380, 381, 384, 386, 387, 389, 393, 395
 Бари Ж.-Л. 204
 Барклай де Толли М. Б. 166, 278
 Барков Д. Н. 43—45, 48
 Барков И. С. 31
 Бартегов П. И. 243, 248, 291, 358, 393
 Басов П. Т. 209
 Баташов С. А. 388
 Батов В. И. 139
 Батюшков К. Н. 17, 30, 94, 95, 152, 154—156, 161, 162, 291, 299—301, 303
 Баур (Боур) Р. X. 75, 76
 Бахтин М. М. 179, 186, 212, 309
 Бебель А. 333
 Бедный Д. 370—372, 385
 Безыменский А. И. 144
 Бейкер Э. 187
 Бейль А.-М. см. Стендаль
 Бектаев К. В. 131
 Бекфорд У. 182
 Белинский В. Г. 72, 73, 152, 153, 155, 156, 166—168, 170, 174, 357, 358, 363
 Белый А. 12, 13, 367
 Беляев М. Д. 261, 384
 Бенкендорф А. X. 112, 115, 147, 244, 258, 264, 270, 357, 371
 Бентам И. 325
 Бенуа А. Н. 381
 Берамже П.-Ж., де 286
 Березина В. Г. 359, 363
 Берков П. Н. 130, 306, 372
 Берковский Н. Я. 83, 88, 91, 92, 103, 337
 Беррийский К.-Ф., герцог 51
 Бертацци Дж. 32
 Бертон Ж.-Б. 147
 Бессонов П. А. 91, 307
 Бестужев А. А. (псевд. — Марлинский) 50, 202, 228—231, 241, 253, 359, 361
 Бестужев-Рюмин М. А. 254, 255, 260, 261, 276, 361
 Бетховен Л., ван 50
 Бируков А. С. 365
 Бирюков П. И. 208
 Бирюков Ф. Г. 361
 Битобе Ж.-П. 339
 Благой Д. Д. 61, 68, 69, 72, 74, 76, 83, 87, 126, 161, 162, 170, 177, 178, 250, 310, 324, 375, 377, 378, 389, 392

- Блок А. А. 85, 169, 191, 367
 Блок Г. П. 351
 Блудов Д. Н. 38, 39, 113
 Блюмин И. Г. 324
 Бобринские 394
 Бобров С. П. 380, 394
 Бобров С. С. 238
 Богаевская К. П. 384, 389
 Богданович И. Ф. 55, 56
 Боголепов П. К. 380
 Богомолец В. К. 94
 Богородский Б. Л. 64
 Боде Н. Ф. 385
 Боденштедт Ф. 325, 326
 Бодуэн де Куртене И. А. 367
 Боккяччо Д. 32
 Большаков М. 379
 Бомарше П.-О. Карон, де 31—33, 94, 201
 Бонди С. М. 3, 4, 126, 155, 162, 163, 167, 168, 170—172, 233, 244, 247, 250, 255, 264, 265, 274, 341, 347, 348, 367—381, 383, 385, 386, 388, 389, 391, 392, 395
 Борецкий И. П. 47
 Борис Владимирович, кн. 226
 Боровой С. Я. 325
 Бороздин К. М. 271, 272
 Боур Р. Х. см. Баур Р. Х.
 Бодяновский В. Ф. 88
 Бочаров С. Г. 62, 68, 96, 179, 184, 192
 Бродский Н. Л. 324, 327
 Брокгауз Ф. А. 338
 Бросс Ш., де 387
 Брут Люций Юний 116, 121, 122, 233
 Брут Марк Юний 116
 Брюллов А. П. 261
 Брюс Я. В. 67, 75, 76
 Брюсов В. Я. 17, 18, 21, 23, 24, 27, 367, 382
 Брянская, актриса 51
 Брянский Я. Г. 47
 Буало-Депрео Н. 16, 20
 Буальдьё Ф. А. 45, 53
 Бужинский Г. 67
 Булгарин Ф. В. 147, 273, 274, 362, 364, 391, 393, 395
 Бунин П. Л. 393, 394
 Бунина А. П. 38
 Бунтова И. А. 355
 Бурцов И. Г. 149, 208
 Бутурлин И. И. 67
 Бычков И. А. 365
 Бюффон Ж.-Л.-Л. 232
 Вагин В. В. 381, 396
 Вальберх И. И. 41
 Вальберхова М. И. 47
 Ванжура Э. 35
 Васильевский А. А. 310
 Вапуро В. Э. 4, 111, 112, 157, 186, 273, 289, 292, 294, 298, 309, 363, 365, 366, 395
 Вейгль Й. 49
 Вейнберг П. И. 117, 119
 Великопольский И. Е. 262
 Веловский И. Ф. 352
 Вельяшева Е. В., в замужестве Жандр 261, 392, 393, 395
 Венгеров С. А. 88, 159, 367, 370
 Вевегинов Д. В. 384, 393, 395
 Вергилий Публий Марон 53, 117, 120, 121
 Верещагина Е. И. 295
 Веронезе П. 49
 Верховская Н. П. 380
 Верховский Ю. Н. 373
 Ветловская В. Е. 3
 Вигель Ф. Ф. 50
 Видок Э.-Ф. 273
 Виельгорский М. Ю. 341, 342
 Виноградов В. В. 64, 73, 96, 99, 128, 143, 200, 377, 378, 391, 392
 Винокур Г. О. 21, 136, 227, 235, 237, 373
 Виньи А., де 203
 Висковатов С. И. 30
 Владимир Всеволодович Мономах, кн. 30
 Владимир Святославич, вел. кн. киевский 143, 226
 Владимирский С. И. 374, 392
 Владиславич-Рагузинский С. Л. 67
 Воейков А. Ф. 361, 362
 Волгин В. П. 372
 Волков Ф. Г. 320
 Волконская М. Н., урожд. Раевская 224, 248, 384, 386, 392
 Волконская С. Г. 388
 Волконский С. Г. 260, 391
 Воллан С. 201
 Вольпе Ц. С. 375
 Вольперт Л. И. 3, 200, 205, 206, 214, 217, 222
 Вольтер (наст. фам. — Ф.-М. Аруэ) 29, 30, 34, 35, 37—39, 41, 42, 49, 53, 153, 154, 201, 222, 323, 387
 Вольховский В. Д. 250
 Вордсворт В. 386
 Воронцов М. С. 228, 230, 240
 Воронцова Е. К., урожд. Браницкая 240, 241, 384, 386, 393, 395
 Ворончак Е. 128
 Востоков А. Х. 164, 166, 172, 387
 Востокова Н. Б. 394
 Враницкий П. 35
 Всеволод Владимирович, кн. 226
 Всеволожские 48
 Всеволожский Н. В. 43, 44, 300
 Вульф А. Н. 61, 116, 204, 243, 248, 257, 261, 273
 Вульф Ан. Н. 243, 248, 388
 Вульф Е. Н., в замужестве Вревская 139, 243, 248
 Вульф П. И. 255, 261
 Вульф Ф. И. 255
 Вышеслав Владимирович, кн. 226
 Вяземская В. Ф., урожд. Гагарина 240, 248, 391, 392, 394
 Вяземский П. А. 14, 79, 80, 82, 96, 97, 102, 104, 108, 110, 112—114, 118, 127, 147, 202, 204, 225, 233, 234, 238—241, 269—273, 289—293, 295, 296, 298—300, 306—311, 357, 360, 361, 364, 387, 389
 Гаевский П. И. 112
 Галинковский Я. А. 338
 Галич А. И. 38
 Галушко Т. К. 248
 Ганнибал А. П. 60—67, 71, 72, 213, 214, 216, 385
 Гара Ж.-П. 387
 Гаспаров Б. М. 137
 Гаспаров М. Л. 131, 151, 165
 Гассе 34
 Гафиз см. Хафиз Хорезми
 Гаццаниги Дж. 32
 Гегель Г.-Ф.-В. 156
 Гедил 164, 173
 Гейне Г. 202, 204, 207, 221, 325
 Гельвеций Ж.-К.-А. 39
 Гельд Г. Г. 152
 Геннади Г. Н. 309
 Генрих IV (Henri Quatre) 41, 42, 89, 90
 Генрих V Ланкастер 222

- Гердер И.-Г. 121, 158
 Герен 248
 Герострат 51
 Герцен А. И. 148, 298
 Герцог Орлеанский см. Филипп II Орлеанский
 Гершензон М. О. 88, 91, 100—102, 196
 Герштейн Э. Г. 378
 Гессен А. И. 54
 Гете (Goethe) И.-В. 50, 107, 109, 110, 117—119, 177, 178, 185, 187, 239, 264—267, 276, 359, 391, 395
 Гиббон Э. 157
 Гизо Ф.-П.-Г. 212, 213
 Гиллельсон М. И. 112—115, 289, 309, 363, 365
 Гинзбург Л. Я. 198, 308
 Гишнус В. В. 85, 92, 94, 245, 261, 271, 272, 274, 275
 Гирс Н. К. 330
 Гирченко И. В. 358, 360
 Гиршгейд Б. 354
 Глеб Владимирович, кн. 226
 Глебов Г. С. 118, 177
 Глинка С. Н. 266
 Глинка Ф. Н. 297
 Глушковский А. П. 51, 52, 58, 59
 Глюк И.-Х.-В. 34, 53
 Гнедич Н. И. 29, 46, 108, 163, 164, 167, 168, 171, 173, 269—272, 276, 277, 317, 372, 392, 393, 395
 Гоголь Н. В. 88, 124, 208, 273, 317, 364, 376, 390
 Гозенпуд А. А. 3, 53
 Голиков И. И. 62
 Голицын С. Г. 265
 Голицына Е. И. 291, 386
 Голицына М. А. 388
 Голицына Н. П. 388
 Головин Ф. А. 67
 Гольбах П.-А. 39
 Гомер (Homer) 108, 139, 163, 164, 167, 168, 171, 173, 269—272, 276, 277, 312, 317, 324, 326, 327
 Гонзага (Гонзаго) П.-Г. 54
 Гонзага Т.-А. 386
 Гончаров А. Н. 244, 270, 273, 274
 Гончаров Д. Н. 393, 394
 Гончаров И. А. 208, 221
 Гончарова А. Н., в замужестве Фризенгоф 386, 393, 395
 Гончарова Н. И. 260
 Гончарова Н. Н. см. Пушкина Н. Н.
 Гораций Квинт Флакк 152, 262
 Гордеев Н. М. 393
 Горяфельд А. Г. 177
 Горчаков А. М. 325, 330, 392, 393, 395
 Горчаков В. П. 49
 Горчаков Д. П. 339
 Горький М. 372
 Гофман М. Л. 367
 Гофман Э.-Т.-А. 92
 Гопци К. 34, 202
 Гранин Д. А. 96
 Грехнев В. А. 152, 161, 163
 Греч Н. И. 43, 44, 229, 301, 302
 Гриб В. Р. 201
 Грибоедов А. С. 21, 197, 230, 273, 361, 384, 389, 393, 395
 Григорьев А. А. 167
 Григорьева А. Д. 161, 162
 Гримм, братья 391, 395
 Громбах С. М. 186, 187
 Гроссман Л. П. 18, 28, 53, 54, 56, 70, 136, 169, 211
 Грот К. Я. 37, 111
 Гудзий Н. К. 374
 Гуговский Г. А. 69, 70, 73, 192, 315, 372, 375
 Гульельми П.-А. 49
 Гурьев (Gougiel) А. Д. 265
 Гурьянов В. П. 395
 Гус М. С. 200
 Гуторов И. В. 124—128, 131
 Гюго В. 203
 Давид Ж.-Л. 209
 Давыдов В. Л. 389
 Давыдов Д. В. 205, 207, 300, 361, 364, 365, 384, 385, 387, 388, 392, 393, 395
 Д'Аламбер Ж.-Л. 232
 Даль В. И. 91, 179, 308, 362
 Даниельсон Н. Ф. 331, 332
 Данте Алигиери 86, 178, 202, 329, 391
 Даттель Е. Л. 393
 Дашков Д. В. 38, 40, 158
 Дашкова Е. Р., урожд. Воронцова 387
 Дегильи 231, 386
 Делаглуэ 204
 Делакруа Э. 204
 Деларю М. Д. 158, 159
 Делла-Мария Д. 45
 Дельвиг А. А. 111, 147, 156—159, 164, 165, 167, 171—173, 189, 225, 234, 254, 273, 311, 359, 363, 384, 389, 393, 395
 Дембовская М. 215
 Дементьев М. А. 393
 Демосфен 115
 Державин Г. Р. 12, 36, 57, 97, 98, 158, 290, 300, 306, 310, 311, 314, 338, 339, 387
 Державин К. Н. 34
 Де-Рибас А. М. 239
 Дехтерев Б. А. 378—380
 Дехтярева М. А. 351, 354—356
 Джидеева К. Х. 393
 Джуль В. 182
 Дидло Ш.-Л. 36, 51—54, 56, 59
 Дидро Д. 37, 39, 201
 Дмитриевский И. А. 32
 Дмитриев И. И. 17, 55, 94, 99, 100, 115, 143, 145, 290—292, 296—298, 311, 312, 314, 322, 387
 Дмитриев-Мамонов М. А. 287
 Долгорукий Я. Ф. 67
 Долгоруков В. В. 387
 Долгоруков В. М. 353
 Долгоруков П. Д. 389
 Домгер Л. Л. 245
 Дондуков-Корсаков М. А. 394, 395
 Дорохов Р. И. 253
 Достоевский Ф. М. 78, 186, 218
 Дубровин Н. Ф. 355
 Дубровина М. Н. 340
 Дунаевский Е. 163
 Дурова Н. А. 364
 Дурылин С. Н. 28
 Дьяконов И. М. 79, 114, 120, 121, 124, 150, 183, 184, 187, 249, 259
 Дюбарри М.-Ж., урожд. Гомар де Воберьяе 147
 Дюлис Ж.-Ф.-Ф. 323
 Дюси Ж.-Ф. 30, 50
 Евгеньев-Максимов В. Е. 358
 Еголин А. М. 375
 Ежова Е. И. 48
 Екатерина I 272
 Екатерина II 9, 41, 272, 314—316, 318, 353
 Елагин Г. М. 351—356

- Елагин И. П. 143, 320
 Елагин Н. Г. 351, 354—356
 Елагин Ф. Т. см. Елагин Г. М.
 Елагина А. С. 351, 354—356
 Елагины 351, 354—356
 Елена Васильевна Глинская 272
 Елизавета Петровна, имп. 272
 Ельницкая Т. М. 313
 Емичев А. И. 364
 Еремин И. П. 100
 Ермолов А. П. 247
 Ефрон И. А. 338
- Жакмон В.** 204
Жанна д'Арк 323
Женгене П.-Л. 228, 241, 387
Жибер П. 35
Жирар Г. 316
Жирков П. И. 386
Жирмунский В. М. 69, 70, 108, 177, 200
Жихарев С. П. 49
Жорж М.-Ж. 28, 29, 46
Жуйкова Р. Г. 258, 260
Жуковская Н. 394
Жуковский В. А. 11, 13, 14, 17, 25, 29, 38, 40, 50, 94, 107—111, 117—119, 186, 193, 203, 205, 224, 246, 278, 289—293, 296, 297, 299—301, 303, 304, 306, 308, 311—313, 316, 321, 322, 360, 386, 387, 389, 390
- Забабурова Н. В.** 203, 216, 217
Заборов П. Р. 154
Завадовский А. П. 188
Загорский М. Д. 28, 375
Загоскин М. Н. 63, 269—272, 275
Зайончковский П. А. 351
Зайцева В. В. 370, 385
Зак Я. Г. 392
Закревская А. Ф., урожд. Толстая 386, 393, 395
Замков Н. К. 271
Занд К. 50, 51
Зенгер Т. Г. см. Цявловская Т. Г.
Зингер Л. С. 182
Золотницкий В. 364
Золя Э. 207
Зотов Р. М. 45
Зубков В. П. 260
Зубков Н. Н. 105—107
Зусман Л. 378
Зюсмайер (Зуссмайер) Ф.-К. 35
- Ибрагимов Н.** 159
Иванов Вс. В. 378
Иванова Н. Н. 161
Измайлов А. Е. 53, 307
Измайлов Н. В. 68—70, 75, 105, 107, 109, 110, 176, 245, 342, 343, 355, 365, 368, 374, 375, 388
Изуар Н. 42
Изяслав Владимирович, кн. 226
Иллячевский А. Д. 18, 37, 153, 312
Инжеватов И. К. 389
Иоанн IV Васильевич Грозный 30, 302
Ион Хиосский 165
Иона, игумен Святогорского монастыря 387
Искоз А. С. 88
Истомина Е. И., в замужестве Якунина 188
Иоммелли Н. 34
- Каверин П. П.** 50, 187—189, 391
Кавос К. А. 57
- Казанский Б. В.** 357
Казот Ж. 182
Кайсаров А. С. 278
Калайдович К. Ф. 306
Кальдерон де ля Барка П. 202, 336
Каменский Е. С. 355
Канкрин Е. Ф. 392, 393, 395
Канкрин Е. З. 392
Кант И. 363
Кантемир А. Д. 72
Капнист В. В. 31, 33, 322
Каподистрия И. А. 297
Карабанов П. М. 34
Каразин В. Н. 51
Карамзин Н. М. 39, 40, 94, 99, 115, 143, 180, 222, 226, 232, 233, 289—304, 311, 315—317, 322, 338—340
Карамзина Е. А. 290—292, 295, 297, 299
Каратыгина А. М. см. Колосова А. М.
Карл X (граф д'Артуа), король французский 41
Карл XII, король шведский 72, 74—76
Карниолин-Пинский М. М. 257
Карпов А. А. 320
Кассий Кай 121, 122
Катенин П. А. 46, 48, 50, 51, 225, 227, 229, 357, 386
Каткерт В. Ш. 387
Катон Марк Порций, Утический 116, 121
Каффка, актриса 49
Каховский П. Г. 148, 150
Каченовский М. Т. 252, 266, 292
Кашкин Д. Е. 360
Кеппен П. И. 387
Керн А. П., урожд. Полторацкая 48, 49, 204, 215, 242, 261, 262
Керцелли Л. Ф. 273
Кесарь см. Цезарь
Кибальник С. А. 3, 4
Киреевский И. В. 197, 312
Киреевский П. В. 390, 393, 395
Кирпотин В. Я. 375, 389
Кирхер А. 338
Киселев С. Д. 257
Клеон 40
Клеопатра, царица египетская 48—50
Клепиков С. А. 225
Клерон К. 36
Клингер Ф.-М. 176—179, 185, 194
Кнабе Г. С. 305
Княжнин Я. Б. 11—13, 29, 31, 312, 313, 321
Козловский П. Б. 20, 363
Кока Г. М. 278
Колле Ш. 41
Колосова Е. И. 52
Колосова Н. В. 394
Колосова А. М., в замужестве Каратыгина 36, 45—48, 51, 204
Комарович В. Л. 210, 375
Компанец Н. 381
Конашевич В. М. 372
Кондорсе М.-Ж.-А.-Н. К. 39
Констан де Ребек Б. 187, 206, 222, 387
Констаптин Павлович, вел. кн. 249
Копиевич И. Ф. 67
Корде Ш. 147
Корнель П. 29, 49, 56, 201, 313, 315
Корнель Т. 51, 52
Корнилович А. О. 62
Корнуолл Барри (псевд. Проктера Б.-У.) 386
Корсаков П. А. 29, 30, 42, 43
Корсакова А. А. см. Римская-Корсакова А. А.

- Костров Е. И. 312, 339
 Котляревский Н. А. 172, 173
 Коцебу А.-Ф.-Ф., фон 35, 49—51
 Кочеткова Т. В. 200
 Кочубей В. Л. 72, 85—87, 389
 Кочубей М. В. 70—72, 76, 85—87
 Копанский Н. Ф. 279
 Кравчинская Ф. М. 332, 333
 Краевский А. А. 365
 Красовский А. И. 365
 Кребильон (старший) П.-Ж., де 30
 Кромвель О. 66
 Крылов И. А. 21, 28, 31, 34, 36, 57, 306, 307
 Крюднер В.-Ю. 215
 Ксенофан Колофонский 165, 170, 174
 Ксенофонт 115
 Кузен В. 164
 Кузмин М. А. 89
 Кузьмин Н. В. 376, 377, 379
 Кулешов В. И. 305, 395
 Куник А. А. 13
 Куницын А. П. 325, 326
 Купреянова Е. Н. 89, 114, 220
 Курганов Н. Г. 311, 312
 Кутузов М. И. 166, 278—283, 286, 287, 341
 Кюхельбекер В. К. 111, 142, 143, 145, 150, 163, 202, 228, 241, 248, 266, 358—366, 371, 384, 386, 393, 395

 Лавернь Г.-Ж., де 220, 221
 Лагарп Ж.-Ф., де 30, 31, 153, 232, 337
 Лажечников И. И. 372, 386
 Лаурский В. В. 378, 379
 Лакло Шодерло П., де 50, 205, 206, 215
 Лавшин В. Я. 186
 Ламартин А.-М.-Л., де 203
 Ланда С. С. 292
 Ланжерон (Langeron) А. Ф. 265
 Лавской П. П. 341, 342
 Лапкина Г. А. 60
 Ласер 39
 Ласкина Е. С. 393
 Лассаль Ф. 329
 Лафайет М.-М., де 201
 Лафонтен Ж., де 42, 55, 56, 159, 201, 307
 Левкович Я. Л. 4, 61, 62, 165, 234, 244, 246, 250, 251, 253—257, 261, 266, 267, 270, 273, 359
 Левшин В. А. 41, 56, 59
 Леец Г. А. 214
 Лемин А. Ю. 4, 341
 Лемуан А.-А. 51, 53
 Лере (Leuret) Ф. 223
 Лермонтов М. Ю. 151, 202, 331, 376, 390
 Лернер Н. О. 335, 336, 339, 340, 367
 Лесажа А.-Р. 34
 Лессинг Г.-Э. 35, 50, 94
 Лефевр де Виллербрен Ж.-Б. 164, 165
 Ливий Тит 232
 Липранди И. П. 189, 234
 Листов В. С. 227
 Литвиненко Н. Г. 211
 Лобанов М. Е. 46
 Лобикова Н. М. 109
 Ломоносов М. В. 11—13, 73, 161—163, 306, 312, 313, 320, 338, 372
 Ломоносов С. Г. 289
 Лорер Н. И. 302
 Лотман М. Ю. 3
 Лотман Ю. М. 3, 53, 86, 115, 183, 184, 189—192, 196, 197, 204, 207, 221, 278, 280, 318, 328, 335
 Луве де Кувре Ж.-Б. 206

 Лувель П.-Л. 51, 146, 147
 Луи-Филипп см. Людовик-Филипп
 Лукьян 164
 Луначарский А. В. 370—372, 385
 Лунин М. С. 149
 Любавич Н. А. 88
 Любомудров С. И. 162
 Людовик XV, король французский 41
 Людовик XVI, король французский 285
 Людовик XVIII, король французский 41
 Людовик-Филипп (Луи-Филипп) 204
 Люлли Ж.-Б. 56
 Лютер Ю. 381

 Магницкий М. Л. 365
 Магомет см. Мухаммед
 Мазепа И. С. 70—76, 85, 86, 389
 Майков В. И. 11, 120, 159
 Майков Л. Н. 367
 Маймин Е. А. 278
 Макогоненко Г. П. 220, 318
 Максимов Д. Е. 358
 Малевский Ф. 390
 Малени А. И. 88, 152, 160, 372
 Малиновский А. Ф. 306
 Мамонов М. А. см. Дмитриев-Мамонов М. А.
 Манзони А. 387
 Мандрыкина Л. А. 391
 Мансуров П. Б. 43, 47, 48
 Мануйлов В. А. 325, 373
 Марат Ж.-П. 51
 Маргарита Наваррская 220
 Мариан Схоластик 158
 Мария Федоровна, имп. 297
 Маркович В. М. 194
 Маркс К. 4, 324—326, 328—334
 Мармонтель Ж.-Ф. 35, 48, 94
 Маро (Marot) К. 153, 159
 Маршак С. Я. 378
 Матинский М. А. 31, 35
 Матюшкин Ф. Ф. 364
 Машинский С. И. 381
 Маяковский В. В. 124
 Медведева И. Н. 28, 114, 182
 Мейерхольд В. Э. 369
 Мейлах Б. С. 280, 305, 325
 Мендельсон Л. А. 330
 Меншиков А. Д. 67, 68, 75, 76
 Менье А. 200
 Мерляков А. Ф. 159, 362
 Мериме П. 200, 202—204, 207, 217, 221
 Меркаданте С. 386
 Мерлин В. В. 168, 171
 Метастазιο П. 34
 Меттерних К.-В. 136
 Метьюрин Ч.-Р. 187
 Мещеряков В. П. 361
 Милорадович М. А. 51, 296
 Мильвуа Ш.-Г. 387
 Мин Д. Е. 55
 Минин (Сухорук) К. З. 281, 287
 Миних Б. К. 352
 Мирабо О.-Г.-В.-Р. 233
 Михаил Николаевич, вел. кн. 387
 Михайлов А. Д. 200
 Михайлова Е. Н. 375
 Михайловский-Данилевский А. И. 278
 Мицкевич (Mickiewicz) А. 96, 249, 384, 387, 389, 391, 393, 395
 Мищенко А. И. 379
 Могилевский А. П. 374
 Могиланский А. П. 365
 Модзалевский Б. Л. 45, 50, 117, 301, 345
 Модзалевский Л. Б. 224, 243—245, 257,

- 265, 267, 270, 271, 275, 276, 372, 382, 385, 388
- Мольер Ж.-Б. 29, 32, 36, 201, 208, 222, 387
- Монтескье Ш.-Л. 201
- Мопассан Г., де 221
- Мордовченко Н. И. 361, 363
- Морле, аббат 39
- Морозов П. О. 177
- Моски Л. 35
- Модарт В.-А. 32, 34, 35, 50
- Мочалов С. М. 372
- Мстислав Владимирович Храбрый, кн. 226, 227
- Мур Т. 104, 105, 107—111
- Муравьев А. М. 292
- Муравьев Н. М. 127, 148, 292, 295
- Муравьева Е. Ф. 292, 297
- Муравьева М. Г. 385, 387
- Муравьев-Апостол М. И. 292, 297
- Муравьев-Апостол С. И. 292
- Муравьев-Карский Н. Н. 208
- Мушин-Пушкин В. А. 248
- Мухаммед абу Кассим ибн Абдаллах 108
- Мюссе А., де 202
- Набоков (Nabokov) В. В. 106, 327
- Надеждин Н. И. 42, 75, 244—246, 249—254, 272, 276, 371
- Назаренко В. А. 378
- Наполеон I Бонапарт (Napoléon) 67, 143, 150, 201, 207, 218, 221, 233, 249, 269, 275, 278—283, 285, 286, 330, 386
- Нарышкина Н. К., царица 64
- Неведомский Н. В. 307
- Некрасов Н. А. 5, 161
- Нелединский-Мелецкий Ю. А. 322
- Непомнящий В. С. 198, 305
- Нессельроде К. В. 330
- Нечкина М. В. 148
- Никитенко А. В. 366
- Николай I Павлович 66, 67, 73, 112, 113, 123, 138, 296, 317, 330, 341, 342, 363, 378, 383, 385, 386
- Николев Н. П. 320, 322
- Никонов В. А. 136
- Новер Ж.-Ж. 34
- Новиков Н. И. 315
- Нодье Ш. 203, 204
- Ножин Е. А. 279
- Полев-Соболев Ю. 395
- Ободовская И. М. 393
- Овидий Назон Публий (Ovidius Naso Publius; Ovide) 27, 53, 152, 159, 160, 190
- Овчинников Р. В. 4
- Одоевский А. И. 148, 306
- Одоевский В. Ф. 248, 358—366
- Озеров В. А. 11, 28, 29, 38, 40, 46—48, 53
- Оксман Ю. Г. 61, 181, 182, 371—373, 377, 378, 385, 388, 391, 392
- Октавия 49
- Оленин А. Н. 48, 273, 279
- Оленина А. А., в замужестве Андро де Ланжерон 273, 384, 386, 390, 391
- Ольга, кн. 272
- Омер 49
- Онегин-Отто А. Ф. 345
- Орлов А. А. 274
- Орлов А. С. 13, 372
- Орлов А. Ф. 341, 342
- Орлов В. Н. 375
- Орлов (Orloff) М. Ф. 233, 269, 324, 325
- Орлов-Чесменский А. Г. 281
- Орлова Е. Н., урожд. Раевская 239
- Орлова М. Н. 372
- Орловский Б. И. 166
- Орловы 393, 395
- Осипов И. И. 355
- Осипов И. С. 243, 248
- Осипова А. И., в замужестве Беклепова 243, 248
- Осипова Е. И. 243, 248
- Осипова М. И. 243, 248
- Осипова П. А. 243, 248, 262
- Осповат Л. С. 3
- Ошеров С. А. 165
- Павел I 31, 41, 286, 313
- Павел Силенциарий 155
- Павлицаева О. С., урожд. Пушкина 29, 386
- Павлов А. Н. 377, 379
- Павлов М. Г. 363
- Павиелло Д.-Г.-К. 32—34
- Палиссо Ш. 37, 39, 40
- Палицын Авраамий 281
- Паллад 164
- Панин Н. И. 315, 316
- Панин П. И. 315
- Парни Э.-Д., де 179, 201
- Парфенов П. 204
- Паскевич И. Ф. 207
- Пастернак Б. Л. 214
- Пашкевич В. А. 34, 35
- Паэр Ф. 49
- Пеньковский О. М. 388
- Перовский А. А. 308
- Пестель П. И. 127, 148, 325, 384, 392, 393, 395
- Петр I 60—69, 72—76, 161, 214, 233, 281, 387
- Петров А. А. 143
- Петров С. М. 389, 390
- Петровский Ф. А. 166
- Петроселини (Петрозолини) Дж. 32
- Петрунина Н. Н. 3, 76, 80, 82, 157, 223, 247, 278
- Пиотровская А. А. 131
- Пиотровский Р. Г. 131
- Писная В. Н. 181, 182
- Пишо А. 105
- Плануд Максим 153
- Платон 153, 158, 166
- Платонов А. П. 93
- Плетнев П. А. 139, 229, 231, 240, 254, 267, 306, 308, 360
- Плеханов Г. В. 332, 333
- Плещеевы 307
- Плутарх 48, 49
- Погодин М. П. 115, 254, 289, 306, 307
- Поддубная Р. Н. 81
- Пожарский Д. М. 281, 287
- Покровский М. М. 115, 117, 120, 148, 152
- Полевой Н. А. 19, 112—114, 147, 266, 272, 358, 362, 365, 386
- Поливанов Л. И. 16, 18, 25
- Полихрони Калипсо 393, 395
- Полторацкие 249
- Полторацкий А. А. 48
- Полторацкий С. Д. 388
- Полянский И. С. 355
- Полянский Н. 376
- Помпей Гней 116, 118, 123
- Помпийнън Лефран, де (Le Franc de Pompidan) 160
- Понафидина А. И. 204
- Понжервиль (Pongerville) С., де 160
- Попов М. И. 56—59, 320, 322
- Попов С. А. 351

- Португал М.-А. 34
 Порудоминский В. И. 394
 Поспелов Н. С. 136
 Потоцкая М. 238
 Прево (Prévost) А.-Ф., аббат 117, 201, 220
 Прево Ж. 204
 Приклонский В. А. 312
 Протоклитов Б. А. 395
 Прохоров Е. И. 378
 Пугачев В. В. 118
 Пугачев Е. И. 351, 352, 354—356
 Пушкин А. А. 225, 243
 Пушкин В. Л. 11, 28, 29, 306, 322, 393, 395
 Пушкин Л. С. 110, 125, 126, 130, 225, 234, 336, 337, 386
 Пушкин С. Л. 28, 29, 395
 Пушкина Н. Н., урожд. Гончарова, во втором браке Лавская 123, 244, 261, 273, 274, 312, 387, 388, 393, 395
 Пушкина О. С. см. Павлицева О. С.
 Пуцин И. И. 111, 112, 153, 228, 279, 384, 393, 395
 Пуцин М. И. 208, 250, 251, 253
 Пуцин П. С. 395

 Рабкин Г. П. 151
 Рабкина Н. А. 297
 Рагузинский С. Л. см. Владиславич-Рагузинский С. Л.
 Радищев А. Н. 146
 Радклиф А. 39
 Раевская Ек. Н., в замужестве Орлова 224, 248
 Раевская Ел. Н. 224
 Раевская М. Н. см. Волконская М. Н.
 Раевские 224
 Раевский А. Н. 187, 188, 224
 Раевский В. Ф. 225
 Раевский Н. Н. (старший) 224, 269, 276, 393, 395
 Раевский Н. Н. (младший) 16, 209, 224, 237, 248, 250, 386
 Рак В. Д. 312
 Раменский А. А. 249
 Расин Ж.-Б. 16, 29, 48, 51, 201—203, 209, 216
 Растопчин Ф. В. см. Ростопчин Ф. В.
 Ревякин А. И. 377
 Ревзов Б. Г. 65, 212, 213
 Рейндорп И. А. 352, 354
 Рембовский К. К. 159
 Рембрандт ван-Рейн 211
 Рени Г. 49
 Ренуар Ф.-Ж.-М. 387
 Реппин А. И. 75, 76
 Ржевский Г. А. 214
 Ризнич А., урожд. Рипш 386
 Рикардо Д. 328, 329
 Римская-Корсакова А. А. 393, 395
 Рихтер И.-П.-Ф. (псевд. — Жан-Поль) 205
 Ричардсон С. 88, 206, 218, 220
 Робеспьер М.-М.-И. 67
 Розанов И. Н. 375
 Розен Г. В. 42
 Розен Е. Ф. 359
 Россини Дж. А. 32, 35
 Ростопчин (Растопчин) Ф. В. 278, 279, 283, 287
 Рубенс П.-П. 49
 Рудаков К. И. 373
 Румер О. Б. 166
 Румянцев-Задунайский П. А. 281
 Рунич Д. П. 365
 Русакова Ю. Г. 380
 Русанов Н. С. 332—334
 Руссо Ж.-Ж. 35, 37, 201, 205, 206, 210, 211, 215, 218, 220, 388
 Руф Луций Месциний 116
 Рыбушкин М. С. 30
 Рылеев К. Ф. 137, 140, 148, 149, 226, 260, 359, 361, 384, 393, 395
 Рычков А. В. 306
 Рычков П. И. 355

 Саади Ширази Муслих-эд-дин 104, 105, 107—111, 113, 115, 116, 119, 120
 Сабуров Я. И. 188, 189, 290
 Саккини А. 31—34
 Сакулин П. Н. 361, 370—372, 385
 Саллюстий Гай Крисп 115
 Сальери А. 40
 Сандомирская В. Б. 154, 155, 230, 236, 241, 243, 250, 258, 264, 273
 Сандунова Е. С. 46, 51, 53
 Сафо 152, 153, 387
 Свиньян П. П. 272
 Святоловский В. В. 327
 Святополк Окаянный, кн. 226
 Святослав Владимирович, кн. 226
 Святослав Игоревич, кн. 279
 Северин Д. П. 387
 Седен М.-Ж. 37
 Селезнев Ю. 89
 Селиванова С. Д. 163, 233, 370, 381
 Семенов Л. С. 330
 Семенова Е. С., в замужестве Гагарина. 28, 29, 36, 45—48, 50, 51, 371, 380
 Семенова Н. С., в замужестве Лестрелен. 43, 45, 46
 Семеновы 48
 Сенена Луций Анней 315
 Сенковский О. И. 358
 Сент-Бев Ш.-О. (псевд. — Иосиф Делорм) 204
 Сербинович К. С. 298, 306
 Сервантес де Сааведра М. 202, 385, 386
 Сестий Публий 118
 Сеше (Séché) А. 210
 Сидоров Н. П. 278
 Сидяков Л. С. 3, 70
 Симеон Полоцкий 16, 91, 95, 100
 Сиявский Н. А. 111
 Сиповский В. В. 205
 Сиркур А. С. 390
 Сисмонди (Sismondi) Ж.-Ш.-Л., де 336, 337
 Ситников К. 355
 Скобелев И. Н. 278
 Скотт В. 60, 62, 63, 65, 66, 68—70, 76, 77, 88, 150, 201, 213, 216, 222, 249, 392
 Слоцкий А. Л. 28, 37, 38, 72, 211, 372, 374—376
 Слонимский Ю. И. 28, 53
 Смирнов Н. М. 393, 395
 Смирнов-Сокольский Н. П. 110, 113
 Смирнова А. О., урожд. Россет 204
 Смит (Smith) А. 324—330, 332
 Собаньская К. А. 244, 271, 272, 372, 385, 386
 Соболевский С. А. 256, 312
 Соколов А. Н. 69
 Соколов Д. Н. 367
 Соколов П. 159
 Соколов П. Ф. 248
 Сократ 36, 39
 Солиман II см. Сулейман II эль-Канани
 Соловьев В. И. 370—372, 385
 Соловьева О. С. 342
 Сологуб Ф. К. 367
 Сомов О. М. 286

- Сорокин Ю. А. 139
 Сорокин Ю. С. 4
 Сосницкая Е. Я., урожд. Воробьева 47
 Сосницкая М. Д. 380
 Сосницкие 48
 Соути Р. 267—269
 Софья Алексеевна, царевна 272
 Сперанский М. М. 41
 Спяноза Б. 39
 Сталь-Гольштейн (Staël) А.-Л.-Ж., де 190, 212, 217, 218, 220, 275
 Старосельский И. И. 392
 Стендаль (Stendhal) 200—223
 Стенник Ю. В. 278, 280, 305, 315, 317
 Степанов В. П. 305, 307
 Степанов Н. Л. 200, 364, 363, 375
 Степняк-Кравчинский С. М. 332
 Стерн Л. 108, 203—205
 Стефан Симеонов, священник 356
 Страхов П. И. 306
 Стурдза А. С. 50, 51
 Суворов А. В. 279, 281
 Суздальский Ю. П. 118, 152
 Сулейман II эль-Канани 35
 Сумароков А. П. 11—16, 29, 31, 305—308, 313—316, 319—323, 372, 386
 Сумароков П. И. 306
 Сумароков П. П. 312
 Сунгуров Н. П. 308
 Сухонин С. С. 342
 Сюлли де Бетюн М. 41
 Тарановский К. Ф. 129, 130
 Тарквиний Гордый 232
 Тартаковский А. Г. 278
 Тархов А. Е. 182, 394
 Тассо Т. 55, 108, 138
 Тахо-Годи А. А. 154, 173, 174
 Тацит Кай Корнелий 112, 115, 315
 Телетова Н. К. 61, 214
 Телингатер С. Б. 377
 Теплов Г. Н. 320, 321
 Тепляков В. Г. 387
 Теревенина Р. Е. 347
 Тик Л. 204
 Тимковский Р. Ф. 284
 Тимофеев Л. И. 3, 124—128, 131, 133, 134, 137, 138, 142, 146, 150, 151
 Титов В. П. 181, 306
 Толмачев Я. В. 283, 285
 Толстой А. К. 142, 151
 Толстой В. В. 31
 Толстой Л. Н. 101, 148, 205, 207, 208, 221
 Толстой («Американец») Ф. И. 244, 246, 371, 380, 392, 393, 395
 Толстой Я. Н. 44, 48, 373
 Томашевский Б. В. 28, 37, 42, 53, 56, 60, 104, 105, 107, 108, 111, 118, 121, 122, 126, 136, 142, 157, 164, 165, 217, 222, 230, 232, 238, 239, 243, 245, 247, 254, 255, 262, 267—269, 272, 273, 275, 294, 295, 312, 325, 337, 345, 346, 363, 367, 370—374, 377, 385
 Торкват Авл Манлий 123
 Трегубов И. Н. 325
 Тредиаковский В. К. 13, 14, 143, 319, 323, 339, 372
 Трофимов И. Т. 278
 Трубецкие 385
 Трубецкой Б. А. 389
 Трубецкой Н. П. 387
 Трубецкой С. П. 393, 395
 Туманский В. И. 384, 395
 Тургенев А. И. 114, 149, 238, 291—293, 296, 297, 307, 364
 Тургенев И. С. 96, 194
 Тургенев Н. И. 50, 149, 222, 238, 292, 294, 325, 326, 328
 Тургенев С. И. 238, 292
 Турьян М. А. 365
 Тынянов Ю. Н. 73, 208, 230, 245, 280, 290, 311, 367, 374, 373
 Тэн И. 217
 Тюпа В. И. 102
 Тютчев Ф. И. 118
 Уваров С. С. 115, 155, 365
 Удимова Н. И. 391
 Уолпол Г. 182
 Урусов М. А. 375
 Ушакова Ек. Н., в замужестве Наумова 388
 Ушакова Ел. Н., в замужестве Киселева 215, 388, 390, 393
 Фавар Ш.-С. 35
 Фазиль-хан-Шейда 249, 250
 Фан дер-Флит Н. К. 372
 Фараджула-бек 395
 Фаргат-бек 395
 Фатали-шах 395
 Федр 307
 Фейнберг И. Л. 124, 232, 374, 377
 Феокрит (Theokrit) 156, 173, 324, 326, 327
 Феон 164, 167, 173
 Феофан Прокопович 66, 67
 Феофилакт Косичкин, псевдоним Пушкина 312, 322
 Фет А. А. 160
 Фигул Публий Нигидий 117, 119, 122
 Филадельфия Г. 325
 Филарет, архимандрит 286, 287
 Филимонов В. С. 106, 107, 109, 118, 119, 308—311
 Филипп II Орлеанский 214, 219
 Фильдинг Г. 203, 204
 Флобер (Flaubert) Г. 200, 208, 221
 Флоридов А. А. 143
 Фокилад 165
 Фомин Е. И. 34
 Фомичев С. А. 4, 241
 Фонвизин Д. И. 29, 32, 34, 36, 269, 271, 277, 316—318, 339
 Фонтан Г., де 279
 Фрид Я. В. 204, 221
 Фридендер Г. М. 76, 79, 96
 Фридман Н. В. 215, 238
 Фукидид 115
 Фуше Ж., герцог Отрантский 201
 Харлов З. И. 351, 354—356
 Харлова Л. Ф. см. Харлова Т. Г.
 Харлова Т. Г., урожд. Елагина 351, 354—356
 Харловы 355, 356
 Хафиз Хорезми Ш.-Э.-М. 108
 Хвостов Д. И. 310
 Херасков М. М. 11, 12, 322
 Хиллер Й. 35, 41
 Хитрово Е. М., урожд. Голенищева-Кутузова 200, 222, 386, 393—395
 Хмельницкий Н. И. 48
 Цезарь Гай Юлий 49, 116, 117, 121—123
 Цицерон Квин Туллий 116
 Цицерон (Cicéron) Марк Туллий 115—123
 Цицианов Д. Е. 387
 Цявловская Т. Г., урожд. Зенгер 4, 108, 154, 175—178, 181, 182, 188, 189, 196,

- 199, 224—226, 233, 239, 244, 245, 248, 249, 256, 257, 260, 261, 265, 267, 270, 271, 273—276, 341, 345, 346, 349, 350, 372, 374, 375, 378, 382—396
- Цявловский М. А.** 108, 111, 224—226, 244, 246, 257, 265, 267, 270, 271, 275, 291, 292, 296, 297, 300, 342, 367, 368, 372—374, 378, 382, 383, 385, 388—390, 392, 393
- Чаадаев П. Я.** 27, 187, 290, 296, 297
- Чайкин К. И.** 104
- Чайковский П. И.** 70
- Чеботарев А. П.** 253
- Черейский Л. А.** 253, 308
- Черкасский Вяч. З.** 124—128, 131, 134, 137, 138, 142, 150, 151
- Чернецов Г. Г.** 256, 394, 395
- Чернов А. Ю.** 230
- Чернышевский Н. Г.** 358
- Черняев Н. И.** 88
- Черняев П. Н.** 152
- Чиляев Б. Г.** 244, 249
- Чимароза Д.** 32, 34, 48
- Чичерин А. В.** 200
- Чулков М. Д.** 56, 58, 59, 320, 321
- Чумаков Ю. Н.** 195
- Чхеддзе А. И.** 355
- Шаликов П. И.** 362
- Шарышкин Д. М.** 94
- Шатилов Б. А.** 375
- Шатобриан Ф.-Р., де** 187, 190, 206, 210, 386
- Шахматов А. А.** 367
- Шаховской А. А.** 38—41, 43, 44, 48—50, 57
- Шварц Г. Е.** 131, 144
- Шевырев С. П.** 143, 275, 277
- Шекспир У.** 30, 48, 50, 87—90, 158, 202, 203, 206, 209, 212—216, 222, 329, 336—338, 340, 391
- Шеллинг Ф.-В.-И.** 363
- Шенье А.-М., де** 18, 152, 154—156, 169, 171, 201, 229, 230, 241, 270, 387
- Шереметев Б. П.** 67, 75, 76
- Шереметев В. В.** 188
- Шиллер И.-К.-Ф.** 50, 94, 163, 359, 391, 395
- Швллинг П. Л.** 390, 393, 395
- Ширинский-Шихматов С. А.** 15, 38, 295
- Шияшков А. С.** 29, 38, 140, 278, 295, 307
- Шяпловский Н.** 376
- Шкловский В. Б.** 200
- Шлегель (Schlegel) А.-В.** 50, 202, 212, 336, 337, 340
- Шлегель Ф.** 336
- Шляпкин И. А.** 367
- Шнейдер А.** 394
- Штейбельт Д.** 45, 51, 53
- Штейн В. М.** 324
- Штейнгейль В. И.** 302
- Штокмар М. П.** 21
- Щеглов Н. П.** 271
- Щеголев П. Е.** 148, 324, 370—372, 382, 385
- Щепкин П. С.** 306
- Щерба Л. В.** 367
- Щербинин М. А.** 391
- Эзон** 307
- Эйдельман Н. Я.** 4, 175, 232, 295, 305, 394, 395
- Эйдук Я. Ю.** 324
- Эйлер Л.** 338
- Эйхенбаум Б. М.** 205, 245, 367, 375
- Эккерман И. П.** 50
- Эльсберг Я. Е.** 200
- Энгельгардт Е. А.** 364
- Энгельс Ф.** 4, 324—326, 328—334
- Эпштейн М. Н.** 222
- Этьен Ш.-Г.** 42
- Эфрос А. М.** 188, 189, 230, 244, 248, 249, 261, 262, 291, 388
- Ювенал Децим Юний** 20, 152
- Юзефович М. В.** 259, 391
- Юсупов Н. Б.** 371
- Языков Н. М.** 139, 387
- Якобс (Jakobs) Фр.** 153
- Якобсон (Jakobson) Р. О.** 169
- Яковлев А. С.** 47
- Яковлев М. Л.** 37, 153
- Яковлев Н. В.** 370
- Яковлева А. Р.** 241, 392, 393
- Якубович А. И.** 371, 384, 389, 393, 395
- Якубович Д. П.** 61—63, 66, 67, 74, 154, 159, 160, 167, 371, 373
- Якушкин В. Е.** 224, 225, 229, 230, 243, 265
- Ямпольский И. Г.** 375
- Ярослав Владимирович Мудрый, кн.** 226
- Arminjon V.** 69
- Babeuf см. Бабеф**
- Bauley F.** 69
- Burgi R.** 165
- Cicéron см. Цицерон Марк Туллий**
- Fickelmon K.-L.** 265
- Flaubert см. Флобер**
- Goethe см. Гете И.-В.**
- Gibian G.** 200
- Hazlitt W.** 213
- Henri Quatre см. Генрих IV**
- Homer см. Гомер**
- Jakobs см. Якобс Фр.**
- Jakobson см. Якобсон Р. О.**
- Langeron см. Ланжерон А. Ф.**
- Lednicki W.** 96
- Leuret см. Лере Ф.**
- Marot см. Маро К.**
- Mickiewicz см. Мицкевич А.**
- Nabokov см. Набоков В. В.**
- Ovide; Ovidius Naso Publius см. Овидий**
- Pompignan Le Franc, de см. Помпиг-
ньяк Л., де**
- Pongerville см. Понжервиль С., де**
- Prévost см. Прево А.-Ф.**
- Schlegel см. Шлегель А.-В.**
- Séché см. Сеше**
- Sienkiewicz H.** 96
- Sismondi см. Сисмонди Ж.-Ш.-Л.**
- Smith см. Смит А.**
- Staël см. Сталь-Гольштейн А.-Л.-Ж., де**
- Stendhal см. Стендаль**
- Theokrit см. Феокрит**
- Vickery W.-N.** 69

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

- Аделе («Играй, Адель») 154
 Александр Радищев 146, 298, 374
 Александру см. На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году
 «Альманашик» 254, 274, 277
 Ангел («В дверях эдема ангел нежный») 196
 Анджело, поэма 8, 9, 20, 25—27, 313, 314, 318, 319, 375
 Андрей Шенье («Меж тем, как изумленный мир») 21, 147, 241, 242, 398
 Анфологические эпиграммы см. Царско-сельская статуя, Отрок, Рифма, Труд
 «Арап Петра Великого» 60—77, 84, 212—217, 219, 223
 Арнон («Нас было много на челне») 118, 122
 «Арист! И ты в толпе служителей Парнаса» см. К другу стихотворцу
 «Арист нам обещал трагедию такую» см. Эпиграмма
 ««Бал» Баратынского» 371
 «Баратынский» 371
 «Баратынскому» («О ты, который сочетал») 371
 Баратынскому. Из Бессарабии («Сия пустынная страна») 226, 234
 Барышня-крестьянка (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 78, 84, 101, 206, 273
 Бахчисарайский фонтан 3, 52, 104—114, 117—119, 179, 226—228, 235—239, 374
 «Беги, сокройся от очей» см. Вольность. Ода
 Безверие («О вы, которые с язвительным упреком») 17, 25
 «Бессмертною рукой раздавленный Зоял» см. «На Каченовского»
 Бесы («Мчатся тучи, выхотся тучи») 196, 258, 276, 305—308
 «Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени» см. К Жуковскому
 «Блеца средь полей широких» см. Дон
 «Близ мест, где царствует Венеция златая» 18
 «Бова», наброски поэмы 227, 228, 238, 241
 «Бог веселый винограда» 165
 «Бог весть, за что философы, пияты» см. Твой и мой
 Борис Годунов, трагедия 17, 28, 60, 63, 69, 77, 170, 202, 221, 244, 246, 270, 302, 303, 311, 336, 369, 378
 Бородинская годовщина («Великий день Бородина») 286
 «Брат милый, отроком расстался ты со мной» см. «Л. Пушкину»
 Брату см. «Л. Пушкину»
 Братья разбойники, поэма 179, 227, 239, 373, 374
 «Брожу ли я вдоль улиц шумных» 174, 267—269, 276
 «Будучи русским писателем...» см. «Опровержение на критики»
 «Бывало в сладком ослеплень» 229, 234, 240
 «Бывало, прежних лет герой» см. На Рыбушкина
 «Был и я среди донцов» 245, 246, 251, 253, 254, 276
 «Была пора: наш праздник молодой» 286
 «[было мне твое влиянье]» 262
 В альбом («Пройдет любовь, умрут желанья») 154
 «В безмолвии садов, весной, во мгле ночей» см. Соловей и роза
 «[В голубом] небесном поле» 389, 390
 «В дверях эдема ангел нежный» см. Ангел
 «В Дориде нравятся и локоны златые» см. Дорида
 «В его „Истории“ изящность, простота» см. «На Карамзина»
 «В журнал совсем не европейский» см. «На Надеждина»
 «В Коломне avant-soirée», план см. «На углу маленькой площади...»
 «В младенчестве моем она меня любила» см. Муза
 «В надежде славы и добра» см. Стансы
 «В начале жизни школу помню я» 192, 193
 «В начале 1812 года...» 81, 244, 245, 255, 276, 371, 373, 374
 «В прохладе сладостной фонтанов» 109
 «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера» 159, 160, 170, 171
 В Сибирь см. «Во глубине сибирских руд»
 «В сияньи, в радостном покое» см. Эпитафия младенцу («кн. Н. С. Волковскому»)
 «В стране, где я забыл тревоги прежних лет» см. Чедаеву
 «В те дни, когда мне были новы» см. Демон
 «Вадим» («Ты видел Новгород; ты слышал глас народа»), драма 18, 57
 «Вадим». Отрывок из неоконченной поэмы 375
 «Вам Музы, милые старушки» см. В. С. Филимонову, при получении поэмы его «Дурацкий колпак»

- «Ведите же прежде телят вы к вымени юницы» 171
- «Великий день Бородина» см. Бородинская годовщина
- «Венец желаньям! Итак, я вижу вас» 18
- «Вечерняя заря в пучине догорала» см. Наполеон на Эльбе (1815)
- «Взгляни на милую, когда свое чело» см. Красавица перед зеркалом
- Вино (Ион Хиосский) («Злое дитя, старик молодой, властелин добровольный») 152, 165, 167
- «Влюбленный бес» 176—178, 181, 182, 185—189, 196, 198, 199, 384, 391
- «Внемли, о Геллос, серебряным луком звенящий» 170, 171, 229, 241
- «... Вновь я посетил» 24
- «Внуך Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет» см. Несчастье Клита
- «Во глубине сибирских руд» 112
- Военная грузинская дорога см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
- «Возражение критикам «Полтавы»» 71
- «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»» 364, 395
- «Возражение на статью А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в 1824 и начале 1825 годов»» 337
- Вольность. Ода («Беги, сокройся от очей») 285, 286, 288, 294, 296
- «Воображаемый разговор с Александром I» 367, 376, 380
- Воспоминание («Когда для смертного умолкнет шумный день») 21, 22, 180, 198
- Воспоминания в Царском Селе («Воспоминаньями смущенный») 244, 250, 264
- Воспоминания в Царском Селе («Навис покров угрюмой ночи») 280—285
- «Воспоминаньем упоенный» см. Элегия «Воспоминаньями смущенный» см. Воспоминания в Царском Селе
- «Вот зеркало мое — прими его, Киприда» см. Лаиса Вепере, посвящая ей свое зеркало
- «Вот Муза, резвая болтунья» 347, 367, 371, 380
- «Вот перешед чрез мост Кокушкин» см. «На картинке к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе»»
- «Все пленяет нас в Эсфири» см. «На Колосову»
- «Все так же ль» осеняют своды» 371, 380
- «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла» см. «На холмах Грузии лежит ночная мгла»
- Встреча с казаками см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
- «Встречаюсь я с осьмнадцатой весной» см. Князю А. М. Горчакову
- Второе послание к цезюру («На скользком поприще Тимковского» наследник!») 18
- «Вяземскому» («Язвительный поэт, остряк замысловатый») 234
- Гавриилиада, поэма 175—184, 186, 190, 191, 193, 195, 198, 301, 347, 375, 388, 395
- Гасуб (Галуб) см. «Газит»
- «Где ты, легивец мой» см. Послание к Галичу
- Герой («Да, слава в прихотях вольна») 286, 313, 314
- «Гете имел большое влияние на Байрона» см. Table-talk
- «Глаза скосив на ус кудрявый» см. Усы. Философическая ода
- «Гляжу, как безумный, на черную шаль» см. Черная шаль
- «Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один») 22, 317
- «Горишь ли ты, лампада наша» см. «Из письма к Я. Н. Толстому»
- Городок («Прости мне, милый друг») 29—31, 36, 37, 42
- Князю А. М. Горчакову («Встречаюсь я с осьмнадцатой весной») 394
- Князю А. М. Горчакову («Пускай, не знаясь с Аполлоном») 38
- «Гости съезжались на дачу...» 81, 84
- Граф Нулин, поэма 42, 63, 71, 87, 88, 272, 381
- Гроб юноши («... Сокрылся он») 226, 234
- Гробовщик (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 78, 81—84, 86, 88, 96, 157, 312
- Гр^кузинке? см. Иностранке
- «Грустен и весел вхожу, вяатель, в твою мастерскую» см. Художнику
- «Да, слава в прихотях вольна» см. Герой
- «Да сохранил тебя твой добрый гений» см. Кхлбкр. «Кюхельбекеру»
- «Д'Аламбер сказал однажды...» см. «О прозе»
- «В. Л. Давыдову» («Меж тем, как генерал Орлов») 38, 389
- «Дарует небо человеку» см. Бахчисарайский фонтан
- Дева («Я говорил тебе: страшися девы милой!») 18, 154
- 19 октября («Роняет лес багряный свой убор») 106, 107, 110—113, 117
- Делибаш («Перестрелка за холмами») 274, 275
- Дельвигу («Друг Дельвит, мой парнасский брат») 234
- «Дельвигу» («Мы рождены, мой брат названный») 5
- Демон («В те дни, когда мне были новы») 182, 186, 191, 192, 195, 196, 234
- Детская книжка 272, 273, 277
- Дионея («Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз») 154—156
- «Дневник 1833—1835 гг.» 147
- «Довольно битвы мчался гром» см. Принцу Оранскому
- Домик в Коломне, поэма 5, 6, 15, 17, 19, 84, 387
- Дон («Блеца средь полей широких») 245, 246, 254, 258, 276
- Дорида («В Дориде нравятся и локоны златые») 18, 154, 156
- Дориде («Я верю: я люблю; для сердца нужно верить») 18, 154
- «Дробясь о мрачные скалы» см. Обвал
- «Друг Дельвиг, мой парнасский брат» см. Дельвигу
- Дубровский 84, 206
- Евгений Онегин 3, 4, 36, 41, 44, 47—53, 57, 59, 61, 63, 70, 71, 77, 79, 80, 82, 91, 104—106, 109, 110, 114—151, 157, 182—187, 189—199, 201, 203, 204, 206, 212,

- 215, 220, 221, 227, 228, 238, 240, 241, 244—246, 249—251, 255—265, 267—269, 272—276, 286, 323—337, 340, 367, 371, 373—377, 379—381, 386, 387, 389, 393—395
- Египетские ночи 174, 213, 371, 373, 374
 «Езерский» («Над омраченным Петроградом»), поэма 35, 304, 374
 «Если с нежной красотой» 371, 380
 «Еще одной высокой, важной песни» 267—269, 276
- Желание славы («Когда, любовь и негой упоенный») 18
 «Женись. — На ком?..» 379, 380, 389
 «Жил на свете рыцарь бедный» 374
 Жуковскому («Когда, к мечтательному миру») 289, 291, 299—304
 «Журнал под названием Современник...» см. «Редакционные заметки, связанные с изданием «Современника»
- «За нею по наклону гор» см. Таврида
 «Заметка о Катенине» 386
 «Заметка о религии» см. Рукою Пушкина
 «Заметка при чтении т. VII гл. 4 «История государства Российского»» 295
 «Заметки на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова» 295
 «Заметки по русской истории XVIII века» 65, 67, 232
 «Заметки при чтении книги М. Ф. Орлова «О государственном кредите»» 324
 «Записки молодого человека» 79—82, 88, 93, 150
 «Запись о 18 брюмера» 385, 386, 388
 «Заступники кнута и плети» 389, 392
 «Зачем безвременную скуку» см. К***
 «Зачем, Елена, так пугливо» 264, 269
 «Зачем ты послан был, и кто тебя послал?» 286
 «Зачем я ею [очарован]?» 341, 345—350
 «Здравствуй, Дон» см. Дон
 Земля и море («Когда по синеве морей») 154—156
 «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю» 19, 244, 246, 255, 257, 263, 264
 Зимнее утро («Мороз и солнце; день чудесный») 244, 246, 263, 264
 «Злое дитя, старик молодой, властелин добродетельный» см. Вино (Ион Хиосский)
 «Зорю бьют... из рук моих» 245, 249—253, 276
- «И вот ущелье мрачных скал» 274, 277
 «И дале мы пошли — и страх обнял меня» 19
 «И я бы мог, как [шут на] 386, 394
 «Играй, Адель» см. Аделе
 Игрок см. «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались»
 «Идиллии Дельвига для меня...» (Отрывки из писем, мысли и замечания) 171
 «Из автобиографических записок» 232, 233, 294, 295, 302
 (Из Анакреона). Отрывок («Узнают копей ретивых») 174
 «Из Ариостова «Orlando furioso»» («Пред рыцарем блестит водами») 216
 (Из Афея) («Славная флейта, Феон, здесь лежит. Предводителя хором») 152, 164, 165, 169, 173, 174
 «Из записной книжки 1820—1823» 233
 (Из Ксенофана Колофонского) («Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают») 164, 165, 170, 171, 174
 «Из лицейского дневника 1815 г.» 38—40
 Из Пиндемонти («Не дорого ценю я громкие права») 10, 11, 17
 «Из письма к Соболевскому» («У Гальяни или Кольони») 256
 «Из письма к Я. Н. Толстому» («Горишь ли ты, лампада наша») 44, 310, 367, 373, 380
 Из А. Шенье («Покров, упитанный язвительной кровью») 18, 142
 Илиада Гомера 269, 270, 276, 277
 Иностранке («На языке, тебе невнятном») 236, 237
 Исповедь бедного стихотворца («Кто ты, мой сын? — Отец, я бедный однодворец») 17
 «История поэзии» С. П. Шевырева» 275, 277
 История Пугачева 351, 354, 355, 391, 394, 396
 История села Горюхина 150, 157
 «Ищи в чужом краю здоровья и свободы» см. «Н. Д. Киселеву»
- К*** («Зачем безвременную скуку») 388
 К*** («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу») 19, 25, 341
 К. А. Б.*** («Что можем наскоро стихами молвить ей») 21
 К Батюшкову («Философ резвый и пиит») 30
 К вельможе («От северных оков освобождя мир») 8—10, 18, 20, 21, 27, 95
 К Галичу («Пушай угрюмый рифмотор») 38
 К другу стихотворцу («Арист! И ты в толпе служителей Парнаса») 17, 23, 370
 К Ж.*** По прочтении изданных им книжек: «Для немногих» см. Жуковскому
 К Жуковскому («Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени») 17, 29, 38, 40, 289, 290
 К молодой актрисе («Ты не наследница Клероны») 31, 33, 36
 К морю («Прощай, свободная стихия») 286, 384, 390, 391
 К Наталье («Так и мне узнать случилось») 31—36
 К Овидию («Овидий, я живу близ твоих берегов») 11, 18, 26, 227, 232
 К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада («Митрополит, хвастун бесстыдный») 224
 [К переводу Илиады] («[Крив был Гнедич поэт, предложитель слепого Гомера]») 152, 163, 167
 К портрету Вяземского («Судьба свои дары явить желала в нем») 154
 Кавказ см. Кавказский пленник
 Кавказский пленник, повесть 70, 184, 189, 224, 233, 237—239, 248, 249, 373, 374
 «Как весенней теплою порою» см. «Сказка о медведихе»
 «Как жениться задумал царской арап» 214

- «Как наше сердце свосправно!» 228, 231, 240, 241
- «Как ныне собирается вещей Олег» см. Песнь о вешем Олеге
- «Как с древа сорвался предатель ученик» см. Подражание италиянскому
- «Как узник, Байроном воспетый» 386
- «Каков я прежде был, таков и ныне я» 19
- Калмычке («Прощай, любезная калмычка») 248—250
- Каменный гость 6, 7, 88, 181, 182, 199
- Капитанская дочка 68, 76, 150, 222, 272, 307, 312—314, 318—323, 351, 354, 375, 385—387
- «Картину раз высматривал сапожник» см. Сапожник. (Притча)
- Катенину («Кто мне пришлет ее портрет») 46, 48, 154, 234
- Книжка («Лемноской бог тебя сковал») 51, 121, 224, 301
- [Н. Д. Киселеву] («Ищи в чужом краю здоровья и свободы») 21
- «Кишанев. — Приезд мой из Кавказа...» см. «План записок»
- «Клеветник без дарованья» см. «На Клеветников»
- Клеветникам России («О чем шумите вы, народные витии») 286
- Клеопатра («Чертог сиял. Гремели хором») 21
- «Когда б не смутное влеченье» 341—350
- «Когда великое свершалось торжество» см. Мирская власть
- «Когда для смертного умолкнет шумный день» см. Воспоминание
- «Когда за городом, задумчив, я брожу» 17, 23, 24
- «Когда, к мечтательному миру» см. Жуковскому
- «Когда ко граду Константина» см. Олгов щит
- «Когда, любовию и негой упоенный» см. Желание славы
- «Когда младым воображеньем» см. Жуковскому
- «Когда по синеве морей» см. Земля и море
- «Кн. Козловскому» («Ценитель умственных творений исполинских») 20
- «Колосовой» («О ты, надежда нашей сны») 46
- Красавица перед зеркалом («Взгляни на милую, когда свое чело») 18, 154—156
- «[Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера]» см. [К переводу Илиады]
- «Критю, роскошный гражданин» 251, 252, 254
- «Кто мне пришлет ее портрет» см. Катенину
- «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы» 152, 156, 167—169, 173
- «Кто ты, мой сын? — Отец, я бедный однодворец» см. Исповедь бедного стихотворца
- «Кто хочет, пой» 386
- Клябкр. «Кюхельбекеру» («Да сохранит тебя твой добрый гений») 242
- Ланса Венере, посвящая ей свое зеркало («Вот зеркало мое — прими его, Киприда») 153
- «Лемноской бог тебя сковал» см. Книжка
- «Летописи, сказки, песни, пословицы» см. «План истории русской литературы»
- «[Литература у нас существует — по критике еще нет]» («Заметки и афоризмы разных годов») 251, 253, 255, 276
- Лицинию («Лициний, зришь ли ты: на быстрой колеснице») 17, 24
- «Любимец ветренных Лаис» см. Юрьеву
- «Люблю ваш сумрак неизвестный» 236—238
- Мадона («Не множеством картин старинных мастеров») 9, 19, 25
- Маленькие трагедии 17, 28, 192, 392
- «Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»» 313
- Медный всадник. Петербургская повесть 88, 102, 129, 304, 324, 342, 343, 374, 376, 378, 381
- «Меж тем, как генерал Орлов» см. «В. Л. Давыдову»
- «Меж тем, как изумленный мир» см. Андрей Шенье
- Метель (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 41, 287, 323
- Мечтатель («По небу крадется луна») 394
- «Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний» см. Труд
- «Мила красавица, когда свое чело» см. Красавица перед зеркалом
- Мирская власть («Когда великое свершалось торжество») 17, 20
- «Митрополит, хвастун бесстыдный» см. К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего саду
- «Мне скучно, бес» см. Сцена из Фауста
- «Многие негодуют на журнальную критику...» см. Table-talk
- «Многие недовольны нашей журнальной критикой...» см. Table-talk
- «[Мое] беспечное незнанье» 186
- Мое завещание. Другьям («Хочу я завтра умереть») 38, 394
- Мои замечания об русском театре 36, 44—47
- Мои мысли о Шаховском см. «Из лицейского дневника 1815 г.»
- «Мой голос, да тебя и ласковый и томный» см. Ночь
- «Мой друг, уже три дня» 226, 229
- «Мой первый друг, мой друг бесценный» см. «И. И. Пущину»
- Молдавская песня» см. Черная шаль
- Молитва см. «Отцы пустынники и жены непорочны»
- «Мордвинову» («Под хладом старости утрово угасал») 390
- «Мороз и солнце; день чудесный» см. Зимнее утро
- Морской берег. Идиллия Мосха см. Земля и море
- «Москва в 1811 году...» см. «Влюбленный бес»
- Моцарт и Сальери 5—7, 222, 369, 381
- «Метислав», планы поэмы 226, 227, 238, 371
- Муж-волокига см. «Перевод из К. Бонжура»
- Муза («В младенчестве моем она меня любила») 18, 154, 169

- «Мчатся тучи, вьются тучи» см. Бесы
 «Мы достигли Владикавказа...» см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
 «Мы ехали из Арзрума...» см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
 «Мы проводили вечер на даче...» 371, 373
 «Мы рождены, мой брат названный» см. «Дельвигу»
 «На Великопольского» («Поэт-игрок, о Берверлей-Горацый») 262
 На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году («Утихла брань племен; в пределах отдаленных») 17, 23, 25, 280, 285
 «На Воронцова» («Певец-Давид был ростом мал») 228, 230, 236, 237, 240
 «На Карамзина» («В его „Истории“ изящность, простота») 233, 293—295
 «На картинки к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе» 251
 «На Каченовского» («Бессмертною рукой раздвоенный Зоил») 17, 292
 «На Каченовского» («Клеветник без дарованья») 154
 «На Колосову» («Все пленяет нас в Эсфире») 46
 «На Надеждина» («В журнал совсем не европейский») 244—246, 249, 251, 252, 254, 276, 371
 «На Надеждина» («Надеясь на мое презренье») 245, 246, 251—254, 276
 На перевод Илиады («Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи») 152, 163, 164, 167, 168, 173, 372
 На Рыбушкина («Бывало, прежних лет герой») 30
 «На скользком поприще Тимковского наследник!» см. Второе послание к цензору
 На статую играющего в бабки («Юноша грядцы шагнул, наклонился, рукой о колено») 152, 165—167, 169
 На статую играющего в свайку («Юноша, полный красы, напряженья, усилил чуждый») 152, 165—167, 169
 «На Стурдзу» («Холоп венчанного солдата») 51
 «На тихих берегах Москвы» 227
 «На углу маленькой площади...» 245, 264—267, 276
 «На холмах Грузии лежит ночная мгла» 22, 105, 106, 109, 114, 117, 244, 247, 248, 250, 276, 367, 371, 380
 «На языке, тебе невнятном» см. Иностранке
 «Наброски к замыслу о Фаусте» (в тексте: «сатанинская поэма», «адский» замысел, «адская поэма», «адские» наброски) 175, 177, 178, 181, 191
 «Навис покров угрюмой ночи» см. Воспоминания в Царском Селе
 «Над Невою резо вьются» см. Пир Петра Первого
 «Над омраченным Петроградом» см. «Езерский»
 «Надеждой сладостной младенчески дыша» 18
 Наполеон («Чудесный жребий совершился») 21, 232, 278, 280, 286
 Наполеон на Эльбе (1815) («Вечерняя заря в пучине догорала») 280
 «Напрасно, пламенный поэт» см. Ответ Катенину
 «Нас было много на челне» см. Арион «Начало автобиографии» 61, 231, 232
 «Не дорого ценю я громкие права» см. Из Пиндемонти
 «Не множеством картин старинных мастеров» см. Мадона
 «Не тем горжусь я, мой певец» см. «В. Ф. Раевскому»
 «Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря» см. Отрок
 «Недавно поймали черкеса» см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
 «Недвижный страж дремал на царственном пороге» 286
 Некоторые исторические замечания см. «Заметки по русской истории XVIII века»
 Переида («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду») 18, 154—156, 169
 «Несколько московских литераторов...» см. «Общество московских литераторов»
 «Несколько раз принимался я...» см. «Начало автобиографии»
 Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем 312, 322
 «Несмотря на великие преимущества...» см. Отрывок
 Несчастие Клиты («Ввук Тредьяковского Клиты гекзаметром песенки пишет») 170
 «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу» см. К***
 «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» 19
 Ночь («Мой голос, для тебя и ласковый и томный») 18, 154
 «Ночь светла; в небесном поле» см. «[В голубом] небесном поле»
 Нозль 1818 г. см. Сказки. Noël
 «О втором томе «Истории русского народа» Полевого» 386
 «О вы, которые любили» 178
 «О вы, которые с язвительным упреком» см. Безверие
 О дамах см. Table-talk
 «О дворянстве» 67
 «О драмах Байрона» 203
 «О журнальной критике» 269, 270, 277
 «О записках Видока» 273
 «О записках Самсона» 91, 146, 147, 269, 271, 277
 «О, кто бы ни был ты, чье ласковоспенье» см. Ответ анониму
 «О муза пламенной сатиры» 370, 390
 «О народной драме и драме «Марфа Посадница»» 69, 313
 О народном воспитании 115, 121
 «О народности в литературе» 337
 «О «Некрологии генерала от кавалерии Н. Н. Раевского»» 269, 276
 О ничтожестве литературы русской 372
 «О новейших блюстителях нравственности» 271, 272, 277
 О поэзии классической и романтической 337, 372
 «О поэтическом слоге» 221, 222
 «О прозе» («Д'Аламбер сказал однажды...») 221, 226, 232, 233
 «О публикации Бестужева-Рюмина в «Северной звезде»» 254, 255, 260, 261, 276

«О «Разговоре у княгини Халдиной»
 Фонвизина» 269, 271, 277
 О романах Вальтера Скотта 60, 66
 «О сколько нам открытий чудных» 264—
 266, 269, 276
 «О статьях князя Вяземского» 269, 271,
 272
 «О стихотворении «Демон»» 191
 «О ты, который сочетал» см. «Баратын-
 скому»
 «О ты, надежда нашей сцены» см. «Коло-
 совой»
 «О чем, прозаик, ты хлопчешь?» см.
 Прозаик и поэт
 «О чем шумите вы, народные витии» см.
 Клеветникам России
 Обвал («Дробясь о мрачные скалы») 142
 «Общество московских литераторов»
 264—266, 269, 276
 «Объяснение по поводу заметки об «Илли-
 де»» 269, 271, 272, 277
 «Овидий, я живу близ тихих берегов»
 см. К Овидию
 Ода LVII (Из Анакреона) («Что же
 сухо в чаше дно») 174
 «Однажды, странствуя среди долины дя-
 кой» см. Странник
 «Октябрь уж наступил — уж роща от-
 рыхает» см. Осень. (Отрывок)
 Олегов щит («Когда ко граду Констан-
 тина») 245, 246, 249, 251, 258, 276
 «Он точно, он бесспорно Фиглярин
 журналист» см. Эпиграмма на Булга-
 рина
 «Она [глядит на] вас так нежно» 341,
 345—350
 «Опровержение на критики» 74, 75, 104,
 216, 221, 239
 Опыт отражения некоторых нелитера-
 турных обвинений 147
 «Опять я вас, о юные друзья» см. Эле-
 гия
 Осгар («По камням гробовым, в туман-
 нах полуночи») 17
 Осень. (Отрывок) («Октябрь уж на-
 ступил — уж роща отрыхает») 8—10,
 19, 22, 23, 26, 27, 343
 «Остави честь судьбе на произвол» см.
 Эпиграмма «На А. А. Давыдову»
 «От важных исходи предметов» см. Ев-
 гений Онегин
 «От западных морей до самых врат вос-
 точных» 20
 «От северных оков освобождая мир» см.
 К вельможе
 Ответ анониму («О, кто бы ни был ты,
 чье ласковое пенье») 19
 Ответ Катенину («Напрасно, пламенный
 поэт») 311
 «Откуда чудный шум, неистовые клики?»
 см. Торжество Вакха
 Отрок («Невод рыбак расстилал по бре-
 гу студеного моря») 152, 157—163,
 167—169
 Отрывки из писем, мысли и замечания
 222, 272
 «Отрывок («Несмотря на великие преиму-
 щества...») 371, 373, 374
 «Отрывок из литературных летописей» 266
 Отрывок из письма к Д. 81, 210
 «Отцы пустынноики и жены непорочны»
 17, 20, 23
 «Иаж или пятнадцатый год («Пятнадцать
 лет мне скоро минет») 95

Памятник см. «Я памятник себе воздвиг
 нерукотворный»
 «Певец-Давид был ростом мал» см. «На
 Воронцова»
 «Перевод из К. Бонжура», комедия 18
 «Перед гробницею святой» 286
 «Перестрелка за холмами» см. Делибаш
 Песни западных славян 342
 Песнь о вещем Олеге («Как ныне сби-
 рается вещий Олег») 226
 Пиковая дама 84, 95, 200, 222, 223, 276,
 386
 Пир во время чумы 374
 Пир Петра Первого («Над Невою резво
 вьются») 313, 314
 «Письмо к издателю «Литературной га-
 зеты»» 270, 273, 277
 «План записок» («Кипшинев. — Приезд
 мой из Кавказа...») 342, 343
 «План истории русской литературы» 253,
 266, 276
 «По камням гробовым, в туманах полу-
 ночи» см. Осгар
 «По небу крадется луна» см. Мечтатель
 Повести покойного Ивана Петровича
 Белкина 50, 78—80, 82—85, 88, 89, 91,
 92, 94, 102, 103, 217, 273, 386
 «Повесть из римской жизни» 174
 «Повесть о прапоришке Черниговского
 полка» см. «Записки молодого чело-
 века»
 «Под небом голубым страны своей род-
 ной» 22, 392
 «Под хладом старости угрюмо угасал»
 см. «Мордвинову»
 Подражание итальянскому («Как с дре-
 ва сорвался предатель ученик») 17,
 20, 24
 Подражания Данте см. «I. И дале мы
 пошли — и страх обнял меня»; «II.
 Тогда я демонов увидел черный рой»
 Подражания древним 154, 155
 Подражания древним см. (Из Афеней),
 (Из Ксенофана Колофонского)
 Подражания Корану 241
 «Подъезжая под Ижору» 261, 276
 «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья»
 19, 244, 264, 266, 267, 270
 «Покров, упитанный язвительною кро-
 вью» см. Из А. Пенъе
 Полководец («У русского царя в черто-
 гах есть палата») 10, 20, 21, 97, 278,
 286
 Полтава, поэма 60, 62, 68—77, 84—88, 95,
 104, 130, 142, 148, 207, 245, 250, 376,
 389, 390
 «Полюби меня девица» см. «Русская де-
 вушка и черкес»
 Послание к Галичу («Где ты, ленивец
 мой») 38
 Послание к Юдину («Ты хочешь, милый
 друг, узнать») 38, 54, 55
 Послание Лиде («Тебе, наперсница Вене-
 ры») 36, 121
 Послание цензору («Угрюмый сторож
 Муз, гонитель давний мой») 5, 6, 11,
 18
 Последний из свойственников Иоанны
 д'Арк 323
 «Послушай, дедушка, мне каждый раз»
 111
 «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций» см.
 «На Великопольского»
 «Поэт! не дорожи любовью народной»
 см. Поэту

- Поэту («Поэт! не дорожи любовью народной») 19, 26
- «Пред рыцарем блещит водами» см. «Из Ариостова «Orlando furioso»»
- Предчувствие («Снова тучи надо мною») 273
- «Придет ужасный [час]... твои небесны очи» 18
- Приметы («Старайся наблюдать различные приметы») 18, 23, 154—156, 169
- Принцу Оранскому («Довольно битвы мчался гром») 280, 285
- «Программа автобиографии» 37
- Прозаик и поэт («О чем, прозаик, ты хлопочешь?») 110
- «Пройдет любовь, умрут желанья» см. В альбом
- «Промчались годы заточенья» см. Товарищам
- «Прости мне, милый друг» см. Городок
- «Простишь ли мне ревнивые мечты» 216
- «Прощай, лобезная калмычка» см. Калмычке
- «Прощай, письмо любви! прощай: она велела» см. Сожженное письмо
- «Прощай, свободная стихия» см. К морю
- «Пупок чернеет сквозь рубашку» см. «На картинки к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе»»
- «Пушай, не знаясь с Аполлоном» см. Князю А. М. Горчакову
- «Пушай угрюмый рифмотор» см. К Галичу
- Путевые записки 1829 г. см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
- Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. 79, 196, 207—211, 244, 246—250, 254, 255, 262, 263, 269, 270, 275—277, 312, 364, 371, 373, 388, 391
- Путешествие Онегина см. Евгений Онегин
- «Пушка оставила нас...» см. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.
- Л. Пушкину («Брат милый, отроком расстался ты со мной») 234
- И. И. Пущину («Мой первый друг, мой друг бесценный») 112
- «Пятнадцать лет мне скоро минет» см. Паж или пятнадцатый год
- «В. Ф. Раевскому» («Не тем горжусь я, мой певец») 234
- Разговор книгопродавца с поэтом («Стишки для вас одна забава») 186
- «Разговор о критике» 246, 260, 261, 263, 276, 394
- «Редакционные заметки, связанные с изданием «Современника»» 370
- «Редеет облаков летучая гряда» 18, 154—156
- Рефутация г-на Беранжера («Ты помнишь ли, ах, ваше благородье») 286
- Речь к арзамасцам см. «Венец желаний! Итак, я вижу вас»
- Рифма («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея») 152, 157—161, 163, 167, 168
- Родословная моего героя. (Отрывок из сатирической поэмы) 387
- «Роман в письмах» 81, 88, 206, 218, 219, 245, 246, 248, 255, 262, 263, 270
- «Роман на Кавказских водах» 276, 371, 373
- «Ронлет лес багряный свой убор» см. 19 октября
- Рославлев 244, 245, 272, 275, 277, 287
- Российская Академия 364
- Рукою Пушкина 270, 275—277, 372, 385—388
- «Румяный критик мой, насмешник юлстопузый» 19
- «Русалка», драма 57, 59, 84, 246, 264—266, 274, 276, 370—374, 389
- Руслан и Людмила, поэма 53—59, 124, 226, 234, 238, 293, 296, 373, 374
- «Русская девушка и черкес», план поэмы 244, 245, 250, 276, 371
- «Русская девушка и черкес» («Полби меня девица»), набросок поэмы 254, 258, 276
- «Русский Пелам» 276
- «С Гомером долго ты беседовал один» см. Гнедичу
- Сапожник. (Притча) («Картину раз всматривал сапожник») 245, 250, 251, 276
- Сафо («Счастливым юноша, ты всем меня пленил») 18, 154, 155
- «Свободы сеятель пустынный» 234, 311
- «Сия пустынная страна» см. Баратынскому. Из Бессарабии
- «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались», отрывок комедии 18
- «Сказка о Бове», наброски 385
- «Сказка о медведихе» («Как веселней теплою порою») 372
- Сказка о попе и о работнике его Балде 372
- Сказка о рыбаке и рыбке 371, 380
- Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди 228, 230, 241
- Сказки 17
- Сказки. Noël («Ура! в Россию скачет») 21
- Скупой рыцарь 329
- «Славная флейта, Феон, здесь лежит. Предводителя хоров» см. (Из Афеinel)
- «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи» см. На перевод Илиады
- «Снова тучи надо мною» см. Предчувствие
- Сожженное письмо («Прощай, письмо любви! прощай: она велела») 18, 216
- «... Сокрылся он» см. Гроб юноши Соловей см. Соловей и роза
- Соловей («Соловей мой, соловейко») см. Песни западных славян
- Соловей и роза («В безмолвии садов, весной, во мгле ночей») 18
- «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду» см. Нереида
- Стансы («В надежде славы и добра») 60, 66, 313, 314
- Станционный смотритель (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 78—88, 90, 92—103
- «Старайся наблюдать различные приметы» см. Приметы
- Статуя см. Царскосельская статуя
- Стихи о «Римской Папе» см. Сказка о рыбаке и рыбке
- «Стихотворения Евгения Баратынского» 1827 г. 371

- «Стяжки для вас одна забава» см. Разговор книгопродавца с поэтом
- Странник** («Однажды, странствуя среди долины дикой») 10, 20
- «Страсти мои утихают...» см. Таврида («Ты вновь со мною наслажденье»)
- «Страшно и скучно» 274, 277
- «Стрекотунья белобока» 258, 276
- «Судьба свои дары явить желала в нем» см. К портрету Вяземского
- «Сумароков лучше знал...» см. «Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»
- Сцена из Фауста** («Мне скучно, бес») 178
- «Сцены из рыцарских времен» 92, 371—374
- «Сцены из рыцарских времен». Стихотворный набросок начала см. «Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз»
- «Счастливы ты в прелестных дурах» 245, 263
- «Счастливый юноша, ты всем меня пленил» см. Сафо
- Таврида** (1.) «Ты вновь со мною наслажденье»; (2.) «За нею по наклону гор») 226, 227, 238, 239, 386
- «Тазит», поэма 244, 245, 264—266, 276, 370, 371, 373, 374, 380
- «Таится пещера» см. «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера»
- «Так водится в свете», несохранившаяся комедия (совм. с М. Л. Яковлевым) 36, 37
- «Так и мне узнать случилось» см. К Наталье
- Твой и мой** («Бог весть, за что философы, пниты») 370
- «Тебе, наперсница Венеры» см. Послание Лиде
- Товарищам** («Промчались годы заточенья») 310
- «Тогда я демонов увидел черный рой» 49, 23
- «Только революционная голова...» («Заметки и афоризмы разных годов») 229, 233, 240
- Торжество Вакха** («Откуда чудный шум, неистовые клики?») 53
- «Тощней идалли и холодней чем ода» 374
- Труд** («Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний») 152, 157—161, 163, 167, 169, 173
- «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа» см. «Вадим»
- «Ты вновь со мною, наслажденье» см. Таврида
- «Ты вянешь и молчишь, печаль тебя снедает» 18, 241
- «Ты не наследница Клероны» см. К молодой актрисе
- «Ты помнишь ли, ах, ваше благородье» см. Рефутация г-на Беранжера
- «Ты просвещением свой разум осветил» 22
- «Ты сердцу непонятный мрак». (Отрывок) см. «Люблю ваш сумрак неизвестный»
- «Ты хочешь, милый друг, узнать» см. Послание к Юдину
- «У Гальяни иль Кольони» см. «Из письма к Соболевскому»
- «У Кларисы денег мало» 154
- «У русского царя в чертогах есть палата» см. Полководец
- «Увы! зачем она блистает» 154—156
- «[Увы! язык любви болтливый]» 273
- «Угрюмый сторож Муз, гонитель давний мой» см. Послание цензору
- «Узнают коней ретивых» см. (Из Анакреона)
- «Умолкну скоро я... Но если в день печали» 18
- «Ура! в Россию скачет» см. Сказки. No 8
- «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила» см. Царскосельская статуя
- Усы**. Философическая ода («Глаза скопис на ус кудрявых») 38
- «Утихла брань племен; в пределах отдаленных» см. На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году
- «Фазиль-Хану» («Благословен твой подвиг новый») 249, 250
- Фатам, или Разум человеческий** 37
- В. С. Филимонову, при получении поэмы его «Дурацкий колпак»** («Вам Музы, милые старушки») 308—311
- Философ**, несохранившаяся комедия 18, 37—39
- «Философ резвый и пнит» см. К Батюшкову
- «Фонтан любви, фонтан живой!» см. Фонтану Бахчисарайского дворца
- Фонтану Бахчисарайского дворца** («Фонтан любви, фонтан живой!») 110
- Французская Академия** 364
- «Французские» критики имеют свое понятие об романтизме...» («Заметки и афоризмы разных годов») 270, 277
- «Французских рифмачей суровый судия» 10, 20
- «Холоп венчанного солдата» см. «На Стурдзу»
- «Хочу я завтра умереть» см. Мое завещание. Другьям
- «Храни меня, мой талисман» 384, 395
- Христос воскрес** («Христос воскрес, моя Реввека») 154
- «Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз» см. Дионейя
- Художнику** («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую») 152, 166—169, 173
- Царскосельская статуя** («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила») 152, 157—161, 163, 166—170, 172, 173
- Царь Никита и сорок его дочерей** 226
- «Ценитель умственных творений исполненных» см. «Кн. Козловскому»
- Цыганы**, поэма 130, 184, 239, 241, 369, 374, 386
- Чдаеву** («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») 18, 154, 301
- Черная шаль** («Гляжу, как безумный, на черную шаль») 301, 388
- «Чертог сиял. Гремели хором» см. Клеопатра
- «Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают» см. (Из Ксенофана Колофонского)

- «Что же сухо в чаше дно» см. Ода LVII (Из Анакреона)
- «Что можем на скоро стихами молвить ей» см. К. А. Б.***
- «Чу, пушки грянули! крылатых кораблей» 375
- «Чугун кагульский, ты священ» 228, 230, 241
- «Чудесный жребий совершился» см. Наполеон
- «Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз». набросок начала «Сцены из рыцарских времен» 20
- Элегия («Воспоминашь упоенный») 154
- Элегия («Опять я ващ, о юные друзья») 107, 119
- Элегия («Я видел смерть; она в молчаньи села») 224
- Эпиграмма («Арист нам обещал трагедию такую») 30
- Эпиграмма на Булгарина («Он точно, он бесспорно Фиглярин журналист») (совм. с Е. А. Баратынским) 391
- Эпиграмма. «На А. А. Давыдову» («Оставь честь судьбе на произвол») 154
- Эпиграммы во вкусе древних см. Нерреда, «Редет облаков летучая гряда», Земля и море, Красавица перед зеркалом, «Увы! зачем она блистает», Приметы, Дионея
- Эпитафия младенцу «кн. Н. С. Волконскому» («В сияньи, в радостном покое») 391
- «Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенее» см. Рифма
- «Юноша, полный красы, напряженья, усилія чуждый» см. На статую играющего в свайку
- «Юноша! скромно пируй и шумную Вакхову влагу» 152, 165, 167, 174
- «Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колени» см. На статую играющего в бабки
- «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» 152, 165—167, 169, 172, 173
- Юрий Милославский, или Русские в 1612 г. 61, 76, 269—271
- Юрьеву («Любимец ветреных Лаис») 180, 190
- «Я был свидетелем златой твоей весны» 10
- «Я верю: я любим; для сердца нужно верить» см. Дориде
- «Я видел смерть; она в молчаньи села» см. Элегия
- «Я возмужал [среди] печальных бурь» 367, 371, 380, 394
- «Я говорил тебе: страшился девы милой!» см. Дева
- «Я думал, сердце позабыло» 385
- «Я не люблю твоей Корсины» 217
- «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» 17, 21, 24, 25, 368, 369, 381
- «Я пережил свои желанья» 154
- «Язвительный поэт, остряк замысловатый» см. «Вяземскому»
- Mon portrait («Vous me demandez mon portrait») 36
- Note sur la révolution d'Ipsilanti 233
- «Vous me demandez mon portrait» см. Mon portrait
- Table-talk 96, 213, 255, 263—267, 270—272, 276, 277, 388, 391

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

І. СТАТЬИ

Бонди С. М. Шестистопный ямб Пушкина	5
Гозенпуд А. А. Пушкин и русский театр десятых годов XIX в.	28
Сидяков Л. С. «Арап Петра Великого» и «Полтава»	60
Петрунина Н. Н. О повести «Станционный смотритель»	78
Ветловская В. Е. «Иных уж нет, а те далече...»	104
Лотман Ю. М., Лотман Мих. Ю. Вокруг десятой главы «Евгения Онегина»	124
Кибальник С. А. Антологические эпиграммы Пушкина	152
Осповат Л. С. «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг.	175
Вольперт Л. И. Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности)	200

ІІ. МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 (Из текстологических наблюдений)	224
Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841 (История заполнения)	243
Михайлова Н. И. Творчество Пушкина и ораторская проза 1812 года	278
Эйдельман Н. Я. Карамзин и Пушкин. Из истории взаимоотношений	289
Вацуро В. Э. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина	305
Аникин А. В. Первая глава «Евгения Онегина» в произведениях и высказываниях Маркса и Энгельса	324
Сорокин Ю. С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине»	335
Лемин А. Ю. Из истории одного стихотворения Пушкина	341
Овчинников Р. В. О Елагиных и Харловых из пушкинской «Истории Пугачева»	351
Краснобородько Т. И. О русском аналоге пушкинского «Современника»	357

ІІІ. ИЗ ИСТОРИИ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Рядом с Пушкиным. О Сергее Михайловиче Бонди	367
Список трудов С. М. Бонди по пушкиноведению	370
Т. Г. Цявловская — пушкинист	382
Список трудов Т. Г. Цявловской по пушкиноведению	385
Указатель имен	397
Указатель произведений Пушкина	406

**Пушкин. Исследования и материалы
Том XII**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
АН СССР*

Редактор издательства *Н. А. Храмцова*,
Художник *О. М. Разулевич*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректоры *О. И. Буркова, Н. Г. Каценко и Г. И. Суворова*

ИБ № 21116

Сдано в набор 10.10.85. Подписано к печати 16.04.86.
М-22641. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага офсетная № 2.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ.
л. 36,40. Усл. кр.-отт. 36,40. Уч. изд. л. 38,62. Тираж 8500.
Тип. вак. 890. Цена 2 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука», Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12