

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ



Сборник статей



ЭСТОНСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ



Сборник статей

ТАЛЛИНН «ЭЭСТИ РААМАТ» 1990

8 P
П 91

Составитель и ответственный редактор
профессор С. Г. ИСАКОВ

Оформление Ану ҚАНГУР

П $\frac{4603020102-355}{901 (15)-90}$ Заказное

ISBN 450—01576—3

© Эстонский фонд
культуры, 1990

Семантический ореол пушкинского четырёхстопного хорей

Речь пойдет о семантике стихотворного размера. Эта область, лежащая на стыке стиховедения и общей поэтики, разрабатывается в последние годы довольно интенсивно и, как кажется, показала себя достаточно перспективной: в работах Ю. И. Левина и М. Ю. Лотмана уже начинается переход от наблюдений к интересным обобщениям. До сих пор исследовались размеры более редкие и, соответственно, более выделенные, приметные. Здесь мы будем рассматривать размер широкого применения — 4-стопный хорей. В 1820-х годах он занимал в русской лирике третье место по употребительности (после 4-х стопного и вольного ямба), а в 1830-х годах — второе (после 4-стопного ямба). Это значит, что 4-стопный хорей достаточно семантически многогранен, чтобы обслуживать различную поэтическую тематику, но не столь еще широк, чтобы стать совсем семантически нейтральным, как 4-стопный ямб пушкинской эпохи. («Пушкинской эпохи» — оговорка необходимая: в наше время типичный для того времени 4-стопный ямб с вольной рифмовкой будет восприниматься как очень сильно семантически окрашенный — стилизованный «под Пушкина».)

Специфика 4-стопного хорей — это его связь с песней: она прослеживается в силлабо-тоническом хорее и его силлабических аналогах разных европейских языков и, по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямб.

Эта связь с песней варьируется приблизительно следующим образом, на четыре лада. Во-первых, — народная песня, причем не только лирическая, а и эпическая; во всей восточно-европейской силлабо-тонике хорей ощутимо противостоит ямбу как метр национальный, народный — метру заемному и

книжному. Во-вторых, просто песня, любого содержания, веселого или грустного, возвышенного или бытового. В-третьих, в особенности песня легкого содержания и, шире, всякая легкая поэзия, в частности, шуточная. В-четвертых, песня анакреонтического содержания («анакреонтов 8-сложник», родствен по звучанию 4-стопному хорю), и, шире, всякой античной тематики. На фоне этих ассоциаций Пушкин и разрабатывал свой 4-стопный хорей. Это значит, что любое его обращение к этому размеру неминуемо вызывало в сознании читателей этот круг тематических, эмоциональных, стилистических ожиданий, и он должен был маневрировать, нейтрализуя одни и подкрепляя другие, чтобы они сложились в семантическую перспективу, которая договаривала бы для читателя то, что не сказано непосредственно в тексте.

До сих пор попытка разобраться в семантике обращений Пушкина к этому размеру была сделана только однажды. Это — отступление в статье В. Чудовского «Несколько утверждений о русском стихе»¹, написанное в свойственной ему импрессионистической манере и приподнятом стиле: «Пушкин, самовластно и мудро царивший в иамбе, на хорей смотрел как на соседнюю область, не всегда ему подчинявшуюся; он делал опыты различного ею распоряжения, достигал очень многого, но все же, неудовлетворенный, на время бросал ее... Цели он в ней преследовал явно различные. Сначала он еще не знает возможности придать хорю какую-либо особую действительность... В 1827 году «ничтожное» четверостишие «Золото и булат» наталкивает его на новое отношение к хорю: применение его к вещным сюжетам, к конкретизации, материализации... Новая вежа — «Ворон к ворону летит»... где поэт обрел новую выразительность — передачу хореем жути, тревоги... Новая вежа — путешествие на Кавказ в 1829 г. с «Доном» и «Делибашем»... Своеобразие хоря, его специфическая выразительность была найдена, но ценою страшного сужения — я бы почти сказал: унижения — его поэтического кругозора, «сюжетности». Всякая «высшая» и более общая поэзия отошла окончательно к иамбу. Хорей должен был довольствоваться более низкими предметами и дошел до той неизысканности тона, какую отличен «Вурдалак», «Бонапарт и черногорцы», «Пир Петра Великого». Но в 1835 году перед Пушкиным встала высокая задача — освоить античность. (О если б он успел!..) И вещественность, реальность древних он вверил хорю...»

Мы продолжаем эту попытку более систематическим исследованием; материал его — 90 произведений 1813—1836 гг. (недоработанные наброски по большей части не учитывались).

¹ «Аполлон». 1917. Кн. 4—5. С. 63—65.

В этой истории 4-стопного хорее у Пушкина можно различить три периода: 1813—1821 гг., легкая субъективная поэзия, преимущественно лирическая; 1824—1828 гг., переходный период, который трудно определить двумя словами; 1828—1836 гг., объективная экзотически окрашенная поэзия, преимущественно эпическая. Неуклюжесть этих определений, может быть, несколько прояснится в дальнейшем изложении.

Как известно, нынешние собрания сочинений Пушкина хронологически открываются как раз 4-стопным хореем — «К Наталье», 1813 г.: «Так и мне узнать случилось, что за птица Купидон...» (в XIX в. они открывались другим стихотворением, «О Делия драгая...»). Вслед за этим стихотворением и выстраивается ряд типичных для раннего периода произведений: любовь, вино, дружба, скромный бытовой фон, слегка стилизованный под античность; радостные чувства, при которых грусть о мимолетности земных благ — всего лишь оттенение; побудительная интонация, обычно с обращением. Таковы «Опытность» («Кто с минуту переможет хладным разумом любовь...»), «Блаженство» («...Так поди ж теперь, с похмелья с Купидоном помирись»), «К молодой вдове» («...Откровенной дружбы слезы и любовниц легкий зов...»), «Кривцову» («...Соберут их легкий пепел в урны праздные пиров»), «Именины» («Умножайте шум и радость...»), «Веселый пир» («...где свобода председатель»), «Воспоминание, к Пушину» («Помнишь ли, мой брат по чаше...»), «Ольге Массон» («Ольга, крестница Киприды...»), с усиленным античным оттенком — «Гроб Анакреона» («Все в таинственном молчаньи...») — вот почти исчерпывающий список хореической лирики этого периода.

К этой лирике примыкают, с одной стороны, серия эпиграмм: «Вот Хвостовой покровитель» — Голицын, «Всей России притеснитель» — Аракчеев, «Есть в России город Луга...», «Ты богат, я очень беден...», куплеты на кишиневских дам и т. д. — половина всех хореических эпиграмм Пушкина относится сюда, к 1817—1821 гг. А с другой стороны, к основной струе легкой поэзии примыкают два эпических опыта: в начале периода — «Бова», в конце — «Царь Никита», оба с условной русской народной окраской, «Бова» даже с таким ее признаком, как нерифмованные дактилические окончания (к которым Пушкин больше не вернется). В следующем, переходном периоде эти опыты исчезают, но по миновании его окажутся для Пушкина очень существенны.

Второй период отбит от первого мертвой паузой: в 1822—1823 гг. у Пушкина нет ни одного стихотворения, написанного 4-стопным хореем. Наоборот, со следующим, третьим, периодом он сливается плавно, 1828—1830 гг. могут считаться расплывчатой пограничной полосой.

Главная черта второго периода — раздвоение основной струи «легкой лирики». Стихотворения, продолжающие прямо ее тематику, обрастают приметамы быта, становятся менее условны: «Здравствуй, Вульф, приятель мой... в Троегорском до ночи, а в Михайловском до света...», «Что же? будет ли вино?.. рад мадере золотой... Сен-Пере бутылке длинной...», «У Гальяни иль Кольони закажи себе в Твери...», «Подъезжая под Ижоры... я в губернии Тверской...», «Город пышный, город бедный...» А рядом с ними появляются стихотворения грустные, тревожные и медитативно-сентенциозные: «Если жизнь тебя обманет...» (пока еще с оптимистической концовкой), «Дар напрасный, дар случайный...», «Снова тучи надо мною...», «Золото и булат», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»; эти настроения проникают даже в такое традиционно-любовное и подчеркнуто-песенное стихотворение, как «Талисман». До сих пор привычная радостно-оптимистическая семантика размера подкрепляла содержание пушкинских стихов, теперь она начинает их контрастно оттенять. Некоторые стихи приобретают амбивалетное звучание, могут считаться и как радостные, и как грустные: таковы перекликающиеся из начала и из конца этого периода «Птичка божия не знает...» («Цыганы», 1824) и «Над лесистыми берегами...» («Цыганы», 1830).

Линией соприкосновения этих двух струй становятся стихотворения о зиме и дороге (от «Зимнего вечера» и «Зимней дороги» через письмо к Соболевскому и «Дорожные жалобы» до — уже в следующем периоде — «Бесов» и «Похоронной песни Иакинфа Маглановича»). 4-стопным хореем у Пушкина написаны **все** стихотворения о дороге (кроме, разве что, VII главы «Евгения Онегина») и **половина** стихотворений о зиме.

Более традиционная легкая поэзия в этом периоде усыхает до маленьких альбомных мадригалов («В отдалении от вас...»); эпиграмм становится все меньше («Лук звенит, стрела трепещет...» — заметим, что в первом четверостишии этой эпиграммы ничего эпиграмматического, собственно, и нет); а в следующем периоде и те и другие совсем сходят на нет (одинокий рецидив мадригалов — «Долго сих листов заветных...», 1832; одинокий рецидив эпиграмм — «На Дондукова», 1835).

Третий период начинается в 1828 г. балладой «Утопленник» — это приметы русского быта переходят из лирики в эпос, приобретая при этом черты «простонародности», которой еще не было в «Бове» и «Царе Никите». За балладой следуют три большие сказки: «О царе Салтане», «О мертвой царевне...» и «О золотом петушке», с придатками к ним: «Сват Иван, как пить мы станем...» и «Царь увидел пред собой...». Это означает, что национальная окраска 4-стопного хорее ощущается

Пушкиным все сильнее — особенно на эпическом материале. Начиная с 1828—1829 гг. эпические произведения все больше теснят лирику в 4-стопном хорее и все более отчетливо несут национальную, т. е. экзотическую (для нейтральной традиции легкой поэзии) окраску, порой перекидываясь ею и в лирику. Таких национальных колоритов — не считая основного, русского, — можно различить пять.

Первый — восточный: первая проба — в лирике «Вертоград моей сестры...» (1825, ср. восточный фон в «Талисмане», 1827); кульминация — в «Делибаше» и, в скрещении с русским колоритом, в «Доне» («... пьют уже донские кони Арпачайскую струю») и в «Был и я среди донцов...»; поздний отголосок, в скрещении с античным колоритом, в «Подражании арабскому» («Отрок милый, отрок нежный...») и в «От меня вечер Леила...» Восточные стилизации в русской поэзии не имели метрических предпочтений; у Пушкина они подсказаны античной и русской народной традицией. Как известно, поэма о Тазите тоже первоначально была начата 4-стопным хореем. Заметим, однако, что в «Подражаниях Корану», где Восток у Пушкина предстает в наиболее чистом виде — без вина, без любви, без античных и русских ассоциаций — поэт ни разу не пользуется 4-стопным хореем.

Второй колорит — испанский, с опорой на традицию романского безрифменного 4-стопного хороя, введенную в России Карамзиным, Катениным и Жуковским. Первая проба в лирике — «С португальского» («Там звезда зари взошла...», 1825), затем — «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829, хоть и без прямых указаний на Испанию) и «Пред испанской благородной...» (1830, как бы сюжетная завязка без сюжета). Кульминация — в стихах о Родрике («На Испанию родную...» и «Чудный сон мне бог послал...»); здесь испанский колорит хороя подкрепляется, может быть, восточным («Мавры хлынули потоком на испанские берега...»).

Третий колорит — шотландский, сильно стусеванный; но все-таки в лирике Пушкина он появляется дважды, и оба раза в 4-стопном хорее: в балладе «Ворон к ворону летит...» и в лирической песне Мери из «Пира во время чумы».

Четвертый национальный колорит — славянский: польский в «Воеводе», южнославянский в «Бонапарте и черногорцах», «Вурдалаке» и «Коне». Все это — эпические мотивы; в лирику они переплескиваются в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича» и в «Соловье». Появление этого колорита по смежности с привычным русским не вызывает никакого удивления.

Наконец, пятый колорит — античный, с опорой на традицию анакреонтического безрифменного 4-стопного хороя, знаковую России с сумароковских времен. Первые пробы, еще окрашенные условной античностью раннего периода, — в

«Прозерпине» 1824 г. (из Парни) и «Рифме» 1828 г.; первый перевод из Анакреона — «Кобылица молодая...» в том же 1828 г. (с привнесением восточного мотива «дочь кавказского тавра» — в подлиннике кобылица — фракийская). Кульминация — в цикле переводов и подражаний 1832—1834 гг. («Мальчику», «Бог веселый винограда...», «Из Анакреона») — т. е., в порядке исключения, все в лирике, а не в эпосе.

Таким образом, после 1828—30 гг. 4-стопный хорей для Пушкина становится носителем экзотики (русской простонародной — или иноземной), носителем «чужого голоса»; единичное исключение — «Пир Петра I» — по существу, тоже экзотика, историческая; альбомная и эпиграммная традиции проявляют себя, как сказано, только одинокими всплесками; а что показательнее всего, тревожно-медитативные стихи, столь много обещавшие в «Предчувствии» и «Стихах... во время бессонницы», исчезают совершенно — они предельно субъективны, а 4-стопный хорей теперь для Пушкина — предельно объективный размер.

Такова эволюция пушкинского 4-стопного хорей. Было бы интересно проверить, нет ли подобных или противоположных тенденций — пусть ослабленных — и в других пушкинских размерах. Это потребовало бы работы слишком большого масштаба для данной статьи. Но мы попробовали другое: посмотреть на эволюцию 4-стопного хорей у современников Пушкина — трех старших поэтов, трех сверстников и трех младших. Результаты получились небезы兴тересные.

У Батюшкова все 4-стопные хорей написаны между 1806 г. («Только дружба обещает мне бессмертия венец...») и 1815 г. («Все на праздник Эригоны жрицы Вакховы текли...»), все современные раннему Пушкину и все держатся эпикурейских тем легкой поэзии. Здесь и дружба («К Гнедичу»), и вино («Вакханка»), и любовь («Ложный страх»), и лень («К Петину», с контрастным оттенением), и довольство малым («Счастливец»), и грустная мимолетность этих земных радостей («Элизий»; «О, пока бесценна младость не умчалась стрелой...»; ср. «Привидение»).

От этого устойчивого метрико-тематического комплекса оказались возможны два пути дальнейшего развития: один из них наметил Жуковский, другой — Денис Давыдов.

Жуковский переводит наш размер к семантике более серьезной и высокой. Это он делает, опираясь не на французскую, а на немецкую традицию. В Германии 4-стопный хорей (по признаку песенности) стал ходовым размером протестантских духовных песен и в этом жанре привык к высоким темам. Отсюда он переходит в лирику штюрмеров и Шиллера, а отсюда через переводы — к Жуковскому: «Жалоба», «Желание» («Озарися, дол туманный...») из Шиллера, «Элизий» из Мат-

тисона и т. д. Любопытным ответвлением была серия аллегорических картинок с плаванием на жизненной ладье: «Путешественник» («Дней моих еще весною...») из Шиллера, затем оригинальные вариации: «Пловец», «Стансы» («... Плыл младенец по реке»), «Жизнь: видение во сне» (параллельно у Батюшкова — «Любовь в челноке»). Эти «романсы» или «песни» (подзаголовки Жуковского), с одной стороны, и, конечно, «баллады», с другой стороны («Людмила» с оглядкой на «русскую» семантику, «Кассандра», «Ахилл»), стали опорой для индивидуальной семантики 4-стопного хорей Жуковского 1808—1820 гг. Двадцатые годы для Жуковского, как известно, — творческая пауза; а после них, в 1830-х годах, хорей Жуковского, как и Пушкина, перестают быть субъективно-лирическими и становятся стилизациями: романсы исчезают, баллады остаются («Торжество победителей», «Жалоба Цереры», «Пери»), появляются басня («Солнце и Борей»), сказка («Спящая царевна»), стилизация восточного («Песнь бедуинки»), испанского («Сид», «Алонзо»), стилизация собственных ранних стихов («Мечта», «Тоска» — «Радость легкая порхает...»; ср. пушкинские переработки лицейских стихов для «Собрания стихотворений», 1826.) и, наконец, то, чего у Пушкина не было, — стилизация русского XVIII в.: «Русская песня на взятие Варшавы» («Раздавайся гром победы, вспомним песню старины...»), отсюда потом — «Многи лета, многи лета, православный русский царь...» и, с более сложным сочетанием традиций, «Бородинская годовщина» 1839 г.; после этого в «К русскому великану» 1848 г. («Мирно стой, утес наш твердый...») Жуковский передает эту «гром-победную» семантическую традицию Тютчеву.

Но в этом скрещении «эпикурейского» 4-стопного хорей с «боевым» 4-стопным хореем XVIII в. Жуковский имел предшественника. Это был Денис Давыдов, уже в 1804 г. прославившийся стихами «Бурцов, ёра, забияка, собутыльник дорогой...» и «... В благодетельном араке зрю спасителя людей». Собственно, для такой контаминации нужно было сделать три вещи: во-первых, гиперболизировать в центре прежней образной системы «вино» («водку», «арак» и т. д.); во-вторых, оттеснить «любовь», заменив ее боевой «дружбой» (это дается с трудом, ср. такие рудименты, как «... Пей, люби да веселись», 1804, «... Лиза, я да Купидон по бокалу осушали...», 1807; целое стихотворение 1816 г. «Ответ на вызов...» посвящено отводу любовной темы: «Ах, где есть любовь прямая, там стихи не говорят»); и в-третьих, оттеснить «лень», заменив ее «службой» (здесь и пригодилась Давыдову опора на солдатские хорей XVIII в.: отсюда «Я люблю кровавый бой! Я рожден для службы царской!.. За тебя на черта рад, наша матушка Россия!..» и т. д.). Какие нечаянные послед-

ствия имела эта давыдовская семантическая реформа 1804—1816 гг., мы увидим дальше. Заметим лишь, что если среди 4-стопных хореев Пушкина есть похожие на Батюшкова и на Жуковского, то на Давыдова нет (кроме, разве, пародического «то смертельно пьяны, то мертвецки влюблены»), и послание к нему в 1836 г. он пишет ямбом.

Среди сверстников Пушкина Дельвиг предпочитает держаться в рамках традиционной эпикурейской поэзии, иногда с усиленной античной окраской («Либер, Либер! я шатаюсь...», «Мальчик, солнце встретить должно...» — не без влияния на позднейшее пушкинское «...Чашу мне наполни, мальчик»). Баллад в его зрелом 4-стопном хорее нет, зато есть «русские песни» («Соловей мой, соловей...», «И я выйду ль на крылечко...») и просто «песни» («...Кудри, кудри шелковые» — не без влияния на позднейшие знаменитые стихи Бенедиктова). Особый интерес представляет «Разговор с гением» («Кто ты, светлый сын небес?..») — это как бы та же эпикурейская поэзия, но тема мимолетности и гибельности земных наслаждений из оттеняющей становится главной, и легкая поэзия превращается в трагическую.

Именно такая сублимация легкой поэзии характерна для другого сверстника Пушкина, Баратынского; строфа его «Недоноска» с нестандартной последовательностью окончаний (МЖМЖ вместо обычного ЖМЖМ) заимствована из «разговора с гением». В первом сборнике Баратынского 4-стопные хорей держатся в традиционном кругу эпикурейства, альбома, эпиграммы («Лета», «Авроре Шернваль», «Окогченная летунья...»); в своде 1835 г. «Наслаждайтесь: все проходит...» от эпикурейского зачина переходит к «богам праведным», а «Своенравное прозвание...» к «тому миру» без «здесьних чувственных примет»; в «Сумерках» в конце «Бокала» появляется «свет высок», а в конце «Что за звуки? михоходом...» — «горный клир», а такие хорей, как «Предрассудок! он обломок...» и «Ахилл» («...На живую веру стал») совсем отрываются от легкой поэзии и опираются на сентенциозную традицию немецкого стиха и Жуковского.

Третий современник, Вяземский, отталкивается от легкой традиции иным способом, через песню (куплетного, а не «народного» типа, — такую, как «Воли не давай рукам», «Две луны» или, самую знаменитую, «Русский бог»). При этом он, с одной стороны, привносит в нее меланхолические обертоны («...Поглядишь! хандра все любит, а любовь всегда хандрит»), а с другой стороны, придает ей, вслед за Денисом Давыдовым, утрированный, слегка иронический пафос (от «Эй да служба! эй да дядя! распотешил, старина!..» до «Масленицы на чужой «стороне»). От застольной песни за здравие идут и 4-стопные хорей обоих «Поминок», 1854 и 1864 гг., со

стихами о Пушкине «Поэтической дружины смелый вождь и исполин...» и т. д. Очень интересно, что, как и у Пушкина, обе семантические линии у Вяземского смыкаются на теме дороги (*ср.* уже в «Русском боге!»): «Тройка мчится, тройка скачет...», «Памяти живописца Орловского», «Дорогою» (1864). Все это развивается у Вяземского лишь в зрелых стихах, после 1830 г., когда перелом в семантической традиции русского хорей уже совершился без него.

Переходя к младшим современникам Пушкина, мы должны неожиданно вернуться к Денису Давыдову — уже не раннему, а позднему, обратившемуся к теме любви, но сохранившему пафос, изощренное на «гусарских» стихах. В 1832 г. он печатает стихотворение «Поэтическая женщина» («Что она? Порыв, смятение, и холодность, и восторг, и отпор, и увлечение, смех и слезы, черт и бог...»), а в 1834 г. — «И моя звездочка» («Море воет, море стонет...»), вариацию на тему «Пловца» Жуковского, только более упрощенную и с более высоким накалом пафоса. Оба произведения имеют мгновенный успех — и с этих пор 4-стопный хорей все больше становится знаком эмоции (бурного пафоса, независимо от темы), нежели знаком темы (набора эпикурейских мотивов «легкой поэзии»).

Полежаев в ранних своих хорейх («На смерть Темиры», 1829, даже «Романсы», 1831) еще держится мягких тонов эпикурейской поэзии, но после опыта в давыдовской теме и стиле («Песнь горского ополчения», 1832) переходит и в любовно-элегической теме к утрированному пафосу («На болезнь юной девы», «Грусть», 1834 — «... Рвал я с радостью безумной благовонные цветы, Много чувства, много жизни я роскошно потерял...») или к нагнетанию вещественной, чувственной яркости, часто сниженной («Сон девушки», «Баю-баюшки-баю»; *ср.* такое же огрубление в эпиграмме «Притеснил мою свободу кривоногий штабс-солдат...»). Интересно сравнить батюшковскую «Вакханку» и полежаевскую «Цыганку» «с загорелой красотою на щеках и на груди» — переключка здесь осознанная: «Узнаю тебя, вакханка незабвенной старины...» и т. д.

Бенедиктов довершает начатое. Из тематического комплекса легкой поэзии он извлек тему любви и гиперболизировал ее так же, как «гусарский» Давыдов — тему вина и дружбы. И тому и другому для этого был необходим повышенный пафос, но у Давыдова он прямо подсказывался бивачным фоном, у Бенедиктова же он контрастировал с его салонным фоном: именно в этом эмоциональном накале стал возможен тот стилистический сплав, который стяжал Бенедиктову такой успех у современников. Именно салонные «Кудри девы цардейки...», «Стан твой, полный обольщенья...», «Я витаю в

черном свете...», «Реки песен, море слез...» производили наибольшее впечатление. Другие его хорей, в которых просматриваются то Жуковский с Давыдовым («Моей звездочке»), то «боевой» Давыдов в чистом виде («К...му»: «...Облекись в броню стальную, прицепи булатный меч!»), то «Торжество победителей» («Сослуживцу»), то философские медитации, заостренные в парадоксы («Искра», «Жажда любви»), или картинки-аллегии («Роза и дева», «Жизнь и смерть») выделялись больше яркостью, чем тематикой. Конечно, бурно-романтический стиль 1830—40 гг. несводим к влиянию Давыдова (он ведь проявлялся не только в хорее, но и в ямбе, и в других размерах), однако обычно влияние это все же недооценивалось. Космические масштабы стихотворения Бенедиктова «Жалоба дня» откликнулись у Лермонтова в «Утесе» и «Дарах Терека».

Лермонтов, наконец, окончательно теряет связь с легкой поэзией. Она чувствуется только в отроческих стихах 1828—1829 гг. («К друзьям», «К Нине» из Шиллера), в 1830 г. («Совет»: «...улыбнись и разгустись»), но уже рядом с ними песенное «я» вытесняет у него «я» трагического монолога. Это — «Покаяние», «Не играй моей тоской»...», «Два сокола», потом патетические «Время седцу быть в покое...», «Для чего я не родился...» и в конце этой серии — «Узник» («Отворите мне темницу...»). Параллельно, с большей чувственной яркостью, развивается 4-стопный хорей в его балладах: «Гость» 1830 г., «Два великана» (с опорой на «русские» ассоциации хорей) 1832 г. и, наконец, уже упомянутые «Дары Терека» 1839 г.

Так, мы видим, что не только у Пушкина 4-стопный хорей этих лет движется к тому же, к чему пришел Пушкин: к экзотической яркости и/или (это уже помимо Пушкина, в обход его) к экзотическому пафосу. Сдержанная элегичность Жуковского или Баратынского не выживает, как не выжила она и у позднего Пушкина; толчок, определивший направление семантического развития этого размера, дали не они и даже не столько Пушкин, сколько Денис Давыдов. С этими характеристиками размашистой яркости и пафоса русский 4-стопный хорей подходит к середине XIX в., когда направление его развития меняется от вторжения народно-бытовой тематики.

Структура изобразительных образов в произведениях А. С. Пушкина

Но ум не может довольствоваться
одними игрушками гармонии, вообра-
жение требует картин и рассказов.

*А. С. Пушкин. О поэзии
классической и романти-
ческой.*

Произведение искусства существует не изолированно, но в контексте с множеством других, выработанных современной культурой, воспринятых ею от прошлого и усвоенных из других культур. Комбинации этих элементов, принципы их отбора бесконечно разнообразны, и в то же время чрезвычайно характерны для каждого времени и определяются комплексом задач, стоящих перед культурой и обществом. Произведения изобразительного искусства и литературы, сосуществующие в пределах одного времени, можно рассматривать как художественные тексты, закодированные на разных языках культуры. В конце XVIII — первой половине XIX вв. в русской культуре эти тексты развиваются в самом тесном контакте. Литературная программа входит как важнейший смыслообразующий элемент и в историческую живопись, и в репрезентативный портрет. Необходимость знания целого корпуса культурных, в частности мифологических, текстов и умения читать их на языке зрительных образов входит в условие полного восприятия произведения изобразительного искусства. Это постоянное нарушение границ между изобразительным искусством и литературой создает напряженную пограничную ситуацию, которая не может не отразиться в литературе. В данном случае делается попытка, в основном на материале пушкинской прозы, выявить механизм включения зрительных образов в структуру основного текста.

Принято считать, что предметный мир пушкинской прозы

беден. За редким исключением Пушкин обходится без описательного портрета, почти без интерьеров и без вещей — все заменяет стремительность разворачивающихся событий¹. Но откуда тогда у читателя складывается довольно точное представление о мире, в котором живут и действуют пушкинские герои?

В начале XIX в. в жизнь людей вторгается большое количество вещей. Разнообразнее становится мебель, множество мелочей украшает быт и меняет не только внешний облик дома, но и внутренний мир человека, превращаясь в неотъемлемые детали его одежды, в черты его личности. Интерьер, при всей типологической общности, становится индивидуальным, т. е. структурно активным элементом культуры, формирующим личность человека, как сама эта личность формирует свое окружение. Пушкин использует описание интерьера как метод косвенного портрета, например, в повести «Выстрел». Прежде чем читатель познакомится с графом, героем повести, он вместе с рассказчиком попадает в его кабинет: «Обширный кабинет был убран со всевозможною роскошью; около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит был зеленым сукном и устлан коврами»². Здесь все имеет значение: роскошь убранства, не характерная для «деревенской простоты» помещичьих усадеб, изобилие книг, свидетельствующее не только об образованности, но и о богатстве владельца кабинета (у Онегина полка книг, но не шкафы), и присутствие бюстов — для современника нет необходимости их перечислять. Интерьер оказывается здесь элементом репрезентативного портрета, говорящим о герое столь полно, что описание внешности уже не имеет значения.

Совершенно противоположную роль в характеристике персонажа играет описание интерьера в повести «Египетские ночи». Богатое убранство кабинета Чарского и костюм молодого аристократа — форма мимикрии, единственная цель — не выделяться, скрыть свою истинную жизнь, сохранить свой внутренний мир от посторонних взглядов. «Посторонними» в жизни поэта-аристократа являются те, с кем он ежедневно встречается в обществе и в театре, люди его круга, а не бедный итальянец-импровизатор, явившийся к нему в дом как

¹ О зрительных образах у Пушкина см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978; Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М.: Искусство, 1980. С. 119; Соловьев С. О некоторых особенностях изобразительности Пушкина//В мире Пушкина. М.: Сов. писатель, 1974. С. 336—372.

² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т./АН СССР, Ин-т русск. лит. (Пушкинский дом), 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977—1979. Т. VI. С. 65. (В дальнейшем все цитаты из Пушкина в данной статье приводятся по этому изданию.)

«брат по музе». Но именно этого родства Чарский не желает признать. Наконец, итальянец понимает, что между ними не может быть ничего общего, — для этого ему достаточно посмотреть вокруг себя: «Картины, мраморные статуи, бронзы, дорогие игрушки, расставленные на готических этажерках, — поразили его. Он понял, что между надменным dandy, стоящим перед ним в хохлатой парчовой скуфейке, в золотистом китайском халате, опоясанном турецкой шалью, и им, бедным кочующим артистом в истертом галстуке и поношенном фраке, ничего не было общего»³. Обстоятельность деталей подчеркивает контраст внешнего и внутреннего, но предупрежденный читатель воспринимает этот контраст на основе уже состоявшегося, в начале повести, знакомства с Чарским. Видимость вступает в конфликт с подлинной сущностью, читательское восприятие формируется по законам диалога.

Пушкин скуп на описания. Экономное включение предметного мира в художественное произведение делает каждый предмет, каждое описание значимым — происходит претворение вещей материального мира в художественные предметы⁴. Такое осмысление роли предметного мира в характеристике героя — не исследовательская абстракция, навязанная поэту. Быстрая и революционная смена моды на памяти трех поколений (конец XVIII — первая половина XIX вв.), сосуществование людей разного возраста, то есть различных норм и привычек в модах и в стиле жизни, и в то же время полная невозможность совмещения этих пластов заставляла современников Пушкина остро ощущать изменение времени именно через мир вещей. «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим вокруг себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частью эти романы не имеют другого достоинства», — пишет героиня «Романа в письмах»⁵.

Очевидны, с одной стороны, знаковая природа этого описания, отсылающего читателя к культуре недавнего прошлого, еще живого в его собственных воспоминаниях, и, с другой стороны, построение с помощью зрительных образов культурной модели быта конца XVIII в. Смысл картины, которая возникает в результате описания, отнюдь не исчерпывается чисто зрительными образами. Культура конца XVIII — начала XIX вв. создает

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 247.

⁴ Об этом: Чудаков А. П. Вещь в реальности и в литературе//Вещь в искусстве. ГМИИ. Материалы научной конференции, 1984. М.: Сов. художник, 1986.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 46.

целую систему перекодировок, механизм работы которых заключается в том, что словесный текст вызывает воспоминание картины, гравюры или другого произведения изобразительного искусства, типологически близкого или хорошо знакомого и автору, и его аудитории. Это опосредованное отношение к жизни — через театр, через образы живописи, скульптуры — характерно для начала XIX в. Методы введения зрительных образов в текст у Пушкина достаточно разнообразны, в принципе характерны для литературы второй четверти XIX в. и поддаются классификации.

1. Введение в текст (в качестве деталей интерьера) определенных жанров изобразительного искусства, имеющих достаточно дифференцированный потребителя. При этом работают такие оппозиции, как старое — новое, старинное — модное, русское — западное, бедность — богатство. Небогатая простота и традиционность быта маленькой затерянной в степи крепости, куда судьба забросила Гринева, отражается в убранстве комнаты в домике капитана Миронова: «В углу стоял шкаф с посудой; на стене висел диплом офицерский за стеклом и в рамке; около него красовались лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота»⁶. Присутствие лубочных картинок с традиционным набором сюжетов так же органичен здесь, как модные французские литографии с изображением уличных сцен или светского быта для аристократического салона: «Дамы заняли свои места по диванам. Около их составилась кружок мужчин. Висты учредились. Осталось на ногах несколько молодых людей, и смотр парижских литографий заменил общий разговор»⁷. Наряду с альбомом, литографии выступают как конденсатор бытового общения⁸.

2. Отсылка читателя к широко известным произведениям изобразительного искусства, что помогает избежать описательного портрета или сделать выразительной бытовую зарисовку. У Пушкина: «Калмыки располагаются около станционных хат. У кибиток их пасутся их уродливые, косматые кони, знаковые вам по прекрасным рисункам Орловского»⁹. А. О. Орловский, художник-баталист и жанровый живописец, был одним из основателей русской литографии. Литографии по рисункам Орловского, чей «быстрый карандаш» Пушкин высоко ценил, во второй четверти XIX в. вошли в моду — прекрасно передавая эффект карандашного рисунка, литогра-

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 275.

⁷ Там же. С. 374.

⁸ Об альбомах: Петина Л. И. Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы. Ученые записки ТГУ. вып. 645. Тарту, 1985. С. 21—36.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 435.

фии были гораздо доступнее, ими стали украшать стены кабинетов и маленьких гостиных.

Описательный портрет также заменяет сравнение. При этом характеристика внешности превращается в характеристику личности. Дубровский: «человек лет 35-ти, смуглый, черноволосый, в усах, в бороде, сущий портрет Кульнева»¹⁰. Это свидетельство гостя Троекурова дает заведомо неверное описание примет Дубровского, но, помимо яркой романтической внешности героя 1812 года, знакомой по распространенным гравированным портретам, на жизнь Дубровского проецируется биография и личность человека, известного своим бескорыстием, справедливостью, мужеством, подтвержденным его смертью от ран. Сравнение вырастает до символа (у Германна «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»), отрицательное сравнение (А. П. Ермолов не имеет «ни малейшего сходства с его портретами, писанными обыкновенно профилем») ярко оттеняет контрписание, верное изображение, которое дается подробно и обстоятельно: «Лицо круглое, огненные серые глаза, седые волосы дыбом. Голова тигра на геркулесовом торсе»¹¹. Портрет А. П. Ермолова работы Э. А. Дмитриева-Мамонова может служить почти иллюстрацией этой пушкинской характеристики, хотя, конечно, здесь сказано не столько влияние Пушкина, сколько точный взгляд художника.

3. Описания живописного или акварельного портрета, вымышленного, но достаточно точно передающего характерные типологические признаки жанра. При этом работают оппозиции: парадный — интимный, приватный; светский — чиновничий, мещанский, искусство — ремесло. Портреты в спальне старой графини («Пиковая дама») дают полное представление о парадном портрете XVIII в., так что делались даже попытки определить, какие именно портреты Пушкин имел в виду¹². Подробная обстоятельность пушкинского описания объясняется, вероятно, тем, что для 1830-х годов жанр парадного портрета уже стал историей. Иначе относится Пушкин к современному искусству. Легкими точными штрихами он обозначил тип интимного романтического портрета: «И глаза его неподвижно остановились на портрете его матери. Живописец представил ее облокоченною на перила, в белом утреннем платье с алою розою в волосах»¹³. Неподвижная представительность парадного портрета нарушена. Художник стремится запечатлеть движение, уловить настроение модели,

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 177.

¹¹ Там же. С. 434.

¹² Кошчин Е. В. Виже-Лебрен? Или...//Панорама искусств. 9. М.: Советский художник, 1986. С. 249—258.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 169.

передать душевное обаяние молодой женщины. Все эти черты были характерны для акварельного портрета 1820—30 гг. Но рядом с дорогими для акварелями признанных мастеров появились произведения художников доморожденных, вполне удовлетворявшие горожан среднего достатка, ремесленников, купцов, мелких чиновников: «Оставались непроданными два портретика в рамках, замаранных мухами и некогда вызолоченных. На одном изображен был Шонинг молодым человеком в красном кафтане. На другом Христина, жена его, с собачкою на руках. Оба портрета были нарисованы резко и ярко»¹⁴. Эти яркие, почти лубочные портреты пока что не привлекают внимание искусствоведов, но без них характеристика русской культуры первой половины XIX в. будет неполной. Для Пушкина это, кроме того, возможность характеристики социального положения своих героев.

4. Описания пейзажей, по документальной точности или по типологии сопоставимые с произведениями художников, современных Пушкину. Это касается исключительно «Путешествия в Арзрум». Установка на документальность характерна для жанра записок путешественника, как и для путевых зарисовок художников, обычно входивших в состав экспедиций. Гравированные альбомы с этнографическими и пейзажными рисунками путешествий были популярны в России в конце XVIII — первой половине XIX вв. У Пушкина: «Я ехал берегом Подкумка. Здесь, бывало, сиживал со мною А. Раевский, прислушиваясь к мелодии вод. Величавый Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении, окруженный горами, своими вассалами, и наконец исчез во мраке»¹⁵. В фондах Литературного музея хранится акварель В. И. Мошкова, художника, прикомандированного на Кавказ к миссии Ермолова, чрезвычайно близкая к пушкинскому тексту: горы, два молодых человека на утесе, вдали осетинский аул. Верность натуре не помешала художнику сделать пейзаж романтически приподнятым. Кавказ заставил и Пушкина в 1830 г. вспомнить свою романтическую юность.

5. С XVIII века в России развивается жанр стихотворной подписи — к статуе, к бюсту или живописному произведению¹⁶. У Пушкина таких подписей немного, и все они относятся к 1830-м годам: «Царскосельская статуя» (1830, напечатано в альманахе «Северные цветы на 1832 год»); «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки»

¹⁴ Там же. С. 419.

¹⁵ Там же. С. 436—437.

¹⁶ О связи стихотворной подписи с жанром греческой эпиграммы см.: Эткинд Е. Г. «Лирическая эпиграмма» как жанровая форма // *Philologica*. Исследования по языку и литературе. Памяти акад. В. М. Жирмунского. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. С. 425—434.

(напечатаны в «Художественной газете» в 1836 г.). Эти лирические миниатюры Пушкина представляют собой эпиграммы в их классическом варианте. Связь с произведением изобразительного искусства односторонняя: для полноты восприятия текстов Пушкина необходимо видеть скульптуру, к которой относится подпись (необходимо знание контекста); напротив, знание подписей Пушкина совсем не обязательно для восприятия скульптуры.

6. Особое место занимают подписи к портретам. Эти короткие стихотворения существуют и как текст, сопровождающий гравированный портрет, и как самостоятельное стихотворение, в котором в афористической форме дается характеристика того, кто изображен или обозначен в названии стихотворения¹⁷.

В графическом портрете иконический знак и подпись составляют единый текст, в котором иконический знак является эквивалентом названия стихотворения. Функционально такие гравированные портреты сопоставимы с памятными медалями итальянского возрождения¹⁸, тип гравированного портрета с подписью сложился во Франции в XVII в. Расположенный под изображением текст с обозначением имени портретируемого, указанием его титула, чинов, наград и т. п. дополняется другими знаками, помещенными на полях, но связанными с портретом в единую композицию: герб, эмблемы, аллегорические изображения. Иногда гравированный портрет сопровождается ремаркой — сюжетной картинкой, изображающей сражение или событие из жизни изображенного, ключевое в его легенде (портрет Н. Н. Раевского, в ремарке — Раевский с двумя сыновьями идет в атаку). Функционально ремарка сопоставима с текстовой подписью. Текст может замещаться также девизом (портрет Аракчеева с гербом и девизом «Без лести предан») или стихотворной подписью. Стихотворная подпись могла существовать как отдельное стихотворение «К портрету...», но могла входить в композицию гравюры. Портрет с подписью особенно ценился. В. Ф. Вяземская писала мужу о Пушкине 17 марта 1828 года: «Попроси его прислать мне свой портрет, гравюру или литографию, такую, как в альманахе, и с четверостишьем, сочиненным им о самом себе,

¹⁷ Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста//Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII. Тарту: ТГУ, 1981. С. 3—7.

¹⁸ Гращенков В. Н. К истории итальянского портрета раннего Возрождения//Проблемы портрета: Материалы научной конференции (1972). М.: Сов. художник. 1973. С. 62—65; Французский гравированный портрет XVII века. Эстампы из собрания Эрмитажа. Каталог выставки/Вступительная статья Н. К. Масюлюните. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1985.

или хоть двустижьем, покороче»¹⁹. Известны случаи, когда к одному портрету не только делалось несколько подписей — это было принято как поэтическое соревнование, — но когда появлялся один и тот же гравированный портрет с разными подписями. Такой популярностью обладал портрет В. А. Жуковского (гравюра А. Фролова по оригиналу П. Ф. Соколова): с подписью Н. Д. Иванчина-Писарева («Красавицы! он вас Людмилами дарил...») этот портрет был приложен к № 20 журнала «Вестник Европы» за 1817 год, а с подписью К. Н. Батюшкова («Под знаменем Москвы, пред падшею столицей...»), первоначально опубликованной как отдельное стихотворение, был помещен в отдельном издании Жуковского в 1818 г. В том же 1817 г. появился портрет Жуковского по оригиналу О. А. Кипренского (гравер Фр. Вендрамини). В 1818 г. было опубликовано стихотворение Пушкина «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...»), вероятно, спровоцированное этой гравюрой. Однако, напечатанное отдельно, это стихотворение сразу воспринималось как произведение самостоятельное. Действительно, это не столько подпись к портрету, сколько афористическая характеристика личности Жуковского. Именно в этом плане развивается жанр лирической эпиграммы в творчестве Пушкина: «К портрету Каверина» (1817), «К портрету Чаадаева» (1817), «К портрету Вяземского» (1824). Неизвестно, к каким именно портретам были сочинены эти подписи и были ли они прикреплены к определенным портретам. Исключение составляет только подпись «К портрету Дельвига» (1818) — известна в черновом автографе на листе под изображением Дельвига, нарисованном П. Л. Яковлевым.

Информативный текст, сопровождавший гравированный портрет меморативного характера, предполагает однозначность восприятия; эмблемы и аллегории, включенные в оформление портрета, нарушают эту однозначность; стихотворная подпись, объединенная с изображением на одном листе бумаги или в памяти (воображении) читателя создает текст повышенной сложности — семантический троп²⁰.

Подведем итоги. Характерное для конца XVIII — первой половины XIX вв. опосредованное отношение к жизни — через театр, образы живописи, скульптуры и т. д. — влияет на структуру и типы словесного портрета, пейзажа, интерьера. Это имеет прямое отношение к поэтике Пушкина, к вопросу о метафоричности его мышления, к пониманию текста Пушкина в контексте культуры первой половины XIX в.

¹⁹ Встречи с прошлым. Выпуск III, М.: Советская Россия, 1986. С. 318.

²⁰ Лотман Ю. М. Риторика//Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII. Тарту: ТГУ, 1981. С. 10.

Декабристы, «Евгений Онегин» и Чаадаев

«Евгений Онегин» понимался и понимается по-разному. Лет сорок — сорок пять тому назад начался спор Ю. Г. Оксмана и Г. А. Гуковского о соотношении Онегина и декабристов. При этом Ю. Г. Оксман включил в полемику предположение о П. Я. Чаадаеве как прототипе героя романа.

Однако десятилетнее пребывание в лагере Ю. Г. Оксмана, а затем арест и смерть Г. А. Гуковского, вторичное исключение Ю. Г. Оксмана из Союза писателей в 1964 г., запрет на его имя в печати, оборвали дискуссию. «Независящие от авторов» обстоятельства крайне затруднили упрочение в науке выводов двух пушкинистов... А новые идеи и без того трудно побеждают. В. И. Вернадский писал: «... современное научное мировоззрение данного времени — не есть тахітит раскрытия истины данной эпохи. Отдельные мыслители, иногда группы ученых достигают более точного её познания, но не их мнения определяют ход научной мысли и эпохи. Они чужды ему. Господствующее научное мировоззрение ведет борьбу с их научными взглядами, как ведет оно ее с некоторыми религиозными и философскими идеями. И это борьба суровая, яркая и тяжелая.

В истории науки мы постоянно видим, с каким трудом и усилием взгляды и мнения отдельных личностей завоевывают себе место в общем научном мировоззрении. Очень многие исследователи гибнут в этой борьбе. Иногда они только после смерти находят себе правильное понимание и оценку; долго спустя их идеи побеждают чуждые представления¹.

Такая судьба постигла и предположение Ю. Г. Оксмана о замысле романа, как «борьбе за Чаадаева», о полемике с ним с по-

¹ Вернадский В. И. Труды по всеобщей истории науки. М., 1988. С. 72—73.

зиций тайного общества, об изменении отношения к Онегину по мере утраты веры в перспективность декабристского пути. Думается, что Г. А. Гуковский был неправ, приводя Онегина в тайную организацию. Но близость Онегина к декабристам, на которой настаивал исследователь, — бесспорна. Правда, это близость П. Я. Чаадаева — скептика, а не полного единомышленника. Были и чаадаевские расхождения с когортой 14 декабря. «Евгений Онегин» продолжил пушкинско-декабристскую полемику со скепсисом Чаадаева, которая налицо уже в послании «любви, надежды, тихой славы». Она продолжалась поэтом до октября 1836 г. (неотправленное письмо от 19 октября). Спор этот (среди «своих») был крайне важен и симптоматичен. Poleмика велась о судьбе человека, о судьбе России.

Вся история человечества шла через смену надежд «утраченными иллюзиями», новых грез и упований новыми разочарованиями. И снова — поиски истины, добра. А вместо них новое зло. Тогда появлялись кажущиеся свежими рецепты борьбы с болезнями человеческого общества. Не раз они оказывались возвращением к прежним теориям-утопиям, принимаемым подчас за впервые высказываемые. Не раз широко рекламируемое обновление мира оборачивалось очередным смешением желаемого с действительным... Обманы и самообманы возрождались как птица Феникс.

«Синюю птицу» ловили много раз. Странно, что пьеса о ней появилась не в России. Именно у нас о ней мечтали больше всего. А наступала мрачная реальность.

И все же человечество шло по пути прогресса, хотя и сложным, противоречивым путем, с большими издержками и потерями. Особенно сложно — в России.

Одна из самых правдоискательских эпох — пушкинская. Одна из самых обнадеживающих. Но и одна из самых горьких. Не максимально, но горьких. Полная ошибок, крови, трагедий (национальных и личных), обманов и самообманов. Пушкин (правда, по другому поводу) писал:

Ах, обмануть меня не трудно
Я сам обманываться рад.

Время Пушкина и декабристов диалектически-противоречивое порождало и оптимизм, и скепсис, волю к борьбе и колебания.

Мучительные идейные, нравственные поиски и страдания, противоречия реальные и книжные отразились в быстрой смене философских систем, экономических учений, в сочинениях утопических социалистов, в разном понимании религии. Но больше всего — в литературе. В творчестве Гете, Байрона, Стендаля, Бальзака, Мицкевича, Мюссе. В России (где лите-

ратура играла особую роль) — в творчестве многих поэтов и прозаиков. Ярче всего — в пушкинском.

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.

Так отнесся Пушкин к противоречивому соотношению благородных мечтаний и суровой действительности.

Это воплотилось и в «Евгении Онегине».

* * *

Некоторое время тому назад наметилась тенденция к превращению Пушкина в певца дружбы, любви, но не свободы. Отставившееся Ю. Г. Оксманом положение об определяемости политических стихотворений Пушкина декабристскими установками (для модернизации он даже ввел термин «задание декабристов») снисходительно оценивалось как упрощенчество, вызванное конъюнктурными обстоятельствами своего времени. И положение Г. А. Гуковского о декабризме Пушкина, его интересе к теории классовой борьбы в 1830-е годы стало рассматриваться как ненужный социологизм.

Грустные сожаления о «непонимании» Ю. Г. Оксманом и Г. А. Гуковским специфики художественного творчества особенно распространились в 70-е годы. Пушкина стали изображать сторонником ухода в личную жизнь. Но полемика велась половинчато. Например, А. Г. Скаковский, оспаривая оксмановское толкование послания «К Чаадаеву» как призыв к царевубийству, относя его к числу «дружеских посланий», не решался назвать имя Ю. Г. Оксмана, а полемизировал со мной (хотя я лишь излагал оксмановскую точку зрения). Ссылались на цензуру...

Но вот пришло другое время. Имя Ю. Г. Оксмана пропускается. Однако он не назван и в статье О. Чайковской «Гринев» («Новый мир», 1987, № 8). Объявляя газават «социологизму», ставя на одну доску рядовых исследователей и Ю. Г. Оксмана, она не называет фамилии последнего, ограничиваясь ссылкой на издание «Литературными памятниками» «Капитанской дочки», в которой опубликованы две статьи «умерших авторов» (т. е. Ю. Г. Оксмана и Г. П. Макогоненко). Спорить с мертвыми О. Чайковская считает неэтичным. Ну, а не рассказать о их судьбе — этично? Вряд ли так уж важно сообщать читателю свое впечатление от «Капитанской дочки» в семилетнем возрасте (а этому в статье уделено немало места)... Полезней было бы сообщить, что полувековая работа Ю. Г. Оксмана над «Капитанской дочкой» и «Историей Пугачева» была прервана дважды.

Пребывание на Лубянке и на Колыме в 1936—1946 гг. и исключение из Союза писателей в октябре 1964 г. еще больше убедили Ю. Г. Оксмана в **политичности** Пушкина. Думается, что сбрасывание со счетов политической роли русской литературы вряд ли правомерно.

Так не лучше ли с умершим Ю. Г. Оксманом спорить, а не поучать?

А. А. Ахматова в разговоре с Л. К. Чуковской поставила под сомнение правомерность подхода Белинского к истории русской литературы как проявлению, прежде всего, политических настроений. Отсюда, по ее мнению, и пошло пренебрежение к анализу формы, стиля, художественных достоинств. Может быть, в чем-то великая поэтесса права. Но не во всем. Она опровергла этот упрек своей собственной судьбой. Поэтом эпохи она стала, слив свое творчество с общенародными бедами — сталинскими репрессиями и с войной (поэма «Без героя», стихи о войне, о народных бедствиях — «Постучи кулачком — я открою»).

Пушкину же гармония «сладких звуков» и *«молитв»* (курсив мой — В. П.) присуща с юности.

Именно в пушкинском творчестве ярко проявилась «профетическая» сущность русской поэзии, неразрывно связанная с освободительным движением. Недаром одно из своих программных стихотворений Пушкин назвал «Пророком» («... глаголом жги сердца людей»).

У пророков была трагическая судьба, ведущая и к гибели, и к бессмертию. Литераторы-пророки погибали по-разному (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Мандельштам, Ахматова, Пастернак). Но все они создавали высокую культуру и подлинную нравственность.

Отвечая Мицкевичу, восклицавшему, что горе народам, которые побивают своих пророков, В. Ходасевич писал, что настоящее горе началось бы тогда, когда бы в русской литературе не осталось пророков, вызывавших ненависть и властей, и толпы. В России они были всегда...

Екатерина II явно недооценила эту особенность русской литературы. Создавая периодические журналы, она надеялась сделать из них свое политическое орудие... А Н. И. Новиков оказался совсем другим явлением. Радищев — тем более. Литература пошла куда дальше правительственного либерализма, породив революционность «Вольности» и «Путешествия из Петербурга в Москву».

Александр I тоже рассчитывал, что правительственный либерализм окажется главным в общественной жизни, а появились декабристы (в возникновении которых литература сыграла немалую роль).

Русский деспотизм заставил русских литераторов всту-

питься за права человека. Булгарины были исключением. Недаром даже пушкинские «Стансы» вызвали бурю возмущения. И недаром Пушкин вскоре создал «Медный всадник», где человек и государство расценивались, по меньшей мере, наравне.

Свершалось небывалое. По выражению Герцена, наступал период «внешнего рабства и внутреннего освобождения». Именно в эту пору заканчивался «Евгений Онегин», начатый при декабристах.

«Без них Онегин дорисован». Изменилось многое. В том числе и люди. Онегин теперь предстал иначе, чем был задуман. Другими стали читатели. П. Я. Чаадаев, разделявший идеалы тайного общества, но уклонявшийся от борьбы, выглядел по-другому. Роман, продолжая полемику, перевел ее в более сложную плоскость — о нравственной позиции, о судьбе человека, его сущности. Говоря лермонтовским языком о том, кто «герой нашего времени», Пушкин оценил роль «философических писем» и их автора, его горьких размышлений. Вероятно, они были присущи не только ему. Пушкин изобразил новый тип, выглядевший по-другому, чем он представлялся (и был) до 14 декабря.

Примером декабристского подхода к активной борьбе (хотя бы и заканчивающейся гибелью) были К. Ф. Рылеев и его стихи.

Когда думаешь о декабристах — первым возникает именно его образ. Конечно, были более крупные теоретики, организаторы, вожди: Пестель, Н. Тургенев. Многие декабристы исчисляли свой «партстаж» с 1816 года. Рылеев же был в тайном обществе совсем недолго — с 1823 года. И все-таки декабризм ассоциируется, прежде всего, с Рылеевым — и тайное общество, и восстание, и трагическая участь.

Он — как бы символ декабризма и для современников, и для потомков. Пушкин и Николай I в этом смысле одинаково смотрели на Рылеева — он был для них олицетворением декабризма, жертвенности.

«Иль быть повешен, как Рылеев...» — не случайно сказанные слова. В этой черновой строфе «Евгения Онегина», провидя возможные варианты судьбы Лепского, Пушкин писал:

Исполня жизнь свою отравой,
Не сделав многого добра,
Увы, он мог бессмертной славой
Газет наполнить номера.
Уча людей, мороча братьий,
При громе плесков иль проклятий,
Он совершить мог грозный путь,
Дабы последний раздохнуть

В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон... (6, 612)

О возможной славе пишется с легкой, но горькой иронией («мороча братья...», «при громе плесков иль проклятий...»). Более того, Пушкин словно сомневается в необходимости активной деятельности...

Глава эта окончена в августе 1826 г. после казни декабристов. Пушкина, которому грозил арест, мучили мрачные раздумья, сомнения. Это отразила и концовка строфы: «Иль быть повешен, как Рылеев». Судьба казненного поэта, по-видимому, сопоставлялась с возможной судьбой самого Пушкина.

Сомнения не оставляли Пушкина и позже. В ноябре 1826 г. он рисует в рабочей тетради портреты В. Л. Пушкина, С. П. Трубецкого и виселицу с пятью повешенными. А над виселицей слова: «И я бы мог, как шут на...» Фраза оборвана. Слово «шут» зачеркивается. Ниже, между портретами, повторяет начало: «И я бы мог». И опять не оканчивает. А перед человеческими фигурами — два пляшущих чертика. И снова вспоминается именно Рылеев. Его самопожертвование, сознание обреченности восстания и все-таки его необходимости отразились в другом рисунке Пушкина — Рылеев и Кюхельбекер на Сенатской площади (1827 г.)². В облике Кюхельбекера, нарисованном очень тепло, есть что-то комичное. Рылеев изображен совсем по-другому. Т. Г. Цявловская заметила: «...при общем взгляде на фигуру Рылеева вспоминаются его слова накануне восстания: «Мы начнем. Я уверен, что мы погибнем, но пример останется»³. Рылеев был для Пушкина символом героического и трагического пути декабристов. Мысль о героической смерти Рылеева, видимо, изменила ход размышлений, сомнений Пушкина. В беловике сомнения в необходимости деятельности куда менее заметны:

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден.
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла...

А может быть и то: поэта
обыкновенный ждал удел...

² См.: Цявловская Т. Рисунки Пушкина. М., 1970. С. 87—91.

³ Там же. С. 127.

Во многом он бы изменился...
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей...

Для самого Пушкина предпочтительнее «иль быть пвешен». Читатели, лично знавшие Пушкина, могли догадаться об этом. Для остальных же все это было смягчено. И не только из-за цензуры. Пушкину не хотелось, чтобы какая-либо тень пала на людей, потерпевших поражение, но, по большому счету, правых.

Пушкин, не без воздействия Рылеева, выступил за героизм, вплоть до самопожертвования. Недаром эпитафией к главе выбраны слова Петрарки: «Там, где дни облачны и кратки, родится пламя, которому умирать не больно», явно ассоциировавшиеся с судьбой декабристов⁴.

Рылеев был олицетворением декабризма для большинства современников — и прогрессивных, и реакционных. В том числе и для Николая I. Когда накануне Крымской войны, 1 февраля 1853 года, открылось, что директор канцелярии инвалидного фонда Политковский похитил около 1.200.000 рублей серебром, что казнокраду попустительствовали виднейшие сановники, палач декабристов воскликнул: «Конечно, Рылеев и его сообщники со мной не сделали бы этого»⁵. Рылеев для Николая I — символ «мятежников». Но даже царь не мог отказать Рылееву в моральной чистоте. Любопытно, что Булгарин, оболгавший всех и вся, не решился очернить Рылеева.

Из поколения в поколение Рылеев оставался символом декабризма, воплощением высшей моральной чистоты. Таким представлялся он Герцену, позже — Плеханову. Некрасов, перефразируя тезис Рылеева «Я не поэт, а гражданин», продекламировал: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан».

Почему же именно Рылеев стал олицетворением декабризма? Думается, потому, что если Тургенев или Пестель были теоретиками, Н. Тургенев — автором конституции, то Рылеев был **совестью** декабризма. Победленные на площади оружием, декабристы остались в памяти поколений морально незапятнанными, героически пожертвовавшими собой. Рылеев был самой подходящей фигурой для образа идеального декабриста. Именно в Рылееве, больше, чем в любом другом его соратнике, воплотились нравственные коллизии и поиски,

⁴ *Подробнее см. в моей заметке: Пушкин и Адам Смит//Сравнительное изучение литературы. Л., 1976. С. 244—245.*

⁵ *См.: Тарле Е. В. Крымская война//Соч. Т. VIII. М., 1959. С. 73.*

особенно ясно видна сама психология декабристов. Притом не декабристов вообще, а декабристов «второго призыва», вышедших на Сенатскую площадь. Ведь известно, что далеко не все основатели тайного общества дошли до 14 декабря. Из организации вышел А. Муравьев, фактически отошел Н. Муравьев (как и Н. Тургенев, вступивший чуть позже). Да и из тех, кто остался членом общества, далеко не все приняли участие в восстании. Пестель был арестован раньше, С. Трубецкой — «диктатор» восстания — не явился на площадь. Не оказалось там и Якушкина.

14 декабря выступили революционеры, позже вступившие в тайное общество, более молодые. И более романтичные. Менее реалистичные. И это явилось одной из причин их поражения 14 декабря.

Романтизм хорош был в пропаганде. Но не на Сенатской площади. «Стояние» вместо действий оказалось губительным.

К тому же «романтики» в политике оказались не только наивными, но и связанными рядом психологических стереотипов. В литературе уже приводились сравнения Рылеева с Н. И. Бухариным. С его поведением на суде. Думается, однако, что эта очень интересная аналогия нуждается в коррективе. Н. И. Бухарин настолько был предан партии, что даже на судебном процессе боялся скомпрометировать партию. Возможно, именно этим частично объясняются его чудовищные наговоры на себя. Хотя, разумеется, главные причины — в физических пытках, угрозах всякого рода, психологическом давлении.

Рылеев не смотрел на тайное общество, как Бухарин на партию. Но он не до конца порвал с идеей долга по отношению к существовавшему государству, царю. Его мучила совесть, что он объективно обманывал императора. Еще больше переживал он, что зря вывел под пули солдат. Это и определило его противоречивость, нестойкое поведение на следствии (на первом же допросе он назвал Пестеля). Пушкин понял эту психологическую мозаику Рылеева, отразив в сопоставлении с судьбой Ленского, с одним из ее вариантов («мороча братья»).

Рылеев — романтик. Но Пушкин знал и более реалистичных руководителей тайного общества. По выходе из Лицея — Н. И. Тургенева. В южной ссылке — М. Ф. Орлова, П. И. Пестеля. Общение с последним вызвало сложные размышления поэта. 9 апреля 1821 г. он записывал в дневнике: «... утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова «*Mon coeur est matérialiste* — говорит он, — *mais ma raison s'y refuse*». (Сердцем я материалист, но мой разум противится). Мы с ним имели разговор метафизический, полити-

ческий, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...»⁶.

По-видимому, Пушкин не во всем был согласен с Пестелем. Он тут же добавляет: «Получил письмо от Чедаева. — Друг мой, упреки твои жестоки и несправедливы; никогда я тебя не забуду. Твоя дружба мне заменяла счастье. Одного тебя может любить холодная душа моя. — Жалею, что не получил он моих писем: они его бы обрадовали. Мне надобно его видеть»⁷.

Чаадаев явно ближе Пушкину. Он как бы противопоставляется Пестелю. «Любить» он может только Чаадаева... Не Пестеля.

Пушкинскую запись Д. Д. Благой не без основания назвал «алгебраической». Дан план разговора, а как Пушкин и Пестель понимали политику, нравственность и т. д., по записи судить трудно. Очевидно, однако, что поэт остался при своем мнении по ряду вопросов. Трудно согласиться с Д. Д. Благом, утверждавшим, что Пестель убедил Пушкина в целесообразности девиза «цель оправдывает средства».

И. П. Липранди вспоминает: «... я очень хорошо помню, что когда Пушкин первый раз увидел Пестеля, то, рассказывая о нем, говорил, что он ему не нравится и, не смотря на его ум, который он искал высказывать философическими сентенциями, никогда бы с ним не мог сблизиться. Однажды за столом у Михаила Федоровича Орлова Пушкин, как бы не зная, что этот Пестель сын иркутского губернатора, спросил: «Не родня ли он Сибирскому злодею?» — Орлов, улыбнувшись, погрозил ему пальцем»⁸. По предположению М. С. Альтмана, прототипом Германна был именно Пестель. По-видимому, Пушкин воспринимал Пестеля как крайне противоречивую, но выдающуюся личность.

Анализируя разговор Пушкина с Пестелем, Д. Д. Благой обратился к записи в дневнике поэта от 24 ноября 1833 г. о встрече у К. А. Карамзиной с бывшим молдавским господарем Суццо: «Он напомнил мне, что в 1821 году был я у него в Кишиневе вместе с Пестелем. Я рассказал ему, каким образом Пестель обманул его и предал Этерию, представя ее императору Александру отраслю карбонаризма. Суццо не мог скрыть ни своего удивления, ни досады, — тонкость фанариота была побеждена хитростью русского офицера! Это

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 303. (В дальнейшем все цитаты из Пушкина в этой статье приводятся по этому изданию). Д. Д. Благой сопоставлял этот разговор со спорами Онегина с Ленским: «предрассудки вековые», «тайны гроба роковые», «судьба и жизнь», «племен минувших договоры», «плоды наук», «добро и зло». Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1967. С. 296.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 303.

⁸ Пушкин А. С. Там же. С. 314.

оскорбляло его самолюбие»⁹. Прочитывая это место из дневника, Д. Д. Благой демонстрирует правдивость пушкинского изложения донесением П. И. Пестеля П. Д. Киселеву 9 марта 1821 г.: «Мне нужно еще поговорить кое с кем в Кишиневе, чтобы сообщить вам с большей уверенностью новости в этом отношении. Если существуют 800 000 итальянских карбонариев, то, может быть, существует еще более греков, объединенных в братствах с общей политической целью. Вот все, что могу вам сказать в данный момент. Сам Ипсиланти, я полагаю, — только орудие какой-то скрытой силы, которая пользуется его именем как точкой объединения».

В данном случае Пестель — офицер, добросовестно выполнявший поручение командования. Он сообщал то, что узнал. Обманывать командование он не считал возможным. Все декабристы в этом отношении были двойственны. Как члены тайного общества — занимаются антиправительственной деятельностью. Как офицеры — выполняют служебный долг. «Раздвоение» сыграло с ними злую шутку на допросах. Думается, что никакого макиавеллизма в информации Пестеля не было. Пушкин, пожалуй, просто констатирует противоречивость личности Пестеля. Между тем, Д. Д. Благой увидел здесь сознательное стремление Пестеля убедить Александра I не вступать за Грецию, так как это уничтожило бы ростки революционного движения в греческой освободительной войне и укрепило бы позиции царя¹⁰.

Больше того. Исследователь думает, что Пестель убедил Пушкина в правильности своей позиции, и поэт попытался очернить политического противника Орлова генерала Сабанеева, наклеивая ему ярлык карбонария. Благой цитирует выдержку из письма командира корпуса И. В. Сабанеева начальнику штаба второй армии П. Д. Киселеву от 20 января 1822 г.: «В кишиневской шайке кроме известных нам лиц никого нет, но какую цель имеет сия шайка, еще не знаю. Пушкин, щенок вам известный, во всем городе прославляет меня карбонарием и выставляет виною всех неустroйств, конечно, не без намерения, и я полагаю его органом той же шайки». Д. Д. Благой далее пишет: «Что может быть общего между Сабанеевым и карбонарием? Свет на это бросает уже известный нам тактический ход Пестеля в отношении Ипсиланти»¹¹.

Если бы вывод Благого оказался верным, пришлось бы менять наши представления о соотношении пушкинской этики и политики. Но фактов, уполномочивающих на такой пересмотр нравственных позиций поэта, нет. Письмо Сабанеева отнюдь не является доказательством правомерности заклю-

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 314.

¹⁰ Благой Д. Д. Душа в заветной лире. С. 299—301.

¹¹ Там же. С. 317—318.

чения Д. Д. Благого. Сабанеев пересказывает, а не цитирует агентурные донесения. Насколько точно текстуально — трудно сказать. «Карбонария» он понимает, по-видимому, как причину и сущность «беспорядков».

Возможно, что именно такого рода разговоры Пушкина имел в виду агент тайной полиции, доносивший в конце марта начале апреля 1821 г.: «Пушкин ругает публично и даже в кофейных домах не только военное начальство, но даже и правительство»¹². Что касается Сабанеева, то Пушкин отнюдь не опасался его как главного врага. После ареста В. Ф. Раевского «Сабанеев, знавший их (*Пушкина и Раевского — В. П.*) близкое знакомство, сам выразил согласие» на свидание Пушкина с Раевским. Но поэт «решительно отвергнул, объявивши, что в этот день, к известному часу, ему неотменно надо быть в Одессе. По приезде моем, — вспоминает Липранди, — в сию последнюю, через полчаса, я был уже с Пушкиным... На вопрос мой, почему он не повидался с Раевским, когда ему было предложено самим корпусным командиром, — Пушкин... стал оправдываться тем, что он спешил, и кончил полным признанием, что в его положении ему нельзя было воспользоваться этим предложением, хотя он был убежден, что оно сделано было Сабанеевым с искренним желанием доставить ему и Раевскому удовольствие, но что немец Вахтен (*начальник штаба корпуса — В. П.*) не упустил бы сообщить этого свидания в Тульчин, «а там много усерднейших, которые поспешат сделать то же в Петербург», — и пр.»¹³. Пушкин не раз встречался с Сабанеевым. Тот же Липранди вспоминает, как шуточно перелагали «известную песню Мальборуга по поводу смерти подполковника Адамова. Раевский начал... Пушкин давал толчок... Но, несмотря на то что, может быть десять человек участвовали в этой шутке, один Раевский поплатился за всех: в обвинительном акте военного суда упоминается и о переложении Мальборуга. В Кишиневе все, да и сам Орлов, смеялись; в Тирасполе то же делал корпусный командир Сабанеев, но не так думал начальник его штаба Вахтен, который упомянут в песне, а в Тульчине это было принято за криминал. Хотя вначале песни этой в рукописи и не было, но потом, записанная на память и не всегда верно, она появилась у многих и так достигла до главной квартиры через Вахтена»¹⁴. Уже после ареста Раевского в Одессе 11 февраля 1824 г. Пушкин был восхищен поведением Сабанеева на маскараде у Воронцова. Липранди вспоминает, что Пушкин «... рассказал нам, что граф и графиня неотступ-

¹² Русская старина. 1883. Декабрь. С. 657.

¹³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. I. С. 351.

¹⁴ Там же. С. 314.

но просили Сабанеева тоже быть в каком-либо costume... Генерал... надел фрак, в котором фигура его, вообще взятая, не могла не быть смешной... На фрак нацепил все имевшиеся у него иностранные ордена... Пушкин был в восторге, что Сабанеев употребил иностранные ордена как маскарадный костюм»¹⁵. П. И. Долгоруков записывал в дневнике об обеде у Инзова, где были и Пушкин, и Сабанеев. Правда, Пушкин молчал¹⁶.

При таком отношении к Сабанееву применение к нему макиавеллистских приемов было бы, по меньшей мере, нелепостью¹⁷. Думается поэтому, что предположение Д. Д. Благого о пушкинско-пестелевском заговоре против Сабанеева необосновано.

Пестель показал Пушкину другое — необходимость реалистического, а не романтического подхода к политике, к борьбе. Реализм, не доходящий до цинизма, до презрения к нравственным нормам, но во многом расхопившийся с рылеевским романтизмом. И это отразилось в художественном творчестве Пушкина, в том числе в «Евгении Онегине». По-декабристски исходя в начале романа из необходимости борьбы, осуждая уклонение от нее, Пушкин в понимании психологии революционеров оказался ближе к Пестелю, чем к Рылееву. Может быть, поэтому он так сурово отозвался о речах Чацкого перед Фамусовыми и Скалозубами («не потому ль, что разговоры принять мы рады за дела»).

, Пушкинская позиция оттачивалась в дружеских спорах с «первым декабристом» В. Ф. Раевским, осложнялась впечатлениями от поражения южно-европейских революций (особенно испанской) и наметившегося в 1823—1824 гг. нового кризиса декабристского движения.

В. Ф. Раевский призывал Пушкина воспевать свободу, используя образы Древней Руси (которую он явно идеализировал, как и все декабристы). В послании «Друзьям в Кишинев», пересланном из крепости, куда он был заключен, Раевский обращался и к Пушкину:

¹⁵ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников Т. 1. С. 353.

¹⁶ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина М., 1951. С. 326.

¹⁷ В. Г. Базанов изображал Сабанеева почти как генерала бериевского ведомства (Владимир Федосеевич Раевский. М.; Л.; 1949). Мне уже приходилось полемизировать с этой точкой зрения. Сабанеев, боевой генерал, отнюдь не был жандармом по натуре, хотя, возможно, ненавидел аристократа Орлова как плебей. См.: В. В. Пугачев. Декабрист М. Ф. Орлов и московский съезд Союза Благоденствия//Уч. зап. Сар. гос. унив. 1958. Т. 66. С. 113; он же: Эволюция общественно-политических взглядов Пушкина. Гсрський, 1967. С. 162—164.

Тебе сей лавр, певец Кавказа;
Коснись струнам, и Аполлон,
Оставя берег Альбиона,
Тебя, о юный Амфион,
Украшит лаврами Байрона.

Пушкин обратился к проблеме, поднятой В. Ф. Раевским, но решил ее и как художник, и как политик по-другому — реалистически. И. П. Липранди вспоминает: «Начав читать «Певца в темнице», он заметил, что Раевский упорно хочет брать все из русской истории, что и тут он нашел возможность упоминать о Новгороде и Пскове, о Марфе Посаднице и Вадиме, и вдруг остановился. «Как это хорошо, как это сильно; мысль эта мне нигде не встречалась; она давно вертелась в моей голове; но это не в моем роде, это в роде Тираспольской крепости, а хорошо», — и пр. Он продолжал читать... На вопрос мой, что ему так понравилось, он отвечал, чтобы я подождал. Окончив, он сел ближе ко мне и к Таушеву и прочитал следующее:

Как истукан немой народ
Под игом дремлет в тайном страхе:
Над ним бичей кровавый род
И мысль и взор казнит на плахе»¹⁸.

«Немой народ» явно перекликается с выражением «народ безмолвствует» и с пассивностью Онегина. В первом случае трактуется позиция народа, во втором — позиция, близкая чаадаевской. Мысль эта, которая, по выражению Пушкина, «давно вертелась в...голове», преобразованная в реалистическом, пушкинском «роде», отразилась в ряде стихотворений, написанных либо в связи с «Евгением Онегиным», либо в то время. В стихотворении 1823 г. с горечью писалось:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

В концовке «Телеги жизни» — явная ассоциация с чаадаевско-онегинскими настроениями:

Катит по-прежнему телега,
Под вечер мы привыкли к ней
И дремля едем до ночлега,
А время гонит лошадей.

¹⁸ *Цит. по кн.:* А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. С. 342.

Но в этих обсуждениях, дискуссиях, спорах возникла и обсуждалась и другая проблема — «демонизма», тенденции поставить себя вне обычных человеческих измерений. На время увлекшись людьми типа А. Н. Раевского, Пушкин, в конце концов, отвергнул тогдашний «нигелизм». В 1823 г., в стихотворении «Демон», как уже о преодолённом писалось:

Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистоимой клеветой
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Пушкин счел нужным (от третьего лица) дать объяснение сути стихотворения: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения — чувство мучительное, но не продолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оною на нравственность нашего века».

В «Евгении Онегине» Пушкин полемизирует с «Демоном», с «духом отрицающим», полагая, что «вечные противуречия» могут быть решены путем борьбы. При этом — «нравственность в природе вещей» (эпиграф к IV главе романа).

Ю. Г. Оксман высказал предложение, что прототипом Онегина был П. Я. Чаадаев и что в романе продолжается прежняя борьба декабристов за привлечение Чаадаева полностью на свою сторону. Но наряду с основным прообразом были и другие — А. Н. Раевский, С. И. Тургенев... Люди, по тем или иным причинам уклонявшиеся от борьбы. Порой скептики, порой просто «лишние люди». Тип Онегина по сравнению с прототипом оказался отчасти сниженным, отчасти более многогранным. Именно это сделало его выразителем психологии многих современников поэта. Недаром Герцен писал про

героя романа: «...его постоянно находят возле себя или в себе самом... Все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками... Это лишний человек в той среде, где он находится». В светском обществе, среди помещиков, а не в русском освободительном движении, не в русской культуре. По Герцену, Онегин не обладал «нужной силой характера, чтобы вырваться» из «света».

Герцен, по существу, современник Пушкина, и воспринял роман отнюдь не как историк. Но он судил по опубликованному тексту, не зная писем и черновиков. Между тем они дают основания полагать, что Пушкин хотел убедить романолюбителей в необходимости «вырваться» из тогдашней среды. Пытался доказать, что уклонение от борьбы обрекает самых лучших людей на духовную смерть. Так написана первая глава.

Но «среда» преподнесла общую трагедию — поражение 14 декабря. На ближайшие десять-пятнадцать лет революционное движение в России исчезло. Наступила сложная пора николаевского царствования — «внешнего рабства и внутреннего освобождения» (Герцен). И именно чаадаевские размышления, позже его «философические письма», отвечали на новые вопросы. Онегинский тип эволюционировал вместе с прототипом... Личная независимость, скепсис как бы противостояли «империи фасадов», как назвал николаевскую Россию маркиз де Кюстин. И недаром Николай I писал о «Герое нашего времени» императрице: «Я прочел Героя до конца и нахожу вторую часть отвратительную, вполне достойную быть в моде. Это тоже преувеличенное изображение презренных характеров, которые находим в нынешних иностранных романах. Такие романы портят нравы и портят характер. Потому что, хотя подобную вещь читаешь с досадой, все же она оставляет тягостное впечатление, ибо в конце концов привыкаешь думать, что свет состоит только из таких индивидуумов, у которых кажущиеся наилучшие поступки проистекают из отвратительных и ложных побуждений. Что должно явиться последствием? Презрение или ненависть к человечеству... Итак, я повторяю, что по моему убеждению это жалкая книга, показывающая большую испорченность автора»¹⁹.

Все это можно было бы сказать и об образе Онегина. Николай I инстинктивно почувствовал антиполицейскую сущность таких произведений, их героев.

Пушкинский роман постепенно менялся. Как и в чаадаевских «письмах» на первый план выдвигалась безысходность. Приводить Онегина в стан декабристов было бы бессмыслен-

¹⁹ Дела и дни. Исторический журнал. 1921. Кн. 2. С. 189; Литературный критик. 1940. Кн. 2. С. 33.

но. Представляется поэтому убедительным предположение Ю. Г. Оксмана, что расшифрованные Морозовым строки вовсе не являются X главой романа, а представляют из себя отдельную поэму, написанную онегинской строфой. По существу против отождествления текста с заключительной главой романа высказался и Ю. М. Лотман: «... т. н. X-я глава по своей композиционной функции может быть сопоставлена с «Альбомом Онегина» и представляет собой текст, написанный от лица героя романа»²⁰. Мысль очень интересная. Но невольно возникает сомнение — как могли Онегину, не члену тайного общества, рассказать про планы цареубийства? Конечно, конспирация декабристов была не идеальной. Рассказать о существовании тайного общества могли. Но посвящать в цареубийственные замыслы было бы слишком легкомысленно... Онегинский «альбом» совершенно случайно попадает в руки Татьяны... С таким же успехом его мог прочесть кто угодно.

Думается, что прав был Ю. Г. Оксман, полагавший, что так называемая «X глава», может быть, и выросла из «Онегина» (как «Свободы сеятель пустынный»), но в окончательный текст романа не должна была входить. Пушкин использовал отходы для создания новой поэмы, описавшей бы время Александра I «языком Курбского» — онегинской строфой.

Ю. Г. Оксман предвидел основное возражение оппонентов этой точки зрения — онегинскую строфу. Подчас утверждают, что кроме «Евгения Онегина» онегинская строфа не встречается нигде. Но, во-первых, онегинской строфой написан «Езерский». Во-вторых, если бы поэма была окончена, появилось бы еще одно произведение с онегинской строфой. За Пушкина решать трудно...

Думается, что за версию о неоконченной поэме, в которой речь шла о декабристах и Александре I, говорит и очень интересное наблюдение Ю. М. Лотмана: «... в X-й гл., **единственный раз в романе**, Пушкин упомянут в третьем лице по фамилии, что выглядело бы весьма странно в авторском повествовании»²¹. Ю. М. Лотман объясняет это принадлежностью текста к «альбому Онегина», излагаемого от лица героя романа. Но можно высказать и другое предположение — Пушкин упомянут в поэме, а не в романе. В произведении, рассчитанном, возможно, на распространение в рукописи без имени автора. Косвенно это подтверждается письмом М. П. Погодина С. П. Шевыреву от 13 апреля 1831 г.: «Пушкин написал тьму. Он показывал и читал мне все по секрету, ибо многое хочет выдавать без имени. «Онегина» 8 и 9 главы»²².

²⁰ Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 6.

²¹ Там же. 1987. С. 6.

²² Русский Архив. 1882. Кн. 3. С. 184.

«Онегин» без имени автора — бессмыслица. А отдельная поэма без имени Пушкина — вполне реальная вещь. «Онегин» же назван Погодину, чтобы все задухать. Вероятно с этой же целью он говорил о X главе, читая Вяземскому отрывки из нее²³.

Любопытно, что все свидетельства о «X главе» идут не от Пушкина, а от П. А. Вяземского, А. И. Тургенева, М. П. Погодина. Странники же «X главы» не учитывают этой разности авторитетности свидетельств. Сам Пушкин высказывался категорически. Он записал 20 октября 1830 г.: «19 октября сожжена X песнь»²⁴. Больше о ней он никогда не писал и не говорил.

Конечно, бывают случаи коренной переработки произведения. История новейшей литературы знает такие примеры. И Пушкин мог задумать неподцензурный вариант романа. Но вряд ли после революции 1830 г. он вернулся бы там к изображению декабристов. То, что ему было нужно, он высказал в VIII главе. Например, о связи своей ранней поэзии с декабристами:

Я музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров,
Грозы полуночных дозоров:
И к ним в безумные пиры
Она несла свои дары
И как вакханочка резвилась
За чашей пела для гостей,
И молодежь минувших дней
(т. е. декабристских — В. П.)
За нею буйно волочилась...
Но я отстал от их союза
И вдаль бежал... она за мной.

Переданы и грустные размышления об итогах той эпохи:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья,
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.

Перед читателем возникает картина не только разочарования «идеалистов» в реальной жизни, но и «обман» эпохи,

²³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Пб., 1884, Т. 9. С. 152.

²⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 496.

«самообман» лучших людей. Они либо разочаровались, либо погибли:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.

Наступило новое время — «одних обедов длинный ряд». Онегин оживился. Но теперь борьба, деятельность уже невозможны²⁵.

²⁵ Точку зрения Ю. Г. Оксмана на X главу я излагал в ряде статей: Пугачев В. В. Пушкин и Чаадаев//Искусство слова. М., 1973. С. 105—111; К вопросу о Пушкине и декабристах//Первые тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 18—24; Г. А. Гуковский о Пушкине и декабристах//Проблемы развития советской литературы. Межвуз. науч. сб. Саратов, 1985. С. 82—90; X глава «Онегина» или поэма?//Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Межвуз. науч. сб. Саратов, 1986. С. 191—201; Декабристы, «Евгений Онегин» и Чаадаев//Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 46—48. Изложение выступления Ю. Г. Оксмана на заседании редакции журнала «Вопросы литературы» опубликованы в этом журнале (1961, № 1, С. 122—124). Там вкратце изложены его соображения о пушкинском романе, о X главе.

Несколько добавочных замечаний к вопросу о разговоре Пушкина с Николаем I 8 сентября 1826 года

Вопрос о содержании разговора, который состоялся между поэтом и царем в кремлевском Чудовском дворце 8 сентября 1826 г., неизменно возбуждал любопытство современников и волновал историков. В разное время к нему обращались такие видные знатоки пушкинского творчества, как М. А. Цявловский, С. М. Бонди, Д. Д. Благой, В. В. Пугачев и — в самое последнее время — Н. Я. Эйдельман. В книге последнего «Пушкин. Из биографии и творчества (1826—1837)» читатель найдет и тщательный анализ истории вопроса, и проницательную реконструкцию, построенную на критическом рассмотрении всех дошедших до нас свидетельств¹. Исследование Н. Я. Эйдельмана избавляет нас от необходимости рассматривать вопрос во всей его полноте, поскольку с основными выводами автора следует согласиться. Наши замечания имеют целью лишь добавить несколько штрихов к картине, нарисованной общими усилиями предшествующих исследователей.

Следует отметить, что основное внимание исследователей естественно было сосредоточено на «пушкинском» аспекте встречи, т. е. на том, что сказал Николай I Пушкину и какие последствия для дальнейшей судьбы поэта имели эти слова. Пожалуй, лишь Н. Я. Эйдельман детально рассмотрел вопрос о том, какое же впечатление произвел Пушкин на императора. Для суждений по этому вопросу имеем фактически лишь одно, но зато очень ценное свидетельство. Речь идет о воспоминаниях Д. Н. Блудова, дошедших до нас в пересказе П. И. Бартенева². Вечером того же дня, когда состоялась

¹ Эйдельман Н. Пушкин: Из биографии и творчества (1826—1837). М.: Худож. лит., 1987. С. 9—64.

² См.: Русский Архив. 1865. Стлб. 1248—1249.

встреча в Кремле, на балу Николай I сказал Блудову, имея в виду Пушкина: «Знаешь, что я нынче долго говорил с умнейшим человеком в России?». Очень важно, что в более поздних рассказах, уже пережив всю длительную и драматическую историю отношений с поэтом, Николай никогда не повторял этой восторженной оценки, видимо, вырвавшейся у него под непосредственным впечатлением разговора с поэтом. Очевидно, Пушкин чем-то поразил царя. При этом надо помнить, что Николай всю жизнь был равнодушен к поэзии, до встречи слышал о Пушкине лишь как об «известном сочинителе вольных стихов». Ни разговорами о поэзии, ни даже рассуждениями о необходимости для России реформ царя изумить было нельзя: он достаточно наслушался таких речей от судимых им декабристов. И сам Николай, и его ближайшее окружение в этот период считали ряд государственных реформ необходимыми. Пройдет лишь три месяца, и будет образован знаменитый «Комитет 6 декабря» с участием того же Блудова и под фактическим руководством деятелей «дней александровых прекрасного начала» Кочубея и Сперанского. Комитет работал в обстановке строгой секретности и должен был разработать широкий план реформ государственного порядка империи. Следовательно, мысль о необходимости реформ в голове императора к осени 1826 г. уже созрела. Чем же Пушкин мог поразить Николая?

Над этим вопросом уже задумывался Н. Я. Эйдельман и дал на него такой ответ: «... что же имел в виду Николай, когда говорил об «умнейшем человеке в России»? Воспоминания современников о встрече дают немного; смелый ответ о Сенатской площади и друзьях для подобного суждения всё же недостаточен.

Люди, хорошо знавшие царя, не раз отмечали его самоуверенность, упрямство; как правило, он считал умными тех, которые угадывали его мысль или умели говорить в его духе. Отсюда можно заключить, что 8 сентября 1826 года при обсуждении некоторых важных вопросов мнения двух собеседников совпали или, точнее, создалось такое впечатление»³.

Психологическое наблюдение Н. Я. Эйдельмана, в целом весьма точное, в данном случае не бесспорно: именно осенью 1826 г., как это видно из документов тех дней, например, из переписки с великим князем Константином, Николай Павлович чувствовал себя весьма неуверенно. Коронационные торжества проходили безо всякого энтузиазма, нового императора Москва встретила торжественно, но холодно. Главное же, Николай Павлович, всю последующую жизнь показывавший

³ Эйдельман Н. Пушкин: Из биографии и творчества (1826—1837), С. 53—54.

себя актером, в этот период *не мог найти себе роли*. Для гвардии он был вчерашний бригадный командир, для России — царь, начавший свое правление с казней и ссылок. Популярности, которой Николай всегда жаждал, он не имел.

Пушкин, желая направить молодого государя на путь реформ и великих преобразований, указать ему высокий исторический пример, обратил, как можно полагать, его внимание на сходство положения Николая Павловича в 1826 г. и Петра Алексеевича в 1798 г. Слова:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни (III, I, 40), —

видимо, выражали мысли, которые начали оформляться в сознании поэта, когда он призывал Дельвига взглянуть «на трагедию взглядом Шекспира» (XIII, 259). Можно себе представить, какая радость охватила Николая, когда он услышал от Пушкина такое сравнение. Он получал роль, и роль высокую, торжественную. То, чего он должен был стыдиться: казни, крови, которая обогригла начало царствования, — делалось основанием для сопоставления с правлением Петра I. Вспышку радости Николая Павловича можно понять. Быстро возрастающая в дальнейшем его осторожность по отношению к Пушкину не меняла, однако, стремления продолжать разыгрывать счастливо принятую на себя роль.

Нужен был долгий путь для того, чтобы Пушкин смог расстаться с иллюзией сходства Николая I и Петра. Замечательная запись в дневнике от 21 мая 1834: «В нем много от прапорщика и немного от Петра Великого» (XI, 330 и 487; «немного» не в значении «мало», а в смысле «чуть-чуть»).

В дальнейшем с ростом самоуверенности, особенно после подавления польского восстания, Николай менял маски и роли, чувствуя, что сопоставление с Петром оборачивается для него невыгодной стороной. Но осенью 1826 г. эта мысль была спасительна. Эпизод этот весьма характерен: Пушкин имел в виду исторический пример, Николай — роль, историческую маску, в которой можно явиться современникам.

8 сентября 1826 г. царь и поэт в зале Чудовского дворца говорили об одном, но думали о разном и по-разному понимали одни и те же слова.

В. С. БАЕВСКИЙ

Строфа и рифма в «Евгении Онегине»

Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.
И чье-нибудь он сердце тронет;
И сохраненная судьбой,
Быть может в Лете не потонет
Строфа слогаемая мной...

А. Пушкин

Для своего романа Пушкин выработал специальную строфу, и ее строению посвящен ряд работ¹. Рифма «Евгения Онегина» специально не изучалась, но в трудах по истории русской рифмы и по пушкинской рифме роман в стихах, разумеется, учитывается². Однако совместно эти два аспекта никогда не рассматривались, это предстоит нам сделать.

Согласно схеме, онегинская строфа содержит семь рифменных серий по два стиха каждая. Три из них женские (на схеме обозначаются прописными буквами), четыре мужские (на схеме обозначаются строчными буквами): AbAbCCddEffEgg. Однако реальные рифменные связи в строфе зачастую иные. Например, выпишем строфу XXXI главы четвертой:

¹ Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. М., 1923. С. 111—115; Гроссман Л. П. Онегинская строфа//Пушкин. Сб. I. М., 1924; Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине»//Пушкин: Сб ст. М., 1941; Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 294—325; Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. With a Commentary, by V. Nabokov. Vol. 1. N. Y., 1964; Илюшин А. А. К истории онегинской строфы//Замысел, труд, воплощение. М., 1977.

² Pushkin's Rhymes. A Dictionary. By J. Th. Shaw. The Univ. of Wisconsin. Press, 1974; Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. Изд. 2-е. М., 1982: С. 118—148; здесь же основная литература вопроса.

Не мадригалы Ленской пишет
 В альбоме Ольги молодой;
 Его перо любовью дышет,
 Не хладно блещет остротой;
 Что ни заметит, ни услышит
 Об Ольге, он про то и пишет:
 И полны истины живой
 Текут элегии рекой.
 Так ты, Языков вдохновенный,
 В порывах сердца своего,
 Поешь, бог ведает, кого,
 И свод элегий драгоценный
 Представит некогда тебе
 Всю повесть о твоей судьбе (86)³.

В начальных восьми стихах переплетаются две рифмы, конечные шесть стихов объединены рифмами попарно в три серии. Реальная схема этой строфы такова: AbAbAAbbCddCee. Это предельно близко к сонету — твердой строфической форме, любимой в разных литературах мира, в том числе и в русской. Случайно ли такое расхождение реальных рифменных связей с абстрактной схемой строфы? Самый поверхностный просмотр романа показывает, что подобные отступления встречаются на каждом шагу. А раз так, их следует изучить. Подобно тому, как в пределах четырехстопного ямба по-разному распределяются ударения на четных слоговых позициях, в онегинской строфе по-разному объединяются стихи в рифменные серии. Схема как бы задает «метр», «меру» строфы, а реальные рифменные связи представляют «ритмические варианты» на уровне строфической организации. Отмечено, что онегинская строфа выражает два противоположных стремления Пушкина: к цельности, единству романа и к разнообразию. Проходящая через весь роман строфическая форма придает тексту монументальное единство; различные синтаксические, ритмические конструкции, богатство содержания сообщает роману бесконечное разнообразие⁴. Варьирование рифменных серий в пределах строфической схемы также поддерживает общее единство-многообразие.

Рассмотрим разновидности реальных рифменных связей.

Они могут быть как в пределах строфы, так и охватывать соседние строфы. Сперва рассмотрим реальные рифменные связи в пределах строфы.

Начнем с женских рифм.

³ Страницы указываются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.], 1937. Т. 6.

⁴ Маймин Е. А. Пушкин о русском стихе // Русская литература. 1966. № 3. С. 74—75; Scherr B. P. Russian Poetry: Meter, Rhythm and Rhyme. Univ. of California Press, 1986. p. 235—237.

Единую рифменную серию образуют 1, 3, 5 и 6 стихи. Примером может служить приведенная выше строфа XXXI главы четвертой. Единую серию могут образовать и 5, 6, 9, 12 стихи. В романе два таких случая, например, приведем строфу из «Отрывков из Путешествия Онегина»:

Бывало, пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля,
С крутого берега сбегая,
Уж к морю отправляюсь я.
Потом за трубкой раскаленной.
Волной соленой оживлённый,
Как мусульман в своем раю,
С восточной гущей кофе пью.
Иду гулять. Уж благосклонный
Открыт Casino; чашек звон
Там раздается; на балкон
Маркер выходит полусонный
С метлой в руках, и у крыльца
Уже сошлись два купца. (203)

Реальная схема этой строфы AbAbCCddCeeCff.

Четыре раза единую рифменную серию образуют 1, 3, 9 и 12 стихи, например (глава восьмая, строфа XXXIII):

Ответа нет. Он вновь посланье:
Второму, третьему письму
Ответа нет. В одно собранье
Он едет; лишь вошел... ему
Она на встречу. Как сурова!
Его не видят; с ним ни слова;
У! Как теперь окружена
Крещенским холодом она!
Как удержать негодование
Уста упрямые хотят!
Вперил Онегин зоркий взгляд:
Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез? ... Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след... (182)

Реальная схема этой строфы AbAbCCddAeeAff.

Таким образом, Пушкин исчерпал все возможности объединения стихов с женскими окончаниями: первую пару и вторую (начало строфы), вторую и третью (конец строфы), первую и третью (кольцо строфы).

Обратимся к мужским рифмам. Однако, показав принцип, мы не станем теперь приводить примеры на каждую разновидность дополнительных рифменных связей: таких разновидностей около пятидесяти, и примеры составили бы объем це-

лой главы романа. Ограничимся отдельными наиболее показательными образцами.

В 11 строфах рифменная серия объединяет четыре начальных стиха с мужскими окончаниями: 2, 4, 7, 8 (AbAbCCbbDee Dff). В 10 строфах одна рифма объединяет четыре средних стиха с мужскими окончаниями: 7, 8, 10, 11 (AbAbCCddEddEff). В 9 строфах одна рифма объединяет мужские стихи, стихи с мужскими окончаниями начала и середины: 2, 4, 10, 11 (AbAbCCddEbbEff). В 10 строфах общей рифмой объединены стихи с мужскими окончаниями середины и конца: 7, 8, 13, 14 (AbAbCCddEffEdd). В 9 строфах рифменная серия объединяет стихи с мужскими окончаниями, находящиеся в конце строфы: 10, 11, 13, 14 (AbAbCCddEffEff). В 14 строфах одна и та же рифма объединяет два первых и два последних стиха с мужскими окончаниями, образуя кольцо: 2, 4, 13, 14 (AbAbCCddEffEbb). Наконец, в двух строфах одна и та же рифма объединяет шесть из восьми стихов с мужскими окончаниями (AbAbCCbbDbbDee). Здесь украсим изложение пушкинским примером. Строфа XV, по традиционному счету, главы десятой (незавершенной и зашифрованной Пушкиным) читается:

Друг Марса, Вакха и Венеры
Им резко Лун<ин> предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал
Читал сво<и> Ноэли Пу<шкин>
Мела <нхолический> Як<ушкин>
Казалось молча обнажал
Цареубийственный кинжал
Одну Росси<ю> в мире видя
Лаская в ней свой идеал
Хромой Т<ургенев> им внимал
И слово: рабс<тво> ненавидя
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крест<ьян> (524)

Серия: «предлагал», «бормотал», «обнажал», «кижал», «идеал», «внимал».

До сих пор мы рассматривали реальные рифменные связи в пределах строфы. В романе во многих случаях стихи на одну и ту же рифму встречаются в соседних строфах. Обычно они привлекают внимание. Однако мы фиксируем только те случаи, когда стихи на одну рифму либо занимают одинаковые позиции в соседних строфах, либо образуют стык, занимая конец предыдущей строфы и начало последующей. Здесь дополнительные рифменные связи актуализируются

благодаря их композиционной функции, и невозможно отрицать их художественную целесообразность.

Здесь тоже начнем с женских рифм. В двух соседних строфах могут совпадать рифмы 1—3 стихов (4 случая), 5—6 стихов (1 случай), 9—12 стихов (1 случай). Так, в строфе XXXIII главы четвертой 1-й и 3-й стихи таковы: «Как их писали в мощны годы»; «— Одни торжественные оды!». В следующей, XXXIV строфе той же главы 1-й и 3-й стихи таковы: «Поклонник славы и свободы»; «Владимир и писал бы оды». В двух случаях отмечен стык: одна и та же рифма объединяет последнюю пару стихов с женскими окончаниями предыдущей строфы и первую пару таких стихов последующей строфы (например, строфы XXV и XXVI главы седьмой). А в главе третьей совпадают рифменные серии 9—12 стихов в трех строфах подряд: XXXVI—XXXVIII. Наконец, более пристального внимания заслуживает особый случай. В главе шестой, описав гибель Ленского, Пушкин посвящает ему своеобразный рекевием, занимающий строфы XXXVI и XXXVII. В следующей строфе он продолжает вести речь о Ленском, но уже в другом тоне, говорит, что его ждала, быть может, заурядная судьба провинциального помещика. И вот все три строфы объединены лейтмотивной рифмой. Ленский — поэт, и строфу XXXVI Пушкин начинает:

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял! <...> (132)

В следующей строфе читаем (стихи 5—7):

<...> Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень. (133)

И следующая строфа начинается:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел. (133)

Важнейшая смысловая роль данной лейтмотивной рифмы вполне очевидна.

Большее разнообразие мы видим среди мужских рифм. В соседних строфах могут совпадать рифмы 2—4 стихов (1 случай), 7—8 стихов (4 случая), 10—11 стихов (1 случай), 13—14 стихов (8 случаев). Два заключительных стиха образуют

афористичный финал строфы, поэтому они очень на виду. Объединяя заключительные стихи соседних строф общей рифмой, Пушкин накрепко связывает строфы между собой. Строфа III главы первой завершается так:

Слегка за шалости бранил,
И в Летний сад гулять водил. (6)

Конец строфы IV:

Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил. (7)

В 8 случаях наблюдается стык: общая рифма объединяет последнюю пару стихов с мужскими окончаниями в предыдущей строфе и первую пару таких стихов в последующей строфе.

Рифменный параллелизм отдельных пар стихов и стык соседних строф — явления относительно простые. Есть случаи, когда соседние строфы связаны более насыщенными рифменными сериями. В строфе XXIX главы пятой описывается появление Онегина и Ленского на именинах Татьяны; строфа кончается так:

<...> всяк отводит
Приборы, стулья поскорей;
зовут, сажают двух друзей. (110)

Повествование продолжено в следующей строфе, и та же рифма появляется в следующих четырех стихах с мужскими окончаниями:

Сажает прямо против Тани,
И, утренней луны бледней
И трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не подымает: пышет бурно
В ней страстный жар; ей душно, дурно;
Она приветствий двух друзей
Не слышит, слезы из очей
Хотят уж капать <...> (110—111)

Не только рифма та же, но и слова те же: «друзей», «очей». В описании зимы 7, 8, 10, 11 стихи связаны общей рифмой (строфа XLII главы четвертой):

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед;
На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед <...> (90)

Описание зимы продолжено в следующей строфе, и там те же 7, 8, 10, 11 стихи связаны общей рифмой, причем это та же рифма, что и в предыдущей строфе:

Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,
Того и жди, что упадет.
Сиди под кровлею пустынной,
Читай: вот Прадт, вот W. Scott.
Не хочешь? — поверяй расход <...> (91)

Отмечен случай, когда рифменное кольцо одной строфы сочетается со стыком этой и следующей строфы, а также случай, когда кольцо одной строфы сочетается с повторением той же рифмы в конце следующей строфы. Последнее явление заслуживает иллюстрации. Сон Татьяны (глава пятая, строфа XV):

Упала в снег; медведь проворно
Ее хватает и несет;
Она бесчувственно-покорна,
Не шевельнется, недохнет <...> (103)

Заключительное двустишие этой строфы имеет ту же рифму, что и начало:

И в сени прямо он идет,
И на порог ее кладет. (104)

И та же рифма возникает третий раз в заключительном двустишии следующей строфы:

Там карла с хвостиком, а вот
Полу-журавль и полу-кот. (104)

Мы рассмотрели реальные рифменные связи, возникающие в женских и мужских рифмах в пределах строфы и между строфами. Согласно традиции, в большинстве случаев это рифмы точные, в них совпадают все звуки, начиная с последнего гласного и до конца стиха. Кроме указанных реальных рифменных связей в романе имеются теньевые рифмы. Покажем это на примере.

Татьяна написала Онегину о своей любви... Глава третья, строфа XXXVI:

Но день протек, и нет ответа.
Другой настал: все нет, как нет.
Бледна как тень, с утра одета,
Татьяна ждет: когда ж ответ? (69)

Татьяна ждет в нетерпении, и Пушкин дважды на протяжении четырех стихов повторяет это важнейшее для нее теперь слово «ответ»: один раз в родительном падеже, другой

— в именительном. Благодаря этому возникают две рифменные серии — одна женская, другая мужская — похожие друг на друга: «ответа» и «одета», «нет» и «ответ». Каждая серия сама по себе образована точной рифмой, а между собой они соединены рифмой теньевой. Тот же прием повторен в конце данной строфы:

Татьяна, вспыхнув, задрожала.
— Сегодня быть он обещал,
Старушке Ленской отвечал:
Да, видно, почта задержала. — (70)

«Задрожала», «задержала» — глаголы стоят в прошедшем времени, они женского рода; «обещал», «отвечал» — глаголы тоже в прошедшем времени, но мужского рода. Каждая пара в отдельности образует точную рифму, между собой соединяются теньевой рифмой. Теневая рифма может объединять не только точную женскую рифму с точной мужской, как в приведенных примерах, но и две точных женских рифмы, и две точных мужских рифмы. Теневая рифма между точной мужской и точной женской выявлена в 21 случае, между двумя точными женскими — в 11 случаях, между двумя точными мужскими рифмами в 4 случаях.

Теневые рифмы, как и точные, могут объединять соседние строфы, когда они занимают одинаковые позиции в строфе. Так, в главе второй Пушкин представляет нам героиню романа (строфа XXIV):

Ее сестра звалась Татьяна ...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим. (42)

Вся строфа до конца заполнена рассуждением об этом имени. Следующая возвращает читателя к героине:

Итак она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Ни привлекла б она очей. (42)

Пушкин тонко чувствует язык! В русском языке именительный падеж сосредотачивает внимание на себе, творительный является «периферийным»⁵. В строфе XXIV имя героини стоит в именительном падеже, потому что оно, само имя, — предмет разговора. А в строфе XXV уже речь не об имени, а о девушке, которая его носит: имя стоит в творительном падеже, «периферийном», а в именительном только местоимение «она». О ней и речь. «Татьяна», «романа» в стихах 1 и 3 стро-

⁵ Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 179.

фы XXIV и «Татьяной», «румяной» в стихах 1 и 3 строфы XXV порознь представляют собой точные рифмы: одновременно эти пары образуют рифму теневою.

Подобный же случай наблюдаем в главе седьмой (строфы XXXVII и XXXVIII). В главе восьмой почти подряд находятся два теневого стыка: последняя женская рифма предыдущей строфы и первая женская рифма последующей строфы образуют теневою рифму (строфы XXXV и XXXVI, XXXVIII и XXXIX). В «Отрывках из Путешествия Онегина» заключительное двестише строфы «А где, бишь, мой рассказ несвязный?» и следующей «Но уж дробит каменья молот» образуют теневою рифму (при этом заключительные стихи строфы «Но уж дробит каменья молот» составляют единую рифменную серию из четырех стихов с первыми стихами с мужскими окончаниями следующей строфы «Бывало, пушка зоревая»).

Какая же часть романа охвачена дополнительными рифменными связями? Дополнительные рифменные связи, нарушающие абстрактную схему онегинской строфы, выявлены в 72 строфах. Дополнительные рифменные связи между строфами установлены в 36 случаях; они охватывают 74 строфы (дважды по три строфы). Теневые рифменные связи отмечены в 36 строфах. В пяти случаях теневые рифмы объединяют по две строфы; таким образом, они охватывают еще 10 стрф. Всего дополнительными рифменными связями, казалось бы, охвачено $72+74+36+10=192$ строфы. В действительности таких стрф несколько меньше, 170: в некоторых строфах комбинируется по два и даже по три случая различных дополнительных рифменных связей.

Хотя формально онегинская строфа состоит из 14 стихов, в действительности в романе есть строфы разной длины. По художественным или иным соображениям Пушкин некоторые строфы частично и даже полностью опускал. Так, в «Отрывках из Путешествия Онегина» одна строфа начинается со второго стиха, и то неполного:

..... перед ним
Макарьев суетно хлопочет,
Кипит обилием своим. (198)

Далее до конца строфа напечатана полностью, так что всего в ней 13 стихов (один неполный). Заметим, что в черновой рукописи эта строфа имеется полностью, и начинается она так:

Тоска, тоска! Он в Нижний хочет
В отчизну Минина — Пред ним
Макарьев суетно хлопочет
Кипит обилием своим (498)

И так далее. В строфе III главы третьей напечатаны только восемь первых стихов. В «Отрывках из Путешествия Онегина» одна строфа представлена шестью заключительными стихами (с. 199), другая — пятью начальными (с. 197). В главе восьмой из строфы II Пушкин напечатал лишь первое четверостишие (с. 165), в «Отрывках из Путешествия Онегина» последняя строфа представлена одним начальным стихом, который, таким образом, и завершает весь роман, а еще одна строфа представлена одним только первым словом первого стиха: «Тоска!...» (198). Наконец, строфа IX главы первой (как и ряд других) выпущена вовсе и представлена номером и точками (с. 9).

В первой — восьмой главах 389 номеров строф; под этими номерами напечатано 363 полных строфы и 3 неполных, остальные номера пусты. В пушкинских «Примечаниях к Евгению Онегину» и в «Отрывках из Путешествия Онегина» напечатано еще 18 полных и 6 неполных строф. Наконец, в главе десятой имеется 2 полных строфы и 15 неполных. Всего в романе 383 полных строфы и 24 неполных.

Теперь мы можем сказать: из 383 полных и 24 неполных строф дополнительными рифменными связями охвачено 170 строф, то есть свыше 40 процентов. Дополнительные рифменные связи, выходящие за абстрактную схему строфы — явление, которое систематически проведено через весь роман.

В их расположении можно выявить определенные закономерности. Онегинская строфа начинается женской рифменной парой, а оканчивается мужской. В женских рифмах дополнительные связи имеют тенденцию сосредотачиваться в первой половине строфы (особенно ясно это в теневых рифмах), в мужских рифмах — во второй половине строфы. Вместе с тем, и в женских, и в мужских рифмах относительно преобладает кольцо. Все это вместе взятое свидетельствует о стремлении Пушкина маркировать дополнительными рифменными связями начала и концы строф. То же самое демонстрируют дополнительные рифменные связи между строфами.

По главам дополнительные рифменные связи распределены весьма равномерно за исключением главы шестой, где их вдвое меньше, чем в среднем. В пределах главы дополнительные рифменные связи весьма отчетливо отмечают элементы композиции или фабулы. Так, они сгущаются в начале главы первой, в описании Татьяны в главе второй, в описании любовных переживаний Татьяны в главе третьей и Ленского в главе четвертой. В главе пятой сгустками дополнительных рифменных связей отмечены все места, в которых наиболее интенсивно описывается душевная жизнь Татьяны (строфы I, V, VI—VII, X—XII и т. д.). В главе шестой, где дополнительных рифменных связей относительно меньше, они сосредото-

точены в повествовании о дуэли; так выделяется этот драматический эпизод — единственное событие в романной фабуле. Ими выделены начало и конец главы седьмой, конец главы восьмой, описание Одессы в «Отрывках из Путешествия Онегина», изображение декабристов и самого Пушкина в их среде в главе десятой. Рассмотрим с этой точки зрения три заключительных строфы главы восьмой.

В строфе XLIX Автор обращается к Читателю. Точные рифмы заключительных мужских стихов «ты», «мечты» и «найти», «прости» между собой образуют теньевую рифму:

Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлеченья, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок,
Хотя крупицу мог найти.
За сим расстанемся, прости! (188)

В следующей строфе начинается одна из самых длинных рифменных серий:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный Идеал, —
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал —
Все, что завидно для поэта <...> (189—190)

Рифменная серия «Идеал», «знал» продолжена в заключительном двустии строфы; таким образом, в пределах строфы мы видим кольцо:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристал
Еще не ясно различал.

Рифменная серия «Идеал», «знал», «кристал», «различал» на этом не оканчивается и переходит в следующую, заключительную строфу. При этом возникает рифменный стык:

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! (190)

Рифменная серия продолжена: «читал», «сказал», «Идеал», «отъял». Она кончается тем же всеобъемлющим словом «Идеал», которым началась. Мыслью о романе как о воплощении идеала завершается глава. И жанровое определение

«романа» тоже попадает в рифменную скрепу, объединяющую две последние строфы. В строфе L:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа <...>

Рифма «Татьяна», «романа» занимает 9 и 12 стихи. На этом же месте в строфе L1 читаем:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа <...>

Чуковский писал о Блоке: «Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять»⁶. То же следует сказать о Пушкине, и в особенности в связи с «Евгением Онегиным».

Мы убеждаемся, что дополнительные рифменные связи играют композиционную роль: маркируют начало и конец всего романа, некоторых глав, некоторых строф, наиболее напряженные моменты повествования. В этих эпизодах они настойчиво выделяют самые важные темы. Так исследованный нами прием выполняет семантическую и эстетическую функции в художественной системе романа. Можно думать, что в дополнительных рифменных сериях, наложенных поверх схемы строфы, отразился опыт астрофических стихотворений и поэм Пушкина с их разной длины сериями точных и теневых рифм. Уже в послании, которым открывается собрание сочинений Пушкина, «К Наталье» (1813 г.) встречаем повторяющиеся пары рифм «Купидон», «влюблен»; «Селадон», «Купидон»; «полонен», «влюблен» и т. д. В «Послании Лиде» одна мужская рифменная серия проходит через весь довольно длинный текст (63 стиха) и охватывает 30 стихов. При этом ряд слов в рифмах повторяется («сон», «он»). Параллельно в начале стихотворения разворачивается женская рифменная серия, тоже достаточно длинная, охватывающая 8 стихов. В астрофических фрагментах «Евгения Онегина» — посвящении, письмах — довольно много рифменных серий, охватывающих более двух стихов.

Создание «Евгения Онегина» было без преувеличения поэтическим подвигом Пушкина. Художественным явлением великого значения стало построение строфической и рифменной

⁶ Чуковский К. И. Книга об Александре Блоке. Пб., 1922. С. 47.

системы романа в стихах. Оно потребовало значительного напряжения и вызвало у поэта своеобразный творческий кризис. Стихосложение Пушкина принадлежит к традиции точной рифмы, идущей от французского классицизма. Если принять, что фонд пушкинских рифм представляет весь фонд точных рифм 10—30-х гг. XIX в. (в первом приближении такое допущение справедливо), то в «Евгении Онегине» использовано приблизительно 25 процентов всех женских рифм и 50 процентов всех мужских рифм, бывших в распоряжении поэта. Отсюда — ощущение исчерпанности традиции. В 1833 г., когда роман в стихах впервые вышел книгой в составе, ставшем постоянным, Пушкин писал в «Путешествии из Москвы в Петербург», что рифм в русском языке слишком мало и что со временем придется обратиться к белому стиху, а в эпосе пойти по пути, указанному А. Х. Востоковым, то есть по пути имитаций народного стиха⁷. Перед нами один из немногих случаев, когда Пушкин в своем предвидении ошибся, и ошибка весьма симптоматична. В его собственном творчестве 1830 г., когда работа над «Евгением Онегиным» в основном закончилась, стал переломным с точки зрения формирования метрического репертуара. Именно в 30-е гг. Пушкин широко обращается к неклассическим размерам, имитирующим безрифменный народный стих⁸. До сих пор все поэмы, кроме «Гавриилиады», Пушкин писал четырехстопным ямбом; теперь и в этом отношении он ощутил, что исчерпал возможности стиха. «Тазит» (1829—1830 гг.) он начинает писать четырехстопным ямбом и бросает. То же самое было с «Езерским», начатым еще и онегинской строфой (1832 г.). Зато осуществлены поэмы «Домик в Коломне» и «Анджело» (1830 и 1833 гг.), написанные пятистопным и шестистопным ямбом. И только в последней своей поэме «Медный всадник» (1833 г.) Пушкин вернулся к четырехстопному ямбу.

Русская поэзия пошла не по пути распространения белого стиха и имитаций фольклорных размеров, как предполагал Пушкин, а по пути отказа от точной рифмы. Симптомы этого мы видим у самого Пушкина. В главе восьмой романа в стихах, в «Отрывках из Путешествия Онегина» довольно много неточных и приблизительных рифм, например: «долинах», «лебединых»: «очарований», «свиданья». Одновременно с Пушкиным и после него разные поэты по-разному уходили от точной рифмы⁹. Можно думать, немалую роль в необходимости «деканонизировать» точную рифму сыграл «Евгений Онегин».

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 263.

⁸ Русское стихосложение XIX в. М., 1979. С. 164, 166, 187.

⁹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха М., 1984. С. 142—149.

Может быть, читая эту статью, кто-нибудь успел подумать: не слишком ли большое внимание мы уделяем строению строфы, дополнительным рифменным связям внутри строфы и между строфами, рифме вообще? Думаем, что нет. За разрешением сомнения обратимся к Пушкину. Рассказывая в своем романе, как он в одиночестве вслух читает стихи, поэт прибегает к выражению: «пенье сладкозвучных строф» (88). Стихотворная речь для него — это прежде всего звуки и строфы. Завершая главу вторую, он говорит:

Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить.
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы кажется желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.

XL

И чье-нибудь он сердце тронет;
И сохраненная судьбой,
Быть может в Лете не потонет
Строфа слогаемая мной <...> (49)

Звук и строфа — вот что, надеется поэт, обеспечит ему бессмертие.

Об автобиографическом подтексте двух эпизодов в произведениях А. С. Пушкина

Биографический метод прочтения художественного произведения воспринимается сегодня как прошлое литературоведческой науки — наивное, безусловно преодоленное. Ему предъявлено серьезнейшее обвинение: биографические «применения» снимают границу между искусством и жизнью; вместе с ней исчезает сам феномен эстетического.

Основания для такого вывода есть (и немалые), но все же, думается, его не стоит абсолютизировать. В современной литературоведческой практике существуют явления, свидетельствующие о возможности иного биографизма. Это, прежде всего, пушкинские статьи Анны Ахматовой. Я имею в виду не фактические разыскания, а исследования, посвященные творчеству поэта — «Сказке о золотом петушке», «Каменному гостю», восьмой главе «Онегина». Сохраняя неприкосновенной многомерность поэтического слова и образа, Ахматова как бы удостоверяет законность нашего интереса к тому, что стоит над каждым данным литературным текстом, объединяя их в сверхъединстве личности художника.

Уточню: речь идет не о проблеме, значащейся под рубрикой «образ автора в художественном произведении», но о личностном «автопортрете» творца, о формах его воплощения в объективных (нелирических) жанрах. В теоретическом плане этот вопрос, насколько мне известно, не разрабатывался. При таком положении уместно предварить теорию конкретными исследованиями частного порядка. Именно такова цель настоящей работы, в чем-то пробной, гипотетической.

Автобиографизм в лирике предопределен как условие литературного рода (не единственное, но существенное). На нем зиждется тип восприятия лирического произведения, неистребимая читательская иллюзия. В эпосе творец скрыт за тво-

рением. Факт присутствия биографических моментов не лежит в основании рода. Автобиографизм не узаконен как контрабандный товар. В бóльшей мере к нему причастны течения, в которых господствует субъективно-лирическое начало — в первую очередь байронизм.

Пушкин, уходя от романтизма байроновского склада, сознательно отказывался и от манеры «писать поэмы» «о себе самом». Его персонажи зрелой поры наделены полноценным, самодовлеющим бытием. Но какие-то моменты этого бытия могут оказаться на пересечении с событиями жизни их творца. Такое совмещение — вольное или невольное — озаряет личность художника неожиданной вспышкой, — тем ярче, чем независимее от автора «постороннее» ему лицо.

Происходит это в частности и в один из моментов действия «Бориса Годунова».

Само положение этого произведения в пушкинском творчестве — особое. Автор видел в нем первый опыт нового, «истинного» романтизма. В фундаменте вещи соединилось все, что, по мнению поэта, требует высшего художественного беспристрастия; история как погружение в круг понятий ушедшего века и драматическая форма, снимающая прямое авторское участие в совершающемся.

«Пушкин рожден для драматического рода, — писал Иван Киреевский. — Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком <...>»¹

Сказано это в 1828 г. после публикации сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Летописец и летописание современниками поэта были поняты как эмблема собственного его нового стиля. Автор, однако, имел основания тревожиться. «Жуковский говорит, — пишет Пушкин П. А. Вяземскому в ноябре 1825 г. — 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!»² Ощущение двойной природы текста оставалось у поэта и тогда, когда михайловское изгнание миновало. В «Набросках предисловия к «Борису Годунову»» говорится о скрытых в трагедии «славных шутках» — «вроде наших киевских и каменных обиняков» (VII, 519). Позиция «летописного» беспристрастия не мешает существованию глубокого авторски-субъективного пласта. Она даже служит ему некоторой защитой. При доверии к такой позиции персонаж по фамилии Пушкин более свободен, чем всякое другое лицо.

¹ Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 54

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1979. Т. 10. С. 42. (В дальнейшем все произведения и письма Пушкина в данной статье цитируются по этому изданию; том и страница указываются в тексте).

Его крамольные речи — лишнее свидетельство авторской объективности.

Конечно, для «неблагонадежного» игра такого рода — не лучший способ «мириться» с правительством. Поэт балансирует «бездны мрачной на краю». По краю дозволенного проходит в трагедии многое, в том числе фраза Годунова: «Противен мне род Пушкиных мятежный <...>». В условиях опалы она читалась как объяснение «неправого гоненья» потомка мятежного клана. Кстати, как показал современный исследователь, мятежность и общее значение рода Пушкиных в трагедии заметно преувеличены³. Ему дано более активное, чем в исторической действительности, участие в делах Лжедмитрия.

Афанасий Пушкин первым говорит о том, сколь опасен Самозванец для Годунова; Гаврила — ближайший его сподвижник; «скрытому» Пушкину, пленному дворянину Рожнову, доверена самая яркая его оценка:

А говорят о милости твоей,
Что ты, дескать (будь не во гнев), и вор,
А молодец.

(V, 263)

В «Набросках предисловия к «Борису Годунову». Отрепьев будет назван «милым авантюристом». Европейски-культурная формула и простонародное словцо в сути своей идентичны. При всех своих грехах Самозванец у Пушкина явно привлекателен. Не просто ловок и отважен; он наделен особым талантом — даром жизненного импровизаторства. Этот человеческий тип (включающий Минского, Дон Гуана, Моцарта) психологически наиболее близок самому поэту⁴.

Все это приближает нас к возможности предположить автобиографический подтекст в одном из самых напряженных моментов действия трагедии — в эпизоде чтения указа о поимке Гришки Отрепьева (сцена «Корчма на Литовской границе»).

Б. В. Томашевский находил, что характер этого эпизода указывает на черты заимствования. Его «прототипом» он считал одну из сцен популярной оперы Россини «Сорока-воровка». Чтение приказа о поимке преступника поручается там дочери беглеца, который стоит тут же; она по ходу заменяет

³ Гуревич А. М. История и современность в «Борисе Годунове» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 3. С. 206—208. См. также: Веселовский С. Б. Исследования по истории служивых землевладельцев. М., 1969. С. 106.

⁴ Подробнее об этом в моей статье «Пушкинская традиция в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы современного пушкиноведения; Межвуз, сб. науч. трудов. Л., 1981. С. 18—19.

реальные приметы вымышленными. В отличие от оперы, где происходящее «прочно замотивировано», ситуацию сцены в корчме исследователь находит недостаточно убедительной. «Получается невероятное положение, — пишет Б. В. Томашевский, — приставы должны арестовать человека с неизвестными им приметами. Для опознания арестуемого они должны разыскать грамотного, который здесь же, в присутствии арестуемого, должен читать вслух приметы и т. д. Подобная беззаботность Пушкина к мотивировке объясняется только заимствованием механизированного в восприятии сценического положения, нелепости которого не замечают в силу привычности. Замечу, что эпизод этот не подсказан Пушкину историческим материалом и, следовательно, совершенно не обусловлен фабулярным развитием драмы»⁵.

Н. В. Измайлов, соглашаясь в целом с Б. В. Томашевским, находит, что сцена оправдана необходимостью показать характер будущего самозванца, а также задачами композиционного порядка⁶.

Думается, однако, «невероятное положение», представленное Пушкиным, имеет и другие не менее основательные корни.

Один из них комедийность, органичная в трагедии нового типа и совсем не невинная: она соприкасается с мыслью Чаадаева о нелепости как родовом свойстве российской жизни. Другой — потребность ввести в действие словесный портрет Григория.

Напомню его: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая» (V, 218).

Приметы взяты из «Истории» Карамзина. В XI томе читаем: «Имея наружность не красивую — рост средний, грудь широкую, волосы рыжеватые, лицо круглое, белое, но совсем не привлекательное, глаза голубые без огня, взор тусклый, нос широкий, бородавку под правым глазом, также на лбу, и одну руку короче другой — Отрепьев заменял сию невыгодную живостью и смелостью ума, осанкою благородною.»⁷

Сходство очевидно. Но тональность описания разная, зависящая от того, как подан портрет.

У Карамзина — в потоке общего повествования, серьезного уже в силу установки на истинность сообщаемого.

⁵ Томашевский Б. В. Пушкин и итальянская опера//Пушкин и его современники. Вып. XXXI—XXXII. Л., 1927. С. 56—57.

⁶ Измайлов Н. В. Два документа в творчестве Пушкина: («Приметы» Отрепьева и «приметы» Дубровского)//Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 306.

⁷ История государства Российского, сочинение Карамзина. Изд. 5-е.: В 3 кн. Пб., 1914. Кн. 3. С. 76.

У Пушкина — в центре комедийной сцены, лишь к финалу проявляющей таящееся в ней драматическое напряжение. Первоначально даже угроза петли здесь несерьезна: ее добавляют к указу от себя, оправдываясь тем, что «не всяко слово в строку пишется». Оттенок комедийного преувеличения есть и в словесной ткани указа. Она дает ощущение концентрированного уродства. Из описания Карамзина неслучайно выпадают детали эмоционально безразличные, хотя и возможные в качестве примет: «лицо круглое, белое», «нос широкий». Другие — доведены до крайности: рост «малый» (вместо «среднего»), «волоса рыжие» (вместо «рыжеватые»). Упоминание бородавок помещено в самый конец — в качестве *point'a*. Перед нами образ, соответствующий расхожему представлению о «злом еретике». К тому же педалированный сюжетной оттяжкой: подлинные приметы открываются лишь при повторном чтении.

Признание момента комедийной игры позволяет мысленно отвлечься от знаков уродства; в результате обнаруживается, что определенная часть примет разыскиваемого совпадает с чертами внешности самого поэта. На одном из ранних его портретов (работы С. Г. Чирикова или — по предположению А. М. Эфроса — К. Н. Батюшкова), недостаточно профессиональном, но, как считают искусствоведы, наиболее близком натуре⁸, — у Пушкина отчетливо рыжие волосы и очень светлые глаза. В. П. Горчаков свидетельствует, что Пушкин был «небольшого роста, но довольно плечистый и сильный»⁹. И. С. Тургенев, видевший поэта в последние дни его жизни, запомнил, как он стоял, «скрестив руки на широкой груди»¹⁰.

Сходство некоторых черт внешности Пушкина и его героя уходит от нашего внимания не только из-за акцентированного уродства последнего. (Кстати, в последующих сценах эффект уродства снимается. «Он не красив, но вид его приятен, / И царская порода в нем видна», — говорит Дама в замке Мнишка (V, 238). Портрет не ложится в рамки привычного для нас представления о пушкинской внешности. Нет «арапского профиля», и картина стала неузнаваемой. Мы забываем, что в Михайловском, в отличие от одесских времен, Пушкин пробова́л вместо «африканского» простонародно-русский маскарад, удивляя окружающих одеждой не по чину.

Любопытен в этой связи и факт существования необычного

⁸ Эфрос А. М. Портрет Пушкина, рисованный К. Н. Батюшковым // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л.: Наука, 1979. С. 9.

⁹ Цит. по кн.: Павлова Е. В. Пушкин в портретах. М.: Сов. художник, 1983. Т. I. С. 47.

¹⁰ Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания // Полн. собр. соч.: В 30 .. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1983. Т. 11. С. 13.

документа, до сих пор не получившего однозначного объяснения. Это билет на пропуск из Тригорского в Петербург двух крепостных. П. А. Осиповой. Написан он рукой Пушкина, стилизовавшего писарский почерк и подпись Осиповой. Билет датирован 1825 годом, «ноября 29 дня». Ученых заинтересовало описание примет одного из поименованных — Алексея Хохлова: «росту 2 арш. 4 вер. волосы темнорусые, глаза голубые, бороду бреет, лет 29»¹¹. Указывая на частичное его совпадение с приметами внешности поэта, М. А. Цявловский предложил гипотезу, что билет собирался использовать сам Пушкин для тайной поездки в Петербург¹². С. Гессен, опровергая М. А. Цявловского, указывает на значительные отличия пушкинской внешности от описания, данного в билете, и утверждает, что изготовление этого своеобразного паспорта было вызвано общими для Пушкина и Осиповой хозяйственными надобностями¹³.

Не имея дополнительных данных для решения спорного вопроса, замечу только, что само наличие автографа такого рода характерно сокращает расстояние между искусством и бытовой жизнью творца «Бориса Годунова». Планы побега, занимавшие Пушкина настолько, что толки о них дошли до Петербурга¹⁴, принимали порой почти авантюрные очертания (намерение уехать с Алексеем Вульфом, в роли его слуги). Не осуществляясь, они обретали литературность. Творчество, в свою очередь, шло навстречу тайным замыслам. Образ молодого затворника, томящегося в монастырском заточенье, оказался на пересечении с судьбой ссыльного поэта; отчаянный и отважный побег «злого еретика» мог восприниматься Пушкиным как художественное проигрывание одного из лежащих перед ним путей.

Второй из интересующих нас эпизодов лежит в сфере позднего пушкинского творчества. Это проза, «отделенная» от автора не меньше, чем драма, представленная как записки постороннего ему лица.

Соотношение героя и автора в «Капитанской дочке», сверхличный смысл фигуры Гринева точно определены Ю. М. Лотманом: «Гринева, — пишет исследователь, — не рупор идей Пушкина. Он русский дворянин, человек VIII в. с печатью

¹¹ *Цит. по:* Гессен С. Пушкин накануне декабрьских событий 1825 года//Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 373.

¹² Цявловский М. Пушкин — Хохлов//Лит. газ. 1934. № 31.

¹³ Гессен С. Пушкин накануне декабрьских событий 1825 года. С. 373.

¹⁴ Пушкин А. С. Письмо Л. С. Пушкину. Около (не позднее) 20 декабря 1824 г.//Полн. собр. соч. Т. X. С. 91.

своей эпохи на челе. Но в нем есть нечто, что привлекает к нему симпатии автора и читателей: он не укладывается в рамки дворянской этики своего времени, для этого он слишком человечен. Ни в одном из современных ему лагерей он не растворяется полностью. В нем черты более высокой, более гуманной человеческой организации, выходящей за пределы его времени.»¹⁵

Добавлю, «печать XVIII в.» и идеальное начало в облике героя равно противостоят тому, что для читателя пушкинской эпохи связывалось с представлением о «современном человеке». Рядом с Адольфом Бенжамена Константа или Онегиным Гринев удивлял уже позабытой цельностью, естественной гармонией чувств и поступков. Нравственная норма в характере такого рода неотделима от нормальности, «обыкновенности», «всехности». Отсюда — широчайший спектр возможного совпадения героя и автора. Особенно для Пушкина той поры, когда он стал считать основой любого пути первичные, простейшие элементы человеческой жизни. «Гриневской» у позднего Пушкина оказывается и установка на «торные дороги», и способность даже на них попадать в ультра-критические ситуации.

В «Капитанской дочке» одна из них — разговор Гринева с Пугачевым после «странного военного совета». Марина Цветаева почувствовала здесь «жутко-автобиографический элемент». Отказ Гринева от службы самозванцу (и отказ от обещания не служить против него) Цветаева соотносит с пушкинским ответом Николаю I — «На Сенатской площади, ваше величество». «Та же интонация страстной и опасной правды: хождения бездны на краю.»¹⁶

Целиком принимая эту мысль, постараюсь сделать более развернутое, систематическое сопоставление эпизода повести со схемой беседы Николая I с Пушкиным. Задача эта сейчас облегчена: в литературоведческих работах последних лет дана убедительная реконструкция секретной аудиенции 8-го сентября 1826 г. Н. Я. Эйдельман восстанавливает ее путем анализа относящихся к ней документов¹⁷. Л. А. Шейман выявляет ее типовую основу через воспроизведение аналогичной беседы царя с Василием Тимковским¹⁸. В ее структуре обна-

¹⁵ Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки»//Пушкинский сб. Псков, 1962. С. 20.

¹⁶ Цветаева М. Пушкин и Пугачев//Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 2. С. 374.

¹⁷ Эйдельман Н. Секретная аудиенция//Новый мир. 1985. № 12. С. 190—218.

¹⁸ Шейман Л. А. Аудиенция или допрос? (О двух встречах Николая I после 14 декабря)//Русский язык и литература в киргизской школе. Фрунзе, 1987. № 1. С. 37—45.

руживается характерное сходство с некоторыми моментами диалога пушкинских героев.

Оговорюсь: я не допускаю и мысли, что в глазах Пушкина законный император и казак-самозванец — близкие фигуры. Истоки сходства не в них самих, а в единстве ситуаций, определяющем «фон» встреч и развитие беседы. События и детали, предваряющие разговор Пугачева и Гриневы, — почти плоть тех видений, что преследовали Пушкина после известия о казни пятерых.

«Виселица с своими жертвами страшно чернела» — Гринев видит это последним перед тем, как входит в дом к Пугачеву. «Песня про виселицу», распеваемая людьми, обреченными виселице, венчает «странный военный совет». «— Что, ваше благородие? <...> Струсил ты, признайся, когда молодцы мои накинули тебе веревку на шею?» — первые слова, обращенные к нему Пугачевым (VI, 314—315).

В мире вымышленном и реальном перед «государем» оказывается тот, кто был или мог быть в числе «государевых ослушников». Именно в этом смысл знаменитого пушкинского ответа царю, который фиксируется в самых разных свидетельствах о беседе. Приведем его — вслед за Н. Я. Эйдельманом — по записи, сделанной со слов Пушкина А. Г. Хомутовой: «Император долго беседовал со мною и спросил меня: «Пушкин, если бы ты был в Петербурге, принял ли бы ты участие в 14-м декабря?» — «Неизбежно, государь; все мои друзья были в заговоре, и я был бы в невозможности отстать от них. Одно отсутствие спасло меня, и я благодарю за то Небо.»¹⁹

В «Капитанской дочке» «неизбежному» соответствует совершающееся. Умирают на виселице те, кто отказался присягнуть самозванцу. Гринев не может и не хочет «отстать» от них. («Я глядел смело на Пугачева, готовясь повторить ответ великодушных моих товарищей»; VI, 308). Спасает его, как и поэта в свое время, случайность или судьба — «чудные обстоятельства».

Итак, в обоих случаях «вина» представших перед властью несомненна. Тем веселее милость, даруемая виновному. Оба разговора разворачиваются как акт великодушия. Властитель демонстрирует дружелюбие в самом начале беседы, определяя общую ее тональность. Пугачев предваряет первые слова тем, что вернее слова. Он смеется «с такой непритворной веселостью», что и Гринев, глядя на него, «стал смеяться, сам не зная чему» (VI, 314—315).

Николай I пушкинской истории дружелюбен на свой лад. Доставленного к нему поэта он встречает внешне наивным вопросом: «А здравствуй, Пушкин, доволен ли ты, что возвра-

¹⁹ *Цит. по ст.: Эйдельман Н. Я. Секретная аудиенция//Новый мир. 1985. № 12. С. 195.*

щен?» Собеседник отвечал, «как следовало в подобном случае» (та же запись). Нет надобности объяснять, как именно. Реплика царя предполагает единственно-возможную реакцию — выражение признательности.

Начало такого рода естественно ведет к отпущению грехов и приглашению к сотрудничеству. В повести и в реальности это делается по-разному, но имеет близкий смысл.

Гринев, по словам Пугачева, «крепко виноват», но помилован за «добродетель», за «услугу» (без упоминания о треснувшем по швам заячем тулупчике). Для Пушкина мысленное участие в мятеже квалифицируется как легкомыслие юности, с которой покончено. «Ты довольно шалил, — возразил император, — надеюсь, что теперь ты образумишься и что размолвки у нас вперед не будет» (по той же записи). Ранг заслуги характерно повышен, «преступления» — понижен. В результате усилиями «старшего» создается почва для союза. Но здесь-то и возникает преграда, намечается поворот, который в итоге приведет ситуации к внешне сходным, а внутренне полярным финалам. Пушкин предложенный союз принял. Гринев его отверг. Не будем, однако, спешить с выводами. Присмотримся к этому решающему моменту максимально внимательно.

Анализ его затрудняется тем, что именно здесь наблюдаются серьезные «разночтения» в документах, отражающих беседу 1826 г. Запись А. Г. Хомутовой интересующего нас материала вообще не содержит. «В надежде славы и добра» Пушкин, по-видимому, был склонен акцентировать положительную сторону аудиенции. Тем более, что свойство бесед такого рода, как показывает современный исследователь, — «аффектированная демонстрация императором своей милости и его заверение в благонадежности подозреваемого собеседника»²⁰.

Изнанку парадной стороны обнаруживает свидетельство самого Николая I — его рассказ 1848 г. (в записи М. А. Корфа). После двадцатилетнего промежутка император смотрит на встречу 1826 г. сквозь призму всей дальнейшей пушкинской жизни. «Создается впечатление, — пишет Н. Я. Эйдельман, — что с годами Николай I все больше и больше недоволен Пушкиным и посылает ему, так сказать, по смертный выговор.»²¹

В рассказе о давнем разговоре всплывают новые детали. После известного уже упоминания о 14-м декабря следует: «На вопрос мой, переменился ли его образ мыслей и дает ли

²⁰ Шейман Л. А. Аудиенция или допрос? (О двух встречах Николая I после 14 декабря)//Русский язык и литература в киргизской школе. Фрунзе. 1987. № 1. С. 43.

²¹ Эйдельман Н. Секретная аудиенция//Новый мир. 1985. № 12. С. 216.

он мне слово думать и действовать иначе, если я пущу его на волю, он наговорил мне пропасть комплиментов насчет 14 декабря, но очень долго колебался прямым ответом и только после длинного молчания протянул руку с обещанием — сделаться другом.»²²

Разумеется, позволительно усомниться в точности этого воспоминания. Рассказы друзей Пушкина ни о чем подобном не говорят. Тем значительнее факт сходства записи М. А. Корфа с текстом «Капитанской дочки».

Присмотримся все к тому же диалогу.

Пугачев требует от Гринева подтверждения, что тот признает его царем.

«— Или ты не веришь, что я великий государь? Отвечай прямо.

Я смутился: признать бродягу государем был я не в состоянии: это казалось мне малодушием непростительным. Назвать его в глаза обманщиком — было подвергнуть себя гибели; и то, на что был я готов под виселицей в глазах всего народа и в первом пылу негодования, теперь казалось мне бесполезной хвастливостью. Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа» (VI, 315).

И ниже, после отказа Гринева служить самозванцу и просьбы отпустить его в Оренбург:

«Пугачев задумался. «А коли отпущу, — сказал он, — так обещаешься ли по крайней мере против меня не служить?» (VI, 316).

Близость словесной ткани в повествованиях о встрече реальной и вымышленной — несомненна.

Покажу ее нагляднее.

«Капитанская дочка»

«Отвечай прямо».

Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа.

«А коли отпущу, то обещаешься ли <...>

Рассказ Николая I

*<...> дает ли он мне слово
<...> если я пущу его на волю.*

<...> но очень долго колебался прямым ответом и только после длинного молчания протянул руку с обещанием сделаться другом.

Характер выявляющегося сходства редкостно своеобразен. Оно существует как бы вопреки различию конкретных вопросов и обстоятельств. Побеждая это различие, «похожесть» свидетельствует о единой природе ситуаций. В обоих случаях

²² Эйдельман Н. Секретная аудиенция//Новый мир. 1985. № 12. С. 216.

ядро происходящего в том, что имеющий власть ждет от «младшего» чего-то типа неофициальной присяги. При этом в повести альтернатива яснее. Долг, стоящий перед Гриневым, недвусмыслен: как офицер он присягал «матушке-императрице»; как природный дворянин не может служить тому, кто искореняет дворянское сословие.

Пушкин по отношению к Николаю I находился в положении гораздо менее определенном. Из Михайловского он писал Жуковскому, что готов «условливаться» с правительством, если оно захочет прекратить его опалу (X, 154). И даже подготовил «проект» такого «условия» в расчете, что Жуковский доведет его до царя:

«Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безусловно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (X, 158).

В реальной беседе потребовалось большее. Сравнивая слова Николая I с текстом пушкинского письма, Л. А. Шейман отмечает мало заметную внешне, но принципиальную разницу: у Пушкина нет речи о перемене образа мыслей; император требует обещания «думать и действовать иначе»²³.

Необходимость такого обещания оправдывалась тем, что вместо позиции нейтральности было предложено сотрудничество (именно это подразумевает честь личной императорской цензуры).

Можно ли и должно ли было от него отказываться?

Очевидно, в разные полосы своей жизни Пушкин думал об этом по-разному.

Дневниковая запись А. Вульфа, относящаяся к 16 сентября 1827 г., содержит слова Пушкина по поводу единственного прямого задания царя — записки «О народном воспитании»: «Я был в затруднении, когда Николай спросил мое мнение о сем предмете. Мне бы легко было написать то, чего хотели, но не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро.»²⁴ Беседа, следовательно, давала надежды на то, что мысль поэта может стать источником добрых дел правительства. История камер-юнкерства, перлюстрации писем, невышедшей отставки рождала настроения совсем иного рода. В 1836 г. созданы чеканные строки об истинных правах и «лучшей» свободе:

²³ Шейман Л. А. Аудиенция или допрос? (О двух встречах Николая I после 14 декабря)//Русский язык и литература в кыргызской школе Фрунзе 1987. № 1. С. 42.

²⁴ Майков Л. Пушкин. Пб., 1899. С. 177.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права . . .

Тогда же в повести о «старинных людях» заново и по-новому отразилась беседа, так круто переменившая десять лет тому назад жизнь автора.

Гринева в отношениях с Пугачевым мудр *поздней* пушкинской мудростью. Даже в пылу искреннейшей благодарности он умеет не перейти роковой черты — сохранить свободу от благодетеля. По словам Н. В. Гоголя, в «Капитанской дочке» «всё — не только самая правда, но еще как бы лучше ее. Так оно и быть должно: на то и призванье поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возвратить нам в очищенном и лучшем виде»²⁵. В ситуации Гринева и Пугачева Пушкин не просто воссоздал критический момент собственной судьбы; он пересоздал его в согласии с идеалом и опытом последних лет своей жизни. «Герою» здесь оставлено «сердце». Тому же, кто от него зависит, дан исход, за который не придется расплачиваться разочарованиями и компромиссами.

Все сказанное подводит к цепи следующих заключений:

1. Биографические «применения» возникают у Пушкина тогда, когда какой-то пласт его жизни оказывается «закрытым» (не только планы побега, но и содержание секретной аудиенции разглашению не подлежало). Тайное в этом случае стремится стать явным, окрашивая создаваемые поэтом картины «чужой» жизни.

2. Зрелый Пушкин свободен от стремления «писать поэмы» «о себе самом». Но моменты его жизни могут войти в бытие лишь тех героев, которые родственны ему какими-то сторонами своей натуры.

3. Путь такого героя — не только в момент пересечения его с человеческой судьбой автора, но и в целом — может быть истолкован как своеобразный эксперимент. В той или иной художественной проекции проигрываются варианты, лично занимающие самого поэта, хотя оценка их заранее не предпринята.

²⁵ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Собр. соч. М.: Наука, 1952. Т. 8. С. 385.

4. В общем контексте пушкинского творчества пути Отрепьева и Гринева оцениваются противоположным образом. Ситуация «побега» в его «отрепьевском» варианте в целом отвергнута (через показ вытекающих из нее последствий). Позиция Гринева утверждена. Каждая из судеб по-своему проявляет те черты пушкинского мироощущения, которые позволили Анне Ахматовой назвать поэта «моралистом»²⁶. Речь идет не о жесткой нравственной проповеди толстовского типа. Поэт сохраняет способность изнутри понимать положения, приводящие к отклонению от категорического императива, но оценивает их именно как отклонения. Чувство личной чести, по Пушкину, — мерило всех человеческих поступков. В наличии такого мерил, в его живой активности — одно из самых общих свойств пушкинской индивидуальности — в ее творческой и человечески-повседневной ипостасях.

²⁶ Ахматова А. К статье «Каменный гость» Пушкина. Дополнения 1958—1959 гг.//Ахматова А. Стихи и проза. Лениздат, 1976. С. 548.



Е. М. ТАБОРИССКАЯ

Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года

В 1833 г. в Болдине Пушкин заканчивает работу над «Пиковой дамой» и «Медным всадником». Тем же годом в современных собраниях сочинений помечена лирическая миниатюра «Не дай мне бог сойти с ума». Мотив безумия объединяет все три произведения, создавая впечатление, что феномен сумасшествия настолько занимал в эту пору поэта, что потребовал осмысления и воплощения сразу и в прозе, и в поэзии, и в объективированных формах эпоса, и в сугубо субъективном жанре размышления-признания.

Что представляет собою феномен безумия в пушкинском художественном мире? Отыскивать его истоки в современной поэту романтической литературе или в литературе предшествующей поры сложно и, пожалуй, не слишком нужно в свете поставленной здесь проблемы. Достаточно сказать, что Пушкин был современником Грибоедова, который открыл русскому читателю трагедию горя от ума, и современником множества романтических поэм, где сумасшествие достигало героя, неся ему интеллектуальную гибель и утверждая его исключительность¹.

В собственных романтических произведениях, в тетралогии «южных поэм», Пушкин избегает соблазна изобразить безумие: ослепление страстью может привести героев и героинь этого цикла к гибели или преступлению, но не к утрате разума. Первый раз безумная героиня появляется в «Полтаве», поэме, завершённой после возвращения из Михайловской ссылки. Мария сходит с ума, как и требовалось по романти-

¹ См. об этом: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. Л., 1976; Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975; Худошина Э. И. Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне» и «Медный всадник»). Автореферат диссерт... канд. филол. наук. Л., 1984.

ческому канону, от потрясения: возлюбленный виновен в казни ее отца, и любящая женщина с ужасом отшатывается от злодея, в своем нарушенном сознании как бы разводя того, кому она отдала свое чувство («Его усы белее снега»), и того, в ком видит преступника, убийцу («А на твоих засохла кровь»)².

Обостренный интерес к утрате разума в творчестве Пушкина приходится на начало 1830-х годов. В 1832 г. мотив безумия по-разному осуществляется в «Дубровском» и в «Русалке», к работе над которой автор вернулся после четырехлетнего перерыва. В обоих произведениях безумие овладевает стариками, не перенесшими нравственных потерь. Андрей Дубровский не вынес несправедности суда и предательства бывшего друга, его бред (псаря, вводящие собак в церковь) как бы отражает и потрясение всех основ, вопиющее кощунство, и первопричину ссоры с Троекуровым. В «Русалке» практичный до цинизма мельник, сойдя с ума после самоубийства дочери, не только ощущает себя вороном, присваивая себе повадки птицы-могильщика, но и отцом русалки, что в художественном мире драмы соответствует истине. Он, и став безумцем, не забывает о деньгах, которые некогда были целью и смыслом его жизни, а теперь отданы «на сохраненье Русалке» (V, 446).

Безумие владеет стариками-отцами, которые отодвинуты на периферию по отношению к основной сюжетной линии в произведениях 1832 г., и уже в этих произведениях видна соотнесенность мотива безумия с проблемами социального и имущественного неравенства, которая найдет продолжение и завершение в «Пиковой даме».

В произведениях, написанных в 1833 г., поэт как бы уходит от романтического осмысления мотива безумия, хотя связь с романтизмом как генетическим и, возможно, эстетическим источником данной темы сохраняется и в «Медном всаднике», и в «Пиковой даме». В повести Германн предстает как лицо, всецело поглощенное страстью-желанием любыми средствами утвердиться в окружающей среде, преодолеть собственные ограниченные возможности, выиграть поединок с судьбой. Эта позиция (один против всех) роднит пушкинского инженера со многими романтическими персонажами, подчинившими собственную личность единственной и всемогущей страсти.

В «Медном всаднике» связь мотива безумия с романтической традицией осуществляется по-иному. Э. И. Худошина отметила сюжетно-ситуативную мотивировку сумасшествия

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. IV. С. 303. (Далее том и страница указываются в этой статье по данному изданию за текстом). См. об этом: Слонимский А. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, испр. М., 1963. С. 276—290.

Евгения (утрату любимой невесты) как своеобразную перелицовку сюжетного клише массовой и эпигонской романтической поэмы, так называемой «кровавой катастрофы», и характерную для такого клише композиционную схему — наличие двух вершин: «катастрофы» и «мести» предполагаемому виновнику³, а также ряд мотиваций и действий героя, которые свойственны именно этой разновидности романтической поэмы. В романтических тонах дано описание потрясения, приводящего Евгения к безумию:

И вот залив, и близок дом . . .
Что ж это? . . .
Он остановился.
Пошел назад и воротился.
Глядит . . . идет . . . еще глядит.
Вот место, где их дом стоит;
Вот ива. Были здесь ворота —
И, полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.

(IV, 392).

В отличие от традиционно романтической трактовки, безумие пушкинских героев далеко от «высокой болезни». Если сумасшествие Марии в «Полтаве» можно истолковать как некое искупление вольной или невольной вины героини и еще одно преступление, которое ложится на совесть «злодея» Мазепы, то безумие как болезненное состояние психики персонажей «Медного всадника» и «Пиковой дамы» не поддается столь прямым моралистическим толкованиям. Безумие не переводит Евгения и Германна в разряд романтических страдальцев или титанов: даже в своем «освобождении от оков разума» они не становятся вне или над окружением, как того требовал канон романтизма. Слишком густо социальное окружение героев, слишком прочны и многообразны их связи: безумие не несет героям петербургских повестей Пушкина полного высвобождения от социального амплуа (чиновник, офицер, влюбленный, игрок), оно лишь меняет их статус в обществе.

В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума . . .» поэт воссоздает две возможные судьбы человека, утратившего рассудок. В одном случае — ничем не ограниченная воля:

³ Худошина Э. И. Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне» и «Медный всадник»), С. 12.

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез
(III, 266), —

в другом — жуткая тюремная неволя:

Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверька
Дразнить тебя придут
(III, 266).

В лирической миниатюре безумие — лишь предполагаемое состояние, и обе версии судеб безумца остаются невоплощенными в реальности, они лишь «проигрываются» в воображении душевно здорового человека, причем Пушкин очень тонко и точно разводит по субъектам речи и сознания судьбу и самоощущение «вольного» безумца и судьбу обитателя сумасшедшего дома.

Версия «воли» дана от первого лица. На протяжении двух шестистиший местоимение «я» повторено 6 раз. Безумие здесь напоминает состояние предгармонического хаоса, царящее в душе поэта, призванного «к священной жертве»: тот, «и звуков, и смятенья полн», устремляется «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». Расставшийся с разумом, но оставленный на воле человек так же, как поэт в стихотворении 1827 года, бежит на лоно природы:

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса.
(III, 266).

Природа и вольный безумец сливаются, сам человек как бы наполняется стихийными силами, утрата разума компенсируется ощущением счастья («счастья полн», «я забывался бы в чаду Нестройных, чудных грез») и стихийной мощи:

И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса
(III, 266).

Разрушительное начало безумия в «вольном» изводе пушкинского стихотворения, безусловно, присутствует, но оно облагорожено размахом и умерено тем, что в плане содержания введено в рамки субъективного самоощущения, а в

плане выражения становится не передачей непосредственного действия, а лишь уподоблением.

В версии «неволи» личное местоимение «я» появляется только однажды: «А ночью слушать буду я... крик товарищей моих, Да брань зрителей ночных, Да визг, да звон оков» (III, 267).

Тема тюремных страданий, унижений, моральной боли отверженности — центральная во второй части стихотворения:

сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут...

(III, 266).

Вторая версия лишена той повышенной субъективности, неограниченной поэтической воли, близкой к безотчетному вдохновению романтиков, которой дышит первая часть стихотворения. Человек смотрит на себя — жильца дома скорби — со стороны: не я сойду с ума, а неопределенно-личное «сойди с ума» и обобщающее «ты»: «как раз тебя запрут», позволяющее изведать всю близость скорби и сострадания, но «оберегающее» личность лирического героя от слияния с растоптанным, уничтоженным «я» «дурака», посаженного на цепь.

В лирическом стихотворении Пушкин подошел к границе, где разумное «я» заглянуло в бездну унижения и взвесило участь человека, утратившего разум. В эпизированных петербургских повестях, законченных в 1833 г. в Болдине, поэт обратился к конкретным судьбам и ситуациям. Безумие из умозрительной категории превратилось в жизненную данность.

Германн — обитатель номера в Обуховской больнице — должен слышать «крик товарищей», «брань зрителей ночных, Да визг, да звон оков», но все его внимание захвачено раз и навсегда остановившейся ситуацией последней для него игры-катастрофы: «Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» (VI, 355).

Отныне его социальный статус — обитатель сумасшедшего дома. Безумие, оборвав его связи, карьеру, положив предел надеждам и стремлениям, исключив его из общества, не поделило его ни величием, ни особым духовным видением, ни даже грандиозной манией. Безумие Германна остается в контексте «Пиковой дамы» явлением прозаического, жизненного ряда и не переводится в разряд эстетизированных, опозитизированных ценностей, что было характерно для романтизма.

Аналогично (до определенных пределов) решает тему безумия Пушкин и в «Медном всаднике». Евгений, сойдя с ума, в отличие от Германна, остается на воле. Но и его воля «мир-

ного» городского сумасшедшего далеко от поэтической воли предполагаемого безумца в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума . . .». Безумие ставит Евгения в позицию отверженного, презираемого и унижаемого существа, но в нищенском существовании и бедах несчастного безумца нет ничего исключительного: это, так сказать, типовая жизнь городских сумасшедших, питающихся подаванием и ночующих, где придется.

Безумие Евгения — порождение внешних сил (ударов судьбы). Германном владеет страсть к самоутверждению, которая благодаря энергии его личности перерастает в идею-фикс, ведущую его к саморазрушению. Всечеловечески-патриархальная жизненная программа Евгения полярна предельному эгоцентризму Германна, который подчиняет свою жизнь в начале повести жесткому самоограничению, а потом надежде-страсти на верные карты.

Евгений до безумия — человек социальной нормы. Жизнь им мыслится как путь, не предполагающий перемен: «И станем жить, и так до гроба Рука с рукой дойдем мы оба, И внуки нас похоронят . . .» (IV, 386). Германн на первых же страницах выделен и авторским определением и мнением других персонажей: он немец среди русских, инженер в кругу гвардейцев, неиграющий среди игроков и т. д.

Для того чтобы Евгений потерял рассудок, нужны катастрофа, потрясшая целый город, и гибель невесты. Для кристаллизации идеи-фикс Германна достаточно анекдота, о котором он сам говорит: «Сказка». Безумие — закономерное проявление его личности, участие внешних сил в этом случае ничтожно.

В «Медном всаднике» сюжетом как совокупностью событий движет случайность: случайно смывает дом Параши, случайно наводнение настигает героя «На площади Петровой», случайно забредает Евгений на ту же площадь в ночь ранней осени, случайно именно тут «Прояснились В нем страшно мысли». Евгений пассивен: единственное его целеустремленное действие — поиски невесты, в остальном его роль до самого бунта страдательна. Целеустремленность Германна, стремящегося обладать тайной трех карт, движет события «Пиковой дамы». Его волеизъявления сначала лежат в сфере хорошо рассчитанной авантюры, когда же возможности реальности исчерпаны, Германн заступает черту ирреального, и тогда ему открывается желанная тайна.

Евгений не успевает стать личностью, обрести контуры индивидуальности. Он скачком переброшен в безумие как в состояние, исключающее личностное начало в человеке. Непрерывность сюжетного движения поэмы приглушает резкость перехода Евгения из статуса одного из малых сих к

положению носителя глобального конфликта. Меняется смысловая и эстетическая функция героя: в первой части его изображение тяготеет к бытописанию, во второй — образ безумца-бунтаря поднят к вершинам философско-поэтического сближения.

Сойдя с ума, Евгений не утрачивает физического тождества с собою, но отныне его общественный статус и его самоощущение — отчуждение от общества — дополняются беспомощностью — то есть отчуждением от себя, которое продолжается вплоть до встречи с медным всадником. Безумие — граница между прежним и сегодняшним Евгением: в нем прежним преобладает не личное, а родовое начало. Безумие заставляет пушкинского героя утратить не только личные, но и родовые черты. До кульминации поэмы Евгений — движущееся тело, подвергающееся унижениям и лишениям и не осознающее ни их, ни своего «я».

Поэт определяет состояние своего героя как оглушенность «шумом внутренней тревоги». Именно внутренняя тревога превращает Евгения в своеобразный отпечаток, микрослепок наводнения, которое как бы вошло в пушкинского героя и осталось в нем навек: «Мятежный шум Невы и ветров раздавался В его ушах» (IV, 393). Безумный Евгений в контексте поэмы соотносится с взбунтовавшейся Невой (стихией), пожалуй, в той же мере, в какой город («Петра творенье») соотносен с замыслом и личностью Петра-созидателя. Ход поэтической мысли, выявляющей это соотношение, у Пушкина не параллельный, а встречный: Петр воплощается в городе, мысль творца запечатлевается в многообразной и стройной картине жизни северной столицы, — преобразование идет по линии: человек — его деяние, по линии разрастания и гармонизации. Евгений продолжает и завершает линию стихийного и необузданного бунта природы, на переломе сюжета «Части второй» он как бы концентрирует в себе не сознательную память о бедах и разрушениях, какие принесло наводнение, а не осознанную включенность в уже исчерпавшую себя стихийную катастрофу: «Ужасных дум Безмолвно полон, он скитался (IV, 393).

Евгений уже в этом эпизоде поставлен автором в оппозицию к Петру, каким он изображен в начале поэмы: и здесь, и там в состоянии обоих героев господствует дума, которая наполняет и переполняет все их существо, но думы Петра «великие», а думы несчастного безумца «ужасные». «Он» в первых строках вступления величественно, картинно статуарен:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн

(IV, 380), —

а Евгений не может найти себе места, как не может отыскать и направления в своих скитаниях: «Он не разбирал дороги Уж никогда» (IV, 393).

Несомненно, Пушкин не только противопоставляет (разводит и сталкивает) двух антагонистов — самодержца и «маленького человека», безумного бунтаря и величественного преобразователя, живого, страдающего человека и мертвящую силу государственности, но и уподобляет в какой-то степени своих героев, не только тогда, когда рисует спасающегося на льве Евгения как бы несущимся вослед медному всаднику над разгулом невских волн, но и тогда, когда воссоздает поглощенность безумными «ужасными думами» «бедного Евгения».

Тревога, ужас неотступно живут в Евгении, хранящем весь разрушительный хаос наводнения, и это ставит его в контрпозицию к городу, мгновенно «забытому» пережитую катастрофу:

Утра луч

Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей
И не нашел уже следов
Беды вчерашней, багряницей
Уже прикрыто было зло.
В порядок прежний все вошло . . . (IV, 392)

(Подчеркнуто мною — Е. Т.).

Евгений в своей отрешенности от «порядка прежнего» бесконечно чужд не только корыстным заботам купцов и нерассуждающей аккуратности «чиновного люда», но той мгновенности «забывания», которой охарактеризован Петербург, так сказать, населенный (в отличие от вечного и дивного «Петра творенья»). Ужас стихийного бедствия пережит всеми, но Евгений не перенес увиденного, открывшегося: «Его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял».

Положение безумного бродяги выводит Евгения за черту нормированного общественного бытия. Собственное положение (социальная роль) не воспринимается самим героем, как, видимо, не доходит до сознания Евгения реальность в целом и приметы собственного нищенского существования.

И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь, ни человек,
Ни то, ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый . . .
(IV, 393).

Его существование неопределенно, призрачно: для других Евгений — городской сумасшедший, внутри себя он полон

«смутной муки», онтологически пушкинский безумец — «ни житель света, ни призрак мертвый».

Эта рубежность, неопределенность сути и функций героя чрезвычайно важны для понимания кульминации поэмы. В эпизоде «встречи» Евгения с медным всадником происходит обратный по отношению к восходящей линии сюжета процесс вочеловечивания безумца. Евгений, оказавшись у дома со львами, вспоминает не только «прошлый ужас», который воскресает в нем при каждом пробуждении, но конкретную ситуацию:

Он узнал
И место, где поток играл,
.....
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой
(IV, 394—395).

Однако вочеловечивание героя Пушкина неполно: прояснившиеся мысли не уводят Евгения к его собственному перечеркнутому наводнению прошлому — к Параше, ее гибели и т. д. Пушкин как бы освобождает его (в недавнем прошлом рядового человека) от всех «привязок» к конкретным обстоятельствам, от всех ограничений, диктуемых социальным статусом и сознанием. Безумие Евгения — это его освобожденность от всех общественных, моральных, религиозных запретов, оно — «стихия», которая владеет человеком, и *безличность свободы* безумия как бы уравнивает протестующего Евгения с *безличностной же идеей* самовластья, с *идеей государственной необходимости*, воплощенной в медном всаднике. Евгений — в определенном смысле инструмент, рупор стихийного протеста, как «кумир на бронзовом коне» — символ самодержавной государственности.

Однако у бунта Евгения есть и другая сторона: живой, страдающий, гневный человек поднимает голос против недвижной, вопреки пластическому порыву, грозной, величественно прекрасной и бесчувственной громады памятника. Не просто *частный человек* против *идеи* государственности, не просто живое существо против мертвой бронзы, а *безумец* против *гениального творения* художника, нашедшего в формах пластики эквивалент и громадной личности царя-преобразователя, и исторически разнонаправленным процессам, у истоков которых стоял Петр I.

Для Евгения не существует диалектики Петра-личности, Петра-государственного деятеля, Петра-модели монумента, с одной стороны, и фальконетовой статуи как памятника, запечатлевшего черты определенного лица, и памятни-

ка, ставшего символом имперской России, с другой. Все это есть для автора поэмы и ее читателя, герой же видит в медном всаднике врага, виновника своих несчастий. В момент бунта Евгений отнюдь не просветлен, его угроза рождена не вспышкой вернувшегося сознания, ее, видимо, хватило, чтобы припомнить обстоятельства катастрофы и соотнести наводнение с «волей роковой» творца Петербурга. В сам же момент угрозы Евгений вряд ли осознает, что с ним происходит: он охвачен неодолимым порывом эмоций — «взоры дикие», «Глаза подернулись туманом, По сердцу пламень пробежал, Вскипела кровь», наконец, «как обуйанный силой черной», шепчет он свою угрозу.

Бунт Евгения не только высоко человечен, социально насыщен (это объективирующая, идущая от замысла автора сторона ситуации), не только исполнен символической мощи (это аспект идеи и конфликта произведения), но и бесцелен, лишен непосредственной осознанности, с точки зрения самого персонажа. Это бунт, идущий не от разума, а от «крови». Злоба, гордость, мрачность — вот слагаемые мстительного порыва, напор которого столь велик, что на мгновение комочек плоти, озаренный вспышкой чувств, становится не менее масштабен, чем тот, «чьей волей роковой Под морем город основался».

Угроза произнесена, вызов брошен, и дальнейшее разворачивается по логике поединка, где акция рождает реакцию — «строитель чудотворный», оскорбленный угрозой, оживает: лицо царя, «мгновенным гневом возгоря», оборачивается к бедному безумцу.

Легендарно романтический, мифологический мотив «мертвый хватает живого», статуя мстит человеку — мотив, некогда обыгранный и отвергнутый Пушкиным с позиций внеромантической поэтики в послании к Дельвигу 1827 г. («Прими сей череп, Дельвиг . . .»), на этот раз получает действенное, пластическое воплощение (медный всадник преследует Евгения) и реалистическую мотивировку: гениальная по фантастическому размаху и поэтической точности воспроизведения погоня — всего лишь бред безумца, галлюцинация, симптом мании преследования.

Фантастика (фантастический эпизод) становится своеобразным «параллелограммом сил» слияния и противостояния возможностей, точкой схода разных стилевых тенденций в поэтике «Медного всадника». Но кульминационный эпизод погони не остается чем-то особенным, чтобы не сказать «инородным», в художественной ткани пушкинской поэмы, в которой единство всех компонентов достигает редкостной силы. Казалось бы, фантастический эпизод имеет точные текстовые границы (от слов «показалось ему» до слов «с тяжелым топотом

скакал»), занимает совершенно определенное место в сюжетно-композиционном развитии поэмы и т. д., иными словами, эпизод погони строго локализован в тексте «Медного всадника» и не имеет аналогов и сближений в самом произведении. Однако этот эпизод не только выделен, он растворен в органическом единстве пушкинской поэмы. Он как бы опутан сетью многообразных соответствий и соотносительностей со множеством явлений, находящихся на разных структурных уровнях.

Именно многообразии контекстуальных связей не позволяет фантастической части (кульминации поэмы) отделиться, обособиться от художественного целого «Медного всадника», а сама единичность фантастического фрагмента в контексте поэмы не дает права говорить о «Медном всаднике» как произведении фантастическом по сути или хотя бы по доминанте.

Встает вопрос: как соотносится фантастическое и жизнеподобное начало в «Пиковой даме», насколько жанровая природа эпического произведения «восприимчивее» к фантастике, чем лиро-эпическая жанрово-родовая природа поэмы.

Установка на реальность, документ, факт в «Медном всаднике» образует столь мощное поле напряжения, что вся история Евгения, включая бунт и погоню, приобретает качество невыдуманной судьбы и реального происшествия. Жанроводовая сущность поэмы и ее стихотворная структура в силу свойств и функций самого стиха являются важнейшими факторами формирования эпизма «Медного всадника» как в плане установки на объективность (в противоположность субъективному лирическому началу), так и в плане масштабности и универсальности (в противоположность камерности, интимности, единичности).

«Пиковая дама» в соотношении с «Медным всадником» предстает как нечто прямо противоположное господствующей в поэме установке на воспроизведение реально бывшего как частного проявления универсальных законов природного и общественного бытия и смотрится как произведение камерное (новелла, а не роман).

Организация художественного хронотопа подтверждает впечатление эпического размаха «Медного всадника» и камерности «Пиковой дамы»: ареной событий в поэме является река и город — его площади; действие «Пиковой дамы» развертывается в интерьерах. В «Медном всаднике» события приобретают эпохальный характер, в «Пиковой даме» мерой времени остается жизнь частного человека. Для поэмы характерны прорывы в вечность: годичный цикл жизни города, со- и противопоставление похорон Евгения «ради бога» и «вечного сна Петра» переводят художественное время из контекста социального в контекст онтологический. В «Пиковой даме» Пуш-

кин осуществляет выход к проблемам бытия более сложным и опосредованным путем.

Безумие Германна никоим образом не может рассматриваться как форма романтического отчуждения личности от мира (безумие Евгения в какой-то мере допускает такое толкование), потому что Германн, стремясь к самоутверждению, намерен не противопоставить себя своему окружению, а, напротив, слиться с ним.

Пушкин не заостряет противоречия личности Германна до открытых контрастов, а приглушает их, стушевывает. Даже в тех случаях, когда поведение героя сугубо индивидуально (игрок в душе, Германн никогда не брал карт в руки), внешне оно выглядит почти тривиальным: «целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (VI, 331). Его поглощенность процессом игры как бы уравнивает его с игроками-гвардейцами. Установки и ценности Германна те же, что и у его окружения, но то, что для Нарумова или Томского данность, для Германна — цель. Разница между ними, скорее, количественная, чем качественная: утрой, усемери Германн свое состояние, он станет «своим» в кружке гвардейцев, где без денег он ощущает себя чужим, обделенным, несостоятельным.

Краеугольным камнем мечтаний Евгения в «Медном всаднике» оказались два понятия: «независимость и честь», путь к которым сам мечтатель видел в труде и семейном счастье. Германн жаждет «покоя и независимости», а средством их достижения первоначально должны были стать «расчет, умеренность и трудолюбие» — качества, которые по мере развития событий в повести вытесняются и замещаются «тремя верными картами», сулящими беспроигрышное утроение и усечение капитала.

Покой как состояние внутреннего согласия, гармонии с самим собой живет в душе Евгения, вопреки тяжелым думам и тревоге, в ночь перед наводнением. Честь и независимость в его глазах — вещи предельно сближенные, почти тождественные. Это — кредо нравственного самостояния личности, под которым бы подписался и сам поэт. В мыслях Германна нет места слову «честь». Оттенки гражданских добродетелей и сословных предрассудков, составляющие некий смысловой ореол слова «честь» в творческом мире Пушкина, несомненно, связываются с внутренней самодостаточностью обедневшего и приблизившегося к самым демократическим слоям населения Петербурга потомка рода, чье прозвание «блистало и под пером Карамзина»: Евгений «Дичится знатных и не тужит Ни о почюющей родне, Ни о забытой старине» (IV, 384).

Германн постоянно неудовлетворен, «межумочен». Он — личность, не имеющая столь глубоких исторических и нацио-

нальных корней, какими обладает, пусть не осознавая их, герой «Медного всадника». «Независимость» в представлении молодого военного инженера сближается с понятием «покой», т. е. состоянием определенного социального и личного равновесия, состоянием своей «легализации» в окружающем социуме.

Размечтавшийся «как поэт», Евгений воображает картины семейной жизни, одновременно идиллические, так как в них нет места душевной раздвоенности, и лишены сентиментально-романтического парения. Евгений не забывает о тех сложностях, что ждут его, женатого человека:

Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою

(IV, 385).

Германн упомянет о «детях моих, внуках и правнуках», которые благословят память графини и «будут ее чтить, как святыню», в своем обширном монологе перед обладательницей заветной тайны. То, что для Евгения — смысл жизни, сама жизнь, то у Германна превращается в риторический прием, в попытку любыми средствами добиться своей цели — вывести беспроегрывные карты.

Германн, вернувшийся в «свой смиренный уголок» под впечатлением рассказа о трех картах, «долго не мог заснуть» (ср. в «Медном всаднике»: «Итак, домой пришел, Евгений Стряхнул шинель, разделся, лег. Но долго он заснуть не мог»), а «когда сон овладел им, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно и забегал к себе золото, и клал ассигнации в карман» (VI, 332).

В снах, облакающих картины полусознательной жизни Германна, нет места любви, семье, детям — тому, что связывается с обращенностью к жизни, к другим людям. Удача игрока, выигрыш, деньги составляют призрачное счастье героя «Пиковой дамы», и, проснувшись, он вздохнет «о потере своего фантастического богатства».

В мечтаниях Евгения и снах Германна по-разному реализуются представления о том, что можно назвать счастьем. В «Медном всаднике» Евгений не называет слово «счастье» по отношению к себе — слишком нелегко дается ему жизнь. Для Германна счастье — это благоприятное стечение обстоятельств, «поворот Фортуны»: «Почему ж не попробовать своего

счастья?» — размышляет он на другой вечер после игры у Нарумова, бродя по Петербургу. «Подбиться в милость» к графине, «пожалуй, сделаться ее любовником» (VI, 331) — Германн готов и на это ради призрачного обладания тайной верного выигрыша.

Там, где у Евгения любовь, у Германна своеобразная игра с судьбой, «торг», в котором он готов платить наигранной, фальшивой страстью к 87-летней старухе, лишь бы иметь возможность «загрести золото и класть ассигнации в карман».

В «Пиковой даме» Пушкин прибегает к своеобразному парадоксу и в построении сюжета, и в освещении главного персонажа. В поступательном развитии действия Германн дважды теряет «фантастическое богатство»: в первый раз он, проигнувшись, сожалеет о приснившемся выигрыше (последний абзац второй главы), второй раз проигрывает огромную сумму и психологически расстается еще с такой же, так как был готов выиграть и тем самым удвоить свой капитал. Определение «фантастическое богатство» оказывается очень точным и многозначным. Фантастичны и размеры утрачиваемого состояния (применительно к тому, чем реально располагает молодой офицер), и качество — способ его обретения. В обоих случаях деньги Германна призрачны, связаны с ирреальным началом: в первом они — принадлежность сна, во втором — Германн действует под гипнозом страсти-мании, над ним тяготеет наитие — тайна, открытая ему призраком графини.

Утрата приснившегося состояния предвещает «удар» развязки. Тайная недоброжелательность судьбы, от рождения лишившей Германна богатства, повторяется в жуткой случайности окончательного проигрыша. Германн, который на свой страх и риск пытается переломить судьбу, полагаясь на волю случая, иными словами, на волю все той же судьбы, проигрывает ей. Фаталистический призыв, присутствуя в развитии сюжета, сдвигает логику общественных закономерностей (одиночке Германну практически невозможно обрести богатство и тем самым «упрочить свою независимость») в область, пограничную с самой безудержной фантастикой.

Даже вырвав у судьбы тайну трех верных карт, Германн лишен возможности реализовать свои заветные желания. Его цель — выигрыш, т. е. приобретение денег, до той поры ему не принадлежавших. Магическая сила карт Сен-Жермена на выигрыш как бы не распространяется. Три карты, названные им, помогают отыгаться, вернуть утраченное, но не способны принести игроку нового богатства. И графиня, и Чаплицкий не выигрывают, а отыгрываются, причем тайна заветных карт достается этим героям без усилий с их стороны, без вымогательства: она — дар человека, имеющего доступ к загадке. Германн в своем стремлении к деньгам нарушает и принцип «до-

бровольности» раскрытия тайны, и принцип отыгрыша. В его руках карты теряют свои чудесные свойства.

Германн в «Пиковой даме» предстает в двойном освещении. С одной стороны, человек, восстающий против обстоятельств, вступающий в противоборство с судьбой и обществом, с другой, — игрушка случая, лицо, фиксирующее в себе мощь объективных законов общества. С одной стороны, крайний индивидуалист, пренебрегающий всеми божескими и человеческими ценностями и связями, с другой — раб общепринятых представлений о преуспевании. К безумию героя «Пиковой дамы» ведет не только завладевшая его умом и сердцем бредовая идея — узнать три беспроигрышные карты, но и «зыбкость» личного статуса, которая как бы не оставляет ему возможности существовать в мире людей.

Эта пограничность сущности и художественного освещения главного героя, равно как и тема не столько безумия (результата), сколько схождения с ума (процесса) во многом определяет поэтику фантастической петербургской повести Пушкина, с ее неразграниченностью, проницаемостью реального и фантастического. Безумие главного героя, прослеженное от момента зарождения идефикса (анекдота Томского и сна о выигрыше) до логического завершения (проигрыш и окончательная гибель рассудка), исподволь определяет не только событийное движение в произведении, но и неповторимость его художественной ткани, некую неразграниченность реального и фантастического, составляющую прелесть и загадочность «Пиковой дамы».

Казалось бы, фантастика впиталась в каждый элемент пушкинской повести так, что ее нельзя вычленишь, обособить, но тем не менее от начала к концу произведения происходит незаметное накопление, концентрация и выявление внереалистических компонентов, прочно впрессованных в жизнеподобный пласт произведения. По мере того, как Германн укрепляется в своей «неподвижной» идее, иными словами, по мере развития его душевной болезни, фантастические, ирреальные элементы повести становятся все более очевидными: умершая графиня Анна Федотовна, обладательница тайны трех карт, трижды напоминает о себе главному герою, сначала подмигнув ему из гроба, затем, обозначив условия выигрыша, и наконец, усмехнувшись с «убитой» карты. Мотив чудесного выигрыша, с самого начала заявленный как фантастический и обуславливающий магистральное движение сюжета в повести, постепенно меняет характер своей фантастической сущности: поначалу это фантастика устного предания, своеобразной светской «былички», условный, хочется сказать, литературный характер которой настолько очевиден, что все участники карточной игры у Нарумова так или иначе выражают

скептически трезвое отношение к рассказу Томского. Но постепенно фантастическое зерно, зароненное на благодатную почву «огненного воображения» и стесненных обстоятельств Германна, дает пышные всходы и по мере перерастания в мономанию становится все более объективированным фактом существования пушкинского героя. То, что здравомыслящим человеком воспринимается как вымысел, «сказка», то в сознании и поведении постепенно сходящего с ума Германна делается смыслом жизни, формой самоосуществления.

Сам феномен безумия смещен по отношению к нормальному существованию человечества, оставаясь частным проявлением в универсальной картине человеческого бытия. История сумасшествия Германна, как бы потесненная на второй план энергичным темпом событий в повести, в известной мере определяет жанровую специфику «Пиковой дамы» как повести фантастической.

В творчестве Пушкина системно проявляется чрезвычайно характерная тенденция: произведения, обладающие совершенной автономностью проблематики, сюжета, героев, корреспондируют между собой по признаку второплановому, а то и вовсе третьестепенному. Но исследователь, оттолкнувшись от этой, казалось бы, отнюдь не общезначимой близости, может прийти к существенному углублению как в понимании самозамкнутых смыслов каждого из анализируемых произведений, так и в уяснении более общих закономерностей творческого мышления поэта.

Видимо, с достаточным основанием можно говорить, что любой объект действительности в зрелом творчестве Пушкина представлен как нечто неисчерпаемое в своей глубинной сути, в живом многообразии связей вширь и вглубь. Автор постигал действительность не планиметрически, а объемно. И именно поэтому явление по авторской воле Пушкина перемещалось и помещалось не только в разные сюжеты, но и в разные родовые и жанровые сферы, «испытывалось» различными стилями, иногда совмещенными в пределах одного произведения (например, «Евгения Онегина»), иногда отстоящими достаточно далеко друг от друга (элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Дорожные жалобы»). Нечто подобное произошло с феноменом безумия в произведениях Пушкина, созданных в 1833 году.

Безусловно, «Пиковая дама» и «Медный всадник» не были первым подступом поэта к этой теме. Достаточно отчетливо мотив безумия намечился, например, в «Пире во время чумы», где безумным представлялся, с точки зрения норм христианской морали, сам пир («Безбожный пир! безбожные безумцы!»), где проявлением душевного недуга виделось поведение Председателя («Женский голос: «Он сумасшедший. — Он

бредит о жене похороненной»), где более стерто этот мотив звучал в эпизоде обморочно-бредового видения Луизы. Но в «Пире во время чумы» безумие не стало объектом художественного исследования и изображения, — это всего лишь один из эмоциональных обертонов маленькой трагедии, как упоминание в восьмой главе «Онегина» о том, что, влюбившись в Татьяну-княгиню, герой «чуть с ума не своротил», но все-таки «не сделался поэтом, Не умер, не сошел с ума», — лишь шуточный штрих к характеристике центрального персонажа.

В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума . . .», в «Медном всаднике» и «Пиковой даме» безумие предстает и как особое явление жизни, и как своеобразный инструмент, с помощью которого автор исследует более общие и, пожалуй, более сложные явления социальных отношений и человеческого бытия. Предмет художественного постижения и отражения, с одной стороны, подвергается мощному воздействию семантической установки автора, испытывает активное влияние структурного и стилового контекста, подчиняется законам сюжетостроения и жанровых традиций, а с другой, — сам диктует особенности своего воплощения, формирует художественный строй данного произведения. Условно говоря, безумие в «Медном всаднике» стилистически подчинено грандиозности поэмы о великом городе, а безумие Германна как бы становится порождающим моментом стилистики «Пиковой дамы», ферментом, определяющим образ жанра фантастической повести.

Наполеоновский «миф» у Пушкина и Стендаля

Наполеон — одна из самых мифогенных фигур новой истории. Предпосылки к созданию наполеоновского «мифа» в его двух формах — апологетической и антибонапартистской — возникают уже в конце девяностых годов XVIII века при первых победах молодого генерала в Италии. В дальнейшем легенды клубятся вокруг имени Наполеона. Каждая его победа, каждый поворот судьбы выступают катализатором в оформлении «мифа», экзальтация преклонения и ненависти стимулирует его развитие.

Процесс возникновения нового «мифа», его связь с глубинными архаическими истоками — сложная проблема, имеющая много аспектов¹. Для нас важна связь наполеоновской легенды с древним мифом о безродном герое, неизвестно откуда взявшемся, вступающем в героическое единоборство с людьми и судьбой и поверженным в конце пути беспощадным роком. По отношению к Наполеону миф раздваивается на две линии: герой-спаситель, несущий перемены, свет и свободу, своеобразный Прометей, и герой-губитель, тиран и деспот, который «приходит извне как губительное наваждение»². Первая линия ведет к созданию наполеоновского апологетического «мифа», вторая — антибонапартистского.

Дать точные дефиниции «мифа» о великом политическом деятеле и полководце новой истории — задача трудновыполнимая. Однако по отношению конкретно к Наполеону и к эпохе первоначального оформления «мифа» задача представ-

¹ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976 С. 277—358; Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 166—176; Аверинцев С. С. Мифы//КЛЭ. М., 1967. Т. 4. С. 875—881.

² Лотман Ю. М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия//Ученые записки Тартуского университета, 1987, вып. 746 /Труды по знаковым системам, т. XX/. С. 108.

ляется не столь уж невыполнимой: тип фантастического массового сознания, восходящего к архетипам героя «погубителя» и «спасителя», сочетающего легенду и факт, принимающего нарративную форму (образ, сюжет, композиция), характеризующегося такими категориями как анонимность, повторяемость, цикличность, тенденциозность, Миф помогает осмыслить современность: вполне конкретное историческое лицо как бы подсвечено мифологическим персонажем.

До 1821 года наполеоновский «миф» не мог быть структурирован, нарративный сюжет был «открыт» и не имел окончательного оформления. Смерть Бонапарта на Св. Елене, определившая качественно новый этап в развитии наполеоновской легенды, закончила сюжет жизни и придала «мифу» завершенность. Через несколько лет после появления «Мемориала со Св. Елены» Ласказа (1823), по определению П. А. Вяземского, одной «из важнейших книг нашего столетия»³, почти одновременно выходят в свет несколько объемных жизнеописаний Наполеона (Норвена, Бурьенна, Жомини и др.), выполненных в апологетическом ключе. С них современная историография отсчитывает оформление наполеоновского «мифа», вкладывая в это понятие представление о «ненаучности», «недоверности» и «необъективности».

Одновременно с наполеоновским «мифом», созданным историками, возникает связанный с анонимным массовым сознанием его литературный аналог. Св. Елена, завершившая сюжет жизни Бонапарта, превращается в образ, не менее впечатляющий, чем плаха Марии Стюарт, кинжал Шарлотты Корде или лихорадка в Миссолонги. Став в мифологизированном сознании своеобразной «скалой Прометея» или «Голгофой Христа», она осенила Наполеона ореолом мученичества. Многие писатели Европы и России первой трети XIX века в стихах и прозе создают свой вариант наполеоновского «мифа» (Байрон, Мадзони, Ламартин, Гете, Гейне, Гюго, Беранже, Лермонтов, Вяземский и др.); Пушкин и Стендаль входят в этот ряд как одни из самых значительных его творцов.

Тема «Наполеоновский «миф» у Пушкина и Стендаля» не привлекала внимания исследователей. Отношение к Бонапарту каждого из писателей в отдельности, но вне проблемы мифа, изучалось (тема «Стендаль и Наполеон» — глубоко⁴, «Пуш-

³ Вяземский П. А. Наполеон и Юлий Цезарь // Современник. 1836. № 2 С. 248.

⁴ Рейзов Б. Г. Стендаль: Философия истории Политика. Эстетика. Л., 1974. С. 75—92; Фрид Я. Стендаль М., 1967 С. 26—63; 82—85; Прево Жан. Стендаль М.: Л., 1960. С. 160—166; Heister M. Stendhal et Napoléon. Paris, 1969; Tulard J. Le mythe de Napoléon. Paris 1971; Boyer F. Stendhal et les historiens de Napoléon // Editions du Stendhal-Club. 1926. N 1.

кин и Наполеон» — до удивления мало⁵), но без задачи сравнения. Поскольку метод сопоставительного анализа оказался плодотворным для раскрытия как теоретической позиции обоих писателей («истинный романтизм»), так и своеобразия поэтики их прозы (психологизм, «шекспиризм», интерпретация тем войны, природы, любви, безумия)⁶, нам представляется целесообразным его использование и в данном случае.

В сложной проблеме отношения обоих писателей к Наполеону, включающей разнообразные аспекты (биографический, исторический, философский, творческий), нас интересует частный вопрос: рецепция обоими писателями наполеоновской легенды и создание ими собственного варианта бонапартистского «мифа». С этой точки зрения типологическая общность основателей русского и французского реализма проявляется в диалектике развития от большего различия в начале творческого пути к большей общности в конце его. Различие определяется прежде всего биографическим опытом.

Для Стендаля, в отличие от Пушкина, Бонапарт — не абстрактная фигура, а личность, хорошо знакомая, вполне конкретная и живая. Участник большинства наполеоновских походов (сублейтенант, драгунский офицер, крупный военный чиновник), работавший нередко в одном кабинете с Наполеоном, имевший с ним ряд личных бесед (одна из них во время парада в Москве), Стендаль в юности испытал чувство восхищения молодым генералом, затем с 1801 по 1804 гг. — острую неприязнь к первому консулу, заклеил презрением балаган коронации, позже, став военным чиновником и высоко оценен организаторский гений Бонапарта, несколько примирился с ним, а затем испытал глубокое разочарование. У него были все основания в конце жизни написать: «Я пал вместе с Наполеоном в апреле 1814 года <...> Лично мне это падение доставило только удовольствие»⁷. Примечательно, что во время эпопеи «ста дней» Стендаль не поспешил из Италии в Париж, но зато через четверть века, создавая «Пармскую

⁵ Грунский А. К. Наполеон в русской художественной литературе // Русский филологический вестник, 1898. Т. 40. С. 100—120; Реизов Б. Г. Из истории европейской литературы. Л., 1970. С. 51—66; Sorokin Dmitri. Napoléon dans la littérature russe. Paris. 1974. P. 145—173.

⁶ См.: Вольперт Л. И. 1) Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 197—211; 2) Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 200—224; 3) Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля: («Пиковая дама» и «Красное и черное») // Пушкин и русская литература: Сборник научных трудов Латвийского университета. Рига, 1986. С. 46—59.

⁷ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 13. С. 13—14 (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, первая цифра означает том, вторая — страницу).

обитель», восполнил пробел, отправив на помощь Наполеону из Италии героя романа юного Фабрицио и сделав его участником битвы при Ватерлоо. Как заключительный итог звучит его признание, сделанное в конце жизни: «Любовь к Наполеону — единственная страсть, сохранившаяся во мне» (II, 199).

Как это ни парадоксально, именно Стендаль, счастливо соединивший качества историка и писателя, первым в Европе создал оформленный вариант наполеоновского апологетического «мифа». Парадоксальность в том, что в это время он относился к Бонапарту весьма критически, в том, что свой «миф» он создал за три года до смерти Наполеона (следует учитывать однако, что в конце второго десятилетия известия о кончине узника Св. Елены неоднократно распространялись в обществе), и в том, что он на пять лет опередил прославленный «Мемориал» Ласказа.

Речь идет о книге Стендаля «Жизнь Наполеона» (*Vie de Napoléon*, 1818), которую историки XIX века не могли учитывать, так как она осталась незаконченной и была опубликована лишь в 1928 году. Современный исследователь Наполеона А. З. Манфред, высоко оценивший труд Стендаля («один из лучших биографов Наполеона, писатель огромного таланта и поразительной исторической проницательности»⁸), не связывает его книгу с понятием мифологического нарратива, как нам представляется, лишь потому, что сам является создателем одного из вариантов апологетического «мифа», но только в его новом обликии второй половины XX в. По-видимому, абсолютной объективности по отношению к таким фигурам как Наполеон нельзя требовать и от историка XX в., рассчитывать можно только на максимальное приближение к объективной позиции.

Сам Стендаль также никоим образом не связывал свою книгу с идеей мифотворчества. Хотя именно в это время Шеллинг в «Философии искусства» впервые предсказывает создание новых мифов, где в функции мифологемы будет использоваться культурное имя, практически никто из писателей, создателей нового наполеоновского «мифа», не ощущал себя причастным к творчеству такого рода.

Апологетическая тональность «Жизни Наполеона» целиком определялась политическими страстями эпохи: Стендаль считает себя обязанным выступить в защиту Наполеона. Дело в том, что годы создания книги — 1817—1818 — пик антибонапартистских настроений, оголтелых нападок на Наполеона со стороны «ультрареакционеров». «Черной легенде» Стендаль стремится противопоставить «правду» о Наполеоне, но

⁸ Манфред А. З. Наполеон Бонапарт М, 1986 С 21

строгий факт соседствует в книге с вымыслом, объективность с тенденциозностью, пронизательный анализ военно-бюрократической машины с малодостоверными историями, а вся книга принимает характер мифологического нарратива.

Хотя Стендаль воспринимает свой труд как позитивный и никоим образом не связывает его с мифом, он почему-то считает для себя необходимым в предисловии к книге объяснить ее генезис: «Это жизнеописание объемом в триста страниц in-octavo есть произведение *двухсот или трехсот авторов (курсив мой — Л. В.)*. Редактор лишь собрал те фразы, которые показались ему верными» (11,5). Удивительным образом это предупреждение не обратило на себя внимание стендалеведов, хотя в нем имеет место не обычная для исторического исследования отсылка к многим источникам, а принципиальный отказ от авторства и апелляция к массовому сознанию («двести» или «триста»).

Книга Стендаля — редкий по яркости пример для раскрытия механизмов создания апологетического «мифа». Для этого достаточно сравнить текст «Жизни Наполеона» с текстом «Дневников» Стендаля, в которых нашли отражение те же самые события. Было бы неправомерным утверждать, что книга Стендаля целиком апологетична, в ней много критических замечаний об императоре, но доминирующая интонация — хвалебная, а для этого было необходимо включить механизмы отбора, смягчения, «подсветки» и определенной интерпретации фактов, работающие на создание героической легенды. Примечательно, что в книге без всяких комментариев используются автохарактеристики самого Наполеона. Через двадцать лет, начав свои «Воспоминания о Наполеоне» («Mémoires sur Napoléon», 1838) (в это время он настроен оппозиционно к установлению официального культа Наполеона Луи-Филиппом), Стендаль на первой странице поспешит заметить: «Будучи монархом, Наполеон часто лгал в своих писаниях» (11,196). Нельзя и предполагать, что в 1818 году умнейший человек, тридцатичетырехлетний Стендаль об этом еще не догадывался, но апологетическая ориентация не допускала сомнений. Так что чтение книги требует «ключа» и «поправки».

Но и чтение «Дневников», начатых Стендалем в 1801 году, в год заключения Наполеоном конкордата с папой Пием VII, т. е. в момент появления критического отношения Стендаля к Бонапарту, нуждается в «дешифровке». Стендаль не может разрешить себе открытые нападки на первого консула, он в курсе действий тайной полиции Фуше, поэтому он часто прибегает к эзопову языку, называет себя вымышленными именами (Доминик, Менье и др.), и даже составляет для себя реестр запрещенных тем: «Из осторожности я не пишу ни-

чего: а) о военных событиях, б) о политических отношениях с Германией, в) об отношении Доминика с величайшим из людей» (*Наполеоном — Л. В.*) (14,283). Иногда он все же нарушает свой запрет, прикрываясь, однако, чужими именами: «Менье начинает разочаровываться в Бонапарте и понимать, что его торжество — большое несчастье. Менье начинает отрезвляться и бояться Бонапарта» (14,215).

Можно было бы привести много примеров политических оценок, решительно не свойственных Стендалю, но характерных для его книги (например, он вынужден одобрить акт закрытия Наполеоном 160 газет из 173: «...Наполеон, осуществлявший тиранию, поступил правильно, наложив на печать оковы»; 11,159).

Остановимся лишь на двух главнейших событиях эпохи: республиканском заговоре Моро и акте коронации. Известно, что Стендаль весьма сочувственно относился к заговору Моро, друг писателя Мант вовлек его в этот заговор⁹. Писать об этом прямо в «Дневниках» было опасно, и он лишь оставляет запись о намерении написать трагедию в духе Шекспира «Восшествие Бонапарта на престол, или заговор Моро». В «Жизни Наполеона» он, напротив, демонстрирует отрицательную позицию к заговору: «Что касается Моро, то этому генералу надо было дать какой-нибудь пост, поставив его в такие условия, в которых бы обнаружилась вся его неспособность» (11,60).

Об акте коронации в книге также говорится мельком как о «величайшем из его (*Наполеона — Л. В.*) честолюбивых замыслов» (11,47). В «Дневниках» же, хотя это и рискованно, Стендаль не может отказать себе в удовольствии саркастически запечатлеть сцену коронации: «Мы отлично видели Бонапарта: он ехал на прекрасном белом коне, в красивом новом мундире, в обычной треуголке, в форме полковника с аксельбантами. Он все время раскланивался и улыбался. Улыбка театральная, при которой сверкают зубы, а глаза не улыбаются: улыбка Пикара» (14,52). Несколькими штрихами он рисует реакцию парижан: «На пути его раздавались крики «Да здравствует император!», но очень слабые, и еще слабее «Да здравствует императрица!»» (14,52).

Косвенным свидетельством реакции парижан на коронацию служит запись Стендаля в «Дневниках» о постановке «Цинны» Корнеля в эти дни: «Пожалуй, никогда еще на «Цинне» не было столь внимательных зрителей <...> аплодировали также и этим стихам:

⁹ Стендаль записал на полях 9-го тома «Мемориала» Ласказ: «Я участвовал в заговоре Моро вместе с Мантом». *Цит. по: Boyer F. Stendhal et les historiens de Napoléon // Editions du Stendhal-Club. 1926. N. 1. P. 82.*

Не меньше император
Враждебен нам, чем царь; он тот же узурпатор (14,59-60).

Поэтика книги подчинена задаче создания мифологического нарратива, героическая наполеоновская легенда создается в романтическом ключе. Уже экспозиция образа, характеристика юного Бонапарта, ученика бриеннского колледжа, выполнена в манере романтического «мифа»: «Эти годы он провел в одиночестве, в угрюмом молчании; он никогда не принимал участия в играх товарищей, никогда не заговаривал с ними» (11,9). Набор эпитетов, к которым Стендаль вообще-то в соответствии со своей теорией стиля, всегда бывал очень очень придирчив, здесь откровенно позаимствован из словаря романтиков: «Мечтательный, молчаливый, необщительный, он был известен среди них своей страстью подражать манерам и даже речам людей древности» (11,9).

Заметим, что в книге, созданной через 20 лет, «Воспоминания о Наполеоне» Стендаль рисует Бонапарта совсем в ином ключе. Официальное поклонение Наполеону со стороны июльской монархии его раздражает, нужды в апологетике нет, и хотя он по-прежнему питает к императору «великое пристрастие», тон его гораздо более суров. Недостатки Наполеона он знал лучше других и был к ним всегда нетерпим. Только крайне реакционная политическая обстановка 1817—1818 гг. и оголтелая травля Наполеона могли заставить Стендаля включиться в создание апологетического «мифа».

Естественно, что отношение Пушкина существенно отличается от отношения к Бонапарту Стендаля. Сложный комплекс фактов (биографических, исторических, психологических) и прежде всего судьбы России и Франции определяют разницу позиций. Однако различие в оценке обоими писателями Наполеона, столь существенное на первом этапе творчества Пушкина (не следует забывать и о разнице в возрасте — поэт на 16 лет моложе), со временем будет становиться все менее заметным, а в тридцатые годы доминирующими станут черты типологического сходства.

Факт мощного воздействия наполеоновского «мифа» на людей эпохи не вызывает сомнения. Массовое сознание властвует в чем-то над умами самыми независимыми. Создавая свой вариант наполеоновского «мифа», Пушкин, как и все люди эпохи, будет испытывать это гипнотическое воздействие, расхожие представления, массовые оценки, разнообразные штампы (на уровне стиля — эпитеты, сравнения, метафоры) будут органически вплетаться в ткань его стихов и прозы о Наполеоне, но при этом всякий раз он будет вносить что-то «свое», свежее и оригинальное, и именно это «свое», неповторимо-пушкинское, и является для нас самым интересным.

Первый период создания пушкинского наполеоновского «мифа» (1814—1821) определен общей тенденцией антибонапартистского «мифа», причем пушкинское усвоение ориентировано не столько на отечественное, сколько на европейское массовое сознание. Примечательно, что чрезвычайно распространенная в России мифологема «Наполеон-антихрист» осталась для молодого поэта принципиально чуждой и вообще ему удастся избежать эксцессов «черной легенды»¹⁰. В ученических лицейских стихотворениях «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и «Наполеон на Эльбе» (1815), широко использовавших штампы словаря европейского антибонапартистского «мифа» («тиран», «убийца», «деспот» и др.), обнаруживаются новые повороты в оценке событий и Наполеона, характерные исключительно для Пушкина.

Так, в переработанной Пушкиным в 1819 г. предпоследней строфе «Воспоминания в Царском Селе» важна мысль о великодушии россиян:

В Париже Росс! — где факел мщенья?
Поникни, Галлия, главой.
Но что я зрю? Герой с улыбкой примиренья?
Грядет с оливою златой.
Еще военный гром грохочет в отдаленье,
Москва в унынии, как степь в полнощной мгле,
А он — несет врагу не гибель, но спасенье
И благотворный мир земле¹¹.

В пушкинской концепции истории «народное мнение», народное чувство справедливости. — важнейшие категории. Хотя в приведенной строфе Наполеон не упомянут, но он здесь присутствует, так как речь идет о россиянах в Париже. Здесь уже появляется мысль, важная в дальнейшем для развития пушкинского романтического «мифа»: о великодушии народа-победителя к побежденному врагу.

В ученическом стихотворении «Наполеон на Эльбе», написанном в начале «ста дней» в традиции европейского антибонапартистского «мифа» («угрюмый губитель», кующий «новую цепь Европе», мечтающий видеть «мир в оковах») ¹²,

¹⁰ См.: Глинка С. Н. Тайные злодеяния и явные лжи и обманы Наполеона Бонапарта, выбранные из разных французских книг. М., 1816.

¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1937—1949. Т. 1. С: 82. (В дальнейшем в этой статье ссылки на данное издание даются в тексте самой статьи, римская цифра означает том, арабская — странице.)

¹² О художественной незрелости стихотворения пропущенно отзывался В. Ф. Раевский. См. публикацию: Оксман Ю. «Вечер в Кишиневе»: Из бумаг «первого декабриста» В. Ф. Раевского//Литературное наследство. М., 1934. № 16—18. С. 661—662.

есть, однако, чисто-пушкинский неожиданный поворот:

И Галлия тебя, о хищник, осенила (1,118).

Оксюморонное сочетание трафаретного эпитета «хищник» с высоким почти сакральным словом «осенила» (ср. у Пушкина: «Когда его не осенит/Десница вышняя господня... II, 376) весьма значимо. Можно себе представить, какое сложное чувство овладело пятнадцатилетним лицеистом при известии о побеге Наполеона с Эльбы: ненависть, изумление, страх и, возможно, восхищение дерзко-авантюрной попыткой Бонапарта переломить судьбу. Но самое сильное впечатление на Пушкина, как видно, произвела неожиданная реакция «Галлии», ее решительная поддержка императору, он оказался силен «мнением народным». В антибонапартистской поэзии Европы эта сторона не была отмечена, она как бы не существовала. Например, в стихотворении Байрона «Побег Наполеона с Эльбы» (1815), написанном в ключе гневной инвективы, нет и намек на подобную мысль. Пушкина же события «ста дней» и поддержка страны императора не только вдохновили на прекрасную строку, но и, по-видимому, отложившись в памяти, послужили творческим импульсом для решения одного из аспектов проблемы «народ — Лже-Димитрий» в трагедии «Борис Годунов». Хотя в эпизоде побега с Эльбы в наполеоновской легенде присутствует не мотив самозванства, а «обновления», «омоложения», «второй жизни» Наполеона, но смелый авантюризм и поддержка народа дают основания для подобной ассоциации. В трагедии на пренебрежительные слова Басманова «Да много ль вас, всего-то восемь тысяч», Гаврила Пушкин произносит эти важнейшие для пушкинской концепции истории слова:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?

Не войском, нет, не польскою помощью,

А мнением; да! мнением народным (VII, 93).

Ассоциация становится еще более очевидной, если сравнить слова маршала Нея, обращенные к Людовику XVIII: «Государь, я сам привезу его Вам в Париж в железной клетке», — со словами Басманова «Его в Москву мы привезем, как зверя Заморского, в железной клетке» (VII, 68). На эту ассоциацию указал Е. Г. Эткинд, сопоставляя в неожиданном ряду имена Гришки Отрепьева, Наполеона «ста дней», маршала Нея, воеводы Басманова и предлагая остроумную биографическую реконструкцию связи впечатлений юного Пушкина от эпопеи «ста дней» с образами и идеями его трагедии¹³.

¹³ См.: Эткинд Е. «Сей ратник, вольностью венчанный...»: Гришка Отрепьев, император Наполеон, маршал Ней и др. // *Revue des études slaves*. Paris, 1987. LIX/1—2. P. 55—62.

Второй период пушкинского наполеоновского «мифа» начинается с получения поэтом известия о смерти Бонапарта и создания стихотворения «Наполеон» (1821).

Кончина страдальца Св. Елены оказала магическое воздействие на дальнейшее развитие «мифа»: таинство смерти как бы заново осветило всю жизнь и заставило переоценить эту необычную судьбу. Удивительное возвышение героя и его стремительное падение приобрели теперь тот элемент «чуждесного», который так необходим для создания легенды. Сам Наполеон, отлично понимая сакральный характер такой кончины и ее значение для структурирования собственного «мифа», писал Монталону: «Если бы Христос не умер на кресте, он не стал бы богом»¹⁴.

Пушкин оказался среди европейских поэтов, наиболее мобильно откликнувшихся на смерть Бонапарта: Мандзони, Ламартин, Беранже. Особо важное значение для развития легенды имела ода Мандзони «Пятое мая» (1821), в которой итальянский поэт, как бы подслушав пророчество Наполеона, впервые назвал Святую Елену «Голгофой»¹⁵, образ важный впоследствии для Ламартина и Мицкевича, поэтов, популярных в России¹⁶. Примечательно, что даже у Беранже смерть Наполеона вызвала мифологические ассоциации — стихотворение «Мелюзга, или похороны Ахилла» (1821).

В стихотворении Пушкина «Наполеон» еще много привычных штампов антибонапартистского «мифа» («тиран, «надменный», «памятью кровавой» и др.), но уже появляются и такие характеристики, как «великий», «великан», «луч бессмертия». Здесь Пушкин впервые разрабатывает мотивы романтического «мифа», вошедшие в европейскую поэзию. Так, общим местом было изображение узника Св. Елены как нежного отца, страдающего от разлуки с сыном. Пушкин отдает дань этому подходу:

Где иногда, в своей пустыне,
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В уныньи горьком думал он (II, 216).

¹⁴ Цит. по: Tulard, Jean. Le mythe de Napoléon, Paris. 1971. P. 40.

¹⁵ Тютчев в свой перевод оды «Из Манцони» (1824) не захотел включить образ Голгофы и трех последних строф не перевел, но мысль о божественном провидении сохранил:

... Но сильная
К нему рука спустилась —
И к небу, милосердная,
Его приподняла!..

(Тютчев Ф. И.; Полное собрание стихотворений. Л., 1957. С. 103).

¹⁶ «Ода Ла Мартина на кончину Наполеона превосходна некоторыми строфами и стихами», — писал П. А. Вяземский (Остафьевский архив, II. С. 365).

Однако Пушкин вносит в разработку романтического наполеоновского «мифа» глубоко оригинальное, «свое», связанное с его новой концепцией истории. Стихотворение написано на Юге, в момент кульминации вольнодумных настроений поэта, в нем дается исключительная по смелости оценка французской революции:

Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный —
Свободы яркий день вставал ... (II, 214).

Пушкин противопоставляет общераспространенному осуждению казни короля (после нее, по словам Жермен де Сталь, революция казалась «проклятой») прославление совершившего казнь «обновленного народа». Не случайно именно с этими тремя строфами (4—6) были связаны цензурные мытарства стихотворения.

Осознание двойственности предназначения Наполеона, характерное для дальнейшего развития пушкинского романтического «мифа», пронизывает все стихотворение:

И обновленного народа
Ты буйность юную смирил,
Новорожденная свобода
Вдруг онемев, лишилась сил ... (II, 214).

Эта мысль в дальнейшем найдет блистательную афористическую форму: «Мятежной вольности наследник и убийца» (II, 311). Диалектическая оценка Пушкина близка размышлениям о Бонапарте Стендаля в его «Воспоминаниях о Наполеоне»: «В 1797 году его еще можно было любить страстно и беззаветно: он еще не похитил у своей страны свободу» (II, 244).

Отраженная в «Наполеоне» сложная концепция истории, двойной облик революции — свободолюбивой и тиранической, противоречивость мифологического «двуликого Януса» Бонапарта находит завершение в мысли о важности опыта, полученного Европой и Россией:

И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал¹⁷ (II, 216).

В тесной связи с признанием ценности урока, преподанного этой поразительной судьбой, находится и мысль о новом отношении к памяти Бонапарта:

¹⁷ Эти строки можно прочитывать не только в переносном, но и в буквальном смысле: Наполеон со Св. Елены в своих последних писаниях призывал человечество к защите свободы.

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень (II, 216).

Собственному завету великодушия по отношению к поверженному врагу Пушкин останется в дальнейшем верен: даже в самых «антигалльских» стихотворениях («Бородинская годовщина», «Клеветникам России», «Рефутация г-на Беранжера»), когда речь заходит о 1812 г., о Наполеоне упоминается очень скупно и сдержанно.

С момента создания «Наполеона» на первое место в пушкинском романтическом «мифе» выдвигается проблема «Наполеон и судьба». Ощущение таинственного предназначения Бонапарта, самой судьбы, стоящей за ним, чудесного жребия, скрытого от смертных, было свойственно многим писателям эпохи (Гете, Гюго, Гейне), Пушкин и Стендаль среди них. Лучше всего это ощущение выразил Гете: «...каждый чувствует, что за ним стоит нечто такое, чего невозможно понять»¹⁸.

Пушкин тоже загипнотизирован этой судьбой: кем был «сей чудный муж посланник провиденья» (II, 311), «сей муж судьбы» (VI, 522)? Он ищет ответ о предназначении Бонапарта, соотношении случайности и предопределенности; философия истории облекается в форму романтического «мифа»:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего добра иль зла ты верный был служитель?
Зачем потух? Зачем блистал?
Земли чудесный посетитель (II, 314).

Этот отрывок весьма важен для прояснения мифологически романтизированного мышления поэта. Образ Наполеона гиперболлизирован и окружен сиянием тайны. Он как бы с другой планеты, из ада или из рая, пришелец из иного мира, «таинственный посетитель», связанный с представлением о чем-то неземном, космическом и вместе с тем прекрасном и таинственном. Не случайно использован словарь Жуковского, сравнение со звездой («Зачем потух? Зачем блистал?», «Чудесный посетитель») вызывает ассоциацию с загадочной неземной красотой.

Заметим, что Стендаля также интересует проблема соотношения «добра» и «зла» в деятельности Бонапарта «...великий полководец, который мог бы сделать много добра, а вместо этого сделал так много зла Франции» (6, 244), и что он в конце жизни питает к Наполеону почти благоговейное чувство: «Я испытываю нечто вроде благоговения, начиная писать

¹⁸ Цит. по: Tulard, Jean. Le mythe de Napoléon. P. 5.

первую фразу истории Наполеона» (11, 205). Об этом же писал и П. А. Вяземский Пушкину 13 июня 1824 года, называя Наполеона «властителем моих мыслей». Наполеон упоминается Пушкиным в это время не только в высоком романтическом ключе, но и в шутовском и ироническом контексте, однако с тенденцией к обобщенности, свойственной мифологизированному сознанию. Имя Бонапарта становится своеобразным эталоном совершенства в различных областях, о чем бы ни шла речь: о мастерстве поэта, гении полководца или мудрости правителя. С кем равен поэт, устремляющийся в бой рифмы: «Он Тамерлан иль сам Наполеон?» (V, 84). В «Путешествии в Арзрум» имя императора — синоним еще не признанного гениального полководца: «... верят только Славе, и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствующий ни одною егерскою ротою» (VIII, 461). И вообще «до сих пор поход Наполеона затемняет и заглушает все» (XV, 58). Наполеон — высший эталон в искусстве управлять страной: «Их король с зонтиком подмышкой чересчур уж мещанин. Они хотят республики и добьются ее — но что скажет Европа и где найдут они Наполеона?» (XIV, 423).

Остроумно объясняет Пушкин несколько незаслуженно высокоий, на его взгляд, успех «Корсара»: «Корсар невероятным своим успехом был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой» (XI, 64). Иронизируя над субъективистским монизмом автора «Восточных поэм», возлюбившего, по словам поэта, «только себя самого», Пушкин выстраивает романтическую триаду Корсар — Байрон — Наполеон: «...сближение себя с Наполеоном нравилось его самолюбию» (там же). Вообще, по Пушкину, сближение с Наполеоном всегда лестно; даже гонения он не обрушивает, он ими «удостаивает» (XI, 29).

Завершение пушкинского романтического «мифа» — стихотворение «Герой» (1830). Знаменательно, что свою концепцию мифа Пушкин создает именно в связи с оценкой Бонапарта. В пьесе два уровня: героизация Наполеона и метауровень осмысления сущности мифа. Вокруг имени героя, по мнению Пушкина, закономерно складывается легенда. Апологетический «миф» необходим, он выполняет важную этическую функцию, независимо от того, построен ли он на вымышленном или реальном факте.

Как и «Пир Петра Великого» (1835), стихотворение «Герой» ориентировано на призыв к милосердию: в таблице ценностей деяний героя как высший подвиг рассматривается акт человечности. Не блистательные победы, не небывалое могущество власти, а альтруизм пленяет поэта в Наполеоне:

Он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость (III, 252)

До сих пор точно не установлено, имел ли в действительности место этот факт¹⁹, «жал» ли руку чуме Бонапарт в госпитале Яффы или нет, но для Пушкина это как раз не важно. Он нарочито вводит в стихотворение мнение историка Бурьена, опровергающего этот факт, и подает это опровержение как позитивную истину. С точки зрения высшей этической задачи это не существенно:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.
Оставь герою сердце! что же
Он будет без него? Тиран... (III, 253).

Только возвышающий миф может сделать великого деятеля истинным героем, лишенный мифа он неизбежно окажется тираном. Апологетическая легенда названа «возвышающим обманом», утверждается ее универсальное этическое значение.

Каким образом рождается легенда, кто участвует в ее создании? Пушкин не задается этим вопросом. Однако для него, как и для Стендаля, не исключалась мысль, что и сам Наполеон мог принять участие в ее создании. Стендаль в «Жизни Наполеона», отмечая страсть ученика бриеннского колледжа «подражать манерам и речам великих людей древности и облекать свои мысли в краткую и наставительную форму» (II, 241), пронизательно понимал это юношеское увлечение Бонапарта как «работу» на свой собственный «миф». Как известно, рождение «мифа» было во многом вызвано настроенностью на него самого Наполеона. Ж. Тюлар свою книгу «Миф о Наполеоне» начинает с тщательного анализа всех действий Бонапарта, направленных на создание собственной апологетической легенды, начиная с автохарактеристики в основанной им в Италии в 1797 г. газете («Бонапарт летит как молния и бьет как гром») и кончая заказами на оды, картины, портреты (Давиду, Гро, Энгру) гимны, симфонии²⁰, обязательной необходимостью для всей прессы его безудержного восхваления и «затыкания ртов» всем несогласным²¹. Заметим между

¹⁹ Стимулом для распространения легенды была впечатляющая картина Гро «Чумные в Яффе» (1804).

²⁰ См.: Tulard, Jean. Le mythe de Napoléon. P. 5—32.

²¹ Не случайно Жермен де Сталь посвятила «Дельфину» — «умолкнувшей Франции», за что и была подвергнута изгнанию.

прочим, что Л. Н. Толстой чутко уловил стремление Бонапарта играть на свой «миф». Наполеон-актер в «Войне и мире» — один из важнейших обликов императора.

В случае с заботой о чумных солдатах примером для Наполеона мог быть Цезарь, с которым он любил себя сравнивать и который в своих «Записках» постоянно подчеркивает свою заботу о римских легионерах.

Противопоставляя привычному прославлению римской республиканской доблести (Брут, Катон, Грах) ориентацию на цезарианский «миф», Бонапарт откровенно демонстрировал свое положительное отношение к «добродушному» Плутарху и неприятие тираноборца Тацита. Пушкин подчеркивает как знаковое отношение к Тациту Бонапарта и выражает искреннее (или показное) удивление откровенностью императора: «... удивительное чистосердечие Наполеона, в том признававшегося, не думая о добрых людях, готовых видеть тут ненависть тирана к своему карателю» (XII, 194). Заметим, кстати, что этим замечанием Пушкин включился в спор о «чистосердечии» Наполеона, занимавший русские умы в двадцатые годы²².

Стендаль связь имен Наполеона и Тацита улавливает в том же ключе с той только разницей, что в своем наполеоновском «мифе» себе самому он оставляет место Тацита при Наполеоне. Не случайно он вносит в дневник анекдот о попытке Бонапарта привлечь на свою сторону просвещенных французов в момент подписания конкордата с папой, и в частности просветителя Вольнея. Когда последний посмел высказать ироническое замечание, «Наполеон пришел в неописуемую ярость, велел вытолкать Вольнея вон, говорят, даже пнул его несколько раз ногой и запретил вновь являться к себе» (14,95). Эту запись Стендаль заканчивает характерными словами: «Вот материал для будущего Тацита» (14,95). Несколько позднее, явно имея ввиду Наполеона, он заносит в дневник мысль о воспитательном значении мемуаров: «Тираны, зная, что наиболее тайные их деяния станут известны потомству, будут позволять себе меньше мерзостей» (14, 201). С этим высказыванием связана и мысль Стендаля о необходимости тайны вокруг имени героя для создания легенды и макиавеллистским пониманием такой необходимости Наполеоном: «Достаточно было увидеть меня три раза в театре, как на меня перестали бы смотреть»²³.

²² *Напр.* П. А. Вяземский в «простодушие» Бонапарта верил: «Глупые и умные взпуски осмеивают мнение Румянцева о простодушии (bonhomie) Наполеона. И, конечно, ... нечего было ему лукавить, одним лукавством не совершил бы он геркулесовых подвигов, тут нужны страсти, а страсти всегда откровенны» (Вяземский П. А. Записные книжки. М., 1963. С. 59).

²³ *Цит. по:* Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. С. 180.

Кончая анализ второго этапа в развитии пушкинского «мифа», заметим, что и в «Современнике» наполеоновская тема разрабатывалась преимущественно в романтическом ключе. Это не случайно: материал подсвечивался 25-летним юбилеем войны 1812 г., чувство гордости и одновременно великодушия к поверженному врагу, а также новая оценка Бонапарта определяли общий дух наполеоновской темы в журнале. Хотя Пушкин предполагал, что лишь второй том «будет весь полон Наполеоном» (XIV, 122), по существу эта тема прямо или косвенно пронизывает все четыре тома. Две прекрасные статьи П. А. Вяземского, статья Пушкина «Французская академия», воспоминания Н. Дуровой и Д. Давыдова, стихотворения «Ночной смотр» и «Полководец» близки романтическому «мифу»²⁴. И лишь одна статья «О надежде» князя П. Б. Козловского откровенно выпадает из общей интонации — она о Наполеоне — игроке, авантюристе, человеке расчета и выгоды — и для нас, если допустить некоторый анахронизм, ее тема могла бы послужить отличным переходом к третьему периоду в развитии пушкинского наполеоновского «мифа».

Этот этап связан с принципиальным неприятием поэтом все усиливающегося преклонения перед Бонапартом, как перед сильной личностью. В тридцатые годы в Европе возникает еще один вариант апологетического «мифа»: в глазах новых героев растиньяковского типа имя Бонапарта становится символом удачливого авантюриста. Назовем условно этот вариант наполеоновского пушкинского «мифа» — антибуржуазным, его первые следы заметны уже в «Евгении Онегине». В Наполеоне подчеркиваются черты индивидуалиста, презирающего людей и готового принести в жертву своему тщеславию сотни человеческих жизней:

Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно... (VI, 37).

Прозаическим комментарием к этим поэтическим строкам могло бы быть высказывание Пушкина об огромных военных наборах Бонапарта: «Наполеоновская конскрипция производилась при громких рыданиях и проклятиях всей Франции» (XI, 233). Заметим, что и Стендаля интересовала тема «пушечного мяса», он дает точную цифру: «80 тысяч солдат в год достаточно, чтобы давать четыре больших сражения» (11, 60).

²⁴ Проблема «Наполеон в пушкинском «Современнике», на наш взгляд, интересна и конструктивна, она заслуживает специального изучения, но это уже тема другой статьи.

Для этой третьей модификации пушкинского наполеоновского «мифа» важен, на наш взгляд, образ Бонапарта, запечатленный в «чугунной кукле». Этот образ как бы переходный от романтического «мифа», реализованного в массовом сознании эпохи, к новому варианту антибонапартистского «мифа» об игроке, прагматичном и расчетливом авантюристе. При описании кабинета Онегина «чугунная кукла» поставлена в один ряд с портретом лорда Байрона, таким образом подчеркивается ее близость романтическому восприятию:

И лорда Байрона портрет
И столбик с куклюю чугунной
Под шляпой с пасмурным челом
С руками, сжатыми крестом (VI, 147).

По наблюдению Ю. М. Лотмана, в картине интерьера кабинета Онегина запечатлены некоторые черты кабинета Чаадаева. Это так, но именно статуэтка Бонапарта — реалья, характеризующая любой кабинет интеллигентного (и не только интеллигентного) человека эпохи. Об этом лучше всего свидетельствует П. А. Вяземский. В статье «Новая поэма Э. Кине «Наполеон»», помещенной в «Современнике» № 2, критикуя поэму Кине за напыщенность и высокопарность, он пишет: «После «Ночного смотра» Зейдлица я не знаю ни одного поэтического изображения Наполеона, которое было бы разительнее простотою и верностью своей. Это не богатая картина великого художника, не Вандомский памятник: нет это живая литография для всенародного употребления, чугунная настольная статулька, в маленькой шляпе, в сюртуке, с руками, сложенными крестом на груди. Ее неминуемо встречаешь в каждом кабинете любопытного и мыслящего современника, или на камине щеголя, как вывеску умения его убрать свою комнату по требованиям новейшего вкуса»²⁵. Характерно, что в описании Вяземского превалирует интонация восхищения, у Пушкина же — пенюративный оттенок. Примечательно, что первоначальное в черновиках «И кукла медная героя» было заменено на окончательное «И столбик с куклюю чугунной». Слово «герой» исчезло, а медь, звонкий металл славы, заменен на тяжелый, неподвижный чугун²⁶.

Образ «чугунной куклы» может быть рассмотрен в свете идей Р. Якобсона о важной роли статуй в поэтической мифологии Пушкина. Однако он утверждает, что «даже сама тема статуи (*курсив Р. Якобсона* — Л. В.) не встречается

²⁵ Вяземский П. А. Новая поэма Э. Кине//Современник. 1836. № 2. С. 284.

²⁶ О символическом значении эпитета «медный» см.: Хаев Е. С. Эпитет «медный» в поэме «Медный всадник»//Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985.

в произведениях Пушкина 20-х годов — вплоть до конца 1829 г., за исключением некоторых несущественных упоминаний, побочных и эпизодических, в стихотворении «Чернь» (1828), в лирической наброске «Кто знает край» (1827) и еще раньше в издевательско-юмористических стихах «Брови царь нахмуря», а также в «Борисе Годунове» (1825)»²⁷. Между тем, на наш взгляд, «кукла» (образ из VII главы «Евгения Онегина», законченной 4 ноября 1828 г.²⁸) оказывается важным связующим звеном между двумя мифологемами и двумя этапами развития бонапартистского «мифа» — романтического и буржуазного. При этом хотелось бы отметить, что эта «кукла» своей простотой и лаконизмом деталей соответствовала мифологизированному образу, создаваемому Наполеоном и столь широко использованному массовым романтическим сознанием.

Представление о Наполеоне как о буржуазном человеке, прагматике и авантюристе одновременно, в тридцатые годы было весьма распространено в Европе и в России. Не случайно П. Б. Козловский в статье «О надежде», иллюстрируя свою теорию вероятностей (как он называет «удобнобыточностей»), на примере стран, правительств и частных людей, как один из самых ярких примеров приводит судьбу Наполеона. Суетное и тщетное упование на удачу без достаточных на то оснований неизбежно приводит, по мнению П. Б. Козловского, к трагическому концу.

В тридцатые годы в наполеоновском «мифе» Стендаля образ прагматика Бонапарта начинает занимать немаловажное место. В «Записках туриста» (1838) он приходит к глубокому обобщению, отражающему понимание механизмов массового мифологизированного сознания: «Бонапарт начал с того, что использовал энтузиазм, порожденный революцией. Подменить его энтузиазмом по отношению к себе (*разрядка Стендаля* — Л. В.) и своим низменным интересам стало в дальнейшем одной из главных задач его жизни» (12,135). Стендаль особо отмечает деловую хватку Бонапарта в отношении писателей: «С 1800 по 1814 гг. Наполеоном было приостановлено развитие литературы. Он купил литераторов, раздавая им должности и пенсии, потому что боялся их»²⁹.

Три варианта наполеоновского «мифа» оказались немаловажными для художественного творчества обоих писателей: подсветка образов главных героев наполеоновской легендой

²⁷ **Якобсон Р.** Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 153.

²⁸ **Лотман Ю. М.** Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: «Комментарий Л., 1980. С. 17.

²⁹ *Цит. по кн.: Фрид Я.* Стендаль. С. 32

приобретает важную характерологическую функцию. Особенно важен этот прием для Стендаля. Поведение героев романов «Арманс», «Красное и черное», «Люсьен Левен», «Пармская обитель» ориентировано на Наполеона, отношение к нему — своеобразная лакмусова бумага, которой проверяется общественная позиция персонажа. На героях романов (Октав де Маливер, Жюльен Сорель, Люсьен Левен и др.) лежит отсвет личности Наполеона. Консервативная общественная позиция в его романах, как правило, связана с открытой враждой к Бонапарту (Реналь, Вально, ла Молль, граф дель Донго), либеральная и революционная — с его приятием. Воздействие наполеоновского «мифа» сложно и противоречиво, но доминирующим оказывается влияние Бонапарта-честолюбца, и Наполеон становится эталоном любого возвышения и карьеры. Этот аспект ярче всего воплощен в образе Жюльена Сореля.

Пушкин также использует сравнение с Бонапартом как характерологическую черту. Ниже уже отмечалось сравнение Онегина с Наполеоном, но наиболее важен этот прием для построения образа Германна. Три упоминания о внешнем сходстве Германна с Бонапартом при всей их краткости оказываются весьма существенными. Однако, хотя Жюльен и Германн — герои наполеоновского типа, авантюристы и игроки с судьбой, их отношение к Бонапарту различно: Германн похож на Бонапарта, а Жюльен влюблен в него. Стендаль отдал Сорелю свое юношеское преклонение перед Наполеоном, а в образе Германна запечатлелось пушкинское неприятие «буржуазного» Бонапарта. Общее для обоих героев — стремление к беспрюграммной игре.

В связи со спецификой авантюризма Бонапарта в наполеоновском «мифе» обоих писателей особое место занимают понятия Фортуны и случая. Стендаль не исследует случай как философскую категорию, а лишь как эстетическую: в его произведениях дается художественное исследование фатального могущества случая. В возвышении Жюльена случай играет не меньшую роль, чем волевой напор героя: случай приводит Сореля в дом Реналей, случай предоставляет сыну плотника возможность самообразования, случай спасает его ночью в саду от пули, случай вывозит его из ада безансонской семинарии, случай знакомит его с Ла-Модем и тот же случай начисто сметает возведенное им с таким трудом здание блистательной карьеры.

В «Пиковой даме» случаю предоставлено еще большее могущество. Главная непостижимая загадка — каким образом три карты, назначенные мертвой графиней, действительно, оказались выигрышными, на наш взгляд, кроме фантастического объяснения, может иметь рациональное, связанное с пушкинской концепцией случая. Процент вероятности совпадения

трех карт в «фараоне» не так уж мал: П. Б. Козловский исчисляет его как 12,5 процента. Карты, назначенные привидением, при игре, случайно, по воле капризной Фортуны, могли оказаться выигрышными³⁰.

Рассматривая случай как философскую категорию, Пушкин придает ему исключительно важное значение. В отрывке «О, сколько нам открытий чудных» (1829), перечисляя «благословенные силы», готовящие «просвещенья дух», наравне с «Опытом» и «Гением» Пушкин поставил «Случай, бог изобретатель» (III, I-й полутом, 464). Он же писал: «Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей <...> но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения <...>. Никто не предсказал ни Нап<олеона>. ни Полиньяка» (XI, 127).

³⁰ См.: Вольперт Л. И. Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля: («Пиковая дама» и «Красное и черное»)//Пушкин и русская литература. Рига. 1986. С. 46—59.

Об особенностях альбомной литературы

Литературные альбомы первой половины XIX века хранят немало стиховорных произведений как знаменитых, так и малоизвестных авторов. По преимуществу, — это сочинения, уже вошедшие в обиход печатной, устной либо рукописной литературы. Стихотворений, написанных специально для данного альбома и, вдобавок, отмеченных печатью профессионализма, встречается немного. Наличие таковых составляет прерогативу особого разряда так называемых литераторских или писательских альбомов¹. Если профессионализм и оригинальность отличают сравнительно небольшую группу альбомов, то эти же признаки, но с противоположным значением — дилетантизм, вторичность — становятся определителями другого и наиболее представительного типа альбома, противостоящего первому и как читательский — писательскому, и как массовый — немассовому. Вторичное использование авторских сочинений, наделяя бытующие в альбомах тексты особым качеством «читательской» литературы, дает основание рассматривать в целом альбомы этой группы как произведения «читательского» творчества. Именно о них и пойдет речь в настоящей работе.

В качестве памятных записей на страницах таких альбомов широкое распространение получили стихотворения В. В. Капниста, И. И. Дмитриева, С. Н. Марина, Н. М. Карамзина, И. М. Долгорукова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, П. И. Шаликова, А. А. Крылова, П. А. Плетнева, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова и многих других менее известных сочинителей. Однако популярные произведения появляются здесь в переадресованном, укороченном, «испорченном» виде, как правило, без указания автора. «Порчу» авторских сочинений в альбомах неверно было бы объяснять плохой памятью писавших

или же плохим знанием ими цитируемых стихотворений. Анализ разночтений альбомных записей художественной литературы говорит о том, что вносимые в текст изменения имеют регулярный характер и подчиняются действию строго определенных закономерностей. Внутренняя логика происходящих трансформаций, иными словами, — нормы усвоения альбомом литературных произведений обусловлены, прежде всего, особенностями художественной природы альбома.

Уже не раз отмечалось, что альбом как явление культуры получает начало в недрах литературного быта, на стыке литературы с нелитературой. Для выяснения интересующей нас проблемы принципиальное значение имеет тот факт, что исходными условием составления альбома выступает ситуация непосредственного и, как правило, персонального общения, благодаря которой письменный альбомный текст получает специфические черты устного разговора и присваивает себе ряд структурных особенностей устной диалогической речи². Под влиянием указанных обстоятельств интересующий нас тип альбома приобретает одновременно с основной, мнемонической, еще и коммуникативную функцию, осуществляя в результате не только и не столько собирание памятных автографов, сколько общение посредством записей. Использование литературных произведений в качестве языка альбомного общения задает цитатам диалогическую схему построения текста, а также позволяет приспособить их к настоящему временному и событийному плану. Другим фактором, регулирующим отбор текстов и происходящие с ними изменения, является тема. Обширный перечень бытующих в альбомах сочинений, в том числе сочинений литературных, сводится к весьма ограниченному кругу тем. Узловые темы альбомной поэзии и прозы складываются опять-таки под воздействием основных функций альбома, диктующих с одной стороны, жанрово-тематический комплекс, связанный с понятием *память* и коррелирующим с ним понятием *смерть*, а с другой, — корпус текстов, объединенных смыслообразующим понятием *общение*, приобретающим по линии возникающей противопоставительной связи и более широкое значение — *жизнь*. Исходные представления, определяющие смысловое и тематическое наполнение альбомных текстов, возникают, кроме того, в результате проекции на вечность каждой отдельно взятой записи, так же как и всего альбома, представленных в виде знака памяти. Очевидная зависимость содержания альбомных записей от нескольких смыслообразующих понятий позволяет рассматривать репертуар альбомной поэзии и прозы в целом как тему и ее вариации.

Обратимся теперь непосредственно к анализу изменений, происходящих в альбомах с произведениями художественной

литературы. Как показывает собранный материал, разнообразные способы альбомной адаптации сводятся к тому, чтобы: во-первых, переадресовать текст владельцу, во-вторых, ввести его в альбом от первого лица («сказать» от себя), в-третьих, переориентировать на другую, вполне конкретную ситуацию и, наконец, в-четвертых, сообщить стихотворению или «отжать» из него нужную альбомную тему.

Переадресовка литературных произведений достигается чаще всего переосмыслением содержащихся в тексте обращений. С наибольшей очевидностью об этом свидетельствуют стихотворные записи, называющие своих адресатов по имени. Так, например, в альбом неизвестной нам Ольги с именем владелицы и за подписью А. З. внесены, надо полагать на прощание, первые четыре строки стихотворения Карамзина «На Разлуку с П<етровым>»:

Настал разлуки Горький Час!
Прости мой Друг! *безценна Оля*
Тебя я к Сердцу прижимаю;
Хочу сказать: не плачь и слезы проливаю.

(12, л. 21)³

(Ср. у Карамзина: «Настал разлуки горький час!.../Прости, мой друг! В последний раз...» и т. д.).

Такой же эффект получается и при замене условно-поэтического имени в авторском сочинении реальным именем владелицы (владельца) альбома. Например, в комплиментарном двустии В. Л. Пушкина, помещенном в альбоме Варвары Толстой, вместо Хлои вставлено имя Вари. Ср.: «Злословит кто любовь и чтит ее бедой/О *Варя* пусть хоть раз увидится с тобой» (4, л. 4).

Популярный мадригал И. И. Дмитриева:

Задумчива ли ты, смеешься иль поешь,
О *Хлоя* милая! Ты всем *меня* прельщаешь:
Часам ты крылья придаешь,
А у *любви* их похищаешь, —

вписанный в памятную книжечку Александры Павловой от лица некоего господина В... М..., фигурирует с именем Саши. Ср.: «О *Саша* Милая! ты всем *меня* прельщаешь...» (13, л. 57 об.). Это же стихотворение в альбоме неизвестной нам Marie, будучи сообщено ей одной из ее приятельниц, потребовало более существенных переделок, приняв в итоге следующий вид:

Задумчива ли ты, смеешься, иль поешь,
О *М... М...!* ты всем *мечты* прельщаешь
Часам ты крылья придаешь
А у *дружбы* похищаешь. (8, л. 3).

В качестве альбомного комплимента получили распространение строки из поэмы Богдановича, где вместо слова «Душенька» ставилось имя владелицы альбома: «Во всех ты Сонинька нарядах хороша . . .» (37, л. 6).

При обращении к владельцу чаще всего использовалось однако не имя собственное, а местоимение 2-го лица единственного или множественного числа (ты, вы). Несложной заменой 3-го лица на 2-е достигалась и переадресовка текста. Именно таким образом переделано в альбоме неизвестной Надежды двестише И. И. Дмитриева:

Лишь взглянешь на *тебя*: захочешь и узнать —
Узнавши будешь обожать. (23, л. 6 об.).

(Ср. у Дмитриева: «Лишь взглянешь на *нее*: захочешь ты узнать . . .»).

В целом ряде случаев о переадресовке цитируемого произведения позволяют судить нарушения грамматических показателей числа или рода. Примечательна в этой связи альбомная запись господина Шульцова, который, отобрав для уверения в дружбе неизвестному нам Ивану Николаевичу 42-ю строфу из стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов» (со слов: «Святому братству сей фиал/От верных братьев круга! . . .»), изменил множественное число в слове «друзи» на единственное, переделав стих «О будь же, *друзи*, святость уз» на «О! будь же, *друг*, святость уз» (7, л. 14).

Адресоваться лично к владельцу альбома помогали также разного рода сокращения, вводящие текст прямо с местоименного обращения ты/вы, либо с аналогичной глагольной формы повелительного наклонения. Не случайно поэтому неизвестный нам господин в альбоме Пашет начинает стихотворение Лермонтова «Бородино» со строки: «*Вам* не видать таких сражений . . .» (19, л. 59 об.). Механизм превращения стихотворного произведения в альбомный текст наглядно демонстрирует также четверостишие, выбранное из стихотворения И. М. Долгорукова «Параше», относящееся, кстати сказать, к разряду альбомного «фольклора». Из 26-ти строфного авторского произведения альбомное употребление получает только 24-я строфа, содержащая совет-напутствие и начинающаяся с глагольного обращения:

Живи рассудка под законом
Богатых не ревнуй судьбе;
К богатым придут все с поклоном,
А с сердцем бросятся к тебе.
(2, л. 18 об.; 6, л. 23 об.; 20, л. 18; 23, л. 11).

Обратим попутно внимание и на тот факт, что путем сокращения текста одновременно с выделением обращения про-

исходит отбор темы, пригодной для альбомной «беседы». Ср., к примеру, альбомный вариант стихотворения Н. М. Карамзина «Прости», получивший благодаря обособлению 9-й строфы и подчеркнутое обращение, и уже знакомую нам тему пожелания: *Будь* счастлива, покойна

Богата, весела

Судьбой своей довольна

Супругу век мила!... (13, л. 22 об.).

Тот же способ избирательного цитирования позволил Р. Ма. Ка. адресовать Варваре Толстой комплимент, составленный из 13—16 по счету стихов 4-й строфы стихотворения И. М. Долгорукова «Самому себе»:

В тебе такое что-то вижу

Чего в других совсем не зрю

И что в иных я ненавижу

В тебе, тож, самое люблю! (4, л. 29 об.).

Лишним доказательством отнесенности данного четверостишия владелице альбома служит его заголовок — «*Se Farbe*».

Посвятительный заголовок является одним из наиболее обычных способов вводить в альбом свои и чужие сочинения. Особенность альбомного заглавия состоит в том, что оно называется не текст, а владельца и оформляется чаще всего не в именительном, а в дательном падеже, грамматически выражающем направленность слова. Ср., к примеру, заголовки к различным стихотворениям в альбомах: «*A ta bien aimée Aline*», «*Марш на целой век доброму Александру*», «*Стихи к М... П... Б...*», «*A mon onfèvre P. Barataev*», «*К садику Кн. М. П. Баратаева*», «*К подруге моей*» и т. п. В этой связи следует отметить, что имя владельца встречается даже в редкой именительной форме посвятительного заголовка. Ср. название одного из стихотворных пожеланий в альбоме П. Даль: «*Маленькое приветствие на прощание с Павлиной Ивановной Даль*» (27, л. 36).

Альбомный посвятительный заголовок, подчеркивая направленность текста и называя адресата, зачастую по имени, выступает, по сути дела, в роли все того же обращения. Показательно, что весь набор приемов, касающихся переадресовок, сводится к выделению обращения или к введению его в текст записи. Необходимость обращения для структуры альбомной записи вытекает, как уже отмечалось, из диалогического характера альбомного «разговора», в результате которого и включаемое в альбом стихотворение наделяется признаками диалогически построенного высказывания.

Произведения художественной литературы получают в альбоме не только новый заголовок, но и нового автора. Как

показывает подавляющее большинство альбомных записей, автором помещенного в альбом сочинения становится лицо, его вписавшее. Подписи, которые оставляют друзья и родственники владельца под всем хорошо известными стихотворениями, свидетельствуют не о незнании ими настоящих авторов, а об особой функции альбомного текста, позволяющей выразить «чужими» словами свои мысли. В альбоме Александры Павловой известное стихотворение Лермонтова «И скучно, и грустно, и некому руку подать...» озаглавлено «А. П. П...вой» и подписано инициалами М. Ш...ий (13, л. 59). Вследствие таких подстановок происходят существенные смысловые сдвиги в тексте лермонтовского произведения, преобразующие его из размышления вообще, неизвестно к кому обращенного, в слова горького признания, «сказанные» конкретным лицом, господином М. Ш...им, другому конкретному лицу — Александре Павловой.

Обращение и подпись вместе с указанием даты и места выступают в качестве основных составных элементов альбомной записи. В альбомах русско-французской традиции отмеченные компоненты не являются строго обязательными в отличие, например, от штабхуовой записи⁴. Наиболее устойчивый характер имеет подпись, помещаемая внизу текста в виде инициалов, цифровых криптонимов, вензелей, звездочек, росчерков, либо в форме развернутых предложений, напоминающих концовки писем. Ср.: «Твой друг и тетка М. Кострицкая» (24, л. 40); «Притом помни и Люби твою подругу Авдотью Бочкову» (27, л. 5). Обращению в меньшей степени свойственна позиционная закрепленность, однако первостепенное значение его для структуры альбомной записи подтверждается общей направленностью рассмотренных выше переделок.

Обращение и подпись, обрамляя текст альбомного диалогического сообщения, содержащего вдобавок отметки о месте и дате написания, приближают структуру альбомной записи к структуре письма⁵. Письмом в миниатюре выглядит, к примеру, запись А. Воейкова в альбоме А. Н. Львова, в точности повторяющая диалогическую схему письма, а также набор и композицию составляющих его частей. Ср.:

Любезному брату
Александру Николаевичу Львову

Когда ты милой Львов родился, в восторге были все, а ты Увы! Увы! кричал, томился. — Живи же так в свете суеты, чтоб в твой день смерти и печали ты весел был, а все б рыдали.

Богородицкое
6-е Декабря 1818

весь твой
Алексей Воейков
(29, л. 18).

Авторские произведения, попадая в альбом, оформляются также по законам эпистолярного жанра, воспроизводя как структурные, так и композиционные особенности письменного послания. Типичным образцом может служить здесь стихотворение В. В. Капниста «Богатство убогого» из альбома К. В. Зимницкой. Запись начинается с заголовка-обращения (К подруге Моей)⁶, заканчивается подписью (от О. Грибовской), имеет дату (21 февраля 1813) и по ходу написания подвергается всем необходимым переделкам, позволяющим адресовать его от женщины к другой женщине.

Ср. текст стихотворения у В. В. Капниста и в альбоме

Кто счастья ищет в свете,
Тщеславие любя,
Тот век имей в предмете
Лишь *одного* себя.
Но я лишь *рад* покою,
Гордыне не служу;
В сей хижине с тобою
Я счастье нахожу . . .

и т. д.

Кто счастья ищет в свете
Тщеславие любя
Тот в век имей в предмете
Лишь *одною* себя!
Но я *ищу* покою.
Гордыне не служу.
В сей хижине с тобою
Я счастье нахожу . . .

и т. д. (32, л. 35).

Очевидная зависимость альбомной записи от структуры письма позволяет соотносить обращение-заголовок, стоящий в дательном падеже (от О. Грибовской, *Par celle qui vous aime bien tendrement* и т. п.), с аналогичными грамматическими формами, характерными для адреса письменного отправления, указывающего получателя и отправителя: такому-то от такого-то.

В основе диалога лежит, как известно, коммуникативная схема «я — ты». Рассмотренные выше способы альбомных приспособлений, касающиеся переадресовок чужих произведений владельцу (постановка обращений, имени собственного, посвятельного заголовка, сокращение текста, замена 3-го лица местоимений 2-м, множественного числа обращений — единственным), конструирует вторую часть этой связи — «ты». Другая группа переделок, подчиняясь законам все той же диалогической модели, осуществляет переадресовку текстов на говорящего, преобразуя их таким образом в сообщения, сказанные от первого лица мужского или женского рода в зависимости от пола интерпретатора.

Способов подобных трансформаций насчитывается немало. Часть из них связана с выделением или введением в текст цитируемого произведения местоимения «я». Достигается это опять-таки за счет уменьшения объема произведения, помогающего отобрать строчку (строфу), содержащую в начальной позиции указанное местоимение или глагол перволичной форме. Следуя именно этой логике, неизвестный нам госпо-

дин М. В. вычленяет для альбомной «беседы» с М. П. Баратаевым из 15-ти строфных «Стансов к Н. М. Карамзину» И. И. Дмитриева только 10-ю строфу:

*Осужден к несносной скуке
Грусть в самом себе таить —
Ах! и с другом быть в разлуке,
И от дружбы слезы лить!* (I, л. 76).

Одновременно с укорачиванием можно наблюдать также замену в авторском сочинении местоимений 3-го лица на 1-е. Так, вследствие подмены местоимения «он» на «я» 3-я строфа стихотворения Жуковского «Певец» превратилась в альбоме А. Хандвиг в лирическое откровение вписавшего его господина.

Ср. текст стихотворения В. А. Жуковского:

*Он дружбу пел, дав другу нежну руку, —
Но верный друг во цвете лет угас;
Он пел любовь — но был печален глас;
Увы! он знал любви одну лишь муку;
и т. д.*

И в альбоме:

*Я дружбу пел, дав другу нежну руку;
Но верный друг, во цвете лет угас!
Я пел любовь, но был печален глас,
Увы, я знал в любви одну лишь муку...
и т. д. (6, л. 10 об.).*

Альбомное использование литературных произведений свидетельствует не просто о цитировании, а о присвоении пишущим в альбом слов и мыслей отобранного им текста. С этим, в частности, связана перемена рода в помещаемых в альбом сочинениях. Данная особенность альбомной записи позволяет бесозыбно в русскоязычных текстах, даже в случаях, когда отсутствует подпись, определять пол писавшего. *Ср., к примеру,* запись одного и того же четверостишия, составленного из 21—24 строк стихотворения П. И. Шаликова «Вечернее чувство», в альбоме неизвестной Натальи и в альбоме Е. Н. Михалковой, внесенного в первом случае мужчиной, а во втором — женщиной:

*Без дружбы, без любви что лестнаго на свете
Уныние в душе и в сердце пустота;
Другого для меня нет счастья в предмете
Любить, любимым быть, а прочее — мечта (11, л. 41)
Любить, любимой быть, все прочие лета (18, л. 91).*

Аналогичным образом варьируется в альбомах популярное стихотворение А. А. Крылова «В альбом Н. Н. Б — ой» («Ска-

для наглядности альбомную переделку стихотворения И. М. Долгорукова «Песня»:

текст стихотворения у Долгорукова и в альбоме

Люблю с тобою говорить,
К тебе все мысли устремляя;
Люблю Твой каждый взор
ловить,
В нем тьму приятностей
встречая

и т. д.

Люблю с тобою говорить
К Тебе все мысли
устремляю;
Люблю Твой каждый взор
ловить,
В нем тьму приятностей
встречаю . . .

и т. д. (20, л. 11).

Альбомная редакция 28-ми строчного мадригала Ю. Нелединского-Мелецкого «Темире», особо подчеркнув субъект стихотворной речи с помощью дополнительных местоимений, внесла и другие существенные исправления в текст (сокращение, перемену последней строчки), вследствие которых стихотворение приобрело не только новый вид, но и другой смысл. Ср. текст стихотворения у Ю. Нелединского-Мелецкого:

... Нет: смертного в тебе не вижу ничего,
Я в образе твоём зрю бога моего:
Чего бы в нём хотел, в тебе то обретаю,
И с ним в душе моей тебя не различаю.
и в альбоме:

Я смертного в тебе не вижу ничего
И в образе твоём зрю бога моего
Чего я в нём искал в тебе то обретаю
И коль не ты тот Бог то Бога я не знаю.
(35, л. 4 об.).

Усиление позиции отправителя в структуре альбомной записи, также как и другие преобразования, нацеленные на выделение адресата, переставляя акцент с авторского «я» на «я» соавтора (в нашем случае — пишущего в альбом), обнажают механизм «присвоения» чужого текста, сопряженный, как подтверждают многочисленные примеры, и с трансформацией его смысла.

Альбомное использование подвергает тексты литературных произведений одновременно нескольким различным смысловым преобразованиям. Так, переадресовки наделяют помещенное в альбом сочинение новым автором и вполне определенным адресатом. Иную функцию выполняют переделки, касающиеся лексики, добываясь подстановкой других слов конкретизации поэтического сюжета, а через это — соотношения цитируемого произведения с реально существующей ситуацией. В ситуативном приспособлении наряду с лексиче-

скими заменами не последнюю роль играет также сокращение текста. Обратимся к примерам.

Известное послание А. С. Пушкина «И. В. Слёнину» («Я не люблю альбомов модных . . .»), «сказанное» от лица В. Л. Софье Витберг, потребовало замены в предпоследней строке слова «хозяина» на «хозяйку». Ср. у Пушкина: «. . . Почтив *хозяина* приветом/И лар молитвенным стихом» и в альбоме: «. . . Почтив *хозяйку* здесь приветом/Душевым пламенным стихом» (25, л. 29).

В альбоме Г. И. Коренева встречаем стихотворение Дельвига, адресованное им И. Пушину и напечатанное впервые в 1817 году в августовском номере «Украинского Вестника» под заглавием «К П — у (в альбом)»: «Прочтя сии разбросанные строки/С небрежностью на памятном листке . . .». Стихотворение было сочинено перед отъездом Дельвига в местечко Хорол, находившееся неподалеку от Кременчуга, где стояла бригада его отца. Оно-то и названо в последней строчке альбомного послания: «Друзья, у нас есть друг и в *Хороле!*». Неизвестный нам господин, обратившись с дельвиговскими стихами к владельцу альбома от своего имени, указал, естественно, и свое местопребывание: «Друзья, у нас есть друг и в *Костроме!*» (28, л. 44 об.).

Показательны в этой связи и альбомные записи 9-й строфы стихотворения Н. М. Карамзина «Прости» («Будь счастлива — покойна,/Сердечно весела . . .»). В памятную книжечку замужней дамы, А. Павловой, карамзинское пожелание внесено без каких-либо изменений (см. *последнюю строчку*: «*Супругу* век мила!» 13, л. 22 об.), тогда как помещение того же четверостишия в альбом незамужней барышни Н. С. Б. вызвало переделку заключительно стиха: «*Знакомым* в век мила» (11, л. 41 об.).

Все рассмотренные выше преобразования меняют не только смысл, но и функцию художественной литературы, делая ее средством альбомного общения, «языком» для передачи личных переживаний. Использование литературных произведений в качестве слов для выражения своих чувств и мыслей допускает самое вольное обращение с авторским текстом, изменяя его в процессе альбомной коммуникации иной раз до неузнаваемости. Со множеством оговорок можно назвать пушкинским четверостишие, составленное в одном из альбомов из разных строчек его стихотворения «Телега жизни»:

С утра садимся мы в телегу
И кричим пошел скорей,
Но среди дня чувствуя мы негу
Кричим потише дуралей. (30, л. 31)

В альбомном общении находят употребление далеко не все произведения художественной литературы. Предпочтение получают литературные сочинения так называемого альбомного характера. Признаком альбомности выступает прежде всего тема. Круг альбомных тем не случаен. Он обусловлен, (и мы об этом уже говорили) мнемонической и коммуникативной установками альбома, а также особенностями его структуры, строящейся на со- и противопоставительных связях сиюминутного — вечного, жизни и смерти. Понятие *смерти* в качестве лейтмотива альбома получает многообразное смысловое развитие, вводя, в частности, для альбомного употребления такой корпус тем, как *скоротечность жизни и молодости, цветы* (как мотив увядания), *призрачность счастья, плавание по житейскому морю, суетность земного бытия, прощание, воспоминание, надежда*. Заметим попутно, что мотив смерти настоятельно варьируется не только в прозаических и стихотворных записях, но и в рисунках, владельческих пометах и даже в альбомных поверьях. Тема *жизни*, образуя второй смысловой центр, разворачивает в альбоме свой жанрово-тематический комплекс, включающий *любовь, дружбу, живое общение*. К числу альбомных текстов, объединенных понятием *общение*, следует отнести комплименты, пожелания, стихотворные и прозаические размышления по разным поводам, афористические сентенции и т. п. Сюда же примыкают многочисленные сочинения, условно обозначаемые нами как «игра» и охватывающие разнообразие словесные игры (шарады, буриме, каламбуры, логогрифы и проч.), а также значительный ряд произведений, обыгрывающих тему самого альбома.

Определяющее значение указанной выше тематической сетки при включении в альбом того или иного литературного произведения доказывается характером альбомных преобразований. Говорить о включении в строгом смысле этого слова мы можем лишь относительно небольших по объему сочинений, поскольку переделки их (если таковые имеются), внося изменения в построение текста, не затрагивают его формы. Целиком переносятся на страницы альбомов четверостишия, двустишия, коротенькие стихотворения и романсы. Значительная же часть авторских сочинений попадает в альбом в «редуцированном» виде. Отбрасывание начальных и конечных строк (строф), контаминация строчек из разных частей стихотворения, обособление отдельных стихов, — все возможные способы укорачивания текста направлены на выделение в нем стихов и строф, содержащих уже готовые формулировки заданных тем.

Как уже отмечалось выше в другой связи, в качестве альбомных комплиментов фигурируют 25—28 строк стихотворения Ю. Нелединского-Мелецкого «Темире» («Я смертного

в тебе не вижу ничего...»), четверостишие, выбранное из 2-й книги поэмы И. Богдановича «Душенька» («Во всех ты Сонинька нарядах хороша...»). К перечню альбомных любезностей добавим также 2-й и 3-й стихи 1-й строфы 6-ти строфного стихотворения Державина «Невесте» («Как Грация мила, как Ангел хороша/Приятна как Любовь, любезна как Душа» 23, л. 25), 3-й стих из карамзинского «Imprimis двум молодым дамам...» («Прелестные глаза, прелестных обличают» 9, л. 31) и др.

Для альбомного пожелания подходящими оказались 24-я строфа из 26-ти строфного стихотворения И. М. Долгорукова «Параше» («Живи рассудка под законом...»), 9-я строфа 10-ти строфного стихотворения Н. М. Карамзина «Прости» («Будь счастлива — покойна...»), первая из двух строф новогоднего мадригала Лермонтова «Н. Ф. И.» («Дай Бог, чтоб вечно вы не знали...») и др.

Альбомные сокращения «Элегии» А. Тургенева, стихотворения Карамзина «Дарования», Державина «К первому соседу», Дмитриева «Наслаждение» и М. М. Милонова «К другу. О наслаждении жизни» превратили названные сочинения в альбомах в коротенькие размышления о быстротекущем времени, переменчивости счастья, бренности земного бытия. Так, в альбоме неизвестной Marie из названного выше стихотворения Карамзина выбраны 3—10 строки 37-й строфы: «Что жизнь? единый быстрый луч:/Сверкнет, угаснет — мы хладеем...» (8, л. 9 об.). Известная «Элегия» А. Тургенева («Угрюмой Осени мертвящая рука...») имеет в альбоме Т. Толстой заголовок «Щастие» и начинается с 75 строки: «Что щастье? быстрый луч сквозь мрачных туч осенних...» (5, л. 25). 7-ми строфное сочинение Державина «К первому соседу» в альбоме неизвестной нам особы «сжато» Иваном Герасимовым до 7-ми строк 5-й строфы:

Блажен, кто может веселится
Бесперерывно в жизни сей!
Но редкому пловцу случится
Безбедно плавать средь морей;
Там бурей дышут непогоды,
Горам подобно гонят воды
И с пеною мутят песок... (34, л. 22).

Стихотворение И. И. Дмитриева «Наслаждение» («Всяк в своих желаньях волен/Лавры! вас я не ищу...»), входящее за редким исключением в обязательный репертуар любого печатного песенника⁷, в результате альбомного приспособления (вписана с разночтениями только 3-я строфа из 6-ти) утратило признаки любовной лирической песни и приобрело смысл

и форму другого стихотворного жанра — короткой философской медитации. *Ср.*:

Роза ль дышет над могилой,
Иль полынь над ней растет,
Все равно, о друг мой милой,
Все прах! и чувства в нем нет. (13, л. 28 об.)

Почти исключительно с помощью сокращений, сжимающих многострофное стихотворное произведение до размеров лаконичной фразы, создаются в альбомах разного рода сентенции. Можно сказать, что альбомная «речь» как таковая по преимуществу состоит из сентенционных фраз. Подавляющее большинство альбомных записей представляет собой моралистические изречения либо афористические высказывания о смысле жизни, любви, дружбе, счастья, первейших достоинствах человека и т. п., извлеченные из стихотворных произведений. Сентенциозный характер отбираемых в альбом стихов дает представление о еще одном признаке альбомности, определяющим вместе с темой как специфику усвоения альбомом литературных произведений, так и принципы альбомной цитации в целом.

Примером расхожей альбомной сентенции может служить четверостишие, выбранное из третьей книги поэмы Богдановича «Душенька»:

Закон времен творит прекрасный вид худым;
Наружный блеск в очах проходит так как дым
Но Красоту души ничто не изменяет
Она единая всегда и всех пленяет.
(*Цит. по:* 22, л. 52; 10, л. 56 об.; 23, л. 13; 31, л. 14).

На сентенциозные стихи «рассыпаны» в альбомах сочинения Карамзина и Жуковского. *Ср.* мысль, выбранную из стихотворения Жуковского «К Делию» (стихи 31—32) в альбоме Александра фон Кёнига:

Не в летах жизнь, а в наслажденьи;
Кто счастье знал, тот сто лет жил. (39, л. 49).

В другом альбоме находим «фразу» о любви и счастье, «сказанную» строчками карамзинского стихотворения «К Эмили» (стихи 12—13 из 92-х строчного стихотворения):

Любовь и счастье, в романах говорливы,
Но в истине своей, и в сердце молчаливы. (9, л. 10 об.),

Немало афористических суждений содержится в альбоме Марии Кирьяковой. Например, жизнерадостное утверждение Ю. Л. хорошо известно по стихотворению Капниста «Умеренность»:

Не все зима нас удручает;
Весна за нею вслед спешит.
Сегодня горесть убивает,
А завтра радость оживит. (3, л. 18).

Другой жизненный опыт стоит за «высказыванием» А. З., поместившим (ей) сюда же слова Поэта из пушкинского «Разговора книгопродавца с Поэтом» (стихи 64—67):

Блажен, кто про себя таил
Души высокия созданья
И от людей, как от могил
Не ждал за чувства воздаянье. (3, л. 33 об.).

Авторский текст, свернутый в альбоме до сентенционной фразы, получает обычно форму четверостишия, двустишия, реже — одного стиха. Повышенная емкость поэтической речи дает возможность использовать в качестве апофегмы даже половину стихотворной строчки. Так, например, афористическое изречение в альбоме А. П. Карол: «Любовь есть Рай души» (20, л. 38), поясняющее символический рисунок сердца, заключенного в круге из змей, представляет собой начало последнего, 134-го по счету стиха из стихотворения Долгоорукова «Глафире»: «Любовь есть рай души... я буду век любить!».

Уменьшение объема стихотворного произведения является основным приемом выделения альбомной темы. О значении тематического фактора в формировании содержательного состава альбома говорит и еще один способ переделки, добивающийся создания альбомной темы прямой подстановкой нужных слов и грамматических форм. Наблюдать за такого рода преобразованиями позволяет запись стихов Жуковского в альбоме Надежды. На листках ее памятной книжечки под пером неизвестного нам альбомного писателя М. М. строки широко распространенной элегии «Сельское кладбище»:

... Он кроток был, чувствителен душою —
Чувствительным Творец награду положил.
Дарил несчастных он — чем только мог — слезою;
В награду от творца он друга получил, —

превратилось в традиционное альбомное пожелание:

Сердцем *будь* добра, чувствительна душою —
Чувствительным Творец награду положил
Дари нещастного чем можешь хоть слезою
Люби ты всех, чтоб всяк тебя любил. (23, л. 4).

В альбоме А. П. Карол пожелание составлено из строчек другой популярной элегии — «Как моря грозного валы...»,

опубликованной за подписью М-ч впервые в погодинском альманахе «Уrania» на 1826 год, а затем перепечатанной в «Листках граций» (М., 1829).

Ср. печатный текст интересующих нас 10—13 стихов:

... Но ты, *не зная* бурь, под небом вечно ясным,
На мирном челноке пльви:
Да светит над тобой лучем своим прекрасным,
Звезда надежды и любви!⁸ —

с их альбомной записью:

Не знай ты бурь под небом вечно ясным
На мирном челноке пльви
Да светит над тобой лучем своим прекрасным
Звезда надежды и Любви... (20, л. 21 об.).

Действие аналогичных закономерностей обнаруживается и при «переводе» в альбомный текст стихотворения Карамзина «К Милости». На основании существующих правил альбомного «перевода», заданных в данном случае тематическим регулятором, сочинение о милосердии, написанное Карамзиным в связи с арестом Н. И. Новикова⁹ и состоящее из 8-ми стрóf, получает в альбоме Ивана Николаевича 7-ми строчную форму и новую, сугубо альбомную тему.

Ср. текст стихотворения у Карамзина

Что может быть тебя святее,
О *Милость*, дочь благих небес?
и т. д.
и в альбоме
Что может быть тебя святее,
О *Дружба* жизнь благих небес?
и т. д. (7, л. 39).

Все рассмотренные здесь смысловые и функциональные преобразования, внося качественные изменения в поэтический сюжет, лексический состав, жанровую структуру и объем авторского текста, дают основание утверждать о том, что в альбомах мы имеем дело не с сочинениями Карамзина, Дмитриева, Долгорукова, Жуковского, Пушкина и других писателей как таковыми, а с их альбомными вариантами, представляющими собой произведения принципиально иной формы и содержания, построенными из сочинений Карамзина, Дмитриева, Долгорукова, Жуковского, Пушкина etc, etc...

Сформулируем в заключение основные положения проведенного анализа. Альбом, рожденный как своеобразная литературная игра в недрах литературного быта, несет информацию о реальном функционировании литературы, выявляя,

прежде всего, корпус текстов, получивших отражение в читательском сознании. Будучи рассмотрен в качестве произведения «читательской» литературы, альбом является ценным источником для изучения как читательских вкусов, так и особенностей читательской рецепции.

Произведения художественной литературы, перемещаясь на страницы альбомов, претерпевают разной степени смысловую трансформацию, обусловленную, в первую очередь, характером использования в альбоме литературных сочинений. Употребление художественной литературы в качестве «языка» альбомного общения вносит существенные изменения не только в смысл, но и в структуру цитируемого произведения, строящегося вследствие этого как разговор пишущего с владельцем. Альбомное диалогическое общение разворачивается однако не в устной, а в письменной форме, благодаря чему альбомная запись заимствует структурно-композиционные элементы письма как формы, отвечающей в наибольшей степени требованиям письменного диалога.

Принципы альбомной конструкции являются важным, но не единственным фактором, определяющим характер усвоения альбомом художественной литературы. Преобразования литературных произведений в альбоме не могут быть поняты без учета особенностей читательского восприятия, механизм которого раскрывают рассмотренные здесь подробно альбомные переделки. Вторичное использование литературных сочинений, привнося новые смысловые значения в авторский текст, устанавливает между ним и его интерпретатором отношения соавторства; о степени «соучастия» позволяет судить характер сделанных преобразований. В результате повторного применения, как показывают многочисленные примеры, рождаются не варианты исходного текста, а качественно новые тексты. Способы читательской трансформации художественной литературы, выявленные при анализе альбомной адаптации (переадресовка, сокращение текста, лексические изменения), имеют универсальный характер, что подтверждается и другими исследованиями, затрагивающими проблему читательского восприятия¹⁰.

Свойства «обиходности», получаемые «писательской» литературой при переводе ее в разряд «читательской», возвращают темам и словам литературных сочинений их житейское и повседневное значение, заменяя смысловую многозначность текста — однозначностью, условные понятия — реальными, абстрактные — конкретными. Процесс превращения литературы в «нелитературу» через читательское усвоение может быть рассмотрен и как процесс воздействия творческого сознания на жизненные установки и бытовое поведение его носителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср. характеристику альбома литераторов в кн.: Яковлев П. Л. Заниски москвича. М., 1828. [Кн. 1], [гл.] Альбомы, с. 124—125. Целый ряд «писательских» альбомов целиком или частично опубликован: см. описание альбома А. П. Буниной (**Грот К. Я.** Альбом Анны Петровны Буниной//Русский архив. 1902. Кн. 1, вып. 3. С. 500—506); альбома А. О. Смирновой-Россет (**Модзалевский Б. Л.** Описание рукописей Пушкина, находящихся в музее А. Ф. Онегина в Париже//Пушкин и его современники. Пб., 1909. Вып. 12. С. 24—25), альбома Ю. Н. Бартевева (**Модзалевский Б. Л.** Альбом Юрия Никитича Бартевева//Известия ОРЯС имп. Академии наук Пб., 1910. Т. 15, кн. 4. С. 200—221), альбома О. А. Милоковой (**Модзалевский Б. Л.** Альбом О. А. Милоковой//Известия ОРЯС имп. Академии наук Пб., 1913. Т. 17, кн. 4. С. 71—92), альбома С. Д. Пономаревой (**Дризен Н. В.** Литературный салон 20-х годов//Инва. 1894. № 5. Стлб. 14—24; Он же. Тетушкин альбом//Столица и усадьба. Пг., 1916. 15 октября. № 68. С. 10—12), альбома П. А. Бартевевой (**Лозинский Г.** Романтический альбом П. А. Бартевевой//Временник Общества друзей русской книги, III. Париж, 1932. С. 93—106), альбома П. Л. Яковлева (**Медведева И.** Павел Лукьянович Яковлев и его альбом//Звенья. VI/Под ред. В. Бонч-Бруевича. М.; Л.: Academia, 1936. С. 101—133).

² См. об этом в нашей ст.: Структурные особенности альбома пушкинской эпохи//Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1985. С. 21—36 (Учен. зап./Тарт. гос. ун-т; (Вып. 645).

³ Ссылки на архивные материалы приводятся в основном тексте и в примечаниях в скобках: первая цифра указывает порядковый номер альбома в приложенном к нашей статье «Списке цитируемых рукописных источников», вторая — нумерацию листа архивной единицы. Альбомные тексты здесь и далее цитируются с сохранением особенностей написания и пунктуации, курсив везде наш.

⁴ О некоторых жанровых признаках штамбуха и о композиционных особенностях записей в нем см.: Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750—1840-е годы)//Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 4, 5. Отдельные записи, выполненные по канонам штамбуха, встречаются и в альбомах русского происхождения начала XIX века. Последнее обстоятельство свидетельствует, как правило, о немецком окружении его владельца. См. латинский автограф *Guilielmus'a Frid. Hezel'я* в альбоме неизвестного G. M. S., записавшемся в Дерпте (36, л. 33; см. там же л. 27). См. также памятную запись с латинским изречением и девизом студента медика Alex. Bernard'i, помеченную: «*Dorpati Livonorum. 1833*» из альбома Василия Сергеевича Михалкова, также содержащего немало автографов дерптских студентов (16, л. 75).

⁵ Об особенностях переписки как разновидности диалогически построенного текста см.: Паперно И. А. Переписка как вид текста: Структура письма//Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1 (5). Тарту, 1974. С. 214—215. К вопросу о формах устной речи в эпистолярном жанре см.: Степанов Н.: Дружеское письмо начала XIX в.//Русская проза: Сб. статей/Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 74—101.

⁶ Стихотворение В. В. Капниста впервые было опубликовано в альманахе Н. М. Карамзина «Аониды» (1797, кн. 2) под заглавием «Другу моему».

⁷ См., к примеру, песенники: Эрато, или Приношение прекрасному полу на новый 1795 год, состоящее в песнях... — Изд. 2-е. М., 1804. № 14, Новейший избранный песенник, или собрание новейших, употребительней-

ших лучших авторов... М., 1814. Ч. 1, № 93; Избранный песенник для прекрасных девушек и любезных женщин, содержащий... М., 1820. № 14; Новейший туалетный песенник для милых девушек и любезных женщин, или.../[Сост. М. И. Маклаков]. Орел, 1820. Ч. 2, № 45; Полный новейший песенник, в 13-ти частях/Собр. И. Гурьяновым. М., 1835. Ч. 7, № 57; ч. 10, № 67; и некоторые др.

⁸ *Цит. по кн.:* Уралия. Карманная книжка на 1826 год для любителей и любительниц русской словесности/Изд. М. Погодиным. М.: [1825]. С. 126.

⁹ *См. комментарий к этому стихотворению в кн.:* Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений/Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотман. М.: Л., 1966. С. 386 (к № 43).

¹⁰ *См. Гл. 2. Интерпретация песенной лирики поэтов XVIII в. читателем первой половины XIX в. в диссертации:* Сокольников А. К. Песенная лирика XVIII в. в рукописных сборниках и печатных песенниках первой половины XIX в. (Проблема восприятия лирических произведений)/Дисс... канд. филолог. наук. М., 1974; *см. также кн.:* Альтшуллер М., Мартынов И. «Звучащий стих свободы ради...»: Очерки о читателях декабристской поры. М., 1976.

СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Центральный государственный архив литературы и искусства (г. Москва)

1. Альбом Михаила Петровича Баратаева (1807—1808). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 3. — 84 л.
2. Альбом Татьяны Степановны Баскаковой (1822—1823). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 7. — 23 л.
3. Альбом Марии Кирьяковой (1826—1829). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 24.—50 л.
4. Альбом Варвары Толстой (1808—1814). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 55. — 180 л.
5. Альбом Темиры Толстой (1817—1837). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 58—33 л.
6. Альбом Александры Хандвиг (1816—1829). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 63. — 54 л.
7. Альбом неизвестного Ивана Николаевича (1804—1833). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 80. — 61 л.
8. Альбом неизвестной Marie (1810—1811). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 83. — 23 л.
9. Альбом неизвестной особы (1819—1839). — Ф. 1336. Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 89. — 36 л.

Отдел письменных источников Государственного исторического музея (г. Москва)

10. Альбом Михаила Петровича Баратаева (1813—1843). — Ф. 1. Бахрушин, ед. хр. 233. — 129 л.
11. Альбом Н. [атаљи] С. Б. (1815—1833). — Ф. 1. Бахрушин, ед. хр. 234. — 44 л.
12. Альбом неизвестной Ольги (1820—1821). — Ф. 1. Бахрушин, ед. хр. 235. — 47 л.

13. Альбом Александры Павловой (1838—1862). — Ф. 1. Бахрушин, ед. хр. 242. — 70 л.
14. Альбом Софьи Ермоловой (1841—1848). — Ф. 1. Бахрушин, ед. хр. 243. — 44 л.
15. Альбом Ольги Алексеевны Медынцевой (1846—1854). — Ф. 1. Бахрушин, ед. хр. 244. — 28 л.
16. Альбом Василия Сергеевича Михалкова (1829—1833). — Ф. 401. Михалковы, ед. хр. 105, № 2. — Л. 52—94 [=43 л.].
17. Альбом Владимира Сергеевича Михалкова (1844—1849). — Ф. 401. Михалковы, ед. хр. 105, № 3. — Л. 95—166 [=72 л.].
18. Альбом Елизаветы Николаевны Михалковой, ур. Голицыной (1840—1849). — Ф. 401. Михалковы, ед. хр. 106, фм. 235, [альбом № 1]. — Л. 54—111 [=58 л.].

Рукописный отдел Государственного литературного музея (г. Москва)

19. Альбом неизвестной Пашет (1818—1831, 1859). — Оф. 4168. — 75 л.
20. Альбом Анны Петровны Карол, ур. Волконской (1836—1880). — Оф. 4169. — 52 л.
21. Альбом неизвестной Thémire (1809—1818). — Оф. 4175. — 90 л.
22. Альбом неизвестной Eugénie (1820—1821). — Оф. 4176. — 62 л.
23. Альбом неизвестной Надежды (1820—1830). — Оф. 4177. — 38 л.
24. Альбом Юлии Ивановны Липиной, ур. Мей (1840—1841, 1875). — Оф. 5437. — 55 л.
25. Альбом Софьи Александровны Витберг (1857—1862). — Оф. 5765. — 41 л.
26. Альбом Ивана Матвеевича Даля (1785—1820). — Оф. 5990. — 129 л.
27. Альбом Паулины Ивановны Даль (1808—1833). — Оф. 5991. — 97 л.
28. Альбом Геннадия Ивановича Коренева (1827—1832). — Оф. 6460. — 59 л.
29. Альбом Александра Николаевича Львова (1807—1820). — Изофонд кп. 41975. — 93 л.
30. Альбом неизвестной особы (1840—1851). — Изофонд, кп. 52403. — 50 л.

Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (г. Москва)

31. Альбом неизвестной А. [Александры] П. Г. (1818—1821). — Ф. 344. Собр. Шибанова, № 417. — 78 л.

Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (г. Ленинград)

32. Альбом Ксении Васильевны Зимницкой (1813—1815). — Ф. 33. Аренс, № 7. — 70 л.
33. Альбом Александры Петровны Самариной (1818—1827). — Ф. 249. Десницкий, № 42. — 38 л.
34. Альбом неизвестной особы (1821—1833). — Ф. 281. Жевержеев, № 51. — 32 л.

35. Альбом неизвестной особы (1810—1820). — ф. 777. Собр. Тиханова, № 783. — 9 л.

36. Альбом неизвестного G. M. S. (1806—1813). — Ф. 1000. Собр. ед. поступл. 1947. 20²¹. — 52 л.

37. Альбом неизвестной Софьи Гавриловны (1816—1831, 1868). — Ф. 1000. Собр. ед. поступл. 1948. 134; — 66 л.

38. Альбом неизвестной К. Д. (1815—1838). — Ф. 1000. Собр. ед. поступл. 1948. 224. — 42 л.

**Отдел редких книг Национальной библиотеки Эстонии
(г. Таллинн)**

39. Альбом Александра фон Кёнига (1826—1844). — R. res. 2045. — 94 л.

Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев

Наличие прямой жанровой традиции «Евгения Онегина» маскируется выпадением одного важного звена в образовании всякой преемственности: отсутствует ближайший круг литературных спутников достаточно высокого ранга, устанавливающих канон жанра. В то же время массово-эпигонская литература немедленно откликнулась на появление романа в стихах, тиражируя образец в изрядном количестве шаблонов. Правда, без участия массовой литературы традиция складывается нетвердо, но в случае с «Онегиным» шаблоны сразу заняли ее магистральную линию, что, однако, привело к ощущению «блестящего одиночества» пушкинского романа в силу несоизмеримости образца и копий.

Тем не менее, отсутствие канонизирующего круга было компенсировано. Многие значительные поэты пушкинской эпохи, не вступая в открытое соперничество с автором «Онегина», создали поэмы, в которых явственно обозначились интенции нового жанра. Канон выступил в размытых очертаниях, в отклоняющихся, неявных, смешанных формах, возникал не столько сам жанр романа в стихах, сколько ориентация на него, некий модус жанровой принадлежности. Так «придвигаются» к «Онегину» «Бал» и «Наложница» Е. Баратынского, «Борский» А. Подолинского, «Сашка» и «Сказка для детей» М. Лермонтова, ранние поэмы Ап. Григорьева, «Юмор», Н. Огарева, «Бродяга» И. Аксакова, «Кадриль» К. Павловой и некоторые другие¹. Все вместе они образуют боковую, или периферийную, линию онегинской традиции, продлевающую по ходу историко-литературного процесса творческий напор жанровых сил в их напряженной неразвернутости.

Особенно наглядно тенденции боковой линии проявились в творческих поисках Лермонтова и Аполлона Григорьева, последовательно связанных друг с другом. Лермонтов острее-

шим образом воздействовал на Григорьева высоким романтизмом своих поэм, прежде всего «Демона», но сама романтическая поэма Лермонтова быстро претерпевает транспозицию жанровых признаков и заметно эволюционирует. Это связано как со стремительными сдвигами в литературном процессе 1830-х годов, так и с обширностью лермонтовских жанровых возможностей. По отношению к поэме, да и не только к ней, позволено с большим основанием говорить о жанровом синкретизме Лермонтова. По М. М. Бахтину, романтическая поэма — романтизированная поэма, которая под воздействием романа и подобно ему «не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей»². Современное лермонтоведение, например, Е. М. Пульхритудова, соглашаясь с Бахтиным, полагает, что уже ранняя поэма «Измаил-бей» (1832—1833) — «это жанровый эксперимент Лермонтова, где изнутри традиционной для романтической поэмы фабулы прорастает романное содержание, раздвигающее и ломающее рамки старого жанра»³. Далее исследовательница добавляет, что «Измаил-бей» «тяготеет не только к тому, чтобы стать романом в стихах. Это одновременно первая попытка исторической поэмы нового типа». И еще поясняет: в «Измаил-бее» заложено не только зерно романа о сыне века, но и зерно философской поэмы-мистерии»⁴.

Те же явления свойственны и зрелому творчеству Лермонтова. Так, в «Демоне» хорошо заметно романное начало, перекликающееся с принципами созданного, параллельно «Героя нашего времени», предваряющее идейно-художественную полифонию романов Достоевского⁵. Но гораздо более откровенно жанровые эскизы романа в стихах выступили в «иронических» поэмах Лермонтова «Сашка» и «Сказка для детей».

Л. Я. Гинзбург и Б. М. Эйхенбаум писали о прямом влиянии «Онегина» на «Сашку» и «Сказку для детей» как в содержательном, так и в жанровом отношении. Характеризуя позднее творчество Лермонтова, Л. Я. Гинзбург утверждает, что «Онегин» в переломный момент (1838—1839 гг.) определяет его направление. Он дает предпосылки для лирической иронии «Сказки для детей», для бытовой конкретности «Сашки», для психологизма «Героя нашего времени»⁶. Иронический стиль «Сказки для детей» по мнению исследовательницы, вел к реалистическому миропониманию, к возможности с разных точек зрения взглянуть на вещи и явления. Лермонтов долго видел своего Демона только как героическую фигуру, но затем противопоставил друг другу две концепции демонизма — монументальную и ироническую. «Новый демон, — пишет Л. Я. Гинзбург, — трагичен, но трагичен именно отсутствием абсолютных, раздвоенностью, рефлектирующим сознанием

интеллигента 30-х годов. Это сложное идеологическое задание Лермонтов осуществляет переходами, контрастами, стилистическими разоблачениями, характерными для иронического метода...»⁷. Таким образом, и способ изображения персонажа, и колеблющаяся стилистика — все в «Сказке для детей» выводится из «Онегина».

В этом же русле лежит «Сашка». Здесь «Лермонтов явно занят мыслью о том, чтобы написать своего «Онегина», то есть написать историю молодого человека своего поколения». Далее Л. Я. Гинзбург замечает, что «впервые в «Сашке» Лермонтов вводит своего лирического героя в текст поэмы, создает развернутую систему лирических отступлений»⁸. Ироническая сдержанность сюжета, удвоение лирического «я» в авторе и герое, автор как связующее начало для пестрого материала быта, прозаическое строение фразы приближены к структуре пушкинского романа в стихах. В то же время исследовательница справедливо выводит «Тамбовскую казначейшу» за жанровые границы «Онегина», несмотря на онегинские строфы поэмы, и сближает ее с «Графом Нулиным». Конечно, онегинский элемент есть в «Казначейше», но закругленность сюжета вокруг единственного эпизода тяготеет к жанру стихотворной повести. Вопрос о жанровой принадлежности «Сашки» гораздо сложнее. Л. Я. Гинзбург все же думает, что «Сашка» «отнюдь не натуралистический роман в стихах; «Сашка» — ироническая поэма». Она считает эту вещь неотделанной, незаконченной и брошенной, добавляя при этом, что Лермонтов «бросил «Сашку» — и, быть может, написал бы грандиозный роман в стихах о русской жизни»⁹.

Б. М. Эйхенбаум видит «Сказку для детей» и «Сашку» сходным образом, но жанровые акценты ставит иначе. Он пишет: «На... принципах, восходящих к «Евгению Онегину», строится поэма «Сашка». <...> Это уже не повесть в стихах, а роман <...> Самое построение поэмы характерно для романа...»¹⁰ В отличие от Л. Я. Гинзбург, Б. М. Эйхенбаум полагает (и это представляется более приемлемым), что поэма была задумана как фрагмент и что Лермонтов не собиравался ее продолжать. Оборванные концовки встречаются и в романтических поэмах, но они особенно характерны после «Онегина» именно для романа в стихах, где оконченность часто выступает в форме неоконченности. Фабула «Сашки», действительно, не развязана, если не считать развязкой уведомление о смерти героя, композиционно инверсированное в начало текста. Знаком концовки может служить также анафора «Блажен» (строфы 143—146) как реминисценция X и LI строф 8-ой главы «Онегина».

Большинство лермонтоведов считает «Сказку для детей» незавершенной, едва начатой (Л. Я. Гинзбург, У. Р. Фохт,

Т. П. Голованова и др.). Однако Б. М. Эйхенбаум ставит вопрос: «Не представляет ли собой «Сказка для детей» фрагмент, который и не должен иметь конца?» То есть здесь та же проблема, что и с «Сашкой», и та же возможная связь с онегинской жанровой традицией. Ряд наблюдений и сопоставлений приводит Б. М. Эйхенбаума к выводу, что «перед нами снова фрагмент стихового романа»¹¹. В принципе можно даже говорить не о «фрагменте стихового романа», но просто о «стиховом романе», так как фрагментарность и неоконченность являются качествами жанра. Впрочем, как бы ни решался этот сложный вопрос — в более узком аспекте жанра или в плане поздней поэтики Лермонтова¹², — перед нами все равно открывается зрелище безостановочных жанровых импульсов стихотворного романа, не отливающихся в застывшие формы. Не погибни Лермонтов так рано, не изменились столь стремительно историко-литературные условия, кто знает, мы действительно могли бы иметь, наряду с «Онегиным», еще один грандиозный «роман в стихах о русской жизни». Он мог возникнуть на путях циклизации самых различных жанров, комбинирующих вместе поэзию и прозу, — подобная форма виделась впоследствии Ап. Григорьеву. Нельзя не отметить известного притяжения «Сашки» и «Сказки для детей»: они написаны одной и той же редкостной 11-стишной строфой — соединением неполной октавы с двумя двестишестями, которое М. Л. Гаспаров считает «громоздким»¹³ — и к тому же существует кусок текста, как бы колеблющийся между обеими поэмами. Можно представить и сопряжение с ними какого-нибудь прозаического замысла Лермонтова. Так или иначе, но роман и, в частности, роман в стихах как «вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр»¹⁴ обнаружил, приближаясь к середине XIX в., избыток не вполне определенных жанровых стремлений.

Опираясь на прецеденты жанровых определений «Сашки» и «Сказки для детей», которые не трудно продолжить¹⁵, следует, казалось бы, утверждать с полным основанием, что перед нами два готовых стихотворных романа, осуществляющих прямую онегинскую традицию на ее магистральной линии. Однако, даже имея достаточное количество аргументов, лучше от этого воздержаться, потому что в случае с романом в стихах мы вообще редко встречаемся с твердо проявленной и устойчивой структурой. Безусловно, приложение к тексту жесткой решетки жанровой формулы с целью определения степени соответствия следует считать обязательным, но также необходимо во избежание грубого догматизма уметь вовремя отступить от претензий на их безоговорочное совпадение. Роман в стихах едва ли не больше, чем роман в прозе —

при всей их «дьявольской разнице», — ищет свободы для содержательного развертывания и композиционного размещения. Его трудно уложить в рубрики классификации, и потому, придерживаясь описательных задач, надо уравновесить меру заключения текста в рамки жанра и меру освобождения его из этих рамок. При таком подходе «Сашку» и «Сказку для детей» предпочтительнее оставить в пределах неканонических, протожанровых форм.

Стихотворный эпос Лермонтова оказал огромное влияние на ранние опыты Ап. Григорьева в этом роде. Вместе с тем, лермонтовская стилистика таких его поэм, как «Олимпий Радин. Рассказ» (1845), «Встреча. Рассказ в стихах» (1846), «Первая глава из романа «Отпетая» (1847), преломляется в чертах онегинской структуры, то есть романизация идет под совместным влиянием Пушкина и Лермонтова.

«Олимпий Радин» как текст средней величины с более или менее обозначенной концовкой и сюжетом, в который укладывается большой кусок жизни героя должен быть отнесен, скорее, к стихотворным повестям, а не к романам. Лермонтовско-байроновским знаком является четырехстопный ямб с неизменной мужской клаузулой, как в «Мцыри» и «Шильонском узнике». Олимпий Радин — герой демонического лермонтовского типа — погружен в московский быт, что контрастно осложняет стилистику вещи, сравнительно с «Демоном». Григорьевский «демон» уже женат на обыкновенной женщине, но к тому же влюбляет в себя девушку из «полурусской» семьи, живущую вместе с матерью и сестрой. Бытовая характеристика семейства идет от автора-повествователя, который одновременно выступает как приятель героя. Повествование перебивается авторскими отступлениями. Все эти черты основательно смещают жанровую структуру «Радиана» от поэмы к роману в стихах. Олимпий и Лина вскоре расстаются, героиня выходит замуж и через год умирает, пути героя и автора расходятся.

Влияние «Онегина» еще более подчиняет себе «Встречу». «Рассказ в стихах» освещает, правда, лишь один эпизод из московской жизни. Сергей Петрович Моровой, совершенно онегинский тип, едет, гоняясь за развлечениями, из театра в маскарад, где встречает «погубленную» им когда-то красавицу Катю. Несложный сюжет дает возможность автору обрисовать театр, маскарад, публику и, конечно, героя:

Давно отвык он удивляться,
Давно не верил ничему,
Давно не мог он предаваться
Порыву сам ни одному¹⁶.

Особенно романизирует «Встречу» попытка следовать пушкинской интонации, подержанной не только четырехстопным ямбом, но и неустойчивой 18-строчной строфой, внутри которой попадаются чисто онегинские строфы, «пропуски» текста, обрывы повествования и т. п. Пушкинско-лермонтовский эпический элемент в первых поэмах Григорьева более чем налицо.

За продвижением неявных поэтических форм романа в жанровом континууме¹⁷ от Лермонтова к Ап. Григорьеву легче всего уследить, взяв оптимально сопоставимые тексты, каковыми, на наш взгляд, будут «Сказка для детей» и «Первая глава из романа «Отпетая». Вслед за Белинским, видящем в поэме Лермонтова «лучшее, самое зрелое из его произведений», где «стих возвышается до удивительной художественности»¹⁸, Григорьев чрезвычайно ценил «Сказку», которая была впитана его поэзией и жизнью. Так, в автобиографической повести Григорьева «Листки из рукописи скитающегося софиста», написанной прозой, но имитирующей роман в стихах отрывочностью и короткими главками с римскими цифрами, «Сказка» упоминается дважды по поводу весьма напряженных отношений героя и героини (Аполлона Григорьева и Антонины Корш). Герой утверждает: «Ее душа... создала мною, ...начиная с нашей прогулки...», где я... сказал ей, что она Нина Лермонтова, до вечера 23 декабря, когда я на ее с лихорадочной дрожью сказанные слова: «Я не могу ни от чего прийти в восторг», — спокойно и тихо прочел ей строфу «Сказки для детей.» В другом месте повести строфу из «Сказки» читают уже герою, намекая на его любовь к «Нине»¹⁹.

Не исключено, что Григорьев в «Отпетой» намеренно идет по следам «Сказки для детей». Ни бесспорная разница в поэтическом классе, ни контрасты социального среза темы, ни расхождение в объеме (в «Сказке» — 297 стихов, в «Отпетой» — 522) не уничтожают этого предположения. Более того, все это лишь подчеркивает и сюжетно-тематическую общность, и нарочитую незавершенность текста обеих поэм. Речь в них идет о первоначальном опыте жизни семнадцатилетней девушки, о ее страхе, трепете, жажде любви и поклонения. Обе героини поэм переступают порог дозволенного (у Лермонтова — в мечтах!), ведут себя как романтические натуры, не подвластные внешним обстоятельствам, живущие «мимо всех условий света» и обязанные самим себе как взлетами, так и падениями.

Действие обеих поэм происходит в Петербурге, но в каждой из них запечатлена лишь одна сторона его двойственного облика: в «Сказке» — «город пышный», в «Отпетой» — «го-

род бедный». У Лермонтова аристократический мир и быт, у Григорьева — мещански-чиновный. Княжна Нина живет в роскошном старинном особняке близ Невы, она единственная дочь величавого старика, двенадцати вершков роста, вольтерьянца, озлобленного на новый век и нравы. Юная Даша обитает в «мирной Коломне», в скучном родительском доме, где мать вечно с чулком и с наставлениями. Но разница в происхождении и воспитании, более выписанных у Лермонтова, чем у Григорьева, в принципе не влияет на формирование характеров Нины и Даши. Более всего их, конечно, определяет пушкинский образ, который любили и продолжили Лермонтов и Григорьев: «Как беззаконная комета В кругу расчисленных светил». Такова Нина:

... душа ее была
Из тех, которым рано все понятно.
Для мук и счастья, для добра и зла
В них пищи много — только невозвратно
Они идут, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы — им в жизни нет уроков:
Их чувствам повторяться не дано...²⁰

Но такова и Даша:

... путь перед тобой
Лежит отныне ровный и свободный...
Идти наперекор себе самой
В очах с презрением и дерзостью холодной,
В страдающей груди с глубокою тоской
Идти в свой путь, как бездна, неисходный,
Не знаешь ты, куда тот путь ведет,
Но ты пошла — что б ни было — вперед!²¹

Совершая свой путь поверх правил общежития, обе героини зато глубоко соприкосновенны тем чертам городского ландшафта, которые позже назовут «душой Петербурга»²². Продолжая традиции Гнедича и Пушкина, но не повторяя их, авторы поэм сопровождают рассказ описаниями белой ночи. Картинно романтический пейзаж Лермонтова, как и полагается, сливается вместе природное и человеческое в системе эпитетов, но тут же слегка разгораживает их, отводя чисто психологическое в развернутые сравнения:

Кидала ночь свой странный полусвет,
Румяный запад с новою денницей
На севере сливались, как привет
Свидания с молением разлуки;
Над городом таинственные звуки,

Как грешных снов нескромные слова,
Неясно раздавались — и Нева,
Меж кораблей сверкая на просторе,
Журча, с волной их уносила в море.
(74)

В «Отпетой» свойства романтического пейзажа более форсированы: белая ночь и всё, над чем она простирается, втянуты друг в друга. Образуется единое внешне-внутреннее пространство, в котором все предметы и явления, одушевленное и неодушевленное метафорически обмениваются своими признаками:

С зарею
Слилась заря . . . И влагою облит
Прозрачную, туманной, водяною —
Петрополь весь усталый мирно спит;
Спят здания, спят флаги над Невою;
Спит, как всегда, и вековой гранит;
Спит ночь сама . . . но спит она над нами
Сном ясновидящей с открытыми глазами.
Болезненно-прозрачные черты
Ее лица в насильственном покое
(333-334)

И грудь твоя колышется точь в точь
Как сладострастная Нева . . .
. . . меж ночью и тобой
Родство необъяснимое заметно . . .
(335)

В сквозной перспективе образов Григорьева педалированы регрессивные моменты романтической поэтики — то, что у Лермонтова как в «Сказке для детей», так и в его поздней лирике заметно убывает. У Григорьева пространство очеловечено, а человек опространствен²³. У Лермонтова взаимное смешение внешнего и внутреннего делается умеренней, а его символика с ее мощной беспредельностью почти не расшатывает предметно-вещественной устойчивости. В этом Лермонтов делает шаг в сторону Пушкина, для которого наведение метафорических мостов между образами не характерно. И хотя Б. В. Томашевский справедливо заметил, что «Ап. Григорьев, провозглашенный подражателем Лермонтова, во многих своих вдохновениях черпает лирические импульсы из пушкинского поэтического наследия»²⁴, в приведенном описании он, скорее, ориентирован на поэтику тютчевского типа. В широком движении онегинской интонации стилистические переключения не нарушают постоянного равновесия лирики, патетики и иронии. Патетика же Григорьева, как правило, затмевает его иронию.

За судьбами героинь, однако, встает самое главное, что определяет сродство поэм Лермонтова и Григорьева — это тема демонизма. И в «Сказке», и в «Отпетой» демон — действующее лицо, и его присутствие открыто вносит в тексты метафизический пласт содержания. Вместе с тем, фабулы, особенно у Григорьева, подчеркнута погружены в быт, и внешние события лишены какой бы то ни было сверхъестественности. «Сказка» заканчивается мечтаниями Нины о светских успехах, ее волнением и выездом на первый бал. Даша тайком от матери побывала со старшей подругой в танцклассе, где познакомилась с Андреем Петровичем, молодым чиновником, карьеристом, игроком и кутилой. Белой ночью она завлекает его, проезжавшего мимо ее дома в коляске, и после их свидания «Отпетая» обрывается. Демоны поэм, таким образом, впрямую в событиях не участвуют, но зато провоцируют их. Как подобает демонам, оба они являются сгущенной персонификацией имперсонального начала, двусмысленного, темного, страстного, всепожирающего. Демон «Сказки» умен, ироничен, лукав, он исподволь настраивает свою подопечную. Демонизм Нины приоткрывается в поэме как возможность, как пространство возможностей. Ее появление на балу сродни отплытию корабля вдохновения в пушкинской «Осени» («Плывет. Куда ж нам плыть? . . .»), а также напоминает онегинский бал первой главы романа, когда последнего в залу Евгения немедленно подменяет автор. В последнем случае разница лишь в том, что взаимозамена персонажей в «Онегине» занимает 6 строф, выполняя функцию фабульного эквивалента (бал автора вместо бала героя), а в «Сказке» впечатления Нины перехватываются демоном, формально ведущим повествование, и этот перехват является знаком концовки и эквивалентом непродолженного текста²⁵. Что касается демона «Отпетой», то он более похож на Демона, обольщающего Тамару, но в то же время без всяких собственных надежд, так как его единственное желание «пробиться всюду и во всем Всепожирающим огнем, Проклятием, объявшим всех . . .» (336). Он влечет Дашу к паденью и гибели, призывает ее стать роковой кометой и змеей. Демон «Сказки» где-то на пути превращения в «маскированного гвардейца», как Ап. Григорьев назвал Печорина. Демон «Отпетой», напротив, уже залил без всякой цели весь мир кровью, уже устал это делать и жаждет самоуничтожения в высшей точке своего могущества.

Для ориентации на жанр стихотворного романа особенно показательна функция демона в композиционной структуре обеих поэм. Давно подмечено, что «лермонтовские поэмы существенно отличаются одна от другой и написаны скорее по принципу взаимного отталкивания, нежели взаимного притя-

жения. . . В «Демоне» — могучий образ, помещенный в космическую сферу; в «Сказке для детей» — мелкий бес светского пошиба в домашней обстановке»²⁶ Со стороны прямой картинности и сюжетно-персонажной характерности это почти что так. Однако в системе персонажей «Сказки» демон приобретает иные структурно-смысловые черты, которые в конечном счете вовсе не мельчат его, сравнительно с оболстителем Тамары. Демону «Сказки» отказано быть грандиозным мифологическим существом, суверенно возвышенным над миром и людьми, потому что у него другое назначение: он ироническое удвоение автора.

В «Демоне» образ автора не персонифицирован. Он осуществляется как взгляд на героя и действительность, выражением которого является вся поэма. В качестве безымянного мифопоэтического повествователя автор в «Демоне» не занимает по отношению к герою устойчивой позиции: он то выше, то ниже Демона, то изредка совпадает с ним. Выдерживая эпическую дистанцию, автор лично устраняет себя, не позволяя ни экспрессии, ни фамильярности. Вся история Демона как бы тяготеет к самовысказыванию. Совсем не то автор в «Сказке для детей». В манере «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне» автор лично присутствует в поэме, выгораживая особый авторский мир, находящийся на метауровне соотносительно с миром героев. В «Онегине» миры автора и героев взаимопроницаемы, между ними постоянно происходит метасистемный переход в обе стороны. Автор совмещает в себе творца, повествователя-комментатора и персонажа, и все эти обличья нераздельно и парадоксально покрываются местоимением первого лица. Лермонтов по-началу как будто готов следовать за Пушкиным, но затем вдруг отклоняется и строит персонажную систему по-своему. Автор «Сказки» обсуждает литературные вопросы, говорит о будущем произведении, представляет героя-демона, просит читателей перенестись с собою в спальню еще не названной героини, где на нее, спящую, «взирает Мефистофель». Углубив его характеристику и затронув еще раз вопросы творчества, автор передает слово демону, и мы слышим его монолог, обращенный к спящей героине, как это было с Тамарой. Монолог охватывает все 20 строф, оставшиеся до конца текста. Однако речь демона не только «коварных искушений Была полна» (73): уже через две строфы монолог неочевидно меняет свою направленность и функции и движется сразу как бы по нескольким руслам.

Начиная рассказывать спящей Нине какие-то чудесные тайны, объясняя свои чувства к ней, демон описывает Петербург с его белой ночью, немые дворцы на берегах Невы, угадывая «под сению палат» кипящие шекспировские страсти (стро-

фа 12), видит роскошный старинный дом, где отпировала минувшая эпоха, а теперь живет лишь старый князь, «озлобленный на новый век и нравы», вместе с дочерью четырнадцати лет. Становится ясно, что демон давно уже говорит не с Ниной, а рассказывает читателям ее предысторию. Из героя, по своему влюбленного в героиню, он превращается в повествователя. В начале монолога демон прямо обращается к Нине:

Знай, это я, склонившись к изголовью,
Любуюся — и говорю с тобой,
(74)

А в его конце слова направлены иначе:

Хотелось мне совет ей дать лукавый,
Но ум ее, и сметливый и здравый,
Отгадывал все мигом сам собой;
Так годы шли безмолвной чередой;
И вот настал тот возраст, о котором
Так полны ваши книги всяким вздором.
(79)

Кому же демон или снова автор все это рассказывает? Если Нине, то почему в третьем лице, а главное — она про себя все отлично знает и без него. Монолог построен так, что он без шва переходит в повествование, и «ваши книги» откровенно обозначают смену адресатов. Все это похоже на тип «противоречия», лежащего в основе композиционной структуры «Евгения Онегина». Автор в пушкинском романе постоянно меняет амплуа неотмеченными переходами, но, сколько бы раз он ни делал это, он остается в пределах единого образа. Здесь же мы должны допустить по аналогии, что автор-творец, становясь автором-повествователем, сам превращается в демона, а эту, конечно, исключено у Лермонтова. Демон «Сказки для детей» становится двойником автора лишь по функции повествователя, но друг в друга они не превращаются. Происходит лишь не доведенная до конца экспансия персонажа в мир автора, чего в «Онегине» все-таки не бывает.

Таким образом, демон, взяв слово для монолога, незамедлительно подбирает и повествование, стилистически возвышая его, сравнительно с автором. Создается красноречивая ситуация: герой, о котором автор в первых строфах поэмы говорил сниженно-иронически, теперь занимает центральное место в ее композиции. В «Сказке для детей» строится какая-то особая постромантическая структура, в которой существенно деформирована неизбежная параллельная соотнесенность линий автора и героя. Кстати, деформирована она и в «Евгении Онегине», где осознанно заявлена структурная «разность между Онегиным и мной».

В результате образуется троичная персонажная система «Сказки»: автор — демон — Нина. Демон выполняет в ней функцию средостения, он одновременно соединительная, преломляющая и разгораживающая инстанция для миров автора и героини, нечто вроде разводного моста. При этом он принимает на себя проекции и отпечатки миров и характеров автора и героини, оставляя, в свою очередь, оттиски в их душах²⁷. В то же время этот демон вряд ли может получить власть над автором и Ниной. Автор отделяется от него стихами (см. строфу 6), а Нина — столь способная ученица, что изначально равна своему наставнику. Недаром, когда она в мечтах кокетничает со своим кавалером.

.. сердце билось в ней так шибко, шибко,
И по устам змеилась улыбка.

(79)

Если сюжет и система персонажей «Отпетой» по схеме близки «Сказке», то связи композиционной структуры имеют сходство с «Евгением Онегиным» и «Домиком в Коломне». У Григорьева доминирует авторский план. «Отпетая» начинается беседой с читателем о теме поэмы, что вместе с октавами приводит автора к мысли о Пушкине. Вообще по ходу сюжета, литературные вопросы всплывают постоянно: вспоминаются Лермонтов, Карамзин, Марлинский, Шекспир и др. Все это очень по-онегински. Правда, когда автор вводит героиню, то сначала не задерживается на ее характеристике, а тут же переходит к герою, вовсе не типичному для романа в стихах:

А героиня очень мне нужна,
Нужнее во сто тысяч раз героя...
Герой? герой известный — сатана...
Рушитель вечный женского покоя,
Единственный... Последняя жена,
Как первая, увлечена змеею —
Быть может... демон ей сродни
И понял это в первые же дни...
(332—333)

Этот демон дважды обращается к Даше в ее снах, но его монологи, экспрессивные и жутковатые, всегда обращены только к ней. Когда они заканчиваются, повествование снова переходит к автору, который никому его никогда не переуступает. Демон как персонаж, кроме двух своих монологических включений, в сюжете не участвует, и поэтому авторский мир пересекается не с одним, а с двумя отдельными мирами героев. Общее единство «Отпетой» романтически поддержано слиянием темы и интонационно-стилистических характеристик, но миры автора и героев в плане персонажных переходов,

переключений и взаимозамен не слишком пластичны. Между мирами персонажей как бы воздвигнуты плохо проницаемые перегородки, и потокам смыслов не разгуляться. Эта черта у Григорьева гораздо резче, чем у Лермонтова, хотя у него, как было отмечено, взаимоупор компонентов слабее их взаимопроницаемости. Сравнительно с «Отпетой» и «Сказкой», «Онегин» оптимально уравновешен в соотношении автономности компонентов и их погруженности друг в друга.

Авторский план в «Отпетой», конечно, не столь содержательно богат, как в «Онегине», но отличается и мыслью, и культурной эрудицией, и романтической патетикой, характерной для Григорьева. В онегинской манере используются пропуски и сокращения стрóf, применяются крупные авторские включения в качестве эквивалентов фабульного времени. В связи со «Сказкой для детей» уже был помянут авторский бал вместо бала Онегина, где автор пылко декламирует о женских ножках. Так и в финале «Отпетой» на протяжении целых пяти октав автор воспеваеt прелести поцелуя с привлечением Ромео и Юлии, и этот гимн заполняет фигуру умолчания, спрятавшую в себе картину ночного свидания Даши и Андрея Петровича, которая едва угадывается.

Рассмотренные здесь черты «Сказки для детей» и «Отпетой», а также фрагментарность, внефабульность, оконченность-неоконченность, связанные с тем, что предыстория, экспозиция и завязка оказываются эквивалентом целого романного сюжета, показывают, как обе поэмы самонастраиваются на жанр романа в стихах, еще не отливаясь в его выраженные формы. При этом вполне естественно, что на фоне «Домика в Коломне» эти поэмы покажут свою причастность и к стихотворной повести. Не случайно Б. В. Томашевский писал, что «подражатели «Домика в Коломне» обычно испытывали двойное влияние Пушкина и Лермонтова»²⁸. Но тут же он говорит о первоочередном воздействии «Онегина».

Поэмы Ап. Григорьева 1840-х годов, лежащие вместе с частью стихотворного эпоса Лермонтова в боковом русле онегинской традиции, оказались не последними его опытами в этом роде. Спустя годы, он написал поэмы «Venezia la bella» (1857) и «Вверх по Волге» (1862), которые, будучи сами по себе жанрово далекими от «Онегина» и поэм Лермонтова, своеобразно соприкасаются с традицией стихотворного романа. Речь идет о возможных стремлениях Лермонтова и реальных замыслах Григорьева создать большую форму, комбинирующую фрагменты стиха и прозы. Компоненты такой формы, находясь даже на некоторой дистанции, могли быть притянуты друг к другу силами циклизации. Ап. Григорьев

долго лелеял мысль написать книгу «Одиссея о последнем романтике», состоящую из упомянутых поэм, рассказов, очерков и стихов²⁹. Ни Лермонтов, ни Ап. Григорьев не осуществили стихотворный роман в подобной форме, но как жанровая тенденция, полная нерастраченной энергии, она до сих пор не потеряла возможности реализоваться. Впрочем, как минимум однажды, это произошло: Б. Л. Пастернак написал роман в стихах «Спекторский», который вместе с его же прозаической «Повестью» составляет единую жанровую структуру³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О том, что «Борский» по своей композиции и общей манере повествования приближается к типу стихотворной повести из современной жизни или романа в стихах, представленному в «Бале» или «Наложнице» Баратынского, — писал В. М. Жирмунский (Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. С. 270). О жанровой интерпретации поэм Лермонтова *см. далее*.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975, С. 450.

³ История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20—30-х годов XIX в. (1825—1840). М.: Наука, 1979. С. 285.

⁴ Там же. С. 285—286, 287.

⁵ Там же. С. 325.

⁶ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л.: Худож. лит., 1940. С. 126.

⁷ Там же. С. 140.

⁸ Там же. С. 148.

⁹ Там же. С. 158, 160.

¹⁰ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961. С. 100.

¹¹ Там же. С. 102.

¹² В последнем случае весьма продуктивна аналогия с «Штоссом». *См. по этому поводу: Морозов А. А. Загадка лермонтовского «Штосса»// Рус. литература, 1983, № 1. С. 189—197.*

¹³ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. С. 156.

¹⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 482.

¹⁵ *Напр.*, «лермонтовский «Сашка» по своей задаче дать типический образ современного молодого человека, показать определившее его бытовое окружение близок к пушкинскому роману в стихах» (Найдич Э. Поэма «Сашка»//Творчество Лермонтова. М.: Наука, 1964. С. 134); *см. также: Богачек И. А. Поэма Лермонтова «Сашка»//Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. 1965. Т. 273. С. 18—31; он же: «Сказка для детей» М. Ю. Лермонтова//Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. 1966. Т. 308. С. 32—53.*

¹⁶ Григорьев Ап. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 318.

¹⁷ Термин употреблен как обозначение совокупности лироэпических текстов эпохи вне строгой жанровой систематики.

¹⁸ **Белинский В. Г.** Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. 7. С. 37.

¹⁹ **Григорьев Ап.** Воспоминания. Л.: Наука, 1980. С. 87, 92.

²⁰ **Лермонтов М. Ю.** Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит.: 1958. Т. 2. С. 78. (Далее указания на страницы — в тексте.) По мнению Б. Ф. Егорова, именно эту строфу читал вслух герой «Листков из рукописи скитающегося софиста» (см.: **Григорьев Ап.** Воспоминания. С. 400).

²¹ **Григорьев Ап.** Избранные произведения. С. 332. (Далее указания на страницы — в тексте.) В приведенных кусках хорошо видна разница в стилистике Лермонтова и Григорьева: судьба Даши рисуется романтическими штампами, изобилием эпитетов, отдает мелодрамой — у Лермонтова ничего такого нет.

²² **Анциферов Н. П.** Душа Петербурга. Пг., 1922. С. 88—92:

²³ По поводу отождествления Даши со «сладострастной Невой» можно предположить, что Григорьев интуитивно связывал с рекой мифологическую символику демонизма. См. *об отождествлении рек с демонами в Еванг. от Матф., 7:25 в кн.: Якобсон Р. О.* Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 367. В одной из наших работ Онегин также связан с мифологемой реки, чему можно приписать сходный смысл: **Чумаков Ю. Н.** Пространство «Евгения Онегина»//Художественное пространство и время. Даугавпилс, 1987. С. 45—46.

²⁴ **Томашевский Б.** Пушкин. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961. Кн. 2. С. 426.

²⁵ Кроме того, знаком концовки служит последний стих «Эпиграфы неведомых творений», перенесенный в порядке самоповторения из так называемого «Начала поэмы». Как писал Б. М. Эйхенбаум, «у Лермонтова повторяются, преимущественно, всякого рода лирические формулы, часто связанные со сравнениями. Большею частью они служат концовками отдельных глав, строф или целых вещей, выигрывая здесь в смысловой силе» (**Эйхенбаум Б.** Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924. С. 45—46). Однако, заводя речь об эпиграфах, последний стих как бы отсылает нас к началу оборванной поэмы: она ведь тоже остается «неведомым твореньем». Этот кольцеобразный ход аналогичен по функции последнему стиху «Евгения Онегина» «Итак я жил тогда в Одессе», возвращающему читателя к Черному морю первой главы, к первым строфам романа, там же написанным.

²⁶ **Коровин В. И.** Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М.: Просвещение, 1973. С. 149—150.

²⁷ Подобную функцию средостения выполняет романтический «идеальный ландшафт» (Ю. В. Манн). Так, например, ландшафт элегии В. А. Жуковского «Славянка» представляет не только «пейзаж души», человеческую душу, воспринимающую природу, а не самое природу, но и присутствие надличных природно-космических сил, которые встречным потоком, как бы на двустороннем экране, осуществляют себя в том же ландшафте:

Как бы эфирное там веет меж листов,

Как бы невидимое дышит.

.....

Душа незримая подьѐмлет голос свой

С моей беседовать душою.

²⁸ **Томашевский Б.** Пушкин. Кн. 2. С. 426.

²⁹ Об этом писал Б. Ф. Егоров: «Очевидно, Григорьев замышлял громадный цикл, состоящий, в свою очередь, из циклов стихотворений, поэм и рассказов» (*Комментарий в кн.: Григорьев Ап.* Стихотворения и поэмы. М.: Сов. Россия, 1978. С. 208).

³⁰ В жанровом ореоле «Евгения Онегина» может быть воспринят и «Доктор Живаго», если прочитать этот лирический роман в рефлексивных последствиях его последней стихотворной главы.

Об одном раннем переводе «Бориса Годунова» на немецкий язык

1. О неизвестном немецком издании «Бориса Годунова»

Зарубежная рецепция Пушкина у нас изучена довольно несистематически, а работы иностранных исследователей доходят до нас нерегулярно. Поэтому у автора не стопроцентной уверенности, что приводимый ниже материал впервые вводится в научный оборот, хотя соответствующие поиски и остались безрезультатными. Однако нет сомнения, что в советском пушкиноведении предмет нашей статьи пока не затрагивался, хотя вовсе не лишен интереса в плане изучения русско-германских литературных взаимосвязей.

В советском пушкиноведении довольно мало работ о переводах сочинений великого поэта на иностранные языки (даже работы о переводах на языки народов СССР чаще всего обзорные). В Берлине в последние десятилетия вышли два крупных исследования — Х. Рааба о переводах пушкинской лирики (1) и Э. Рейснера «Германия и русская литература 1800—1848» (2), оба — в серии публикаций Института славистики. Последнее позволяет заключить, что в 1970 г. нижеприводимый материал был Э. Рейснеру неизвестен.

Предлагаемая статья связана со случайной находкой во время работы автора в одной из самых уникальных библиотек Эстонской ССР, в библиотеке Исторического архива Эстонии (ИАЭ), где между прочим хранится немало книг из фамильной библиотеки Крузенштернов, частично попавших сюда вместе с архивом имени знаменитого мореплавателя, частично в составе библиотеки Эстляндского рыцарства. В числе последних нас заинтересовала небольшая книжка в белом глянцево переплете под заглавием «Lindenblüthen» (Липовый цвет), изданная на правах рукописи в Баден-Бадене в 1851 г. Анонимный автор предпослал книге предисловие, в котором рассказал, что он не намеревался издавать ни своих стихов, ни

переводов. Однако, благосклонный прием друзьями и некоторыми знатоками изящного, в том числе известным швейцарским писателем Г. Цшокке, побудили его издать этот малотиражный сборник для хороших друзей. Он собрал его в 1850 г., когда жена уехала к больной замужней дочери и он остался один. Предисловие подписано «Der Klausner auf der Lindenhöh» (Отшельник на Липовой горке). Перед титульным листом вклеен отдельный лист с надписью: «Herrn Paul von Krusenstern, Russl-s Kais. Flotte Kapitän zu freundlicher Erinnerung an vergangene Zeiten von dem Verfasser L. v. Harder. Lindenhaus, 1851» (Павлу Крузенштерну, капитану русского императорского флота на добрую память о прошедших временах от автора Л. фон Гардера. Линденгауз, 1851).

Сборник открывается переводом трагедии Пушкина «Борис Годунов» (БГ). Это издание в доступной нам научной литературе, а также в каталоге переводов Пушкинского Дома не учтено. По-видимому, ограниченный тираж разошелся по частным библиотекам друзей и до наших дней почти не дошел. Правда, сам перевод науке известен, ибо в 1853 г. был анонимно перепечатан издательством Брокгауза в Лейпциге (3), но автор перевода по имеющимся данным до сих пор не раскрыт. Если быть точным, это третий появившийся в печати перевод БГ на немецкий язык. Первый вышел сразу после долгожданного издания трагедии (напечатана в конце 1830 г., хотя на титульном листе годом издания значится 1831). История написания и издания БГ известна, как и то, с каким нетерпением публика ждала новое произведение Пушкина.

О том, какой интерес вызвало новое сочинение Пушкина даже в Лифляндии, говорят письма Н. М. Языкова из Дерпта. В марте 1826 г. он писал, что никто из его здешних знакомых еще не читал «Годунова», хотя все уже хвалят (4). Лето того же года Н. М. Языков провел у Пушкина в Михайловском и, конечно, читал трагедию. Летом 1827 г. он сообщал со слов Ф. В. Булгарина, что «Годунов» будет напечатан без изменений и что Борг (5) ожидает его с нетерпением — хочет перевести (6).

К. Ф. фон дер Борга опередил в переводе К. фон Кнорринг, в середине 1831 г. опубликовавший БГ во второй части своей «Русской библиотеки для немцев», в третьей части которой, как известно, еще до выхода в печати оригинала была напечатана комедия Грибоедова «Горе от ума» (7).

Перевод К. Кнорринга выполнен тщательно в смысле буквальной близости, в нем имеются некоторые очень удачные соответствия, непревзойденные и последующими переводчиками, но в целом можно согласиться с оценкой барона Е. Розена: «Все, чего в этой драме не хватает, крупно вы-

стует в переводе Кнорринга, а все красоты и национальный колорит безжалостно искажены. Как нам здесь узнать своего поэта?». Возможно, Е. Розен, имевший также готовый перевод трагедии, который так и не появился в печати, был не совсем беспристрастен. В своей рецензии Е. Розен опубликовал по рукописи и с позволения Пушкина пропущенные в русском издании (и в переводе) песню Ксении и сцену у ограды монастырской (оригинал с переводом), сообщив, что эта сцена пропущена по совету Мицкевича и Дельвига и что поэт намерен включить ее в следующее издание. В целом Е. Розен не разделял безоговорочного восторга А. Ольдекопа по поводу русского издания БГ (8). Он считал, что долго задерживавшееся издание «Годунова» при выходе в свет поделило судьбу своего героя — в нем скоро разочаровались. Это трагедия судьбы, где воля человека бессильна что-либо изменить или предотвратить. Рецензия Е. Розена занимает 16 страниц, мы указали только на некоторые основные ее тезисы (9).

По данным Э. Рейснера, перевод К. Кнорринга, несмотря на свои недостатки и несмотря на падение репутации Пушкина за границей после публикации «Клеветникам России» в 1831—1832 гг., вызвал ряд положительных откликов в крупных литературных газетах Германии 1833 г. В «Morgenblatt», по-видимому, повторена рецензия Розена (10), в «Literaturblatt» дано сравнение с трагедией Шиллера на ту же тему; в «Blätter für Literarische Unterhaltung» сочинение Пушкина было поставлено в один ряд с историческими драмами Гете (11).

Следующий перевод БГ в двухтомнике сочинений Пушкина, изданном в Лейпциге в переводе Р. Липперта в 1840 г., был еще более посредственным. О Р. Липперте пространно пишет Э. Рейснер. Таким образом, можно сказать, что перевод Л. Гардера впервые дал некоторое представление также о поэтических достоинствах пушкинской драмы, но кажется, что равноценного оригиналу перевода этого произведения на немецкий язык нет и сегодня, хотя оно переведено уже десять раз, и имеется большое количество его изданий, как отдельных, так и в составе собраний сочинений Пушкина, достоверный подсчет числа которых автору оказался не под силу.

Л. Гардер обосновывает свой выбор так: «Помимо обоснованной славы Александра Пушкина как выдающегося поэта и писателя, что уже само собой оправдывает перевод одного из его известнейших произведений, в данном случае можно усмотреть еще ряд занимательных аспектов, подбодривших нас к этому предприятию: во-первых, предмет разработан в точном соответствии с Русской историей Карамзина, так что по этой драме можно в какой-то мере познакомиться с мало-

известными нам обычаями и нравами, а также со степенью просвещенности русского дворянства и духовенства XVI в.; наконец, еще то обстоятельство, что и Шиллер избрал тот же предмет для своего «Деметриуса».

В силу названных причин, переложение пушкинского «Бориса Годунова», если только оно не слишком уступает оригиналу в смысле поэтического языка, может вполне рассчитывать на благосклонный прием» (12).

К сожалению, у нас нет возможности судить о читательском восприятии отдельного издания этого перевода, но по каким-то причинам он, кажется, больше не издавался, в то время как вышедший в 1869 г. перевод Ф. Лёве (на наш взгляд, в поэтическом отношении более слабый) удостоился многократного переиздания и был включен в московское 4-томное юбилейное издание сочинений Пушкина на немецком языке 1949 г. В этом издании перечисляются все существовавшие к тому времени 9 переводов БГ, причем о последнем из них, переводе Г. Гейзелера, говорится, что «он достойно завершает 100-летние и часто бесплодные усилия германских поэтов по воссозданию мощной простоты и красоты пушкинского оригинала на своем родном языке» (13). Перевод Г. Гейзелера в действительности был предпоследним, созданным до I мировой войны, но напечатанным впервые в 1935 г., однако с его оценкой можно почти согласиться: более точно следующего за оригиналом переложения пока нет, поэтому тонкий ценитель перевода Х. Рааб включил именно его в составленное им 6-томное собрание сочинений Пушкина (14).

Последним, десятым по счету переводом БГ на немецкий язык является перевод И. Гюнтера, издателя и переводчика 4-томного собрания избранных сочинений Пушкина, впервые напечатанного в ГДР в 1949 г. и неоднократно переиздававшегося (15). Этот новейший перевод БГ удивительно близок к анонимному переложению столетней давности. Даже если это только результат одинакового словоупотребления в стремлении к предельной точности перевода — в чем нельзя отказать ни тому, ни другому — то и это с наилучшей стороны характеризует перевод Л. Гардера. Чтобы дать читателю некоторое представление о разных переводах, приведем начальное пятистишие в 5 переводах:

Пушкин:

Воротынский:

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста, вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.
Как думаешь, чем кончится тревога?

К. Кнорринг (1831):

Uns ward Befehl, mitsammen zu bewachen
Die Stadt, doch scheint's, hier gibt es nichts zu hüten
Moskau ist leer, an seinen Fersen führt
Der Patriarch das ganze Volk zum Kloster.
Wie, meinst du, wird sich dies Getöse enden?

Л. Гардер (до 1846):

Zur Aufsicht ward die Stadt uns anvertraut,
Doch, scheint es, gibt's hier niemand zu bewachen.
Moskau ist leer: Dem Patriarchen folgend
Zog alles Volk zum Kloster hin. Womit,
Meinst Du, wird die Geschichte endigen?

Ф. Лёве (1869, самое большое число переизданий):

Wohl sind beauftragt wir die Stadt zu hüten.
Doch jede Aufsicht, scheint es, ist hier unnützlich.
Moskau ist leer; es zog ja alles Volk
Dem Patriarchen nach zum Kloster hin.
Was meinst du, wie wird dieses Treiben enden?

Г. Гейзелер (1911):

Wir beide sind bestellt, die Stadt zu hüten.
Doch scheint mir, zu beschützen gibt es nichts.
Moskau ist leer; dem Patriarchen folgend
Zum Kloster wandte sich das ganze Volk.
Was denkst du nun? Wie wird der Aufruhr enden?

И. Гюнтер (до 1949):

Zur Aufsicht ward die Stadt uns anvertraut,
Doch gibt's anscheinend niemand zu bewachen
Denn leer ist Moskau, hinterm Patriarchen
Zog das gesamte Volk zum Kloster hin.
Wie, glaubst du, werden diese Wirren enden?

Нетрудно заметить, что начало перевода Гюнтера повторяет в несколько подправленном виде начало Гардера, у которого двухкратное употребление безличного местоимения во второй строке, действительно, не очень удачно, но зато у Гюнтера нарушается ритм (цезура).

Эти отрывки неплохо характеризуют и переводы в целом, и сказанное выше. Например, к слову «тревога» у Пушкина самое удачное соответствие подобрал К. Кнорринг, самое далекое Г. Гейзелер. Балластные слова, никогда не употреблявшиеся Пушкиным, вводит только Ф. Лёве.

Сказанное о начальных пятистишиях переводов Л. Гардера и И. Гюнтера можно распространить на весь текст этих

переводчиков: очень часто совпадают целые строки, повторяются одни и те же образы и выражения.

Я не думаю, что такой прием заслуживает строгого осуждения: если для перевода гениальных авторов не хватает гениальных переводчиков, то в интересах конечного результата, по-моему, разумнее «улучшить» существующий неплохой перевод, чем произвести еще один посредственный (16). У И. Гюнтера, вероятно, по вине корректора, встречаются сбои ритма, вызванные добавочным слогом в строке. В таких случаях, очевидно, восстановлены пропущенные в интересах сохранения стихотворного размера гласные — весьма распространенный в немецкой поэзии XIX в. прием (*см первые два примера перевода*). Слишком точно следовать переводу Л. Гардера И. Гюнтеру помешали допущенные первым вольности в отношении оригинала, как то:

1. Л. Гардер, стремясь передать все содержание пушкинского текста, вводит дополнительные строки. Например, в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» таких добавочных строк 21, в монологе Бориса (сцена «Царские палаты») — 5, в монологе Пушкина («Дом Шуйского») — даже 7 строк (самое большое отклонение). Следует отметить, что допустимость этого приема оговаривал в своем введении и К. Кнорринг, который тоже не везде укладывался в рамки пушкинского текста.

2. Л. Гардер, по-видимому, считал немецкого читателя неподготовленным к смене стиха, пусть белого, в некоторых сценах прозаическим текстом и дает эти сцены тем же стихом, за исключением сцены близ Новгорода-Северского.

3. В то же время он не обращает внимания на отдельные рифмованные места у Пушкина (четверостишие в сцене у фонтана, Мнишек на балу и др.), где последующие переводчики придерживались формы оригинала, вводя рифмы.

В целом перевод Л. Гардера точен, хорошо передает ритмику Пушкина, а также его с виду простой разговорный стиль. Совсем нет неверно понятых или превратно истолкованных мест. Некоторые специфические термины или обычаи объясняются в подстрочных примечаниях, например, о мамке Ксении: «Это прекрасный, поныне распространенный в России обычай, что кормилица ребенка остается в семье и что ей оказывается большое уважение». Всех переводчиков затрудняло слово «юродивый». Л. Гардер приводит к «*der Blödsinnige*» (слабоумный) примечание, что подобные больные считаются богом избранными. Другие переводы (*der Geisteskranke, Idiot, der Gottesnarr*) без пояснения гораздо менее понятны. На немецкий не переводится слово «самозванец». Л. Гардер остался при Лже-Дмитрий (*der falsche Dmitri*); К. Кнорринг перевел «узурпатор», Г. Гейзелер — просто «Ди-

митрий», Й. Гюнтер — «претендент», причем лучшим, наверно, следует признать решение Гардера.

Подробный анализ перевода не входит в задачу настоящей работы, которая прежде всего должна познакомить читателей с неизвестным до сих пор переводчиком Пушкина, к тому же уроженцем Прибалтики и подданным России, как мы увидим далее.

Л. Гардер «упражнялся» не только в переводах с русского. В его книге за БГ идет перевод «Манфреда» Байрона, затем «Школы мужей» де ла Виньи; в IV части (цикле) — переводы в основном французских стихотворений, посвященных дочери, что определяет их несколько религиозно-дидактический характер. Но наибольший интерес для нашей темы представляет V цикл — «Собственные опыты» (Eigene Versuche), содержащий отдельные размышления о себе и жизни, но, в основном, стихотворения на случай, адресованные друзьям, знакомым и родственникам, которые обозначаются именами или титулами, начальными и конечными буквами фамилий. Этот цикл содержит массу непосредственных биографических сведений, которые легли в основу поиска данных об авторе и его судьбе.

2. Об авторе перевода

О литераторе Л. Гардере не говорит ни одно справочное издание, хотя немцами в области библиографирования литературы XIX в. проведена огромная и скрупулезная работа. Поэтому расскажем, что нам удалось установить о его происхождении. Кое-какие данные о его биографии содержатся в V цикле рассматриваемого сборника — «Собственные опыты» (пагинация каждого цикла самостоятельная).

Гардер — не слишком редкая немецкая фамилия, но в «Собственных опытах» есть два обращенных к Ревелю (ныне Таллинн) стихотворения (с. 23 и 87), где приводятся воспоминания о детстве, проведенном в этом городе. Это помогло нам выйти на след отца таинственного «Л.» — Давида Иоганна Гардера (1769—1833), достаточно известной исторической личности, которая включена в несколько справочно-биографических изданий (1), даже в биографический лексикон выдающихся врачей всех времен и народов (2). Так как все печатные источники страдают неточностями, мы будем опираться на обнаруженный в ЦГИАЛ формулярный список 1833 г. (3) и упомянутый лексикон врачей.

Д. И. Гардер, сын одноименного ревельского купца, родился в 1769 г. в Петербурге. В 1784 г. поступил в медико-хирургическое училище, причем ему было пожаловано дворянство. С 1789 г. лекарь Эстляндского егерского полка, в 1789 г. определен в морской корабельный флот, за ревност-

ную службу и 5 медицинских сочинений в 1797 г. произведен в штаб-лекари и уволен в том же году по болезни, после чего он поселился в Ревеле. В 1803 г. Дерптским (Тартуским) университетом Д. И. Гардеру была присвоена степень доктора медицины и хирургии за первую в России диссертацию об оспопрививании. Оставил Ревель, вероятно, в 1807 г., с 1811 г. служил в Петербурге, в 1825 г. пожалован в лейб-медики великой княгини Елены Павловны. Был в походах в 1789 г. против турок и в 1798 г. с балтийским флотом против шведов; кроме того, побывал с флотом в Англии. Там Д. И. Гардер в 1796 г. женился на Нэнси Кольман (Nancy Coleman, 1774—1848), что, очевидно, и стало причиной отставки.

В том же формуляре 1833 г. перечисляются дети:

Давид Иван	36 лет;
Логин	33 „ ;
Анна	30 „ , с 4 детьми;
Виллиам	26 „ , без занятий;
Георг	22 „ , военный;
Елизабет	15 „ (4).

Рождение первых четырех зафиксировано в метрической книге Таллинского Домского прихода, где под 21 ноября 1799 г. записан мальчик Льюис (Lewis). Родители — штабной хирург Д. И. Гардер и Нэнси, урожд. Кольман. В числе 17 крестных был также англичанин Льюис Вендт (5).

Данных об учении и службе нашего автора, кроме сообщенных им самим, найти не удалось. Судя по стихотворному ответу 1847 г. П. Крузенштерну, он значительного образования не получил: тот предложил Л. Гардеру участвовать в научной экспедиции, где ему хотели поручить естественно-научные наблюдения и определение широт (в 1849—50 гг. П. Крузенштерн совершил свою известную экспедицию на Новую Землю). Л. Гардер отвечает, что друг размечтался о невозможном и поздно ему теперь заняться изучением наук (с. 64). Об отсутствии учености он сожалеет и в послании к доктору Р (с. 65). Возможно, что служба его была связана с морем. В 1819 г. он, уезжая на несколько лет, посадил в цветнике своей любимой С. Б. миртовую ветку, сопроводив это своим первым стихотворением (с. 35). Новый 1821 год Л. Гардер с группой русских юношей встретил в Марселе (портовый город во Франции) (с. 36). В 1828 г. та же Софья — его верная жена, они хоронят своего первого ребенка, которому было уже несколько лет (с. 38). В 1832 г. он приветствует именины своих двух Софий (с. 39). В 1841 г. автор оставляет довольно блестящую карьеру и родину, чтобы переселиться в Шварцвальд на Рейне, ибо болезненная жена и дочь не выдерживают северного климата (с. 48 и 72). Здесь он живет отшельником, занимается литературой и изредка принимает

милых друзей, которые его не забывают, а иногда делают предложения заняться той или иной деятельностью. В 1846 г. Л. Гардер приезжал в Россию, куда его «призывал гражданский долг», радовался свиданию с родным Ревелем, братьями, сестрами, матерью и друзьями, надеялся, что государь позволит ему остаться на юге (стихотворение накануне отъезда) (с. 48—49). Во время этой поездки ревельским друзьям и родственникам адресовано много стихов, из которых явствует, что при множестве племянниц он имел лишь единственного племянника, ставшего впоследствии его наследником. Стихотворения, обращенные к детям старшего брата, Д. И. Гардера (1797—1871), Эмили (An Emilie v. H., с. 57), Александру (An Alexander v. H., с. 59), и Наталии (An Thalia v. H., с. 58), снимают всякое сомнение по поводу происхождения Л. Гардера. Г. Адельгейм в книге «Ревельские родословные» назоывает только двух известных ему сыновей Д. И. Гардера — Давида Джона и Вильяма Карла, но также трех детей первого, носящих вышеназванные имена (6).

Стихотворение «На смерть милой подруги» представляет анаграмму «Mimi Krusenstern» (с. 101) — это жена П. И. Крузенштерна, дочь писателя А. Коцебу, умершая в 1851 г. Дружба с семейством знаменитого мореплавателя И. Ф. Крузенштерна восходила, по-видимому, к пребыванию русского флота в Англии в конце XVIII в. (там находился и Крузенштерн), свидетельством чего является существовавшее в 1914 г. в архиве И. Ф. Крузенштерна 31 письмо Д. И. Гардера (7), но этих писем в Архиве ВМФ разыскать не удалось. Дружба передалась детям, ведь именно в библиотеке П. Крузенштерна сохранилась книга Л. Гардера.

Имение Л. Гардера на Рейне унаследовал его племянник Александр Гардер (1832—1880), выпускник Дерптского университета, живший там как частный ученый-естествоиспытатель (8).

Литературой Л. Гардер занялся, кажется, сразу после переезда в свой Линденгауз в 1841 г. Он не переоценивал своих способностей, поэтому и воздерживался от издания своих сочинений, хотя эпиграф к «собственным опытам», обращенный к поэтам-дилетантам, гласит: «До нас пел Шиллер. Друзья! Оставим песню в покое! Ответ: Разве нам нельзя любоваться фиалкой, если до нее цвела роза?» Послание к Г. Цшокке (с. 70—71), датированное 1846 г., позволяет отнести драматические переводы к периоду между 1841 и 1846 гг., так как оно было послано маститому писателю вместе с тремя впоследствии напечатанными в «Lindenblüthen» пьесами, т. е. БГ Пушкина, «Манфредом» Байрона и комедией де ля Виньи «Школа мужей». Давая краткую характеристику двум последним, Гардер продолжает:

Dann führ ich kühn und froh die Muse aus dem Norden
Aus meines Vaterlands entfernten Gauen her;
Denn manches schöne Lied ist dort gesungen worden
Wovon ein Echo hier vielleicht willkommen wär. (9)

Эти строки, впрочем, не единственные в этом роде, называют его как патриота России, а не только Остзейского края, не говоря о том, что русским языком он владел, очевидно, в совершенстве.

Обращение к Цшокке заканчивается просьбой судить его по всей строгости, чтобы напрасно не обольщаться — «посредственностей на свете уж и так слишком много». В примечании автор отмечает, что Цшокке дал очень положительный отзыв, отмечая лишь, что он иногда спотыкается в размере, вследствие чего он переработал переводы Байрона и для Виньи. Рекомендацию заняться оригинальным творчеством Л. Гардер отвергает словами: «Если я имею некоторую способность узнавать красоты в чужих творениях, то все же лишен дара творить собственные образы и картины» (10).

Это признание как будто сближает Гардера с Жуковским, также как выраженные в стихах установки. Не исключено, что они могли встречаться, ведь и Жуковский с 1840 г. жил в юго-западной Германии, а русские подданные на чужбине, как правило, старались поддерживать связь между собой. О реальной жизни Жуковского за границей известно очень мало, поэтому пока бесполезно гадать на эту тему.

Мы не знаем, когда умер Л. Гардер и продолжал ли он свои литературные занятия после 1850 г. В бумагах П. Крузенштерна сохранилась папка с разными рукописями. Среди них есть стихотворение, датированное 4 апр. 1856 и обращенное издали к какой-то Мими (имя Вильгельмина носили многие члены семейств Коцебу и Крузенштернов) (11). Почерк как будто похож на почерк, которым написано посвящение Л. Гардера, но там слишком мало готического текста, чтобы утверждать это наверняка.

Может быть, поисками наследия Л. Гардера займутся немецкие исследователи. Мы же должны быть признательны человеку, который, уединившись от общества, старался служить своему отечеству — приобщать иноязычного читателя к его культуре. Хороший в свое время и во многих отношениях поныне не устаревший перевод бессмертной трагедии Пушкина, напечатанный в самом солидном издательстве Германии (изд. Брокгауза в Лейпциге) в 1853 г. с явным использованием баден-баденского набора сборника «Lindenblüthen», может отныне перестать быть анонимным. Его переводчик — ровесник Пушкина Льюис (он же Лудвиг, Логин) Гардер.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О неизвестном издании

¹ Raab H. Die Lyrik Puškins in Deutschland (1820—1870). Berlin: Akademie-Verlag, 1964 [Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik. Nr. 33].

² Reissner E. Deutschland und die russische Literatur 1800—1848. Berlin: Akademie-Verlag, 1970 [Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik. Nr. 50].

³ Boris Godunoff. Ein geschichtliches Drama von Alexander Puschkin. Aus dem Russischen übersetzt. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1853.

⁴ Языковский архив. Вып. I: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). Пб., 1913. С. 244.

⁵ Карл фон дер Борг (1792—1848), проживавший в Дерпте с 1811 г. до смерти, неутомимо стремился приобрести немецкого читателя к русской культуре. Библиография основных материалов о нем дана С. Г. Исаковым в VII выпуске «Вопросов истории Тартуского университета» (Тарту, 1979), с. 184. Э. Рейснер (*ук. соч.*), в целом признавая заслуги Борга, все же проглядел его приоритет, как и В. И. Кулешов (Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). Изд. МГУ, 1965). Они утверждают, что первой антологией русской поэзии на иностранных языках была английская антология Боуринга 1821 г. В то же время представляется, что и Боуринг, и Сен-Мор (французская антология 1823 г.), нетвердо владевшие русским языком, опирались на вышедшую в 1820—1823 гг. двухтомную антологию Борга.

⁶ Языковский архив. С. 329.

⁷ Russische Bibliothek für Deutsche. Reval, 1831. Н. 2. В той же тетради помещена и «Марьяна роша» Жуковского. В первом выпуске опубликованы «Бедная Лиза» Карамзина и «Три пояса» Жуковского. После издания «Горя от ума» выпуск серии был прекращен.

⁸ Russisches Merkur. 1831. 16, 23 Jan. 1831. Nr. 3, 4.

⁹ Dorpater Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Russlands. Riga; Dorpat, 1833. В. I. S. 43—59.

¹⁰ Э. Рейснер рассматривает доступные ему германские издания, но приведенные цитаты и реферлируемые высказывания анонимного рецензента точно совпадают со статьей Е. Розенā в «Дерптских ежегодниках».

¹¹ E. Reissner. Op. cit. S. 169.

¹² Lindenblüthen T. 1. S. 1. То же в издании Брокгауза 1853 г.

¹³ A. S. Puschkin. Ausgewählte Werke in vier Bänden. Dritter Band. Dramen und Märchen. Moskva: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1950. S. 469.

¹⁴ Alexander Sergejewitsch Puschkin. Gesammelte Werke in sechs Bänden/Hrsg. von H. Raab. Berlin; Weimar: Aufbau—Verlag, 1968. Bd. 3. S. 213—280.

¹⁵ Alexander Puschkin. Ausgewählte Werke in 4 Bänden. Hrsg. und aus dem Russischen übertragen von Johannes von Guenther. 2. vermehrte Auflage Berlin: Aufbau—Verlag, 1952. Bd. 4.

¹⁶ Недавно по этому же пути пошла одна из лучших современных эстонских поэтесс Д. Карева, опиравшаяся в своем переложении поэмы А. Ахматовой «Реквием» на перевод М. Ундер 1967 г. (см. журнал «Vikerkaar». 1988. №3).

2. Об авторе

¹ См. библиографию в *Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710—1969. Köln; Wien, 1970. S. 296.*

² Biographisches Lexikon der hervorragender Ärzte aller Zeiten und Völker. Wien; Leipzig, 1886. Bd. III. S. 296.

³ ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 2, д. 393.

⁴ Там же, л. 2.

⁵ Таллиннский центральный городской архив, ф. 237, оп. 1, д. 25, л. 74.

⁶ **Adelheim G.** Revaler Ahnentafeln. Reval, 1935. S. 363.

⁷ ИАЭ, ф. 1414, оп. 1, д. 17, л. 12. (опись архива И. Ф. Крузенштерна, переданного в Морское министерство).

⁸ *Album Estonorum*. Tallinn, 1939. S. 144. Nr 473 (Nr по *Album Academicum* — 5707).

⁹ **Lindenblüthen V. S.** 71. Перевод: Тогда я смело и радостно вывожу из отдаленной моей родины северную Музу. Ведь там пропета не одна прекрасная песня, эхо которой можно бы и здесь приветствовать.

¹⁰ Там же.

¹¹ ИАЭ, ф. 1414, оп 1, д. 23, л. 3—4.

Рецепция поэзии Пушкина в Эстонии конца XIX века

Последние десятилетия XIX в., когда происходило первое знакомство эстонских читателей с поэзией Пушкина, были во многом переломными и противоречивыми в общественной и культурной жизни Эстонии.

Во второй половине XIX в. завершился процесс формирования эстонской нации, эстонской национальной культуры. В 1860-е — начале 1880-х годов в период подъема национально-освободительного движения, произошел существенный скачок в развитии эстонского народа, его самосознания. Конец века стал как бы «эволюционным» завершением этого скачка в культурной жизни¹. Происходит процесс профессионализации эстонской культуры (литературы, журналистики, изобразительного искусства, музыки, национальных наук: языкознания, фольклористики, этнографии). Для конца XIX в. характерно широкое распространение в народе образования². В своего рода «переходные» в развитии эстонской культуры последние десятилетия XIX в. границы между профессионализмом и дилетантством остаются еще весьма размытыми, неустойчивыми. В поэзии, в частности, наблюдается развитие «вширь». Поэтический опыт эстонских поэтов 1860-х годов стал достоянием многочисленных подражателей. Быстро увеличивается число авторов, поэтическая продукция в последние десятилетия прошлого века количественно стремительно возрастает. Р. Пыльдмяэ пишет в академической «Истории эстонской литературы», что в конце 1880-х годов в печати выступало со своими поэтическими произведениями около 200 авторов³. Быстрое увеличение количества сочинений — закономерное явление для периода становления профессиональной литературы⁴. Создается почва для возникновения нового качества эстонского стиха. С этими процессами столь же тес-

но связаны были и упорядочение эстонского литературного языка, появление первых нормативных поэтик, постепенное формирование эстонской литературоведческой мысли, критики. Важное значение для развития эстонской поэзии по-прежнему имели контакты с другими литературами. В первую очередь, это контакты с немецкой романтической поэтической традицией, но, начиная с 1880-х годов, и с русской поэзией. Правда, восприятие русской литературы в Эстонии конца XIX в. осложнялось официальной политикой русификации, проводимой царскими властями в Прибалтике. То, что с 1880-х годов на эстонский язык одновременно начинают переводиться произведения очень многих русских авторов разных эпох и направлений (Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. Н. Майков, А. К. Толстой, И. С. Тургенев и др.), объясняется не только литературными причинами, но и официальной культурной политикой тех лет, общим духом времени. Отношение в Эстонии к русской литературе сложно преломляется сквозь призму отношения эстонцев к русификации вообще.

Включенность Пушкина, его отдельных произведений в эстонский поэтический контекст определялась все же прежде всего стадией развития эстонской поэзии, ее тенденциями развития. В подходе эстонских авторов к Пушкину сложно переплетались, с одной стороны, нормативные установки эстонской поэзии конца XIX в., господствующая традиция, и, с другой, — потребность в ее обновлении, в овладении принципом психологизма (движение от абстрактной «чувствительности» к выражению в поэзии субъективного индивидуального начала), в углублении реалистических тенденций, в соответствующем преобразовании формальных канонов.

В рассматриваемый нами период обновление эстонской поэзии происходит как бы в рамках традиции: нет поэтов, которые полностью и сознательно противопоставляли бы себя поэтическим канонам эпохи. Традиции прошлого довольно сильны и в творчестве тех поэтов, которые в чем-то уже выходили за рамки общепринятой тривиальной системы (см., например, творчество А. Хаавы, К. Э. Сёёта, Я. Тамма).

Преобладающим остался в эстонской поэзии последних десятилетий прошлого века фольклорно-романтический тип сознания. Индивидуальное начало в искусстве, ориентация на неповторимость мировосприятия и его поэтического воплощения только начинают утверждаться.

В той культуре, которая определяла восприятие «чужих» поэтов, совмещались традиции, во-первых, архаической фольклорной стихии; во-вторых, позднего фольклора, так называемой новой народной песни, которая часто была литературного происхождения; в-третьих, фольклорная ориентация

народно-романтической поэзии, выражающей народное сознание, сориентированной на самые широкие круги читателей — носителей этого сознания. Думается, справедливую, исторически обоснованную оценку этой поэзии дал Фр. Туглас: «Это была массовая поэзия, и соответствовала она достаточно неопределенным чувствованиям масс. <...> Через нее можно было бы воссоздать настроения эпохи. <...> Не нуждались в индивидуальном, в более четко вырисованных контурах, в точности чувства. Эта песенная суггестивность продолжалась еще в оценках лирики постромантизма. Какое имело значение, что словарь А. Хаавы был так банально изношен: пальмы, ветры, бури, розы, поющие волны, корабль жизни... Он затрагивал общие глубокие струны масс»⁵.

Закономерно, что и «чужие» авторы не воспринимались эстонскими переводчиками и читателями как яркие индивидуальности, в их творчестве привлекало то, что находило отклик в самой эстонской поэзии. Переводимые на эстонский язык поэты воспринимались через выработанные национальной поэзией представления о «лирическом», «поэтическом», «народном». Можно говорить об известном стереотипе «лирического поэта» с характерными для него лирическими темами (любовь, воспоминания, родные пейзажи, тема рока, «поэзия мысли», сводимая к утверждению «житейской мудрости», и т. д.), с характерными жанрами (прежде всего песня, а также элегия — хотя ее жанровая природа выражена несколько неопределенно, — басня, баллада и поэма (*lugu-laul*) из лиро-эпических жанров), повторялись обязательные мотивы и образы — натурсимволика: цветы, звезды, птицы, волны, ветры, времена года, рассветы, закаты и т. д. Закономерно и формальное однообразие (по данным Я. Пылдымяэ 84 процента всей эстонской поэтической продукции конца XIX в. было написано хореем, причем 85 процентов стихотворений состояло из четверостиший, в которых преобладали перекрестные рифмы — 70 процентов). Хорейский ритм теряет к этому времени свою информативность и воспринимается как показатель ритмической инерции⁶. Вышесказанное в свою очередь подтверждает, что стихи писались как бы с ориентацией на читательское ожидание, а также, что для этой эпохи характерна была регламентация, нормативность.

Творчество эстонских поэтов как бы сливалось в некий общий «лирический текст» с произведениями немецких и русских авторов в эстонских переводах. Поэтому и Пушкин представлен в первых эстонских переводах теми сторонами своей лирики, которые сближают его с соответствующе интерпретированным Шиллером, Гете, Ленау, Шамиссо, Уландом, Лермонтовым, Кольцовым, Майковым, Никитиным.

Органически вписывались в эстонский «лирический» кон-

текст такие произведения Пушкина, как отрывок из «Цыган» — песня «Птичка божия не знает...», опубликованный девять раз в пяти разных переводах и воспринимавшийся как самостоятельное произведение. Эстонские переводчики неоднократно обращались и к таким стихотворениям, как «Зимний вечер» (в печати оно появилось в шести разных переводах), «Зимняя дорога» (четыре разных перевода), «Брожу ли я...» (три перевода). В двух переводах известны «Птичка», «Телега жизни», «Цветы последние милей...», «Бесы», «Поэт», «Талисман», «Я пережил свои желанья...», «Туча», «Утопленник», «Памятник».

В обращении к пушкинской поэзии отчетливо выступает «принцип избирательности» со стороны переводчиков. Подтверждается это и появлением многочисленных параллельных переводов.

Не случайно мы видим, например, среди самых переводимых произведений такие, как «Зимний вечер» «Зимняя дорога», «Бесы». Истоки обращения к названным стихотворениям следует видеть, в частности, в восприятии и родных пейзажей как «зимних», «северных». При известной эстонизации данные произведения вполне вписывались в эстонскую пейзажную лирику. Любопытно в этом смысле восприятие стихотворения «Зимний вечер» — поэтическая картина жизни Пушкина в Михайловском ассоциируется у переводчиков с зимним метельным вечером на эстонском хуторе.

Закономерным является и интерес переводчиков к такому стихотворению, как «Телега жизни», в котором символика жизни воплощается в ряде простонародных образов. Как «Телега жизни», так и в известной мере «Дорожные жалобы» (в переводе стихотворения пропущены выражения типа «в карантине», «телятиной холодной», «Трюфли Яра», «По Мясицкой развезжать», «рюмка рома», связанные с чужим бытом) соотносятся с популярными в эстонской поэзии медитациями о бренности жизни, бессилии человека перед судьбой. Не случайно обращались и к стихотворениям «Приметы», «Предчувствие», «Брожу ли я...». Мотив дороги, связанный с разлукой, воспоминаниями, ожиданием, мыслями поэта о своей судьбе также был очень близок эстонским поэтам.

«Зимние» стихотворения Пушкина, как и, например, «Предчувствие», «Дар напрасный, дар случайный...», оказались близкими для эстонского восприятия не только тематически, но и по форме — все они написаны четырехстопным хореем, наиболее органичным для эстонской поэзии размером. у Пушкина часто связанным с фольклорным началом или с традицией элегий Жуковского, восходящей к немецкой поэзии (Шиллер)⁷.

Широко представлен в эстонских переводах лиро-эпиче-

ский пласт поэзии Пушкина. На эстонском языке в конце прошлого века появились «Русалка», «Песнь о вещем Олеге», «Жених», «Утопленник». Были переведены поэмы «Кавказский пленник», «Полтава», «Медный всадник», «Анджело».

Обращает на себя внимание характер публикаций переводов произведений Пушкина на эстонский язык: они чаще всего печатались на страницах эстонских газет и журналов, включались в сборники стихов самих переводчиков. Как правило, эти переложения оказывались окруженными стихами самих переводчиков или переводами из других авторов. Объединяющим было не творчество переводимого автора, а тема, жанр, переводчик. Так, баллады Пушкина нередко печатались вместе с балладами Гете, Шиллера, Уланда, а также с балладами эстонских переводчиков Я. Бергманна и Я. Тамма. Лирические же стихотворения Пушкина чаще всего соседствовали с переводами из Лермонтова и Гейне. Гейне, один из самых переводимых поэтов конца XIX в., привлекал эстонских переводчиков почти исключительно как автор «Книги песен». Стилизации под народные песни были близки эстонским авторам, чье собственное творчество тоже тяготело к жанру песни. Органически близкой представлялась и романтическая образность лирики Гейне «das Herz», «Träumen», «Schmerz», «die Rosen», «blühende Blumen». Любопытно и то, что к лирике Гейне восходят многие эстонские «новые народные песни». Именно такой Гейне соотносится с Пушкиным и Лермонтовым. Популярность последнего определялась такими стихотворениями, как «Молитва», «Парус», «Из Гете», «Утес». Отбор стихотворений Лермонтова в эстонских переводах был еще более однообразным, чем отбор образцов поэзии Пушкина. Так, в целом в эстонской печати появилось 150 переводов, в то время как было переведено лишь 38 стихотворений⁸.

Можно привести примеры и того, когда эстонские поэты сперва переводили на родной язык какое-либо стихотворение Пушкина, а затем публиковали в печати под собственным именем подражание данному произведению. Так, например, стихотворение Пушкина «Если жизнь тебе обманет...», переведенное Я. Вау и напечатанное в газете «Сакала» (1900. № 26. С. 206), послужило переводчику и материалом для подражания («Kui sull...»//Sakala. 1900. № 27. С. 214). Иногда перевод и подражание печатались рядом в одном номере периодического издания⁹.

Для эпохи характерны и первые сборники переводной поэзии, в которых публиковались и произведения Пушкина. Одной из первых таких книг был сборник, составленный Я. Лепником и вышедший в нескольких частях. Такие сборники составлялись из переводов очень разных авторов и произведе-

ний. Так, например, стихотворение Пушкина «Талисман» окружено в третьем выпуске «Эстонизированных песен» Я. Лепика переложениями поэтических произведений Таллерслебена, Гете, Уланда, Шиллера и других немецких поэтов.

Отдельные сборники избранной поэзии «чужих» авторов не издавались. Исключением была лишь книга басен Крылова, в которой собраны переводы очень разных переводчиков, часто уже опубликованные к тому времени в периодической печати. Жанр басни со свойственным ему просветительским началом, возможностью выражения народного сознания был эстонским переводчикам органически близок. Первый сборник переводов одного автора отличается, таким образом, и единство жанра.

Об отсутствии интереса к авторской индивидуальности свидетельствует и тот факт, что переводы сравнительно редко печатались рядом с биографией писателя. Биография Пушкина и переводы его произведений, например, существовали как бы раздельно. В биографических обзорах о творчестве говорилось мало, отдельные произведения воспринимались не в контексте творческого пути поэта, а в контексте «лирики» вообще. Более того, облик Пушкина, вырисовывающийся в биографических обзорах, авторы которых следовали за русскими источниками, и ярко выраженный в переводах «эстонский Пушкин» мало в чем соприкасаются друг с другом. Любопытен в этой связи и характер празднования юбилея Пушкина в Эстонии в 1899 г. Празднование юбилея имело официальный характер, происходило по указаниям властей. Чествовался тот Пушкин, который был знаком эстонцам через русифицированную школу и публикации, утверждавшие официозную трактовку биографии и творчества поэта. В итоге юбилей Пушкина не стал событием в эстонской литературной жизни.

То, что биография и произведения писателей существовали как бы отдельно, было характерно для эстонской литературной мысли конца XIX в. вообще. Так, один из первых обзоров истории эстонской литературы К. А. Херманна 1898 г.¹⁰ ограничивается главным образом перечнем авторов и их произведений. Отсутствует анализ произведений, анализ творчества отдельных писателей.

При всем «подчинении» господствующим в эстонской поэзии нормам, произведения Пушкина оказывали, со своей стороны, и «сопротивление» эстонской лирической традиции. По сравнению с многими известными и менее известными немецкими романтиками, лирика зрелого Пушкина оказалась более «далекой» для эстонского восприятия, и именно поэтому она могла плодотворно воздействовать на эстонскую поэзию, внутренне перестраивать ту традицию, которой она одновременно и подчинялась.

В самом отборе произведений для перевода, наряду с ориентацией на «близкое», «повторяющееся», можно заметить и некое стихийное стремление к новому качеству. Представляется, что не случайно избирались для перевода преимущественно образцы лирики Пушкина 1825—1830-х гг. Обращение к таким стихотворениям, как «Предчувствие», «Брожу ли я...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Я помню чудное мгновенье...», «Я вас любил...», «Я думал, сердце позабыло...», в которых личный, индивидуальный душевный опыт поэта становится «тем общим опытом, в котором многие узнают себя»¹¹, свидетельствует о том, что в эстонской поэзии созрела потребность в выявлении конкретно-всеобщего «я», «выражения конкретного поэтического переживания, из которого рождается неповторимая художественная идея»¹². Перевод таких стихотворений заставлял переводчиков искать художественные средства для более непосредственного, индивидуального выражения внутренней жизни, выходить из круга шаблонной, бессодержательной из-за многочисленных повторений образности. Так, например, переводы стихотворений «Я вас любил...» (переводчик О. Гроссшмидт) и «Я помню чудное мгновенье...» (Г. Вульф-Ыйс) не находят по своему эстетическому воздействию аналога в «чувствительной» поэзии самих переводчиков. Не случайно перевод О. Гроссшмидта попал в антологию лучших образцов эстонской поэзии Й. Р. Рецольда.

С точки зрения происходящего процесса профессионализации самой эстонской литературы довольно любопытно и обращение к теме поэта в творчестве Пушкина. Переводы таких стихотворений, как «Пророк», «Поэт», «Поэту», «Памятник», печатавшиеся, как правило, рядом со стихотворениями о поэте самих переводчиков и других русских и немецких авторов, — хотя и отличались часто наивно однолинейной трактовкой темы, все же свидетельствуют о стремлении утвердить статус поэта в обществе, о необходимости отъединения себя от «толпы», что также связано с утверждением в поэзии индивидуального самосознания.

В самих переводах сложно переплетается господствующая традиция с новыми тенденциями в способах передачи на эстонский язык пушкинского текста. «Состояние литературного процесса часто определяют не только отбор, но и метод перевода, способ применения тех или иных переводческих приемов.»¹³

То, что эстонская поэзия развивалась в рассматриваемое нами время преимущественно «вширь», проявляется и в переводческой ситуации. Характерно для эпохи, что переводчики обращались к творчеству очень разных авторов, соответственно и произведения отдельных «чужих» писателей

переводились многими и разными переводчиками. Так, например, с переводами пушкинского творчества выступало в 1880—1890-е гг. свыше 30 переводчиков. Две трети из них представлены одним единственным переводом из Пушкина. Переводы произведений Пушкина относятся к переходной стадии развития эстонской переводческой культуры, вытекающей из общей «переходности» литературной ситуации. С одной стороны, жива традиция вольного обращения с «чужими» текстами; основная масса переводчиков, для которой перевод был в значительной мере средством самовыражения, не ставила себе целью передачу своеобразия переводимого произведения, индивидуального стиля автора. С другой же стороны, в критике начинает выдвигаться требование разграничения оригинального творчества, подражания, вольного переложения, перевода.

В рассматриваемые нами последние десятилетия XIX в. едва ли не большинство переводов произведений Пушкина, вышедших на страницах эстонской печати, было снабжено указанием «По Пушкину», как, например, и переводы из Гете — «По Гете» и т. д. Таким образом, автор оригинала уже обязательно присутствовал в тексте перевода, но переводчик оставял за собой и право на известную долю вольности по отношению к оригиналу. При этом выявляется следующая закономерность: переводчики, которые широко использовали для передачи на эстонском языке пушкинского текста распространенные в эстонской поэзии шаблонную образность, штампы, стремились, как правило, сохранять систему стихосложения, рифмовку оригинала (замена стихотворного размера наблюдается нами исключительно редко). Правда, переводчики исходили и здесь из абстрактной нормы, из некоего инварианта метрической системы (ямб, хорей), а не из пушкинского применения этой системы в конкретном тексте. Ямбический размер был для переводчиков вообще относительно новым и непривычным, его нужно было приспособить к особенностям и возможностям эстонского языка. Однако преобладание в эстонской поэзии хорей «нарушается» на рубеже XIX—XX вв. именно ямбом (в 1917 г., например, ямбическим размером было написано уже 65,9 процента всей эстонской поэтической продукции)¹⁴. В этом обновлении эстонского стиха свою роль сыграли и переводы поэзии Пушкина, как и других русских поэтов.

Что касается строфики, то здесь воздействие эстонской поэтической традиции было сильнее. Так, например, переводчики нередко делили пушкинские стихотворения на четверостишия (традиционный эстонский «salm»)¹⁵.

В целом же изменения строфики, как и системы рифмовки, не являлись общим принципом при воссоздании на эстон-

ском языке образцов пушкинской поэзии. Тем самым, может быть даже сами полностью не осознавая этого, переводчики способствовали преодолению шаблонности и инерции в художественной форме эстонской поэзии.

С возникновением нового качества эстонского перевода, а также с новым уровнем в рецепции творчества Пушкина в Эстонии, непосредственно была связана деятельность поэта-переводчика Якоба Тамма. Обращение Я. Тамма к Пушкину было вполне осознанным. Пушкин был для эстонского поэта прежде всего поэтом народным, выразителем «народного духа». Литературная позиция Я. Тамма отражала прогрессивные тенденции в развитии эстонской поэзии конца XIX в. Для него характерен отказ от романтической патетики, стремление к художественной простоте. Ориентация на Пушкина способствовала выявлению этих особенностей эстонского поэта.

Внешне отбор произведений для перевода Я. Таммом мало отличается от традиционного — это прежде всего произведения с элементом «простонародности», с деревенским колоритом, характерный для эстонской поэзии тех лет жанр баллады. Отличает же Я. Тамма от остальной массы переводчиков его сугубо индивидуальный почерк перевода, свое понимание Пушкина, а также то воздействие, которое пушкинские произведения оказали на формирование самого эстонского поэта. Особый интерес представляют в этом отношении переводы пушкинских баллад и стихотворений, примыкающих к этому жанру («Жених», «Песня о Георгии Черном», «Утопленник», «Бесы»). Трансформация романтического жанра баллады в творчестве самого Я. Тамма, с одной стороны, в эпическое повествование из современной народной жизни, а с другой — в народную сказку, — происходило явно под воздействием Пушкина. Переводы же поэм «Медный всадник» и «Полтава», занимающие видное место в истории эстонской переводческой культуры, явно выходят за рамки того «лирического» контекста, с которым сливались многие переводы из пушкинской поэзии.

В переводах Я. Тамма наблюдается очень существенное для развития эстонского перевода утверждение суверенности переводимого произведения. Его переводы отграничиваются от сознательной адаптации. Насколько установка на возможно точную передачу оригинала находила реальное воплощение в переводах, зависело, с одной стороны, от уровня развития эстонской поэзии, эстонского поэтического языка того времени и, с другой, — от характера собственной манеры переводчика, от его — прежде всего эпического — таланта, от творческой эволюции поэта¹⁶. Но именно переводы Я. Тамма создают традицию перевода пушкинского творчества на эстонский

язык, которая свое яркое продолжение получает уже в 30-е годы XX в.

В целом же можно утверждать, что начало рецепции в Эстонии поэзии Пушкина связано с известной «эстонизацией», причем «эстонизацию» следует понимать не просто как проникновение в разные уровни перевода не соотнесенных с поэтикой оригинала элементов, а как общий подход к переводимым произведениям, к автору. Большинство переводов сливалось с романтическим контекстом самой эстонской поэзии. В то же время, в особенности в переводческой деятельности Я. Тамма утверждаются качественно новые принципы подхода к пушкинскому творчеству. Для Я. Тамма Пушкин близок именно как основатель русской реалистической поэзии. Стремление и в собственном творчестве к объективному воспроизведению действительности, способствовало выработке подхода к переводимому произведению как к объективной реальности, передаче произведения на эстонском языке «каково оно есть»¹⁷.

Такая неоднозначность в восприятии произведений Пушкина в Эстонии конца XIX в. определялась изменениями, происходящими в общественно-идеологической, культурной ориентации эстонского общества, соответствующими переломами в литературе, переводческой культуре.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В развитии отставших литератур <...> бросаются в глаза непрерывные скачки, забегающие вперед, с последующим «эволюционным» заполнением скачка, происходящим, так сказать, задним числом» (Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы: (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). М., 1964. С. 303).

² См. об этом: Jansen E. Carl Robert Jakobson muutuvast ajast: Märkmeid, piirjooni, mõtteid. Tln., 1987. Lk. 171—172.

³ Eesti kirjanduse ajalugu. 2 kd. Tln., 1966. Lk. 549.

⁴ См. об этом: Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. С. 148.

⁵ Tuglas Fr. Märkmeid luulest // Keel ja Kirjandus. 1964. Nr. 2. Lk. 76—77.

⁶ Põldmäe J. Eesti silbilis-rõhulisest värsisüsteemist aastail 1917—1929 // Keel ja Kirjandus. 1968. Nr. 9. Lk. 533.

⁷ Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 98.

⁸ См. Issakov S. Vene kirjandus eesti keeles XIX s. Tln., 1982. Lk. 48—59.

⁹ Vanamees, Puschkini järele H. Annila // Linda. 1896. N. 15. Lk. 231; Annila H. Ma tunnen // Ibid.

¹⁰ Hermann K. Eesti kirjanduse ajalugu esimesest algusest meie ajani. Jurjevis-Tartus, 1898.

¹¹ Гинзбург Л. О лирике. М.; Л.. 1964. С. 216.

¹² Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. С. 270.

¹³ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 130.

¹⁴ Põldmäe, J. Eesti silbilis-rõhulisest värsisüsteemist aastail 1917—1929 // Keel ja Kirjandus. Lk. 533.

¹⁵ См. переводы стихотворений «Старик», «Зимний вечер», «Земля и море» и др.

¹⁶ О переводах Я. Тамма см. подробнее: Пярли Ю. К. К вопросу о переводах Я. Тамма из А. С. Пушкина // Уч. зап. Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1983. Вып. 620. С. 122—130.

¹⁷ Ср. с требованиями к переводу В. Г. Белинского, критические работы которого оказали известное влияние на формирование литературных взглядов Я. Тамма, возможно, и на интерпретацию им творчества Пушкина: Левин Ю. Д. Об исторической эволюции перевода // Международные связи русской литературы: Сб. статей / Под ред. акад. М. П. Алексеева М.; Л.. 1963. С. 35.

Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В. Ф. Ходасевича

Поэзия В. Ф. Ходасевича, начиная со сборника «Счастливым домик», постоянно воспринимается на фоне русской лирики «золотого века» — поэзии пушкинской поры. Мнение о пушкинианстве Ходасевича стало настолько общепринятым, что в особых подтверждениях и пояснениях как бы не нуждается. В многочисленных высказываниях критиков-современников представление о такой ориентированности творчества вызывается прежде всего внешней схожестью, что вызывает и всю возможную эмоциональную гамму откликов — от восторженных («Ходасевич поэт глубокого дыхания, его строфа радует меня затаенной гармонией — счастливым воспоминанием пушкинской поры»¹) до ультра-презрительных («... стихи эти больше всего похожи на пародии стихов Пушкина и Баратынского. Автор все учился у классиков и до того доучился, что уже ничего не может, как только передразнивать внешность»²). Однако такое внешнее впечатление может оказаться — и действительно оказывалось — обманчивым и само по себе подлежит объяснению и истолкованию. Поэтому рассмотрение реально существующих в тексте цитат, аллюзий, парафраз, ритмико-интонационных совпадений нуждается в специальном анализе, который бы позволил выявить не только литературные влияния и зависимость, но и закономерности существования всего поэтического мира Ходасевича³.

¹ Рождественский В. С. Влад. Ходасевич и его «Тяжелая лира»//Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1923. № 59. С. 4.

² Брюсов Валерий. Среди стихов//Печать и революция. 1925. № 1. С. 73.

³ Насколько нам известно, единственный раз сходная задача была поставлена перед собой Ю. И. Левиным (Заметки о поэзии Вл. Ходасевича// Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1986. Bd. 17. S. 43—129) в статье, отличающейся точностью наблюдений и тонкостью их истолкования, однако ограниченную, во-первых, материалом исследования и, во-вторых, далеко не полным сопоставительным материалом.

Прежде всего здесь должна идти речь о самой позиции Ходасевича относительно лирики пушкинской эпохи. Одна точка зрения нашла свое крайнее выражение в процитированных словах Брюсова, однако он был далеко не одинок. Например, вот мнение И. Эренбурга в передаче Г. П. Струве: «Если бы существовала у нас должность «поэтического реставратора», которому поручалось бы восполнять пробелы и реставрировать стихи по фрагментам, Ходасевич был бы неоспоримым кандидатом на такую должность, поскольку речь идет об определенной эпохе русской поэзии»⁴. Аналогично рассматривает его поэзию как эпигонскую и потому пользующуюся стиховым словом предшествующих эпох как «готской вещь», частью «сгустка стиховых формул» Ю. Н. Тынянов⁵. Иное мнение исходит из представления о поэзии Ходасевича как постоянном и напряженном внутреннем диалоге с поэзией предшественников: «В стихах Ходасевича поражает странное, но органическое сочетание «классической» формы, очень индивидуальной, но все же близкой к Пушкину, к Баратынскому, с несомненной и сугубой их «современностью» <...> В этом нет ни грана стилизации, поэт говорит на своем языке, но выработанном им в тесном, каждодневном общении с Пушкинской поэзией»⁶. В этом смысле поэзия Ходасевича представляет собой блистательную реализацию самоопределения:

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку⁷.

Здесь, конечно, должно иметься в виду представление гораздо более широкое: не только к «советскому», но и вообще к «дичку» русской поэзии десятых-двадцатых годов нашего века. Внимательное рассмотрение принципов цитирования у Ходасевича, на наш взгляд, позволяет говорить о несомненной правильности именно второго подхода и заведомой бесперспективности первого, спрямляющего реально существующие тенденции творчества поэта.

При этом, с нашей точки зрения, одним из наиболее важных показателей является эволюция принципов ориентации на Пушкина и поэзию его века.

⁴ Струве Г. Письма о русской поэзии. II//Русская мысль, 1921. № 1—2. С. 292.

⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173.

⁶ Цетлин М. Владислав Ходасевич//Последние новости. 1930, 3 апреля, № 3298.

⁷ Ходасевич, Владислав. Собрание сочинений /Под ред. Джона Малмстада и Роберта Хьюза. Том первый: Стихотворения. [Апп-Арбог, 1983], С. 141. (Далее цитаты по этому изданию).

В общем плане эта эволюция может быть определена так: «Вначале он окунается с головой в реквизит и словарь символистов, затем ему удается спаять этот идейно-словарный запас символизма с поэтическими традициями, возвращенными на технике стиха девятнадцатого столетия, попутно вводя в стих многочисленные прозаизмы (побуждающие нас воспринимать поэзию Ходасевича скорее в розановском ключе, чем в ключе Брюсова или даже Пушкина)»⁸. Действительно, как показывает изучение первого сборника стихов Ходасевича «Молодость» (1908), он целиком и полностью ориентирован на творчество старших современников поэта — Брюсова, Белого, Блока, Сологуба⁹. Но уже во второй книге «Счастливый домик» (1914) эта ориентация существенно меняется. На первый план выдвигаются аналогии с поэтами пушкинской поры, и до самых поздних стихов это сохранится. Однако характер этой связи будет меняться, и соотношение Ходасевича с поэзией «пушкинской плеяды» во многом определит метод его собственной поэзии.

Даже самое поверхностное чтение «Счастливого домика» позволяло говорить о его традиционности, в которой первое место занимала связь с Пушкиным и поэзией русской классики XIX в. Вот лишь немногие отзывы прессы¹⁰: «Он умело следует лучшим заветам Пушкинской школы»¹¹; «Он не вполне освободился от плена образов и слов наших классиков <...> Но это вольное или невольное совпадение не есть подражание. Это — отрадная преемственность, родная связь с великим прошлым...»¹²; «Тот, кто понимает, что строгий «пессеизм» (так! — Н. Б.) обеспечивает нас по крайней мере от неряшливости распущенных модернистов, претендующих на будущее, должен оценить старомодную книжку Вл. Ходасевича, влюбленного, по-видимому, в светлый мир Пушкина и Фета не менее, чем в наш сумеречный мир, тревожный и мучительный, и как будто умирающий в осенней лихорадке»¹³; «... у него часто мелькают строки, напоминающие Пушкина, Фета»¹⁴; «Некоторые стихотворения, видимо, более раннего периода, напоминают антологическую манеру Батюшкова и молодого Пушкина («Элегия», «Когда впервые смутным очер-

⁸ Радле, Филипп. Ходасевич — поэт гротеска // Воздушные пути, IV. Нью-Йорк, 1965. С. 365.

⁹ *Подробнее см.: Богомолов Н.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Вопросы литературы. 1988. № 3.

¹⁰ Сам Ходасевич писал: «В прошлом году я прочел около 50 отзывов о своей книге» (ГПБ, ф. 774, № 45. Л. 16).

¹¹ Н. Бернер // Жатва. М., 1914. Кн. V. С. 296.

¹² Журин, Александр // Новая жизнь. 1914. № 8, С. 150—151.

¹³ Чулков Г. // Современник. 1914. № 7. С. 122.

¹⁴ [Лернер Н. О. ?] // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива». 1915. Т. I. № 2. Стлб. 362.

таньем», «К музе») и показывают, какую благородную школу прошел поэт»¹⁵; «В поэзии В. Ходасевича есть родство с пушкинской школой, но местами и совершенно современная острота переживаний»¹⁶.

Практически ни один автор, писавший о «Счастливом домике», не обошелся без указания на его связь с поэзией предшествующих эпох, то конкретизируя ее, то просто отсылая к «пассеистическим настроениям и образам»¹⁷. И это вполне естественно, так как в «Счастливом домике» главенствует прямая цитата. Особенно показательно в этом отношении стихотворение «К Музе», являющееся сводом стиховых формул первой половины XIX в., от Пушкина до молодого Фета. Само свободное сочетание шести- и пятистопного ямба в вольной рифменной композиции соответствует законам стихового построения русской элегии XIX в. (ср. приведенное ранее суждение Б. Садовского). Но еще более подчеркивают впечатление многочисленные переключки, из которых назовем лишь часть. Так, «И предо мной опять предстала ты,/Младенчества прекрасное виденье» вызывает в памяти: «Передо мной явилась ты,/Как мимолетное виденье»; «... на шумный круг друзей/Я променял священный шум дубравы» — бесспорно, ориентировано прежде всего на пушкинское:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы,

но одновременно способно вызывать в памяти и языковское: «Я здесь, я променял на свой безвестный кров/Безумной младости забавы», а также «Бывало, отрок, звонким кликом...» Баратынского, в котором заключительное двустопное также отождествляет место вдохновения с дубравой: «И как дубров не окликаю,/Так не ишу созвучных слов». Можно обнаружить совпадения ритмико-интонационных и словесных формул Ходасевича с «Притворной нежности не требуй от меня...» и «Есть милая страна, есть место на земле...» Баратынского, а также «Музе» («Надолго ли опять мой угол посетила...») Фета.

Но более всего элегия представляет собой вариацию на тему «Музы» (1821) Пушкина, в сознании Ходасевича неразрывно связанной с началом восьмой главы «Евгения Онегина»¹⁸. Ср.: «младенчества прекрасное виденье» — «в младен-

¹⁵ Садовской Б. //Северные записки. 1914. № 3. С. 190—191.

¹⁶ Брюсов Валерий. Год русской поэзии (Апрель 1913 — апрель 1914 г.) //Русская мысль. 1914. № 7. С. 20 второй пагинации.

¹⁷ Гальский В. [Шершеневич В. Г.] //Свободный журнал. 1914. Ноябрь. Стлб. 135.

¹⁸ См.: Ходасевич Владислав. О Пушкине. Берлин, 1937. С. 8—38.

честве моем она меня любила»; «и первые уроки вдохновенья» — «прилежно я внимал урокам девы тайно»; «дубрава» — «в немой тени дубов»; «с улыбкой розовой, и легкой, и невинной» — «она внимала мне с улыбкой»; «часы священного досуга» — «гимны тайные, внушенные богами»; «на шумный круг друзей/Я променял священный шум дубравы» — «Я Музу резвую привел/На шум пиров и буйных споров»; являющаяся Ходасевичу «в атласных туфельках, с девической косой» Муза соотносится с «И вот она в саду моем/Явилась ба-рышней уездной» и т. д.

Все эти и вполне возможные другие (напр.: «В. М. Княжевичу» Языкова, «Еврейская мелодия» Козлова, «Разuverение» и «Признание» Баратынского) отсылки, однако, имеют в принципе один и тот же смысл: воссоздать колорит определенной эпохи русской поэзии с достаточно точным жанровым прикреплением и заставить читателя воспринять идею стихотворения на фоне настроения, заданного лирикой пушкинской поры. Не лишне также отметить, что одновременно Ходасевич ретроспективно переосмысляет и свои ранние стихи. В строках «Ты мне казалась близкой и родной,/И я шутя назвал тебя кузиной», — содержится явная отсылка к циклу «Стихи о кухне» из сборника «Молодость», который тем самым предлагается перечитать по-новому, в свете рефлексивных, брошенных позднейшим стихотворением и его цитатным полем.

Такое стремление, безусловно, было вызвано желанием Ходасевича однозначно установить связь своего поэтического мира в «Счастливом домике» с миром простоты и гармонии, созданным в начале XIX в. Описывая основное поэтическое задание «Счастливого домика», Ходасевич писал: «До сих пор я видел о ней (книге «Счастливый домик» — Н. Б.) довольно много заметок — и все хвалебные, кроме написанной Пястом, которая меня огорчила, — не потому, что ему, очевидно, не нравятся мои стихи, а потому, что он ничего во мне не понял. Пусть бы он понял — и бранился бы. А так — он меня обидел своей незоркостью, особенно упреком в презренье к «невинному и простому». Я всю книгу писал ради второго отдела, в котором решительно принял «простое» и «малое» — и ему поклонился. Это «презрение» осуждено в той же книге, — как можно было этого не понять?»¹⁹

Вряд ли можно безоговорочно принять утверждение о принятии «простого» и «малого» и поклонении ему, — на самом деле семантическая структура сборника значительно сложнее²⁰ — но вряд ли можно сомневаться, что Ходасевич со-

¹⁹ Письмо к Г. И. Чулкову от 16 апреля 1914 г. //ГБЛ, ф. 371, карт. 5, ед. хр. 12. Л. 13—13 об.

²⁰ См. статью, указанную в примечании 9.

знательно воспроизводил гармонию, противостоящую тесно связанному с поэзией растворившегося в быту символизма миру «бездн» и «порываний» на основе воспроизведения готовых формул самого гармоничного мира в истории русской поэзии — мира поэзии пушкинской эпохи.

Иногда такое стремление поэта приобретает даже несколько комический оттенок, как в первоначальном варианте стихотворения «Завет», которое в первом издании «Счастливого домика» завершалось такими строками, обращенными к его героине, «царевне»: «И лишь в моей заветной лире/Свой краткий срок переживешь». Слишком беззастенчивая ориентация на «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» заставила поэта изменить в дальнейших изданиях первую из приведенных строк: «И лишь в моей, быть может, лире...», где контаминируются уже две цитаты из Пушкина и тем самым цитирование приобретает характер гораздо менее отчетливый, тем более что «быть может» далеко не обязательно опознается как заимствование из «Я вас любил...»

Даже не прямое цитирование, изредка встречающееся в «Счастливом домике», выполняет достаточно откровенно функцию ориентации текста на Пушкина, на его оценки и представления. Таково, к примеру, стихотворение «Ущерб», завершающееся строками:

И смерть переполняет мир,
Как расплеснувшийся эфир
Из голубой небесной чаши.

Строки эти, несомненно восходят к строкам Бенедиктова «Чаша неба голубая/Опрокинута на мир», но восходят, по всей очевидности, не прямо, а через известный рассказ И. И. Панаева: «Один Пушкин остался хладнокровным, прочитав Бенедиктова, и на вопросы: какого он мнения о новом поэте? — отвечал, что у него есть превосходное сравнение неба с опрокинутой чашей; к этому он ничего не прибавлял более...»²¹. По замечанию Л. Я. Гинзбург, «ссылка на авторитет Пушкина <...> проделала путь от Я. П. Полонского до Бориса Садовского»²², и, таким образом, неминуемо должна была попасть в поле зрения Ходасевича, дружившего с Садовским и читавшего его статьи, даже если он сам и не обратил внимания на воспоминания Панаева. При обсуждении данного вопроса З. Г. Минц высказала предположение, что здесь отразились и многочисленные в сборнике Андрея Бело-

²¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 72.

²² Гинзбург Лидия. Пушкин и Бенедиктов//Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 148.

го «Золото в лазури» «чаши», «эфир» да и сама голубизна²³. Однако доминирующее в книге задание — воссоздать облик и общий характер поэзии пушкинской эпохи — заставляет нас видеть в этих строках прежде всего «пушкинское», а уж затем — «беловское».

Последующая эволюция поэзии Ходасевича сказывается и на эволюции техники цитирования в его стихотворениях. Она начинает усложняться, уходит от возможности прямого отождествления цитаты с одним, несомненно авторитетным источником. Появляется цитата полигенетическая, как, например, в случае со стихотворением «Смоленский рынок», вошедшим в сборник «Путем зерна» (1920). В другом месте нам уже приходилось говорить об этом стихотворении, анализируя высказывание Ю. Н. Тынянова: «Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере — это, конечно, наша вещь, вещь нашей эпохи, но как стиховая вещь — она нам не принадлежит»²⁴.

Это мнение Тынянова нуждается, однако, не только в истолковании, но и в серьезной корректировке, ибо двухстопные ямбы Пушкина и Баратынского (а также Языкова) несут совсем другие семантические ассоциации, нежели данное стихотворение Ходасевича. Совсем иное дело — стихотворение А. И. Полежаева «Провидение» («Я погибал...»), ритмико-интонационное сходство которого со стихами Ходасевича несомненно. У Полежаева:

Последний день
Сверкал мне в очи;
Последней ночи
Встречал я тень, —

а у Ходасевича:

При свете дня
Желтеют свечи;
Все те же встречи
Гнетут меня.

Однако дело не ограничивается только интонационной переориентацией стихотворения на другой образец, не учтенный Тыняновым. В цитатный подтекст его входят по крайней мере еще два образца, что, несомненно, выводит его из ряда эпигонических, как то представлялось Тынянову. Это,

²³ Наиболее близкая параллель — в стихотворении «Вечный зов», I:
Песнь все ту же поет старина,
душит тем же восторгом нас мир.
Точно выплеснут кубок вина,
напоившего вечным эфир.

²⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 173.

во-первых, стихотворение К. М. Фофанова, начинающееся строками:

Что наша вечность? —
Остывший лоб,
Под кисею
Открытый гроб²⁵.

Во-вторых, более чем вероятно, что источником сведений Ходасевича о стихотворении Полежаева явилось стихотворение В. Я. Брюсова «И ночи и дни примелькались...» (1896, сборник «Me eum esse»), к которому именно приведенное нами четверостишие стоит эпитафией. И потому при анализе смысловой структуры «Смоленского рынка» мы обязаны учитывать не только четверостишие Полежаева и Фофанова, но и все стихотворение Брюсова, заканчивающееся строфой:

Часы неизменно идут,
Идут и минуты считают...
О, стук перекрестных минут!
— Так медленно гроб забивают.

Обогащение цитатного подтекста поэзии Ходасевича в сборниках «Путем зерна» и «Тяжелая лира» позволяет ему, сужая поле поэтического эксперимента, богатства и разнообразия метрического и строфического построения стихотворений, делая стихи все более и более похожими на стихи поэтов пушкинской поры (в том числе и самого Пушкина) внешне, расширять их смысловое богатство почти до бесконечности, вовлекая в контекст все новые и новые тексты. Так, в качестве еще одного важнейшего подтекста все того же стихотворения Ходасевича нужно принимать во внимание и высказанные им в позднейшей статье «Об Анненском»²⁶ мысли о необходимости преображения человека (и поэта) пред лицом смерти, что соответствует не только общей идее всей книги «Путем зерна», но и конкретно — последней строфе «Смоленского рынка», где желание увидеть рынок преображенным непосредственно связано с видением смерти.

Для анализируемого нами сборника характерны также и более сложные формы цитирования, такие, как «сводная цитата» и цитата из неизвестного широкой публике источника. К первым относятся по меньшей мере два примера: стихотворение «Брента»²⁷, строка из которого: «Сколько раз тебя воспели», — должна вызвать в памяти читателя не только вынесенные в эпитафию полторы (в других публикациях — две)

²⁵ Фофанов К. Иллюзии. Пб., 1900. С. 202.

²⁶ Феникс. Книга первая. [М.], -922. С. 133—136.

²⁷ Оно включено в состав «Путем зерна» в итоговом «Собрании стихов» 1927 г.

строки из «Евгения Онегина»: «Адриатические волны!/О, Брента...», но и, в зависимости от начитанности воспринимающего, восходящие к байроновскому «Чайльд-Гарольду» стихи И. И. Козлова, а также «Счастливей край! Над светлой Брентой...» П. А. Вяземского и строку Е. П. Ростопчиной «Над Брентой счастливой хочу я плыть в гондоле...» («Италия», 1831), а также существующий для «Путем зерна» общий код к целой группе текстов. Таким является, по всей видимости, стихотворение Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явления...», откликающееся прежде всего своей темой противоречия, противостояния души и тела, одной из важнейших как для «Путем зерна», так и для «Тяжелой лиры», но в то же время способное обернуться и ритмикой интонационной цитацией («На ходу»), сменяющейся цитацией приблизительной, когда вместо строфы из чередующихся пяти- и трехстопных ямбов появляется строфа с чередованием четырех- и двухстопных («Утро»).

Но то же стихотворение Баратынского может послужить ключом и еще к одному типу цитирования, важному для Ходасевича, хотя и практически незаметному для обычного читателя. Последняя строка «На что вы, дни!..» была поставлена эпиграфом к стихотворению ближайшего друга и литературного соратника Ходасевича Муни (С. В. Киссина) «Голодные стада моих полей...»²⁸, при публикации подписанному псевдонимом «А. Беклемишев». Таким образом, и в саму стиховую структуру сборника вводится имя того поэта, памяти которого посвящена вся книга «Путем зерна», и это обстоятельство находит в ней самый широкий отклик. В наиболее откровенном виде это получило отражение в стихотворении «Рыбак».

Ритмический рисунок стихотворения ориентирован (с характерной связью метрики и семантики) на «Рыбака» Жуковского и «Рыбку» Фета, но гораздо важнее то, что весь текст стихотворения Ходасевича является очень близким стихотворным переложением вставной новеллы из рассказа Муни «Летом 190* года», который также предполагался к печати под псевдонимом «А. Беклемишев». Приведем текст этой новеллы, озаглавленной «Рыбак (сказка)»:

«Я старик, я — рыбак, и потому не могу объяснить многого из того, что делаю.

Зачем я хочу выудить солнце с неба?

Привязываю к тончайшей крепкой лесе острый английский крючок, наживляю самой большой звездой и закидываю в небесное море.

²⁸ Русская мысль. 1908. № 12. С. 143.

Мелкая рыбешка — звезды — вертятся вокруг моего лунного поплавка. Но мне их не надо. Я хочу поймать солнце.

И каждое утро оно клюет. Я осторожно вывожу его на поверхность и целый день вожу на крепкой лесе. Но я не могу его вытащить: оно такое тяжелое.

И каждый вечер солнце срывается у меня с удочки, заглатывает звезду и крючок.

Скоро у меня не останется ни звезд, ни крючков.

Берегитесь! — будет темно.»²⁹

Другие подтексты, связанные с Муни в «Путем зерна», раскрыты самим Ходасевичем в автокомментариях на экземпляре «Собрания стихов» 1927 г., принадлежавшем Н. Н. Берберовой³⁰. Здесь следует также отметить, что в своей позднейшей литературной мистификации «Жизнь Василия Травникова» Ходасевич также воспользовался цитатой из стихотворения Муни, приписав ее вымышленному поэту рубежа XVIII и XIX вв.³¹.

В данном случае Ходасевич реализует тот метод цитирования, который применительно к Пушкину был описан Ю. М. Лотманом: «Таким образом, пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции интимного знакомства с поэтом заставляло читателя вообразить себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторым действием текста было то, что он переносил каждого читателя в позицию интимного друга автора, обладающего с ним особой, уникальной общностью памяти и способного, поэтому, изъясняться намеками»³². Однако в обстановке острой политической борьбы начала двадцатых годов именно такая структура построения стихотворения способствовала появлению внелитературных обвинений против автора, идеальное восприятие текста превращалось в заведомое и нарочитое искажение его смысла.

²⁹ Хранится в архиве Л. С. Киисиной. Приносим благодарность Д. Б. Волчку, указавшему нам этот текст. Следует отметить немаловажную роль подписи «А. Беклемишев» в тех произведениях Муни, о которых мы говорили: тем самым цитация возводится к эпизоду из жизни Муни, о котором впоследствии Ходасевич рассказал в мемуарном очерке, посвященном покойному другу (Ходасевич, Владислав, Некрополь: Воспоминания. Вгихелес, 1939. С. 112—114).

³⁰ См. в издании, указанном в прим. 7, примечания к стихотворениям «Ручей», «По бульварам», «Ищи меня».

³¹ Со ссылкой на сообщение Д. Б. Волчека указано во вступительной статье А. Л. Зорина к переизданию книги Ходасевича «Державин».

³² Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории//Ученые записки ТГУ. Тарту, 1977. Вып. 422. С. 60.

Характерный пример — статья С. Родова, в которой внутренний смысл стихотворения «Лэди долго руки мыла...» раскрывается следующим образом: «Не трудно догадаться, что лэди, о которой пишет Вл. Ходасевич, это — лэди Макбет, совершившая когда-то (по драме Шекспира «Макбет») кровавое преступление.

А теперь мы предложим Госиздату решить простую задачу с одним неизвестным.

Данные:

1) От преступления лэди Макбет прошло — 300 лет.

2) От революции — 6 лет.

2) Лэди Макбет не спится — 300 лет.

Вл. Ходасевичу не спится — 6 лет.

3) Лэди Макбет не спится из-за совершенного ею преступления. Требуется найти:

Из-за какого преступления не спится Вл. Ходасевичу³³. На самом же деле в стихотворении речь шла о смерти Муни, покончившего с собой в 1916 г.

Еще один показательный пример восприятия своей поэзии периода именно «Путем зерна» на фоне Пушкина связан со стихотворением «По бульварам». Ходасевич несколько раз пробовал начать его под заглавиями «Март», «В темноте», «Бульвар», «В сумерки», «Оттепель». Приведем сводки различных вариантов, сохранившихся в рабочей тетради Ходасевича:

- I. Бульвар за бульваром. Иду, иду
[Как ожившие статуи фигуры прохожих]
Громыхая, трамвай [бросает] звезду
В черное зеркало оттепели.
- II. Мутное небо, звонки трамваев.
Снег размяк, почернел, обтаяв.
[Господин]
- III. Вот — иду из сумрака в сумрак
И несую тяжелый портфель.
А в тумане — точно истерика
Хочет и плачет капель.
- IV. Вот, уже целый час
Иду из сумрака в сумрак
Кое где [отражается] <4 слова нрзб.>
В черном зеркале оттепели.³⁴

³³ Родов, Семен. «Оригинальная» поэзия Госиздата//На посту. 1923. № 2. Стлб. 158—159.

³⁴ ЦГАЛИ, ф. 537, оп. I, ед. хр. 24. Л. 8—9. Дата — 25 марта и 17 апреля 1918.

Часть этих вариантов записана потом самим Ходасевичем на отдельных листах в виде транскрипции и снабжена надписью: «Вот какой вздор получается из «транскрипции»»³⁵. Совершенно очевидно, что попытка именно таким образом зафиксировать становление собственного текста была для Ходасевича связана с попытками восстановить текст Пушкина по транскрипциям, которые в те годы считались последним словом пушкиноведческой техники. Но одновременно эта проба несла в себе и представление о том, что собственный текст строится в известной степени по тем же законам, что и пушкинский, и потому расшифровать пушкинские черновики можно так же, как в принципе возможно восстановить весь ход своей мысли по собственным черновикам, однако найдя более приемлемый метод анализа, чем транскрипция. С позиции современного текстолога позволим себе отметить, что сам процесс работы Ходасевича над рукописью весьма напоминает процесс работы Пушкина. Напомним, что С. И. Бернштейн сохранил ценные свидетельства о самом процессе переноса возникающих поэтических образов в их первоначальном облике на бумагу у целого ряда поэтов, в том числе и у Ходасевича: «Владислав Ходасевич сообщил, что и ему приходилось ощущать то напряжение в гортани, о котором говорил Сологуб, но что это ощущение очень неприятно и тягостно и возникает только в тех случаях, когда внешние условия не позволяют сочинять стихи вслух; сочиняя вслух, он одновременно записывает текст, перечеркивая, исправляя его и произнося все варианты, причем процесс письма играет в его творчестве важную роль. Его черновые рукописи сильно исчерканы поправками»³⁶. В этом отношении, по его мнению и в свете собранных данных, само течение творческого процесса у Пушкина и Ходасевича совпадает³⁷.

В стихах сборника «Тяжелая лира» соотношение своей поэзии и поэзии пушкинского времени строится аналогично тому, как это было в стихах «Путем зерна». В этой книге еще более обнажается внешняя ориентация на «пушкинизм» и «школу гармонической точности», что было точно уловлено К. В. Мочульским: «Романтический спиритуализм Ходасевича играет классическими формами и приемами, раздвигая их пределы, освобождая их высокую духовность. Его «стихи» величавы и спокойны в своей равновесной композиции. Все очарование поэтического словаря пушкинской плеяды хранится в них благоговейно. <...> И это не стилизация, а непосредственное воплощение очень личного и напряженного

³⁵ ЦГАЛИ, ф. 537, оп. I, ед. хр. 23.

³⁶ Бернштейн С. И. Стих и декламация//Русская речь/Под ред. Л. В. Шербы. Новая серия. I. Л., 1927. С. 17.

³⁷ Там же. С. 13, 16—17.

строю души. Поэт любит форму элегии: горестное размышление, жалобы и сентенции, заостренные финальным реалистическим сравнением. <...> Мастерству в обращении с александрийским стихом, пяти- и четырехстопным ямбом Ходасевич учился у Пушкина и Баратынского. Возвышенность и гармонию словесных форм он воспринимает с особой остротой³⁸. Да и в технике цитирования путь, намеченный в «Путем зерна»: полигенетичность цитаты, «монтаж» смысла, возникающий на пересечении различных цитат, «криптограммы» в цитировании поэтов-предшественников, — продолжен и развит в «Тяжелой лире»³⁹.

Это позволяет, между прочим, прочитывать в стихотворениях Ходасевича этого периода не только ориентацию на «пушкинианство», как то многократно констатировалось, но обнаруживать и другие цитатные слои, среди которых выделяется поэзия⁴⁰ восьмидесятых-девяностых годов XIX в., где особой частотностью выделяются отсылки к стихотворениям К. Фофанова. Помимо уже приведенного нами выше совпадения назовем также обнаруженное Д. Малмстадом и Р. Хьюзом совпадение начальных строк двух стихотворений: «Люблю людей, люблю природу» (Ходасевич) и «Люби людей, люби природу» (Фофанов), а также и некоторые другие: начало «Жизели» перекликается со строкой Фофанова «Слепая страсть, волнуясь, живет» (с учетом, конечно, знаменитого тотчевского стихотворения), «Когда б я долго жил на свете...» сопоставимо с «Прежде и теперь» Фофанова. Таким образом находится подтверждение явно недружелюбному и небрежно сформулированному мнению Г. Адамовича: «Его творчество есть редкое соединение внимания и вкуса к форме с очень общим, почти интеллигентским, почти раггаузовским представлением о поэзии как о «грезе». Это типичное представление «литератора». Мне кажется, что эти традиции русского литературства, — не чистые традиции — с привкусом восьмидесятничества в искусстве Ходасевича очень сильны. Едва ли я ошибусь, если — назвав случайные имена — предположу, что Аполлон Григорьев ему дороже Леконт де Лиля,

³⁸ Мочульский К. Владислав Ходасевич//Звено. 1923. 4 июня, № 18.

³⁹ Примеры — в статье Ю. И. Левина (прим. 3) и в наших комментариях к «Стихотворениям» Ходасевича (в печати).

⁴⁰ Это, впрочем, относится не только к поэзии, но иногда и к прозе. Так, в стихотворении «Милые девушки, верьте или не верьте...» строки:

Но вот, уж давно меня клонит к смерти,
Как вас под вечер клонит ко сну,

буквально заимствованы из рассказа Апухтина «Между жизнью и смертью»: «Никакой болезни еще не было, но я чувствовал, что меня «клонит к смерти» так же ясно, как чувствовал, бывало, что меня клонит ко сну».

например»⁴¹. В то же время вовсе не исключено, что, выделяя из этого круга поэтов именно Фофанова, Ходасевич учитывал известное его поклонение гению Пушкина, неоднократно деклариовавшееся и отмечавшееся критикой.

Наконец, последний этап поэтического творчества Ходасевича — сборник «Европейская ночь» — демонстрирует еще один принцип цитирования, опирающийся на то «грозное» отношение к Пушкину, которое было не только у Ходасевича, но и у других поэтов его времени, но именно в его творчестве нашло наиболее полное воплощение. Речь идет о том, что определено в статье «Колеблемый треножник» фразой: «Иные слова, с которыми связана драгоценнейшая традиция и которые вводишь в свой стих с опаской, не зная, имеешь ли внутреннее право на них — такой особый, сакраментальный смысл имеют они для нас — оказываются попросту бледными перед судом молодого стихотворца, и не подозревающего, что еще значат для нас эти слова сверх того, что значат они для всех по словарю Даля»⁴².

Вот лишь один пример такой организации текста. В стихотворении «Хранилище» есть двестише:

Нет! полно! тяжелеют веки
Пред вереницею Мадон...

Сама непривычная орфография слова «мадонна», пишущегося Ходасевичем с одиночным «н», свидетельствует о его обращении именно к пушкинскому завету. Не случайно стихотворение и оказалось в конце концов осмыслено поэтом как связанное с пушкинской темой всей его жизни: «Хранилище» стало последним звеном, связавшим Ходасевича с М. О. Гершензоном, — а знакомство их началось с Пушкина. В письме Гершензона Ходасевичу от 17 августа 1924 г. говорится: «Ваши стихи очень хороши, и вы понимаете, как близки мне; стих «Претит от истин и красот» я мог бы взять эпиграфом к своим письмам «из двух углов»⁴³.

Однако приведенная цитата свидетельствует и о том, что только констатации постоянной опоры Ходасевича на поэзию пушкинской поры явно недостаточно. Речь должна идти о самих принципах мироощущения поэта, о его понимании своей собственной эпохи, эпохи поворотной и кризисной, а для подобного разбора важно подчеркнуть, что мы обязаны говорить не просто о том, что, пользуясь известными словами Мандельштама, можно было бы назвать «выпиской», но даже

⁴¹ Цех поэтов. Пг., 1922. Кн. 3. С. 62.

⁴² Ходасевич, Владислав. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 116.

⁴³ Письма М. О. Гершензона//Современные записки. 1925. XXIV. С.

и не о «цитате-цикаде». У Ходасевича цитата всегда обнажает скрещение, пересечение не текстов, а целых поэтических миров. И с этой точки зрения эволюция цитатного метода Ходасевича отчетливо показывает его путь от автора, всецело пронизанного «тонким ядом» декадентства девятых годов девятнадцатого и самого начала двадцатого века, о котором он с иронией и в то же время тоской по ныне недоступной наивности вспоминает в мемуарах о Викторе Гофмане и Муни, пытаясь объективизировать свои ощущения того времени в воспоминаниях «Конец Ренаты» и статье «О символизме», — к поэту, видящему, что жестокая реальность XX в. разрушает традиционные представления о человеческих ценностях, гуманистических идеалах, и пытающемуся эти противоречия разрешить, отчетливо осознавая, что разрешение непременно должно быть дисгармоничным, антипушкинским, — и одновременно включать в себя сознание того, что Пушкин в жизни его страны и его поколения обязательно присутствует, не может не присутствовать — и как мера ценностей, и как художник, и как среда обитания для поэта XX в. С предельной отчетливостью сказано это в «Колеблемом треножнике», когда, завершая разговор о неминуемом изменении пушкинского лика для людей грядущего, — и мы ощущаем на себе справедливость пессимистических прогнозов Ходасевича — он заключал такими словами: «То, о чем я говорил, должно ощутиться многими, как жгучая тоска, как нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться. Может быть, и мне больно, и мне тоже хочется спрятаться, — но что делать? История вообще неуютна. «И от судеб защиты нет». <...> И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования, отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы догадываемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»⁴⁴.

⁴⁴ Ходасевич, Владислав. Статьи о русской поэзии. С. 121.

Грузинские символисты о Пушкине

Интерес к Пушкину не ослабевает в Грузии уже второе столетие. Как отмечалось на XXI Пушкинской конференции, к 1974 г. в Грузии вышло более 300 работ, посвященных поэту¹. За минувшие годы их количество возросло. Традиционно грузинское пушкиноведение шло по двум направлениям — изучение темы «Пушкин в Грузии»² и изучение Пушкина безотносительно к Грузии³. К пушкинскому наследию обращались не только литературоведы. Многие грузинские поэты XIX—XX вв. выступали как переводчики и истолкователи пушкинского творчества и биографии. Причем почти для каждого поколения грузинских поэтов существовал «свой Пушкин». Если, к примеру, Пушкин лицейских лет и байронических настроений особенно был по душе грузинским поэтам первого поколения XIX в., «которые видели в пушкинских стихах как бы переходное звено от иранской лирики к западно-европейскому романтизму, то реализм и народность Пушкина оценили позже Илья Чавчавадзе и Акакий Церетели».⁴

По-своему подходили к Пушкину и грузинские символисты. Их группа «Голубые роги», заявив о своем существовании в 1916 г. альманахом «Голубые роги», просуществовала до начала 30-х гг. Ее ядро составляли Т. Табидзе, П. Яшвили, В. Гаприндашвили. Своим вождем молодые поэты избрали Г. Робакидзе, литературного критика, эссеиста и поэта, который первым «проповедывал в Грузии Евангелие Модернизма»⁵. Сам Робакидзе писал в 1918 г., что его литературный путь «обозначился творческим внесением символистического мировосприятия, оформленного в Европе и усложненного в России, в художественное сознание грузинского народа».⁶ Деятельность группы «Голубые роги» долгие годы освещалась необъективно; более полувека не упоминалось имя Г. Робакидзе, и только в 1987 г. он был полностью «восстановлен в

правах»⁷. Поэтому в нашей работе мы уделим основное место его высказываниям о Пушкине, рассеянным по страницам изданий, ставших в большинстве своем библиографической редкостью.

В 1914 г. Робакидзе опубликовал в газете «Кавказ» статью «О русском гении», посвященную магической струе в русской поэзии. Опираясь на первую речь Вл. Соловьева о Достоевском и статью Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме», Робакидзе призывал к возрождению теургического искусства — религиозного жизнетворчества, возвращению поэзии «магии слова, которой прекрасно владел Пушкин»⁸, чьи произведения созданные в душе как миф и воплощенные в вещем слове мифа, проникали все существо человека, преворили, преображали его. Наследников пушкинской магии слова он видел в русских символистах — Вяч. Иванове, А. Блоке и К. Бальмонте. В 1918 г. в эссе об А. Белом⁹ Робакидзе делает попытку типологической классификации творцов, выбирая в качестве критерия их отношение к земле. Земля для Робакидзе, также как и для Вяч. Иванова, — женственное начало, ипостась Мировой Души. Пушкина Робакидзе относит к творцам, влюбленным в тело земли: «Влюбленность в тело земли рождает у поэтов любовь к вещам, ко всем вещам, даже самым малым <...> Не страшен им хаос, в нем они чувствуют проматерное лоно всякого бытия, — хоть и темное и безликое, но все же «родимое» и родное. Отсюда: необычайная страстность таких творцов к оплодотворению, к рождению, к воплощению, к оформлению; отсюда же: исключительная стройность, солнечная освещенность их душевного ритма — светлое ликование Гомера. Таковы творцы Гомер, Тициан, Гете, Пушкин, Толстой».¹⁰ Робакидзе отмечал далее, что «у Пушкина нет тютчевского страха перед хаосом, он учит его темный язык»¹¹.

Классификации поэтов-лириков посвящена статья Г. Робакидзе 1919 г. «О лирике». Пушкина, наряду с Гете, Робакидзе относит к группе поэтов «лирическое бытие которых выражается в перевоплощении»¹². Поэтов этой группы Робакидзе называет классиками: «Классик это пантеистический Бог, создав мир, он растворился в нем до конца»¹³. Этой группе поэтов Робакидзе противопоставляет «романтиков» — лириков, «которые говоря о чем угодно, в конце концов говорят только о себе»¹⁴. Если «классик» до конца перешел в творение, то «романтик» остался за пределами творения. К «романтикам» Робакидзе относит Вийона, Верлена и Блока. Параллель между Пушкиным и Гете, проводимая Робакидзе в эссе «Андрей Белый» и статье «О лирике», возможно восходит к статье Д. Мережковского «А. С. Пушкин» 1896 г., с автором которой Робакидзе был в дружеских отношениях¹⁵.

Мысль о пантеистичности Пушкина в другом аспекте неоднократно была выражена Т. Табидзе, опиравшемся в оценке Пушкина на пушкинскую речь Достоевского. В статье об А. Блоке, опубликованной в 1922 г. в грузинской газете «Баррикады», Т. Табидзе писал о вместимости пушкинским гением всех мыслимых возможностей русской поэзии, о мажорности и изначальной гармонии, позволившей Пушкину воспринять песни всех стран мира. Восприимчиком этих свойств Пушкинской музыки Т. Табидзе считал А. Блока¹⁶. В 1927 г. Т. Табидзе вновь писал «о мировом перевоплощении Пушкина и понимании им чужих культур»¹⁷.

В первые годы существования грузинского символизма Пушкин интересовал голубороговцев в основном как предтеча символизма, и в трактовке его творчества они шли за метрами русского символизма. Примерно с середины двадцатых годов происходит переход к конкретному изучению пушкинского творчества, к переводам его стихов, реминисценции из которых все чаще встречаются в поэзии грузинских символистов, в поле их внимания все чаще попадает тема Грузии в жизни и творчестве Пушкина.

Этой теме посвящены статьи Т. Табидзе «Пушкин на Кавказе» и «Подстрочник грузинской песни в личном архиве Пушкина», ряд статей Г. Леонидзе¹⁸. Большинство работ о Пушкине в Грузии основаны на новой информации и архивных материалах. В то же время в ряде случаев поэтическое воображение голубороговцев «возобладало над беспристрастностью историка»¹⁹. Так, в статье Г. Леонидзе 1929 г. доказывается близость текста стихотворения Д. Туманишвили «Ахал агнаго суло...» со строками грузинской песни «Душа, недавно рожденная в раю», приведенной Пушкиным в «Путешествии в Арзрум». Выявив еще до находки Модзалевского первоисточник песни, Г. Леонидзе в той же статье пытается доказать, что Пушкин познакомился в Грузии с А. Чавчавадзе, который показал ему стихотворение Туманишвили, а возможно и перевел на русский язык²⁰. Т. Табидзе в статье «Подстрочник грузинской песни в личном архиве Пушкина», написанной после находки Модзалевского, высоко оценивает подтвержденную документально гипотезу Леонидзе о стихотворении Д. Туманишвили, но в то же время предостерегает друга от излишней увлеченности: «Маловероятно, что Пушкин знал А. Чавчавадзе и что бывал в его доме».²¹ Стремясь к верности исторической правды, Т. Табидзе критикует тех грузинских авторов, которые вольно обращаются с фактами, принимая желаемое за действительное, в частности, он критикует пьесу Ш. Дадиани «Пушкин в Грузии», в которой Пушкин, приехав в Грузию, «говорит о Руставели и его посвящают в древнюю историю Грузии»²².

К переводам из Пушкина обращались голубороговцы Т. Табидзе, В. Гаприндашвили, П. Яшвили, Г. Леонидзе, К. Надирадзе²³. Первым начал переводить Пушкина П. Яшвили. Начиная с 1923 г., он перевел более пятидесяти пушкинских стихов и четыре поэмы. Как отмечает Л. Авалиани, «Паоло почти никогда не обманывало поэтическое чутье, он находит точный стилистический ключ к разным произведениям Пушкина»²⁴. Шедеврами переводной поэзии Авалиани считает яшвилиевские переводы стихов «Не пой, красавица, при мне» и «На холмах Грузии лежит ночная мгла»²⁵. Высокую оценку критики получили и переводы других голубороговцев.

По-разному обращались грузинские символисты к Пушкину в своем оригинальном творчестве. Г. Робакидзе в романе «Кожа змеи» (1926) воспроизводит беседу группы европейских интеллектуалов, собравшихся перед началом мировой войны на вилле американского мецената Пергиуса Урвоора, о Пушкине как о мастере парадокса:

«2. Парадокс — это банальность, вывернутая наизнанку.

1. Это даже не остроумие.

3. Характеризующее посредственности.

2. Бывают исключения!

1. Бывают ли?

2. Послушайте:

— Пушкин смотрит французскую драму в Петербурге. Всем нравится одна артистка. Пушкину не нравится, и он свистит. Кто-то выкрикивает: «Дууурак!».

3. Какое крепкое слово . . .

2. Поэт нападает. То, что я не «дурак» — это знает вся Россия. Так как я Александр Пушкин. И если в эту минуту я не дам вам пощечины, то только потому, чтобы артистка не подумала, будто я аплодирую.

Все: ха-ха-ха-ха-ха.

1. Замечательно.

3. Если б не было слегка затянуто.

2. Все равно шедевр.

3. Славянин и такой взрыв шампанского.

Нет. Тут взлетает африканская страсть»²⁶.

Этот анекдот восходит к происшествию, которое большинство мемуаристов связывают с актрисой Асенковой, и представляет собой соединение нескольких версий, возможно, апокрифической истории²⁷.

Т. Табидзе упоминает Пушкина в стихотворении «Илаяли» (1925):

Я в Скифии, опаленной Киммерийскими сумерками,
Друг дорогой, я твоим голосом читаю Пушкина,

Бахчисарайского фонтана обливает меня струя.
Старым фонтанам никто рыдать не мешает.²⁸

В этом стихотворении, также и в написанной год спустя «Скифской элегии», Пушкин называется в одном ряду с Овидием. Напоминая читателю о сопоставлении Пушкиным своей ссылки с ссылкой Овидия, Т. Табидзе зачисляет и себя в изгнанники. Близость с Пушкиным Табидзе провидчески ощущает в трагичности судьбы, именно «горькое» начало пушкинского стиха близко ему в те годы:

Иль это пушкинский горький стих —
Первопричина скорбей моих.²⁹

В «Скифской элегии», написанной также как и «Илаяли» в Анапе, Табидзе обращается в связи с Пушкиным и к мифу Петербурга, города на болоте, созданного рукой Петра:

Пушкин тут помнил низкое небо,
Северный серый город Петра
Гибнущий город, — он был или не был,
Или он рухнул только вчера?³⁰

Трагический настрой был вызван не только особенностью поэтического мироощущения грузинского поэта, но и недавними событиями грузинской истории. Возможно, не случайно, что примерно в эти же годы В. Гаприндашвили переводит на грузинский язык стихотворение Пушкина «К Чаадаеву», оду «Вольность» и «В Сибирь»³¹.

В 1937 г. во время празднования столетнего пушкинского юбилея Т. Табидзе был избран секретарем республиканского юбилейного комитета. В выступлениях в московском Большом театре, на своих творческих вечерах 4 марта 1937 г. в Москве и 21 марта 1937 г. в Ленинграде Табидзе говорил о Пушкине, который ««В свой жестокий век» восславляя свободу, <...> помнил и вольнолюбивый грузинский народ»³². Он подчеркивал, что «волшебству пушкинского стиха Грузия в большей мере обязана тем, что у русских людей до сих пор сохраняется представление о ней, как о стране сказочных красот и неиссякаемой радости жизни»³³. Соратники Табидзе — В. Гаприндашвили, Г. Леонидзе, П. Яшвили, К. Надирадзе выступали с докладами и чтением пушкинских переводов на вечере в Союзе писателей Грузии. Как отмечает В. Балувашвили, Пушкин стал «истинным идеалом поэта для недавних голубороговцев»³⁴. В этом же 1937 г. Т. Табидзе и В. Гаприндашвили пишут стихи, посвященные Пушкину. В стихотворении Табидзе «Александру Пушкину» прославляется пушкинское жизнелюбие, пантеистическое приятие мира. В то же время в этом насыщенном реминисценциями из грузинских

стихов Пушкина своеобразном поэтическом тосте звучит не свойственный прежде Табидзе, но характерный для поэзии того времени несколько упрощенный подход к пушкинской теме.

Ты не услышишь вновь печальной песни той,
Ее красавица допела,
Протяжный гул работ владеет высотой,
Жизнь молодая закипела.
Пройди мою страну всю из конца в конец
Куда лишь может свет пробиться,
Везде отыщется горячих пуль свинец
Сразить жандармскую убийцу.³⁵

Этот же лейтмотив — Октябрь и порожденный им советский человек мстит за Пушкина — проходит и в стихотворении В. Гаприндашвили «Пушкину», в котором описываются смерть и похороны поэта:

Твои враги не спали до рассвета
За пиршеством застала их заря.³⁶
Но стал душеприказчиком поэта
Благословенный мститель Октября.
Его пронзила скорбная утрата,
Гармонию прославил он навек:
И лучезарного — тебя, как брата,
С любовью обнял новый человек.³⁷

Концовка стихотворения Гаприндашвили вступает в диссонанс с обильно употребляемыми поэтом, справедливо названным «самым фантастичным и мистическим среди грузинских символистов»³⁸, характерными для его творческой манеры образами, такими, как «призрачная твердь», «стон задущенных струн», «воздушный склеп».

Более органично стихотворение Гаприндашвили «Царское село», наполненное реминисценциями из лицейских стихов Пушкина³⁹, в котором поэт воздерживается от прямой проекции на современность.

В речи на пушкинском юбилее 1937 г. Т. Табидзе говорил, что, благодаря «прекрасной ясности Пушкина»⁴⁰, поэты старшего поколения, к которым относится и он сам, прошедшие в свое время сложный творческий путь и часто находившиеся в отрыве от жизни, приходят теперь к простоте. Это было правдой, хотя в действительности к простоте голубороговцев грубо подталкивала и палочная критика⁴¹. Большинство их стихотворений середины 30-х годов, в особенности посвященных современности, страдают риторизмом и плакатностью. Как отмечала Г. Цурикова, голубороговцы «истово жаждали перестройки в поэзии; но вместе с тем они чувствовали слабость

многих — и своих в том числе — произведений о новой жизни»⁴². Может быть, поэтам и удалось бы со временем приобщиться к пушкинской «прекрасной ясности», но судьба распорядилась иначе. Лидерам этой плеяды пришлось приобщиться к трагической участи поэта. Через несколько месяцев после пушкинского юбилея Т. Табидзе сделался жертвой репрессий, а его ближайший друг П. Яшвили покончил с собой. Нелегким оказался жизненный путь и других бывших голубороговцев. И символично, что в предчувствии тяжких испытаний, в критические моменты своей жизни именно к Пушкину обращались они за поддержкой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. XXI Пушкинская конференция в Тбилиси//«Шумит Арагва предо мною». Тбилиси, 1984. С. 119.

² Итоговыми работами в этом направлении явились сборник «Пушкин в Грузии» (1938); книги Л. Асатиани «Пушкин и грузинская культура» (1949), Т. Буачидзе «Пушкин в грузинской литературной критике» (1968), сборник «Шумит Арагва предо мной» (1974), изданные в Тбилиси.

³ Сюда относятся работы С. Дanelия, В. Шадури, Г. Гиголова и многих других исследователей.

⁴ Табидзе Т. Слово о Пушкине//Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1964. С. 93.

⁵ Табидзе Т. Голубые роги//Диспери канцебис. 1916. № 1. С. 12 (на грузинском языке).

⁶ Робакидзе Г. Грузинский модернизм//Ars. 1918. № 1. С. 47.

⁷ О Г. Робакидзе см.: Исаков С. Сквозь годы и расстояния. Таллинн, 1969. С. 142—143.

⁸ Робакидзе-Кавкасиели Г. О русском гении//Кавказ. 1914. 5 дек.

⁹ Впервые эссе «Андрей Белый» опубликовано в ж. «Ars», 1918, № 2, затем вошло в книгу: Г. Робакидзе. Портреты. Тифлис, 1919.

¹⁰ Робакидзе Г. Портреты. Тифлис, 1919. С. 46.

¹¹ Там же. С. 47.

¹² Робакидзе Г. О лирике//Новый день. 1919. 19 мая.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: Минц З. У истоков «символистского» Пушкина//Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 74.

¹⁶ Табидзе Т. Александр Блок//Баррикады. 1922. № 4 (на грузинском языке).

¹⁷ Табидзе Т. Пушкин на Кавказе//Заря Востока. 1927. 11 февр.

¹⁸ О Г. Леонидзе-пушкинисте см.: Квасашвили Е. А. С. Пушкин и его грузинское окружение в критических статьях Георгия Леонидзе//Литературная Грузия. 1980. № 8. С. 150—157.

¹⁹ Квасашвили Е. А. С. Пушкин и его грузинское окружение в критических статьях Георгия Леонидзе//Литературная Грузия. С. 153.

²⁰ Статья Г. Леонидзе была напечатана в 1929 году на грузинском языке в журнале «Картули мцрлоба».

²¹ Табидзе Т. Подстрочник грузинской песни в личном архиве Пушкина//Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1964. С. 103.

²² Там же. С. 104. Отметим, что такое вольное истолкование фактов имело место в 20-е годы и в русской драматургии. Так, например, в пьесе большого друга голубороговцев В. Каменского «Пушкин и Дантес», ставившейся в 1926 году на сцене Александринского театра в Ленинграде, в финале Пушкин убивал Дантеса.

²³ См.: Табидзе Т. Слово о Пушкине//Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1964. С. 93.

²⁴ Авалиани Л. Жизнь и творчество Паоло Яшвили. Тбилиси, 1969. С. 17.

²⁵ Там же.

²⁶ Робакидзе Г. Кожа змеи//Мнатоби. 1926. № 11. С. 57.

²⁷ Ср., например вариант записанный А. Поповым: «Уже незадолго перед смертью Пушкин в Александровском театре сидел рядом с двумя молодыми людьми, которые беспрестанно, кстати и некстати, аплодировали Асенковой, в то время знаменитой актрисе. Не зная Пушкина и видя, что он равнодушен к игре их любимицы, они начали шептаться и заключили довольно громко, что сосед их дурак. Пушкин, обратившись к ним, сказал: — Вы, господа, назвали меня дураком; я — Пушкин и дал бы теперь же каждому из вас по оплеухе, да не хочу: Асенкова подумает, что я ей аплодирую». — Русская старина. 1874. № 8. С. 686. См. также другой вариант: Русский Архив, 1902, № 3, С. 182. Ср.: Гессен С., Модзалевский Л. Разговоры Пушкина. М., 1929. С. 239. Загорский М. Пушкин и театр. М., 1940. С. 46; Томашевский Б. Пушкин. Т. I. М., 1956. С. 283—284.

²⁸ Цит. в подстрочном переводе автора по кн.: Цурикова Г. Тициан Табидзе. Л., 1971. С. 228.

²⁹ Табидзе Т. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 129.

³⁰ Там же.

³¹ Переводы были опубликованы в ж. «Мнатоби». 1927. № 2. С. 160—164.

³² Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 89.

³³ Там же.

³⁴ Балуашвили В. Некоторые проблемы взаимообогащения национальных литератур. Тбилиси, 1973. С. 15.

³⁵ Табидзе Т. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 168.

³⁶ Мотив пиршества черни, чревоугодия, который противопоставляется раненому в живот поэту, встречается и у других грузинских поэтов, пивавших о смерти Пушкина, — Г. Табидзе, И. Грипашвили. Так, например, в «Стихах о Пушкине» Галактиона Табидзе:

Где по мраморному алтарю
Жилка мерзлая — Черная речка —
Там тебе — только нож да овецка...
Слышишь, чернь, я тебе говорю

(Г. Табидзе. Стихотворения. Л., 1983. С. 372).

³⁷ Гаприндашвили В. Избранное. М., 1958. С. 126.

³⁸ Радиани Ш. Символизм в Грузии//Мнатоби. 1927. № 7. С. 141.

³⁹ Гаприндашвили В. Царское село//Гаприндашвили В. Избранное. М., 1958. С. 125—126.

⁴⁰ Слово о Пушкине//Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 90.

⁴¹ См., например: Сутырин В. Очерки литературы Закавказья. Тифлис 1928. С. 87—116; Кариби. Революция и искусство//Мнатоби. 1926. № 5—6, 7.

⁴² Цурикова Г. Тициан Табидзе. С. 252.

СОДЕРЖАНИЕ

М. Л. ГАСПАРОВ. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хоря	5
Н. А. МАРЧЕНКО. Структура изобразительных образов в произведениях А. С. Пушкина	15
В. В. ПУГАЧЕВ. Декабристы, «Евгений Онегин» и Чаадаев	23
Ю. М. ЛОТМАН. Несколько добавочных замечаний к вопросу о разговоре Пушкина с Николаем I 8 сентября 1826 года	41
В. С. БАЕВСКИЙ. Строфа и рифма в «Евгении Онегине»	44
И. Л. АЛЬМИ. Об автобиографическом подтексте двух эпизодов в произведениях А. С. Пушкина	58
Е. М. ТАБОРИССКАЯ. Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года	71
Л. И. ВОЛЬПЕРТ. Наполеоновский «миф» у Пушкина и Стендаля	88
Л. И. ПЕТИНА. Об особенностях альбомной литературы	108
Ю. Н. ЧУМАКОВ. Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев	129
М. Г. САЛУПЕРЕ. Об одном раннем переводе «Бориса Годунова» на немецкий язык	144
Ю. К. ПЯРЛИ. Рецепция поэзии Пушкина в Эстонии конца XIX века	156
Н. А. БОГОМОЛОВ. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В. Ф. Ходасевича	167
Т. Л. НИКОЛЬСКАЯ. Грузинские символисты о Пушкине	182

Г91 Пушкинские чтения: Сборник статей/Сост. С. Г. Исаков. — Таллинн: Ээсти раамат, 1990. — 192 с.
ISBN 450-01576-3

В сборник вошли доклады, прочитанные на «Пушкинских чтениях», которые состоялись в Тарту 13—15 ноября 1987 года и были организованы кафедрой русской литературы Тартуского университета совместно с Эстонским фондом культуры.

Издание подготовлено Эстонским фондом культуры.

П 4603020102—355
901(15)—90 — Заказное

84.3

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ. Сборник статей

Составитель С. Г. Исаков

Художник-оформитель А. Кангур.

Редактор Л. Полякова

Художественный редактор Р. Пангсепп

Корректор М. Одолева

Технический редактор М. Кукерман

ИБ № 8075. Сдано в набор 19. 02. 90. Подписано в печать 18. 10. 90.

Формат бум. 60×90/16. Бумага печатная № 1. Гарнитура: литературная

Печ. л. 12,0. Усл. печ. л. 12,0. Усл. кр.-отт. 12,26. Уч.-изд. л. 11,98.

Тираж 2000. Заказ № 1022. Цена 3 руб. Заказное

Издательство «Ээсти раамат», 200090, Таллинн Пярнуское шоссе, 10.

«Пярнутрюкк», Пярну, 203600, ул. Ринги, 1.