



ЛЕОНИД ГРОССМАН
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

ТОМ ПЕРВЫЙ

П У Ш К И Н

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ

КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Н. А. СТОЛЛЯР. МОСКВА. 1928

lib.pushkinskijdom.ru

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ПУШКИН

ЭТЮДЫ О ПУШКИНЕ — ПУШКИН
В ТЕАТРАЛЬНЫХ КРЕСЛАХ

КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Н. А. СТОЛЛЯР. МОСКВА. 1928

lib.pushkinskijdom.ru

Главлит № А—7147

Зак. № 2949. Тир. 5000

Гос. тип. изд. „Лен. Правда“ Ленинград, Социалистическая, 14.

ЭТЮДЫ О ПУШКИНЕ

ПУШКИН—НОВАТОР

I

Многообразны и бесчисленны виды поэтического новаторства. Среди них есть один особенно благородный и ценный. Художник, чующий сроки наступления новой эры, ликвидирует все застоявшееся, изжитое, отмирающее, тщательно сохраняя при этом то неизменное, непререкаемое и бессмертное, которому сообщает невиданную форму и неожиданный облик. В этом умении сочетать неизменную основу прекрасного с новыми условиями его выражения — сущность и прелесть всякого классического искусства.

Таково было новаторство Пушкина. Он знал, что жизнь поэзии в процессе беспрестанного обновления, в постоянном преодолении освященных формул и признанных образцов во имя неведомых художественных достижений. В числе своих бесспорных прав на Горацианский «Памятник» он признал, как высшую заслугу: «...Ч т о з в у к и н о в ы е для песен я обрел». Он отвечает свою музу за то, что так часто —

«В одежде новой
Волшебница являлась мне»...

Он с глубоким волнением говорит о могучих революциях в искусстве, о том, как «великий Глюк явился и открыл на м н о в ы т а й н ы»...

Современники смотрели на него, как на отважного реформатора поэтического ~~стиля~~ ~~стиля~~, и одни с восхище-

нием, другие с возмущением следили за чудесным преобразованием Державинских и Батюшковских форм в руках этого магического мастера. Для Дельвига он, «как лебедь цветущей Авзонии в сладких звуках отвился от матери», для непримиримых ценителей Хераскова, в роде тургеневского Пунина — «Пушкин есть змея, скрытно в зеленых ветвях сидящая, которой дан глас соловьиный»... Но и адепты, и противники одинаково видели в нем смелого обновителя российской поэзии, проводящего глубокую борозду между старинной эстетикой и лирическими ценностями будущего.

И действительно,—не подверглись ли излюбленные шедевры и жанры старшего поколения полной переоценке в поэтической активности Пушкина? Что сохранил он от полнозвучной оды придворных поэтов, от классически строгой трагедии, от хвалебного гимна, от поэмы «героики», от всей величественной важности славяно-русского стиля? Не сам ли он дразнил стариков вызывающими вопросами:

Не веселее ль вам читать
Игривой музы небылицы,
Чем пиндарических похвал
Высокопарные страницы?..

Не разметал ли он все эти великолепные виды и формы по прихоти своих оскорбительно-разговорных фраз и не произвел ли одним только фактом отпадения от великих образцов прошлого самую незаконную из всех словесных революций?

Так переживали нового поэта его старшие современники. И только значительно позже стало очевидным, что этот бунтарь и еретик никогда не отрывал своих нововведений от живой, глубокой и мощно-оплодотворяющей традиции старинного искусства. Он только весело отметал его костенеющие и отмирающие ткани, с благодарностью принимая и органически ассимилируя его богатые живоносные соки.

Уже первая поэма Пушкина произвела в литературных кругах впечатление выстрела в концерте. Почти такой же отзвук получила впоследствии его первая трагедия. А между тем в обоих случаях имела место модернизация старины—в «Руслане» воскрешение русских сказок и шуточных поэм Ариоста, освященных непогрешимым авторитетом старика Вольтера, в «Годунове»—обращение к Шекспиру, летописям и родословным преданиям.

И позже, вводя у нас гибкую, сжатую и насыщенную форму маленьких трагедий по образцу замечательных опытов Барри Корнуоля, он вслед за ним снова обращается к старой Англии, стремясь обновить и заострить в согласии с новой поэтикой забытую драму елисаветинцев.

Но и отошедшие жанры нередко воспринимались им для разработки новейших тем. Обращаясь к политическим памфлетам в стиле европейских сатирических журналов с их острыми карикатурами на министров и суверенов, Пушкин облакает эти злободневные темы в характерную форму французской эпиграммы XVIII века. Остро современные образы и сюжеты находят себе воплощение в архаической форме летучих сатир старинных и позабытых стихотворцев. Эпиграммы Пушкина на Александра I, на Голицына, Аракчеева, Фотия, Воронцова или Разумовского написаны совершенно в духе стихотворных памфлетов тогдашней английской или французской журналистики, но по форме своей они восходят к далеким полузабытым эпиграммистам парижских альманахов и антологий. Старинные безделушки отелей и салонов вполне заменяют ему новую форму политического фельетона.

Также характерно его обращение к классическому посланию. Литературные события дня, происше-

ствия личного существования, раздумия об искусстве и жизни, признания и оценки—все эти интересы и помыслы текущего он отливает в излюбленную форму ушедшего поколения—в стихотворное письмо, в эпистолярное обращение к Чаадаеву, к цензору, к другу-стихотворцу, к вельможе. Мимоидущие темы двадцатых годов облакаются в классические александрийцы всевозможных стихотворных посланий и посвящений.

Значительно позже это сказалось на прозаических произведениях поэта. Проза Пушкина осталась каким-то одиноким опытом в нашей литературе, заинтриговавшим современников и не знавшим последователей. А, между тем, это был единственный у нас опыт прививки русской прозе беглой, живой, стремительной, сжатой и текущей прозы Монтескье, Ретифа, Дидро, Лакло и самого Вольтера. Стиль «Пиковой Дамы», повестей Белкина или Пугачевского бунта отчеканен по этому образцу и носит на себе явные следы этих отчетливых, острых и быстро сменяющихся линий. Проза Пушкина—образец французской прозы XVIII века. Так именно написаны Кандид, сказки Крепильона и «Опасные связи». Здесь нужно искать ключ к блистательной загадке пушкинского прозаического языка.

Даже отзвуки на революционную современность сложным и тонким процессом незаметной переработки старинных форм фиксируются в жанрах и строфах XVIII века. В эпоху подготовки декабрьского восстания Пушкин пишет свою революционную оду-элегию «Андрей Шенье», которая после 14 декабря и особенно после 12 июля 1826 г. была признана читателями и властью отзвуком на современную политическую трагедию.

Написанная под влиянием бесед с будущим декабристом Пуциным, пушкинская элегия носит на себе все следы чутко воспринятой и почти пророчески угаданной политической современности. Это прекрасно сознавал сам поэт.—«Я пророк, ей-богу, пророк!» воскли-

цал он по поводу «Андрея Шенье», справедливо гордясь своим чутким улавливанием надвигающихся событий. А между тем, всю эту несущуюся современность и даже близящуюся будущность поэт отливает в своеобразную амальгаму идиллий, буколик, иамбов и од французского поэта, погибшего еще в 1793 году.

III

Тот же закон господствует и в реформе стиха. Ритмы «Медного Всадника», «Полтавы» или «Египетских ночей» были—и остались у нас—беспримерными по своей мощи, звонкости и ударной силе. Можно утверждать, что в областиковки таких небывалых ритмических ходов пушкинское новаторство развернулось во всю свою ширь. И не примечательно ли, что сказалось оно не в каких-либо сложных и новых строфических типах или неведомых размерах, а в традиционном четырехстопном ямбе, получившем уже заметное развитие у Державина и даже у его предшественников?

Установленный и почти обязательный прием тогдашнего стиха—рифма—сильно смущал Пушкина. Он тревожил его, как некоторое традиционное средство украшения, грозившее окостенить живую плоть стиха. В противовес стареющей рифме Пушкин создал и узаконил у нас совершенный вид белого стиха, который навсегда останется в русской поэзии самым законченным его типом. Позволяя себе подчас шутить и как бы шалить конечными созвучиями, каламбура и играя ими (в «Онегине», в «Графе Нулине»), Пушкин до конца выявляет полнее всего свой поэтический стиль в рифмованной речи. Стихотворный процесс определяется для него прежде всего размером и рифмой:

В размеры чудные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались...

Время для дальнейшей реформы еще не наступило, можно было лишь осторожно намечать пути к отдельным будущим нововведениям.

Такова была постоянная система поэтического новаторства Пушкина. Не разрыв и сокрушение прошлого, а только тонкая отмена отживающего, мудрое освобождение от застоявшегося и вместе с тем богатое развитие всего жизнеспособного в поэтической культуре прежних поколений.

Вот почему его прельщают не новейшие манифесты романтизма, в роде знаменитого предисловия к «Кромвелю» Виктора Гюго, а строгие уложения классической поэзии во главе с двухсотлетним трактатом Буало. В этой старинной поэтике, отвергаемой новыми поколениями, Пушкин видел «здравый приговор», некий экстракт поэтической науки, восходящий к древним учениям и отражающий неизменную основу поэзии. Глубоко знаменательна его явная симпатия к отвергнутому растрепанными романтиками автору «Art poétique» к этому «поэту-законодателю», «грозе несчастных мелких рифмачей», «классику—Депрео», «степенному Буало», отлившему в такие пленительно ясные формулы сложные законы своего ремесла.

Вот почему никакие эстетические кризисы современности — ни романтизм, ни байронизм — не могли поколебать его влечений к французскому семнадцатому столетию с его «созвездием гениев» и центральной фигурой великолепного Расина.

IV

Пушкин высоко ценил поэтов-новаторов, приветствовал всех, обретающих «звуки новые для песен», и сам причислял себя к школе «очистителей языка». С глубоким сочувствием он записал в своем путевом журнале: «Радищев, будучи нововводителем в душе, си-

дился переменить и русское стихосложение». Признаки поэтического роста он усматривал «в счастливой ереси и вкуса и ученья...» Можно ли лучше определить сущность художественного новаторства?

Но при этом он никогда не изменял своей поэтической культуре, корни которой уходили в тучную почву старинной европейской поэзии. Драма всякого великого поэта—искание путей для примирения своей целостной художественной личности с повелительными требованиями деспотической современности, часто идущей в разрез с одиноким духом художника—эта гибельная драма всегда разрешалась для него в согласном и стройном сочетании двух столкнувшихся стихий. Ни одного ложного шага, ни единой фальшивой ноты, ни намек на угодничество крикливой литературной моде—«под бурей рока твердый камень», в циклонах возникающих направлений, стойкий кормчий, уверенно ведущий свой корабль от гаснущего прошлого к новому осознанному и неизбежному будущему.

Невидимо, но ощутимо над пушкинским творчеством веял глубоко созвучный ему завет его любимого Шенье:

Для новых дум создай античные стихи...

Пушкин принял его со всеми возможными здесь вариациями и перифразами, претворяя в законченные строфы раздумия несущейся современности или же обновляя в неведомых формах древнюю и неизменную сущность поэзии.

1923.

ПУШКИН И ДЭНДИЗМ

Le dandy, suprême incarnation de l'idée du beau, transportée dans la vie matérielle, est celui qui dicte la forme.

Baudelaire.

В библиотеке Пушкина имелась книга «*Matinées d'un dandy*». Она была помечена 1833 годом и представляла собой вольное переложение какого-то английского оригинала, который мог появиться за несколько лет перед тем. Точное разрешение этой любопытной библиографической проблемы могло бы пролить новый свет на историю зарождения «Евгения Онегина». Быть может, в те дни, когда между поэтом и его будущим созданием еще туманился магический кристалл неосуществленного замысла, какая-то английская повесть об «Утре одного дэнди» подсказала ему форму, образ и стиль для первой главы его романа. Во всяком случае следует теперь же рассматривать образ Онегина под знаком того дэндиэма, первым и лучшим выразителем которого он до сих пор остается у нас. Необходимо пристальнее взглянуть в глубокий интерес Пушкина к этому сложному современному явлению, придавшему свой определенный отпечаток его личному облику и поэтической манере.

1. ДЭНДИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ.

I

Русский дэндиизм—явление мало замеченное и еще совершенно не изученное. А между тем оно заслуживает не меньшего внимания, чем аналогичные течения западной жизни, тщательно исследованные в специальных монографиях и трактатах.

На западе дэндиизм давно уже вошел в круг ответственных тем по эстетике, истории нравов, идей и даже литературных течений. Книги о Джордже Бремеле и графе д'Орсэ, о романтизме и модах, о костюмах Monsieur de Шатобриана, о Гейне-посетителе бульваров или же, в применении к поэтическим кружкам тридцатых годов, исследования о золотой молодежи в эпоху Луи-Филиппа—все это и многое другое раскрывает в духовном прошлом Европы элементы того нового интеллектуального уклona, который четко сказался в начале прошлого столетия на образах и формах европейской поэзии.

Вот почему исследователи Байрона и Альфреда Мюссэ, Бальзака и Стендаля, Бульвера и Мериме, Бодлера и Барбэ д'Орвильи не могут пройти мимо этого своеобразного духовного фактора эпохи. Он как бы открывает в истории европейской литературы новую главу в противовес существующим отделам о романтизме. Не пора ли включить и в изучение русской поэзии и особенно в наше пушкиноведение тот же мало привычный, но богатый и плодотворный термин?

Пушкин ввел в обиход русской речи слово «дэнди», впервые упомянув это модное выражение в первой главе своего романа. У него же русский дэндиизм получил широкое художественное обоснование, ставшее законодательным для современников и последующих

поколений. И нам понятно зоркое внимание поэта к этому духовному парадоксу его эпохи.

Отражая различные течения европейской мысли и жизни, являя во многом преломление английских нравов и французских идей в русском просвещенном слое, эстетической эгоизм онегинского толка остается своеобразным продуктом нашего культурного прошлого, придающим ему особенный блеск, глубину и изящество.

Русский дэндиизм—явление не единичное и не случайное. К нему принадлежат немногие, но самые яркие представители нескольких поколений: Пушкин, Грибоедов, Чаадаев, Лермонтов. За ними идут менее заметные, но всегда облеченные даром широкой просвещенности и тонкого остроумия—князь Вяземский, Катенин, Гнедич, впоследствии Дружинин. Признаки дэндиизма заметны на образах некоторых декабристов, например, Батенкова или Лунина. Некоторыми чертами того же типа несомненно отмечены полузабытые образы Тургенева и Льва Толстого в их молодости¹⁾.

1) В этом отношении характерно свидетельство И. А. Гончарова о молодом Тургеневе: «Он стоял спиной к двери, в которую я вошел, и рассматривал в лорнет гравюры или портреты на стене. Белинский назвал нас друг другу, Тургенев обернулся, подал мне руку, и опять начал внимательно рассматривать картинки. Потом опять обернулся, сказал мне несколько одобрительных слов о моем романе и опять—к картинкам. Я видел, что он позирует, небрежничает, рисуется. представляет фронта в роде Онегиных, Печориных, и т. д., копируя их статью и обычаи. Он сам, в откровенные минуты, признавался потом, что он с жадностью и завистью смотрел на тогдашних львов большого света, Столыпина (прозванного Монго) и поэта Лермонтова, когда ему случалось их встречать. Пока я рассматривал его, он продолжал свой маневр рассматривания картинок, которые, конечно, давно знал все, будучи близко знаком с Белинским и его квартирой. И. А. Гончаров. «Необыкновенная история», 8—9.

И наконец, свой последний махровый цвет это явление дало в лице одинокого Константина Леонтьева, мечтавшего в глухую и тусклую эпоху о «гении свободной гражданственности, новой мысли и изящных нравов». Его история может рассматриваться, как эпилог русского дэндиизма.

В эпоху зарождения этого нового уклада нашей умственной культуры немногие почувствовали его значительность. Большинство проходило мимо, почти не замечая его. И лишь самые проницательные наблюдатели могли почувствовать здесь те скрытые черты драматизма, какими фатально отличается всякая прививка утонченного европеизма к суровой русской почве.

В двадцатых годах только два человека в целой Европе сумели творчески проникнуть в этот новый, сложный и пленительный тип жизни, уловив его интригующий излом в аспекте славянского духа и петербургского быта. Это были стареющий Стендаль и юный Пушкин.

Первыми памятниками русского дэндиизма остаются два замечательных литературных создания: «Le Rouge et le Noir» во Франции и «Евгений Онегин» у нас.

II

В лице князя Козлова Стендаль зачерчивает впервые в европейском романе образ русского дэнди.

Анри Бейль был одним из первых изобразителей и теоретиков дэндиизма. В его «Армансе» почти на каждой странице излагаются тезисы новой доктрины. В его трактатах и романах наново разрабатываются основные положения байронического кодекса. Недаром автор знаменитого впоследствии исследования «О дэндиизме и Джордже Бреммеле» предлагал свой опыт читателю, как книгу, которую Анри Бейль ~~забыл~~ написать».

В «Красном и Черном» мелькают образы нескольких дэнди. Но самый поразительный из них—учитель Жюльена Сореля в трудном искусстве «высшего дэндизма», русский князь Коразов, напоминающий тоном своей беседы время Людовика XV. Он предписывает своему ученику прежде всего скучающий вид, «благородную презрительность», глубокое равнодушие к обстоятельствам и, главное, — «великий принцип» быть всегда противоположным тому, что ожидают от нас окружающие.

«Искусство пленять—вот его ремесло», размышляет Сорель о своем наставнике:—«ему нельзя отказать в остроумии, он тонок и остер, энтузиазм и поэтичность совершенно невозможны в его характере; это прокурор»...

Стендаль зачерчивал своего Коразова с живой модели. Он прекрасно знал русских военных александровской эпохи и русских дипломатов николаевского времени. Он отмечает в своих письмах и дневниках их умение легко и как бы ненамеренно пленять своих собеседников. С обычной своей психологической изощренностью он пытался разгадать пружины их внутреннего механизма, и с неизменной точностью своих записей стремился зафиксировать их ускользающие облики.

Отсюда любопытное сходство стендалевского князя с Онегиным: дар «сердца тревожить», ослеплять «огнем нежданных эпиграмм» и замораживать энтузиастов холодом своего скептицизма — таковы показательные признаки обоих¹⁾.

1) Необходимо отметить что образы Онегина и Коразова ничем не связаны в истории своего создания. Стендаль не читал русских поэм, Пушкин мог только *post-factum* сравнивать своего героя с персонажем стендалевского романа. Экземпляр «Le Rouge et le Noir» имелся в библиотеке Пушкина, но мог быть приобретен им уже

Так вполне в пушкинской манере зачертил Стендаль поразивший его образ утонченного артиста жизни из страны гиперборейских скифов. Это был только летучий эскиз, меткий и характерный. Но вокруг его романа уже поднималась целая литература о новом герое европейской современности. Передовым умам эпохи необходимо было разобраться в этом своеобразном и сложном духовном типе последней формации. Они попытались четко зачертить образ нового героя и найти ему в своих трактатах, поэмах и афоризмах законченное определение.

III

Что такое дэндиизм? Чем мог он привлечь Пушкина, какими чертами он до конца не переставал возбуждать его интерес и творческое внимание?

Примем формулу Бодлэра: «Дэнди—это высшее воплощение идеи прекрасного, перенесенного в материальную жизнь; это тот, кто предписывает форму»...

Таковыми законодателями изящного строя жизни, определяющими его сущность всем своим личным обликом, были подлинные дэнди во все эпохи. Их родоначальник в древности — тот, кого Пушкин избрал героем первого отрывка «Египетских ночей» — Петроний, *arbiter elegantiarum*, предписывавший цезарям формы их быта и оставивший в самой смерти своей образец для героических душ упадочного времени.

Это не единственный дэнди античности. В Алкивиаде, в Цезаре, даже в Катилине усматривают подчас отдаленных предшественников Растиньяков, Демарсэ и Печориных¹⁾.

после окончания Онегина. Тем показательнее родственность обоих образов, выявляющих такими схожими чертами русский дэндиизм двадцатых годов.

1) Связь нового дэндизма с античным была отмечена в пушкинскую эпоху в переводной статье «Дэнди древнего Рима», помещенной в «Московском наблюдателе»

В Англии конца XVIII века откристаллизовалась эта причудливая грань новоевропейских нравов, во Франции середины прошлого столетия она нашла своих лучших теоретиков и философов. Англия Шеридана, Бреммеля, затем лорда Байрона и Биконсфильда, наконец, Уайльда — классическая страна дэндизма. Но, кажется, никто не сумел лучше определить его, чем Бальзак, Бодлэр и Барбэ д'Орвильи.

Из англичан, кажется только Карлейль попытался обосновать философски «корпорацию дэнди», эту «самую замечательную из новейших сект», которой не чужд даже аскетизм отшельников: «Секта дэнди есть, повидимому, лишь новая модификация того первоначального «самопоклонения», которое Зороастр, Конфуций, Магомет и другие старались скорее подчинить себе, чем искоренить... Не отсутствуют у этой секты и священные книги; их она называет м о д н ы м и р о м а н а м и». Особенное значение здесь имеет «личность, именуемая Пэ л ь г а м, повидимому, мистагог и руководящий наставник этой секты»...

1836 г.: «Новейший дэндизм есть не что иное, как невольное подражание такой же черте у римлян, и многие частности доказывают, как еще далеко копия не сравнялась с подлинником». Автор считает, что в римских дэнди «было также много гротеска, но более грации», чем у их новейших последователей. Описывая ужин знатного римлянина, его появление на Марсовом поле, прогулки, литературные занятия, баню, носилки и проч., автор заканчивает свое изучение «молодого фешенебля вечного града» следующей характерной картиной: «Наконец, он являлся к повелительнице своего сердца, являлся свежий, с духом, возбужденным разговорами софистов, увенчанный, надушенный, повторяя последнюю остроту Кесаря. Здесь соединялись все утонченности древних нравов, чтобы из любовного свидания, вещи обыкновенной и ежедневной до пошлости сделать самую соблазнительную новость». («Дэнди древнего Рима», «Московский Наблюдатель», 1836, ч. IX, 114—121).

Таковы беглые иронические замечания герра Тайфельсдрека. Зато французы поработали над той же темой в своих романах и трактатах.

В философских отступлениях «Человеческой Комедии» Бальзак дает живые и острые комментарии к своим любимым образам Растиньяка, Монриво, Рюстиколли, Максима де-Трайля.

Эти непризнанные избранники почти пластически выявляют из материала собственной личности тех поразительных гениев новой жизни и изящных нравов, о которых мечтал последний русский дэнди.

Эту черту подчеркивает другой аналитик дэндизма — Бодлэр. Культ прекрасного в каждом переживании, потребность поражать и разрушать тривиальность, умение сохранять бесстрашие и всячески углублять свое тщеславие — таковы основные признаки всех адептов этой новой касты. В смятении переходных эпох, когда аристократия только частично поколеблена, а демократия еще не всемогуща, несколько разочарованных, бездеятельных, но одаренных людей могут создать группу новых избранников, которую тем труднее разрушить, что основывается она на самых драгоценных и неистребимых свойствах личности. Дэндизм — последняя вспышка героизма в эпохи упадка; это «заходящее солнце — оно великолепно без жара и полно печали»...

О тех же признаках говорит Барбэ д'Орвильи в своей блестящей и холодной книге о «великом дэнди» Джордже-Брайане Бреммеле.

С первых же строк этот ученик Стендаля называет своего героя великим тщеславцем, превзошедшим в этом отношении самого герцога Ришелье. При этом Бреммель всегда сохранял пленительную оригинальность, ежечасно сбрасывая иго правил, непрерывно нарушая логические выкладки окружающих. Острый язык сочетался у него с совершенным хладнокровием:

его слова пригвождали, а его эпиграммы внушали ужас и изумление. Он драпировался дерзостью, как элегантным плащом.

«Бреммель был великим артистом в своем роде», замечает Барбэ, «только искусством его была сама его жизнь, вечно блиставшая дарованиями, — он восхищал своей личностью, как другие восхищают своими произведениями»...

Вот почему его имя светит таинственным отблеском во всех мемуарах его эпохи, а некоторые современники считали величайшими представителями своего поколения — Наполеона, лорда Байрона и Джорджа Бреммеля.

II. ПУШКИН-ДЭНДИ.

I

В начале двадцатых годов Бреммель переживал эпоху упадка. Покинув Англию, потеряв дружбу короля, разоренный и одинокий, он жил в Калэ, всячески усиливаясь поддержать блестящий строй своей лондонской жизни. Принц Уэльский, посещавший «великого дэнди» в молодости, чтоб основательнее пройти школу изящества и безукоризненного вкуса, теперь, в качестве Георга IV, проезжая через Калэ в свои Ганноверские владения, даже не удостоил аудиенции законодателя своих юношеских манер и мод. Это был сильный удар для изгнанника; встреченный им внешне с великодушным равнодушием, он сразу погрузил его в последнюю печальную эпоху упадка и медленного угасания.

Но Бреммель не знал, что, обиженный соотечественниками, он уже входил в мировую славу. Как раз в это время, в далеких новороссийских степях один петербургский дэнди набрасывал первые строфы своей

поэмы о новом интригующем и пленительном типе русского европейца. И если верно, что Бреммель был одной из муз «Дон-Жуана», невидимой Байрону, он оказался таким же вдохновителем и для русского поэта. По крайней мере, подлинный тип дэндизма, охвативший байроновскую поэму, явственно слышится и на всем протяжении «Евгения Онегина».

II

Пушкин — дэнди! Наша обширная пушкиниана еле затронула эту тему, а, между тем, сколько света проливает она на облик поэта и образы его поэм...

Достаточно известны холодная насмешливость Пушкина, его убийственный эпиграмматический дар, его бреттерство, его внешнее изящество, его светское тщеславие. Театрал и блестящий кутила александровского времени, придворный и король салонов в николаевскую эпоху, он вращался в среде, всячески оттачивавшей в нем его склонность к холодному сарказму, при внешнем блеске и безукоризненной форме его разящих вызовов. Керн говорит об особенном пристрастии поэта к находчивому острому слову — «*gerartie vive*». Мицкевич отмечает «холодный и острый ум Пушкина». — «Эпиграмма была его кинжалом», свидетельствует Вельтман. Вульф называет его «неотразимым Мефистофелем». Современники ясно видели то, что ускользнуло от позднейших поколений.

В отличие от западной историографии, изучающей своих поэтов всеми методами и со всех точек зрения, мы до сих пор не можем похвалиться исследованием на тему: К о с т ю м ы А л е к с а н д р а П у ш к и н а. Мы только знаем, что поэт тщательно следил за своей внешностью. В бедный кишиневский театр, тускло освещенный сальными свечами, он являлся в черном фраке, застегнутом на все пуговицы, поражая окружающих

«ловкостью и изысканной вежливостью светского человека». В Москве, у Веневитиновых, он читал «Бориса Годунова» в черном сюртуке, в темном жилете, застегнутом наглухо, в небрежно завязанном галстуке; в его фигуре и манерах было что-то чрезвычайно оригинальное, свидетельствуют современники. И, наконец, последним штрихом для этой неписанной монографии мог бы послужить найденный в опеке по делам о наследстве Пушкина счет модного портного Conrad Rutch'a за сделанные поэту «habit noir, gilet de soie».

Мы понимаем, с какой ноткой осуждения поэт описывает своего героя:

Он одевался нерадиво,
На нем сидело все не так,
Всегда бывал застегнут криво
Его зеленый узкий фрак.

Культ своей личности, стремление отлить жизнь в изящную форму были глубоко свойственны Пушкину. До нас дошли отдельные штрихи, рисующие эту заботу поэта. Замечательно, что уже лицейский аттестат свидетельствует об его отличных успехах в фехтовании и танцевании. Впоследствии, даже в часы творческого труда, среди огромной напряженной работы, он оставался во власти чисто-онегинских прихотей. Вульф описывает, как он застал однажды Пушкина в Михайловском за работой над «Арапом Петра Великого». Он увидел поэта в красной шапочке и в халате, «за рабочим столом, на коем были разбросаны все принадлежности уборного столика поклонника моды» рядом с Монтестье, Альфиери, Карамзиным, «журналом Петра I» и двумя тетрадами в черном сафьяне с массонскими трехугольниками на крышках переплетов. Запивая рейнвейном швейцарский сыр, поэт излагал своему собеседнику план романа о сыне абиссинского эмира — Ганнибале. А затем, играя на бильярде, он

рассыпал между двумя ударами кия свои острые замечания о Карамзине, намечал темы для исторических памфлетов, восхищался «пером Курбского», говорил о значении мемуаров.

Все это чрезвычайно показательно для раннего русского дэндиизма, сумевшего сочетать блеск внешних форм с утонченностью умственной культуры. Нужно помнить, что первым дэнди эпохи был не кто иной, как лорд Байрон.

III

Неудивительно, что эти вкусы Пушкина сказались на составе его библиотеки. Здесь в большом количестве имелись книги, которые могут быть признаны трактатами дэндиизма: галантные мемуары, сборники анекдотов, книги авторов-дэнди о героях их собственного типа. Среди записок оригиналов и авантюристов различных эпох—наряду с мемуарами Казановы и Бенвенуто Челлини здесь находились сочинения таких знаменитых остроумцев, как Шанфор, принц де-Линь, Ривароль или Альфонс Карр. Сборники острых, веселых или гривуазных материалов—*Erotica Biblion*, издания XVII столетия вроде „*Recueil des vers piquants et gaillards*“ здесь соседствовали с такими характерными книгами, как „*Physiologie du goût*“ или же „*Encyclopédie des gens du monde*“.

Но еще замечательнее интерес Пушкина к тем авторам, чей личный дэндиизм отражался на их страницах. Таковы Шеридан, Байрон, Шатобриан, Бульвер, Стендаль, Меримэ и Бальзак. Любопытно отметить, что «античный дэндиизм» представлен здесь многочисленными изданиями Петрония, Овидия, Цезаря.

Из авторов XVIII века особенно любопытен здесь Шамфор, представленный в библиотеке Пушкина полным собранием своих сочинений. Поэт видел в нем

пржде всего одного из учителей в искусстве «сердца тревожить», столь ценимом в кругу дэнди. Как свидетельствует князь Вяземский (сын пушкинского друга)— «он (т.-е. Пушкин) постоянно давал мне наставления об обращении с женщинами, приправляя свои нравоучения циническими цитатами из Шамфора».

Но Пушкина могло прельстить здесь и мастерское острословие французского автора. Барбэ в своем трактате о дэндизме восхищается язвительным даром Шамфора, умевшего выходить победителем из словесных турниров с самим Ришелье: «своим едким, блестящим и ядовитым остроумием он пронзал герцога, точно отравленным хрустальным стилетом»...

В развитии и шлифовке пушкинского остроумия этот соперник Ришелье мог сыграть некоторую роль. На эпиграмматическом искусстве Пушкина чувствуется подчас шамфоровская школа ¹⁾.

Не менее знаменателен интерес нашего поэта к личности Байрона. Пушкинский байронизм освещался с различных сторон, но, кажется, еще не отмечалось, что строгий дэндизм блистательного лорда играл здесь немаловажную роль. Вот почему в библиотеке Пушкина наряду с творениями Байрона в таком обилии собраны всевозможные материалы об его жизни и личности. Письма и дневники английского поэта, его мемуары, различные издания его разговоров, биографические очерки и документы — все это не перестает пи-

¹⁾ Любопытно сравнить эпиграмму Пушкина «Иной имел мою Аглаю» с следующим отрывком из Шамфора: «*M-me Desparbès étant un jour dans l'intimité la plus grande avec Louis XV, le roi lui dit: Tu as accordé tes faveurs à tous mes sujets.—Ah, Sir! —Tu as eu le duc de Choiseul.—Il est si puissant! —Le maréchal de Richelieu.—Il a tant d'esprit! —Monville.—Il a une si belle jambe!—A la bonne heure, mais le duc d'Aumont, qui n'a rien de tout cela?— Ah! Siré, il est si attaché à Votre Majesté.*»

тать жадный интерес Пушкина к первому законодателю изящного его эпохи.

Из этих разнообразных книг Пушкин мог извлечь не мало сведений о Байроне-дэнди. Личные свидетельства самого поэта лучше всего определяют его с этой стороны.

«Я любил многих дэнди», — записывает Байрон в своем дневнике, — «они всегда были безукоризненно любезны со мною, хотя вообще они и ненавидят литераторов. В молодости моей я имел оттенок дэндизма и, вероятно, я достаточно сохранил его впоследствии, чтоб заслужить расположение вождей этой секты. За исключением Мура и Спенсера, я был единственным литератором в кругу дэнди...»

Внешность Байрона поразила другого представителя «секты» — Стендаля, встретившего английского поэта в Милане в 1816 году и бегло зачертившего его облик в своей «Истории живописи в Италии». Автор «Пармской Чартозы» понимал, какой обостренный интерес внесет в его монографию по искусству мелькнувший образ этого пластически прекрасного современника.

Неудивительно, что Байрон проходит по пушкинским строфам не только как создатель нового поэтического стиля; но и как пленительная личность, как герой и любимый образ. Он зачерчен беглым, но выразительным эскизом в коллекции драгоценных портретов Пушкинских дэнди.

IV

Окинем взглядом эту галерею.

Пушкин зорко различал представителей этого типа в античности. По его созданиям мелькают образы этих Бремелей древности — Петрония и Овидия. С какой

меткостью, вполне в духе Барбэ, он сравнивает герцога Ришелье с Алживиадом, описывая 'ужины регента, «одушевленные молодостью Аруэта и старостью Шолье, разговорами Монтескье и Фонтенеля»... Самый интерес к Ришелье знаменателен. Барбэ посвящает ему в своем трактате целую страницу, считая его величайшим дэнди всех времен.

Но еще сильнее привлекали Пушкина представители того же типа в современности. Он не переставал набрасывать эскизы к своему излюбленному образу. Эти беглые зарисовки разбросаны по небольшим его произведениям, преимущественно по прозаическим фрагментам. Здесь постоянно мелькают презрительные скептики, которые умеют с такой очаровательной небрежностью говорить о своей *fatuité insolite*. — «Весь ум его почерпнут из *Liaisons dangereuses*», — метко определяет одного из них сам поэт. На фоне «Выстрела», «Русского Пелама», «Рославлева», подготовительных отрывков «Египетских Ночей», «Романа в письмах», «Отрывка с французского» — не перестают вычерчиваться четкие профили этих поздних Петрониев русского Ампира.

Один из самых законченных среди них—герой «Египетских ночей» Чарский, которого Пушкин так и называет «надменным *dandy*».

Это—Онегин, ставший литератором. С какой тщательностью вычерчен его портрет, столь контрастирующий с фигурой полунищего импровизатора-итальянца. Среди мраморных статуй, бронзы и дорогих украшений этот спесивый модник «в хохлатой парчевой скуфейке, в золотистом китайском халате, опоясанном турецкой шалью», читает римских историков и работает над своими рукописями. Но, подобно приятелям Байрона, — «он избегал общества своей братии — литераторов и предпочитал им светских людей, даже

самых пустых». «В своей одежде он наблюдал самую последнюю моду... Он прикидывался то страстным охотником лошадей, то отчаянным игроком, то самым тонким гастрономом... Он вел жизнь самую рассеянную»...

Таков один из многочисленных набросков Пушкина к вечно интригующему его типу, один из портретов целой галереи его разнообразных дэнди — римских, парижских и петербургских.

Но самое полное и законченное выражение этот образ получил в том романе, с которым Пушкин не расставался в продолжении почти всей зрелой поры своего творчества — в «Евгении Онегине».

III. ОБРАЗ ОНЕГИНА.

I

Уже в конце 1823 года Пушкин в письме к Вяземскому делает знаменательное сообщение о своем новом произведении: «В роде Дон-Жуана». Впоследствии он отказался от этого сближения, но элемент байронического дэндизма в «Онегине» был правильно отмечен поэтом в эпоху возникновения его замысла.

Приступая к портрету своего героя, Пушкин мимоходом роняет драгоценную черту. Онегин — наследник всех своих родных. Скудеющий дворянский род, представитель которого при Екатерине и Павле еще умел служить «отлично, благородно», живя в долг, — в александровскую эпоху явно вымирает. Истощаются последние возможности парадной жизни, исчезают один за другим представители хиреющей фамилии. Разорение и преждевременная смерть — вот эпилог Онегина-отца. Его единственный сын — последний отпрыск вымирающего рода.

Истощение старинной радословной, закат фамильного герба выражается обычно в женственной хруп-

кости его последних обладателей. Утончение физической организации, обострение нервной системы, повышение чувственности — вот типичные признаки этих последних носителей древних имен.

Пушкин с замечательной зоркостью живописует изнеженную оболочку своего женоподобного героя. Как некий таинственный бес его ранней поры, он такой же «женообразный, сладострастный». Внешность этого юноши не отмечена чертами прекрасной мужественности. Он подобен «ветренной Венере» и всеми своими навыками напоминает блестящую куртизанку. Он прежде всего — «мод воспитанник примерный», «забав и роскоши дитя»...

Преждевременно пресыщенный, он рано становится знатоком *artis amandi*. Пушкин вспоминает при этом античного дэнди и его знаменитый трактат — «науку страсти нежной, которую воспел Назон». Онегин, подобно князю Коразову, в романе Стендаля, «искусство пленять» превращает в свое ремесло. Всецелой своей сложной и разработанной стратегией он оправдывает старинный стих о львах бальзаквской эпохи:

Ces beaux dandys, ces fameux séducteurs...

К страсти он примешивает некоторый привкус кощунственности, — потребность видеть преодоленное смирение, побежденное благочестие. В «Каменном Госте» Пушкин вернется к этой демонической стороне онегинского дон-жуанизма. В романе он только намечает этот лишний признак упадочности своего героя («Как он умел вдовы смиренной — Привлечь благочестивый взор»)...

Только под конец романа Онегин освобождается от этих черт. В VIII главе, охваченный первой волной могучего чувства, он весь преображается. Жизнь захлестнула, наконец, этот искусственный духовный организм и произвела в нем бурную ломку. Онегин отдался

во власть своей маниакальной влюбленности, и перестает быть дэнди. Восьмая глава — это трагическое крушение дэндизма. — «Quand on entre dans la vie humaine on cesse d'être dandy»...

Но до этого момента, на всем протяжении романа тонко отмечается ранняя охладелость онегинских страстей, его умение обуздать и подчинить своей воле все произволы темперамента. Недаром Онегин записывает в свой альбом:

Цветок полей, листок дубрав
В ручье кавказском каменеет.
В волненьи жизни так мертвеет
И ветренный, и нежный нрав.

Этой чертой подчеркивается утонченный и изощренный стиль всего образа. Онегин — великолепный и нездоровый цвет истощенного человеческого ствола, яркий и болезненный, как поздние краски увядания, разложения или заката. С первой главой пушкинского романа впервые в русскую поэзию вступает этот странный, интригующий и раздражающий герой, «сей ангел, сей надменный бес», прекрасный андрогин в модном боливаре двадцатых годов, пленительный последыш дегенерирующего дворянского рода, замыкающий своим изнеженным обликом вековую цепь его геральдических лун.

II

Духовная культура обращается к Бремелям всех времен своей блестящей, пышной и развлекающей стороной. В женственном мужчине запах семинарии или академии так же неприятен, как и в нарядных посетительницах балов. Вся пена, вся игра, весь пряный аромат последних творческих достижений или модных опытов знания должны быть впитаны до конца по-

длинными дэнди для придания большей крепости, остроты и сверкания их непринужденному диалогу или салонной импровизации эпиграмм.

Но напряженные мускулы творцов новой духовной культуры, дым и копоть их душных лабораторий и грязных верфей, будничная обстановка всех этих искаателей, мастеров и труженников должны оставаться за кругозором законодателей мод. Для них мировая культура отстаивается в крепкий, благоуханный и острый ликер, в сложную вытяжку из мемуаров, поэм, газет, альманахов, романов и эстампов. Достаточно нескольких капель этого густого и жгучего элексира — одной цитаты, одного анекдота, латинского стиха или английского афоризма, чтоб придать крепость, блеск и аромат целой беседе.

Характеристика онегинской культуры — верх пушкинской прозорливости и остроумия. В полном согласии с традициями своей касты русский дэнди развивает в себе «счастливый талант без принуждения в разговоре коснуться до всего слегка»... Это «легкий вздор», сверкающий «без глупого жеманства», —

Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педантства.

Ему дорого искусство этой свободной, порхающей, вездесущей болтовни, для которой необходима своя выучка, дисциплина и техника. Чтоб возбуждать улыбки слушателей «огнем нежданных эпиграмм», недостаточно природного остроумия и злословия. Необходимо всячески закалять и оттачивать свое оружие, беспрестанно отравлять его стиль всеми ядами и зельями тонкой духовной культуры. Сколько эпиграмматических шедевров расцветает на простых исторических параллелях, литературных сопоставлениях *a contratio* и всевозможных сближений *ad absurdum!* Пушкина ли,

этого маэстро и виртуоза эпиграммы, нужно было учить этому приему? Не он ли так широко применял его в своих «игривых анафемах»? — «Дней новейших Тредьяковский», «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций», «Поверь мне, быть тебе Панглоссом», «Как Геркулес сатиры пишет, — Влюблен, как Буало»... «Ты соперник Аполлона — Бельведерский Митрофан!»... «Ты St. Priest в карриатурах, — Ты Нелединский в стихах»... История, поэзия, сцена, мифология, журналистика, античная пластика или новейшая графика — все приносит сюда свою дань, чтоб заострить мысль и превратить насмешку в язвительный каламбур, разукрашенный парю рифм.

Такова своеобразная, сложная и блестящая культура, дающая свой самый показательный цвет в анекдоте, афоризме и эпиграмме.

III

По этим образцам равняется онегинская любознательность. Он не изучает истории по тяжелым трактатам или многотомным источникам, но тщательно коллекционирует в своей памяти исторические анекдоты с древнейших времен до последних злободневных курьезов политического быта. Что может лучше питать разговор, подавать меткие реплики, отражать удары, срезать скучную фразу или завершать блестящим штрихом парадоксальное утверждение?

Эпоха Стендаля и Меримэ высоко ценила искусство анекдота. Легкий штрих, живописующий во весь рост историческую фигуру или целое общество, пользовался почетом в среде утонченных умов двадцатых годов. Роман и даже история представлялись в то время удачным собранием тонко и умело подобранных анекдотов.

Историческая эрудиция Онегина — одна из самых гениальных черт его портрета:

Он рыться не имел охоты
В хронологической пыли
Бытописания земли:
Но дней минувших анекдоты,
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей.

Теми же чертами отмечена отчасти и литературная эрудиция Онегина. И тут, повидимому, он часто не имел охоты погружаться в первоисточники и довольствовался какой-нибудь модной критической книгой о целой области современного творчества. Так, германская литература была заслонена от него его господствующими англо-французскими симпатиями; вдохновители его романтического друга — Кант и Гете — видимо отсутствовали в его библиотеке:

Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де-Сталь.

И только в минуту тяжелого кризиса, когда Онегин проглатывает без разбора целые библиотеки, ему попадает более верный руководитель по дебрям старинной немецкой словесности — Гердер. Это, кстати сказать, единственный германский автор в обширном репертуаре онегинских книг. Дэндизму нечего искать «под небом Шиллера и Гете».

Для завершения и последнего верниссажа этой хрупкой культуры необходим некоторый блеск классицизма. Эллинизм, впрочем, менее привлекает новейших дэнди, чем нарядность Рима, воспитавшего стольких предшественников Онегина. В Элладе чувствуется больше примитивности и восточного варварства, меньше упадочной изысканности. Недаром Онегин

брания Гомера, Феокрита; но к римским поэтам у него иное отношение.

И хотя в его время латынь вышла из моды, тонкий вкус и безошибочное культурное чутье пушкинского героя не позволяют ему пренебречь языком Петрония и Цезаря. Он, конечно, не углубляется в дебри классической филологии и отнюдь не ставится латинистом. Пушкин с шутливым юмором определяет характер и пределы его классических познаний. Онегин достигает той определенной стадии познания мертвого языка, которую поэт с большой лингвистической меткостью определяет: «чтоб эпитафы разбирать».

При своем общем равнодушии к поэзии и даже решительном отрицании ее эллинических классиков и новейших романтиков, Онегин знает и ценит Ювенала и Вергилия даже до запоминания наизусть их текстов. Расцветить свой разговор стихом из Энеиды или в конце письма поставить *vale* — вот драгоценный лоск того латинизма, который украшает умственное достояние «философа в осьмнадцать лет» сухим и золотящимся цветом классического Рима.

Библиотека Онегина раскрывает внутреннюю культуру дэндиизма. Пушкин отмечает здесь настольный том своего героя — творения Байрона и рядом с ним несколько новейших психологических романов, удачно зачертивших интригующий тип современного героя. Это очевидно модные исповеди Шатобриана, Бенжамена Констан и Сенанкура. Мы узнаем далее, что Онегин мог вести ученый спор

О господине Мармонтеле,
О Карбонарах, о Парни,
Об генерале Жомини.

Очевидно, в серьезный диспут его могли вовлечь только острые темы политической современности или же возбуждающие имена остроумцев и эротиков

XVIII века. Наконец, в трудную минуту своей первой неудачной страсти Онегин жадно перечитывает

Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Мадам де-Сталь, Биша, Тиссо,
Прочел скептического Беля,
Прочел творенья Фонтенеля,
Прочел из наших кой-кого...

Некоторые имена здесь чрезвычайно показательны, как отголоски прежних вкусов разочарованного дэнди. Мы видели, что имя Шамфора упоминается в классическом трактате о дэндиизме, а его крылатые слова заостряют пушкинские эпиграммы. Не менее показательны здесь учитель Вольтера «скептический Бель» и насмешливый Фонтенель, в котором видят теперь отдаленного предшественника современных мастеров иронии—Ренана и Анатоля Франса. Наконец, далеко не случайно упомянут здесь Тиссо, этот любимый ученик Парни, прославившийся своими «Эротическими поэмами».

Что понимать под глухим обозначением—«прочел из наших кой-кого»? Онегин, как это явствует из подготовительных набросков к роману, не жаловал «российский Геликон»:

От важных исходя предметов,
Касался ночью разговор
И русских иногда поэтов;
Со вздохом и потупя взор,
Владимир слушал, как Евгений
Венчаных наших сочинений
Немилосердно поражал..

Кто же из русских поэтов мог привлечь этого строгого ценителя Байрона и Парни? Не тот ли единственный, кто умел соединять в своих пестрых строфах разнородные их стили? Если и в поздних чтениях Онегина господствовали вкусы и принципы высокого

дэндизма, из всех русских авторов двадцатых годов он мог обратиться кажется только к тому, который считал себя его другом и навсегда зачертил для нас его четкий медальный профиль. Единственный поэт мировой литературы, восхищавший взыскательного скептика Проспера Меримэ, мог привлечь и пресыщенного Онегина.

IV

Черта интригующей странности—вот один из основных признаков дэндизма. «*Toujours la singularité! Toujours le Dandysme!*»—воскликает о своем герое Барбэ. «Дэнди всегда слегка аффектирован; это весьма утонченная аффектация искусственного таланта *M-lle Marg...*»

Пушкин тщательно выделял эту особенность в образе Онегина. «Спутник странный», «пасмурный чудак», «чудак печальный и опасный—созданье ада или небес», так многократно на протяжении романа отмечается печать загадочной необычности на облике русского дэнди. Это прекрасно подметил Надеждин: «Евгений Онегин есть арабеск мира нравственного, то-есть урод... но образованный эстетически».

Чтоб придать завершающий блеск своему герою, Пушкин вводит его на придворный бал. В одной из подготовительных строф к роману Онегин переживает первый приступ любви на фоне дворцового праздника:

И в зале яркой и богатой,
Когда в умолкший тесный круг,
Подобно лилии крылатой,
Колебясь, входит Лала-Рук,
И над поникшею толпою
Сияет царственной главою,
И тихо вьется и скользит
Звезда—харита меж харит,

И взор смешенных поколений
Стремится, ревностью горя,
То на нее, то на царя, —
Для них без глаз один Евгений:
Одной Татьяной поражен,
Одну Татьяну видит он.

Характерная черта: законченные и блестящие формы придворной жизни прельщали своей праздничной эстетикой многих исторических дэнди. Бреммель был близким другом принца Уэльского, Байрон ценил почтительное отношение к себе Али-Паши или принца-регента. И в этом утраченном штрихе своего романа Пушкин отмечал типическую грань пленившего его явления.

Ибо Онегин тщеславен. Знаменитый эпиграф к роману выделяет эту черту: «*Petri de vanité il avait encore plus de cet espèce d'orgueil*»... и проч. Замечательно, что первая глава книги Барбэ д'Орвилли целиком посвящена защите тщеславия. Он считает дэндизм «*fruit de cette vanité, qu'on a trop flétrie*»... Он хочет увековечить образ «великого тщеславца» Бреммеля. Пушкинский эпиграф за два десятилетия предвосхищает эту главу.

В своем целом образ Онегина—как бы воплощенный трактат Барбэ. Вся теория европейского дэндизма предвосхищена в лице этого раннего русского байрониста. Его неподражательная странность и «дерзкий охлажденный ум» так же полно живописуют характерную фигуру петербургского Бреммеля, как и весь его жизненный режим, протекающий

Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений.

Онегин—гастроном, игрок, театрал и дуэлист. Любитель балов, поклонник балета, педант в одежде, скептик в литературе, он являет в Петербурге самое

законченное выражение нового европейского героя. Его холодная гордость и блестящее тщеславие, его вежливое презрение к людям, надменная независимость, умственная утонченность и уверенный культ своей личности—все, что сосредоточено в кратком эпистолярном эпиграфе к роману, определяет полностью то характерное веяние, которое окрылило в пушкинскую эпоху несколько избранных умов.

Эта сложное явление, на определение которого тратились впоследствии целые монографии и трактаты, уже в двадцатые годы схвачено Пушкиным во всей его неожиданной парадоксальности и сосредоточено в одном образе, который поистине может считаться художественным ракурсом дэндиизма и самым выразительным его воплощением во всей европейской литературе ¹⁾.

1) Для истории нашего культурного прошлого представляет богатый материал тема: «Онегин и нравы». Как известно, бытовая жизненность пушкинского героя поразила современников (Плетнева, Полевого, Булгарина). И если трудно указать среди пушкинских друзей на отдельного прототипа Онегина, совершенно бесспорно, что некоторые из его близких приятелей были отмечены подлинно-онегинскими чертами. Таковы Щербинин, Каверин, Чаадаев, Ал. Н. Раевский, Ник. Ив. Кривцов, отчасти Вульф, быть может—Горчаков. Не меньший интерес представляет разработка этой темы и со стороны обратного воздействия Онегина на нравы современников и последующих поколений. Еще Плетнев в письме к Пушкину заявил: «Онегин твой будет карманным зеркалом петербургской молодежи», как бы подчеркивая вместе с верностью изображения значение нового романа, как кодекса нравов. Действие «Евгения Онегина» на молодое поколение 50-х гг. отмечено В. О. Ключевским: «Это было событие нашей молодости, наша биографическая черта, перелом развития, как выход из школы или первая любовь... Это был для нас первый житейский учебник» и проч. Еще решительнее выдвигает это воздействие Константин Леонтьев: «Я слил в одно смутное представление множество образов, особенно французских: Адольфа «Парижских Тайн», каких-то умных и сме-

IV. ЗАКОНОДАТЕЛИ ФОРМ.

I

Мастер пародии и каррикатуры, Пушкин сумел поднести к явлению русского дэндизма и кривое зеркало насмешки: он дал нам комический образ поддельного дэнди, легковесного самозванца, пустого щеголя, для которого внешними атрибутами модного течения исчерпывается его сложная сущность. В небольшой шутовой поэме, насквозь проникнутой духом пародии, он зачертил образ фата, этой вечной каррикатуры на дэнди, на Дон-Жуана, на уверенного и холодного законодателя форм.

Таков граф Нулин. Повесть о нем—шутливая новелла вроде байроновского Беппо, по определению самого Пушкина. Глубоко пародиен прежде всего герой этой шутовой повести. Граф Нулин—это Онегин à rebours. Изысканной сдержанности его костюма здесь противопоставлено варварское изобилие

фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков à jour...

лых людей, управляющих на Западе, в модных фраках с бакенбардами или бородами, с сияющим бельем, Байрона, Онегина... Все это составило одну величественную из образа в образ идею, все это шептало о чем-то высшем, чего я тогда назвать не умел и в чем позднее узнал гения свободной гражданственности, новой мысли и изящных нравов, гения, открывавшего себе дорогу в тщеславное и неопытное сердце одеждами, прическами и всеми соблазнительными внешними правами на общественный успех». Любопытно проследить, как строфы пушкинского романа просачиваются во все значительные события леонтьевской хроники.

Сосредоточенному молчанию или блестящей парадоксальности онегинской беседы здесь противостоит банальная болтовня о злободневных новинках, о модных ухищрениях, о популярных литераторах и последних театральных успехах. Это пестрая окрошка газет и бульварных толков. Непосредственный и острый эпиграмматический дар Онегина здесь заменен заученными «*bon-mots* парижского двора» и легкими мотивами ходкого водевиля; строгой латыни Вергилия соответствует незатейливый куплет Беранже. Наконец, сложный дон-жуанизм мастера *artis amandi* здесь подменен скандальной ночной авантюрой и трудное искусство «сердца тревожить» вырождается в банальный эпизод, завершенный звонкой пощечиной.

Еще на фоне XVIII столетия Пушкин отличал подлинных предшественников дэндизма — екатерининских вельмож — от пустой толпы шумливых петиметров. Он с пренебрежительной иронией очерчивает самодовольного вертопраха Корсакова, но с восхищением останавливается перед Юсуповым.

Какой блистательный предшественник Онегина! Этот екатерининский посол, удалившись на покой, «благодарствует» музам и тонко ценит «и блеск Алябевой, и прелесть Гончаровой»... Тончайший артист жизни, сумевший причаститься ко всем ее празднествам и насладиться высшими радостями духовной культуры, он сохраняет под старость дар юной беседы — воспоминание об уроках Дидро и шутках Бомаршэ:

Так вихорь дел забыв для мод и неги праздной,
В тени порфирных бань и мраморных палат
Вельможи римские встречали свой закат...

Какая-то скрытая, но явно ощущаемая традиция тянется от щеголей Корсаковых к графам Нулиным, а от вельмож Юсуповых к александровским дэнди — Чаадаевым, Кавериным и Вяземским.

II

Один из этих кутил, театралов, эпикурейцев, мастеров беседы и костюма был рожден первоклассным поэтом. Глубокое восприятие дэндизма, придавшее своеобразное очарование его личности, сообщило свой магический блеск и его строфам.

Изящной чувственностью дышат уже ранние произведения его, словно созданные под девизом: *Voluptati et gratiis*. Он в совершенстве отразил любовные нравы своей эпохи и остался у нас непревзойденным поэтом жизненной радости. Уже в раннюю эпоху он мог бы применить к себе стих Ронсара:

Anacréon me plaît, le doux Anacréon...

Его поэзия сохраняет при этом черты некоторой величественности, красоты торжественной и властной. Как бы ни менял он свои темы и образы, какое-то великолепие первого поэта императорской эпохи неизменно облекает его строфы. Он мог изжить Ариоста и Байрона и обращаться теперь к сереньким пейзажам или станционным домикам северных уездов— это не могло нарушить основной торжественной ноты его поэтического стиля. Поэт не мог обмануть читателя смиренной личиной Ивана Петровича Белкина. По драгоценным камням на этих тонких пальцах в кружевах, по благородной сжатости этой художественной прозы, по строгому богатству этих стихотворных ритмов можно было безошибочно узнать того, кто прикасался некогда к парче и цареградским тканям своих сказочных царевен.

*

Думается, что анализ и определение дэндизма должны входить существенным элементом в изучение Пушкина. Без этого многое остается невыясненным в его

любимых образах, в его личности, в его поэтическом стиле. Он сообщил непререкаемое значение этому своеобразному явлению петербургской культуры 20-х годов и раскрыл в нем глубокий и самоценный смысл.

Значение русского дэндиизма было признано у нас другим поэтом, не склонным в общем переоценивать его внутреннюю стоимость. Незадолго до смерти Александр Блок обронил несколько строк о русском дэндиизме девятнадцатого века.

«Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от малой части Байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Бремелях, вдруг вспыхивая и опалая крылья крылатых: Эдгара По, Бодлэра, Уайльда; в нем был великий соблазн—соблазн «антимещанства»...

Но русский дэндиизм имел и другое значение. Он был у нас великим оформляющим началом.

В России это было особенно важно. Близкие к онегинскому стилю вдумчивые наблюдатели русских исторических судеб больше всех ощущали роковую и неизбывную бесформенность своей родины, ее вечную неустроенность и зыбкость. Чаадаев был первым, решительно отметившим эту фатальную текучесть русской жизни:—«Ничего прочного, ничего постоянного; все протекает, все уходит, не оставляя следа ни вне, ни внутри нас... Это—хаотическое брожение в мире духовном, подобное тем переворотам в истории земли, которые предшествовали современному состоянию нашей планеты».

Эту мысль, вероятно не без влияния Чаадаева, еще отчетливее и энергичнее формулировал впоследствии Тургенев: «Всеобщая газообразность России меня смущает и заставляет меня думать, что мы еще далеки от планетарного состояния; нигде ничего крепкого, твердого, нигде никакого зерна»...

Эта мысль о стихийной сущности России невидимо присутствовала в раздумьях Пушкина. Он постоянно обращался помыслами к тем созидательным энергиям, которые стремились скрепить творческой мощью вечное брожение ее духовных и бытовых начал. В плане философских раздумий о судьбах своей родины это обращало его к историческим трудам, к трагедии, к героической эпопее. В плане же общего поэтического стиля, созвучного с последними вкусами и эстетическими запросами современности, это должно было обратить его к дэндизму, к изощренному культу личности и ее завершеному выражению, к Петронию и Чайльд-Гарольду, к Чаадаеву и Онегину.

Дэндизм у нас не был элементарным «искусством повязывать галстук». В лице своих лучших представителей он являл одну из попыток придать взбаломученной русской жизни и расплывчатым отечественным нравам законченный чекан и определяющую граненность. Стремление окристаллизовать текучую сущность российского быта, собрать и сгустить ее, сообщить ей твердость и блеск алмаза—таковы были скрытые замыслы, таившиеся в дэндизме Грибоедовых, Лермонтовых или Тургеневых.

Но свое первое, самое блестящее и самое законченное выражение этот эстетический культ личного начала получил у нас в лице создателя русского «великого дэнди»—Онегина. Ибо самую глубокую тревогу за стихийную сущность России должен был испытывать ее величайший гений формы.

1918.

ИСКУССТВО АНЕКДОТА У ПУШКИНА

Мы нынче смотрим свысока на эти игрушки старых детей старого времени; но если на игрушке есть отпечаток мысли и художества, то следует хранить ее в Музее, как хранят мельчайшие утвари и безделки, выгребаемые из-под помпейских развалин.

П. А. Вяземский.

I

Литературные жанры имеют свою судьбу. Некоторым из них суждено исчезать почти бесследно, оставляя нам в воспоминание свой опустевший термин, лишенный старинного, часто значительного, богатого и разнообразного смысла.

Это случилось с анекдотом. В наши дни это слово почти совершенно выпало из терминологии литературного изучения. Если оно и встречается изредка в критических исследованиях, то разве только, как некоторый отрицательный термин. Мы говорим об анекдотичности фабулы, изложения, или системы доказательств, в целях их явного осуждения. Эпитет «анекдотический» стал для нас синонимом малозначущего, легковесного и заведомо бесценного.

А между тем была пора, когда анекдот представлял собой определенный художественный, а отчасти даже

и научный жанр, обильно питая исторические труды, ученые характеристики, литературные портреты, философские афоризмы, критические статьи, сатиры и некоторые виды новелл. Это был один из распространенных «жанров-миниатюр», процветавший в XVIII веке наряду с эпиграммой, басней, афоризмом, мадригалом, литературным письмом или надписью к портрету. Входя существенным элементом в различные роды поэзии и прозы, анекдот существовал и совершенно самостоятельно, как особый вид словесного искусства, имеющий свои законы, теорию и традиции. Было время, когда сборники анекдотов являлись самыми распространенными книгами, и капитальные работы серьезного значения выходили с мало понятными теперь подзаголовками: а н е к д о т ы.

Эпоха Дидро вкладывала в это слово обширное и сложное содержание, почти неуловимое для нас, но еще близкое и понятное культурным умам начала прошлого столетия. Нам трудно понять, почему например историческое исследование Вольтера о Петре Великом с точным подбором фактов и различными философскими отступлениями, где нет ни одного анекдота в нашем смысле слова, называется «Anecdotes sur le czar Pierre le Grand»? Почему один из ранних рассказов Карамзина, полный трупов, ладана, скоропостижных смертей и уединенных молитв в монастырских кельях, назван попросту «анекдот». Почему психологический роман Бенжамена Констана «Адольф»—кстати сказать, высоко ценимый Пушкиным и посвященный ему в русском переводе князем Вяземским—вышел с подзаголовком «Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu»? Почему, наконец, Карл Маркс мог поместить свою первую политическую статью в Цюрихском философском сборнике «Anecdota»? Все это для нас непонятно без обращения к истории жанра и эволюции литературного термина.

Для разрешения некоторых существенных проблем новой литературы необходимо реставрировать забытый смысл этого обесцененного слова и возможно точнее восстановить все его утраченные оттенки. Для изучения русской повести начала прошлого столетия, исторического романа, различного вида сатир, необходимо заново воспринять этот оскудевший и глохнущий жанр в духе эпохи его расцвета.

Всматриваясь в особенности его былой жизни, полной блеска, веселости, скептической иронии, ума и остроты, испытываешь невольную потребность реабилитировать этот отставленный литературный вид, выродившийся ныне в куплет, фельетон, сатирическую юмореску или устную безделку. Быть может, его следовало бы почитать в одной из излюбленных форм его времени—в виде хвалебного слова, классического *éloge'a*, поэтического панегирика. Тонкие повествовательные качества этого легкого и забавного рода могли бы вдохновить исследователя на особую похвалу анекдоту. И кажется, она была бы тем уместнее у нас, что в летописях русской литературы этот отверженный жанр освящен недосягаемым авторитетом, безошибочным вкусом и творческим опытом Пушкина.

II

В альманахах, риториках, лексиконах или литературных газетах пушкинского времени анекдот понимался совершенно иначе, чем в наши дни. Этот термин пережил у нас от Карамзина до Чехова такую же эволюцию, как в Германии слово *Witz*, имевшее в XVIII столетии несравненно более обширное и углубленное значение, чем в двадцатом веке. Когда Фауст перед кристальным кубком говорит:

Ich werde jetzt dich keinem Nachbar reichen,
Ich werde meinen Witz an deiner Kunst nicht zeigen—

словом *Witz* здесь обозначается не шутка или острота, а способность понимания и глубина сообразительности. Вот почему Лессинг мог редактировать при «Фоссовой Газете» в Берлине в середине XVIII столетия научно-художественный ежемесячник под названием «*Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*». Эта терминология оказалась бы несостоятельной в наши дни.

Какие же оттенки вкладывались в понятие анекдот в пушкинскую эпоху?

Под этим термином понимался прежде всего особый вид неизданного исторического свидетельства. «Под названием анекдотов», определяет хорошо знакомый Пушкину Голиков, «разумеются такие повествования, которые немногим только известны». Но вскоре к этому классическому определению присоединилось у нас требование живописного, острого и характерного штриха. Лицейский профессор Кошанский в своей *Реторике* определял анекдот, как что-то неизданное, оставленное историей, забытое в жизнеописаниях, неизвестное в народе, но показывающее редкую черту характера, ума или сердца знаменитого человека. «Достоинство анекдота» в новости, в редкости, в важности. «Цель его—объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай, происшествие, новость».

Отсюда близость анекдота к историческому сочинению и даже часто их совпадение в XVIII столетии. Писание истории превращалось тогда нередко в собирание этих неизданных черт характера. «Анекдоты о Петре Великом» Голикова, «Анекдоты Штелина», «Русские анекдоты военные и гражданские» Сергея Глинки, известная работа Рюльера, «*Histoire ou anecdotes sur la revolution de Russie en 1762*», менее известная работа Де-Ла-Марша «*Histoire et anecdotes de la vie de Pierre III*»—все эти книги, имевшиеся в библиотеке Пушкина, достаточно показывают своими

заглавиями то значение исторического трактата, какое приписывалось собранию характерных бытовых эпизодов. Стоит пересмотреть старинный «Вестник Европы», чтоб убедиться, насколько обычным стало в то время обозначение исторических статей и материалов этим легким и ходким термином. Рассказы о храбрости гусар, окруженных французской гвардией, о самоотверженных ополченцах и рекрутах, о трудовых подвигах Петра Великого одинаково покрываются общей формулой анекдота. По заглавию одного из этих старинных сборников, видно, что под «русскими анекдотами» понимаются «великие достопамятные деяния и добродетельные примеры славных мужей». Вот почему Петр, Екатерина, Суворов, а впоследствии крупнейшие знаменитости театра и литературы изучаются у нас преимущественно в этой форме анекдотической антологии.

Но тем же словом обозначался и совершенно иной род серьезной литературы. Сложные случаи совести, анализы внутренних конфликтов, вырастающие в душевные драмы, получали подчас то же обозначение. Так объясняется приведенный выше подзаголовок к «Адольффу» Бенжамена Констана. Здесь в тесный термин анекдота вместился и утонченный психологический роман.

И, наконец, анекдот в начале столетия понимался и в том обширном смысле, в каком он до сих пор обращается в разговорах, журналистике и художественной прозе. Под ним и тогда понимался краткий и остроумный рассказ о забавном происшествии или метком ответе. Это тот вид анекдота, который вышел из европейских фэблио и фэцеций, из итало-французских смехотворных повестей и рассказов о шутах вроде германских сказаний о Тиле Эйленшпигеле.

У нас анекдот в виде самостоятельного литературного жанра появился лишь во второй половине

XVIII века, но получил сразу широкое распространение. Жанр определился быстро и отчетливо.

Сжатость передачи, веселый и эпиграмматический тон в изложении необычного и неожиданного случая, игривость или памфлетичность заключительной реплики, умение сгустить и усилить эффект конца, сосредоточить все значение маленького рассказа на его острие—таковы были основные признаки этой повествовательной миньютюры. Черты язвительного лукавства, а подчас и персональной каррикатурности нередко превращали такой комический эпизод в летучую сатиру.

В тридцатых годах лексикон Плюшара схватывает и фиксирует все эти черты: «мгновение составляет душу и жизнь анекдота, но мгновение должно быть занимательно, должно трогать, поражать... Главнейшие черты хорошо рассказанного анекдота суть краткость, легкость, искусство сберечь силу или основную идею к концу и заключить оный чем-нибудь разительным и неожиданным». Тонкость и отчетливость формулировки свидетельствует о высоком развитии жанра ¹⁾.

Во всех трех своих пониманиях—как живописный элемент истории, как серьезный психологический эпизод и, наконец, как веселый рассказ, напоминающий шутовую средневековую параболу, модернизованную только иными приемами остроумия — анекдот воспринимался Пушкиным и, как мы увидим сейчас, широко допускался в область его собственного творчества.

¹⁾ Приведем еще одно удачное определение. Ник. Греч относит к разряду «прозаических повестей» и такие «самые краткие повести или анекдоты, из коих истинные принадлежат к истории. Свойство слога их есть краткость, ясность, простота. В анекдотах острое слово или неожиданный оборот должны находиться в конце. Надлежит выражать их сколько можно короче, чтоб не растянуть и не сделать вялыми». Ник. Греч. Учебная книга русск. словесности, ч. III, СПб. 1844, стр. 386.

III

В поэтике и художественной практике Пушкина этот литературный вид имел обширное и разнообразное значение. Поэт пользовался им, как забавной иллюстрацией в своих статьях и письмах, охотно расцветивая прихотливыми блесками старинного юмора ткань своих прозаических произведений. Нередко в его поэмах и даже в стихотворениях, затрагивающих исторические сюжеты, сказывается та же иллюстративная функция анекдотических свидетельств прошлого. Подчас этот несложный материал служит ему зерном, из которого пускает ростки, а затем дает богатое цветение, сюжетная схема маленькой повести или целого романа. Нередко им почти полностью исчерпывается состав отдельной эпиграммы или целого сатирического памфлета. Иногда анекдот исполняет у него служебную роль в системе композиции, удачно завязывая или развязывая ее важнейшие узлы.

Высокий интерес представляют для нас и приемы пользования Пушкина этим разнородным материалом. Часто он просто приводит его в своем рассказе передает без изменений дошедшее до него предание, накапливает и собирает в большом количестве эти занимательные черты нравов и умственной культуры. Целая характеристика героя сводится у него подчас к такому искусному подбору анекдотов. В некоторых случаях, как, например, в «Капитанской дочке», он подвергает примечательный эпизод минувшего коренной переработке, пользуется удачной схемой эпизода, заполняя ее совершенно новым и произвольным составом. Лица, конкретные штрихи, место действия—все меняется; остается неприкосновенный лишь удачно сплетенная действительностью или преданием известная кон'юнктура персонажей, дающая в их столкновении необходимую искру и вспышку.

Нередко поэт применяет замечательный прием транспозиции анекдотической фабулы, перенесения ее из отдаленной эпохи в современность, развивая и разворачивая забытый исторический курьез в обстановке новейших нравов и иных психологических возможностей.

Любопытен особый прием, который можно было бы окрестить «утаенным анекдотом»: занимательный случай, который остается до конца не рассказанным, открывает для автора возможность, ни в чем не нарушая литературных приличий, указать на некоторые эротические детали своего сюжета. Таков один из иллюстративных приемов в биографии Ивана Петровича Белкина, который отличался «стыдливостью истинно девической»: «следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним; впрочем, уверяем читателя»... и т. д.

Наконец, в процессе художественной разработки анекдотический жанр принимает у Пушкина драматические черты и неожиданно дает чисто трагические композиции в форме небольшой повести, поэмы или философской драмы. Так из архаического зерна старинного анекдота вырастает у Пушкина новый вид маленькой трагедии.

Попытаемся разобраться в этом обширном и своеобразно трактованном материале.

IV

Прежде всего Пушкин широко принял в свою поэтику этот краткий повествовательный вид в его наиболее распространенном и сохранившемся донине понимании, т.-е. как шуточный, веселый и остроумный рассказ, бегло и сжато передающий игривый или курьезный эпизод.

Пушкин вообще высоко ценил дар острого слова и сам проявлял в нем высокое мастерство. «Le jeune monsieur Agouet», как прозвал Пушкина Катенин, оправдывал свою славу русского Вольтера. «Молодежь твердила наизусть его стихи, повторяла остроты его и рассказывала о нем анекдоты», — свидетельствуем Лев Сергеевич Пушкин. Недаром, встретившись с ним в дворцовом саду, великий князь осведомился у него, «нет ли новых каламбуров». Природная одаренность поэта, живой и меткий юмор, веселость его разговора— все это сочеталось с особой выучкой и подготовкой к этой высшей игре ума.

Культура остроумия входила в круг обязательных предметов воспитания того времени.

Педагогическая система, шлифовавшая русских людей XVIII и начала XIX вв., сильно отличалась от позднейших приемов нашего умственного образования. Главной задачей воспитания был не практицизм, не приобретение необходимых для жизненной борьбы сведений, а придание наибольшего блеска и утонченности будущему светскому человеку, государственному деятелю или придворному. Вот почему заботы «эстетического характера» заметно преобладали в тогдашней педагогической системе и своеобразно строили всю программу обучения: умение рисовать, декламировать или фехтовать было почти так же обязательно для образованного человека того времени, как сегодня знание иностранных языков. Нас до сих пор изумляют рисунки Пушкина или Лермонтова, определенно свидетельствующие о том, что в этой области люди начала столетия были вполне грамотны. Нас удивляет рассказ Герцена об его уроках декламации, о приглашении к нему французского актера для скандирования классических текстов. И мы совершенно не догадываемся, что остроумие и живая игра в разговорах и письмах пушкинских современников явились результа-

том сложной и последовательной дисциплины, определившейся умственной традиции, а в лучших своих достижениях, у Вяземского, Грибоедова, Тютчева, самого Пушкина — это искусство острословия являет драгоценный осенний плод нашего словесного творчества, обильно вобравший в себя богатые соки европейской умственной культуры. Так же, как рисунки людей начала XIX века, их остроумие проходило известную школу, вырабатывалось по законченным образцам, регулировалось и питалось книгами. Русские люди Павловского и Александровского времени знали особый культ остроумия, любили и ценили его. В этом отношении они являлись прямыми преемниками парижских умственных нравов XVIII столетия и, несомненно, с большим успехом сумели отразить и творчески преобразить их в своих беседах, письмах, дневниках и эпиграммах.

Умственные традиции и художественные вкусы XVIII века, окружавшие Пушкина в ранние годы, легко и естественно сообщали ему эту приверженность к искусству анекдота. По свидетельству современников, «отец его был довольно приятным собеседником на манер старинной французской школы с анекдотами и каламбурами». Это искусство вместе со стихотворными экспромптами, шарадами и буримэ, было присяжной обязанностью дяди поэта, Василия Львовича Пушкина, во всех московских гостиных и поэтических кружках.

Представители старшего литературного поколения в лице Крылова, князя Шаховского или Дмитриева отдавали должное популярному жанру. Отвечая этим потребностям просвещенных умов, знаменитый «Письмовник» Курганова помещал рядом с обстоятельными изложениями философских и моральных учений — Эпиктета, Сенеки, Бэкона и Вольфа — краткие замысловатые повести и «различные шутки». Настольная

энциклопедия не могла пройти мимо этого самого ходкого словесного вида.

Неудивительно, что эта прочная литературная традиция так решительно сказалась на Пушкине и его современниках. «Русский Ювенал» Соболевский так же характерен для своего времени, как и тот пушкинский друг, которого поэт приветствовал в своем послании:

Язвительный поэт, остряк замысловатый,
И блеском, и умом, и шутками богатый,
Счастливым Вяземский, завидую тебе...

В следующем поколении эта традиция «блеска, ума и шуток» заметно скудеет. Старинное и тонкое искусство замирает и явно вырождается. Оно вспыхивает в последний раз праздничным фейерверком в искрометном стиле Герцена, сумевшего с небывалым блеском оживить отмирающий жанр в новой области революционной публицистики. — «Удачной остроте он готов пожертвовать всей всемирной историей», — отмечает после беседы с ним Боденштедт.

Герцен был у нас последним остроумцем в духе XVIII века, живо связанный с ним культурой и преданием. Вокруг него уже шутили по-иному и смеялись на новый лад. Минаев или Курочкин вырабатывали новые формы юмора. Пушкинская эпиграмма умирала, афоризмы Тютчева звучали не для печати, термином анекдот начинали браниться. Уже в критике соколовых годов он принимает явный характер одиозной оценки.

Необходимо, впрочем, отметить, что уже в пушкинскую эпоху старая школа остроумия начинала хиреть и вырождаться. Уже в «Онегине» имеется «горестная помета» о кризисе старинного острословия:

Тут был в душистых седилах
Старик, по старому шутивший
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно.

Народилась литературная группа, не приемлющая этих тонких цветов мысли и стиля времен Фонтенеля. Влечение к анекдоту было чуждо романтической культуре. Ее религиозно-философские устремления не реагировали на очарования этого своеобразного словесного вида. Шатобриан, Новалис или Веновитинов были одинаково чужды ему. Только люди, органически связанные с Вольтеровской эпохой, сумели в атмосфере новых литературных вкусов понять, оценить и усвоить эту безделушку старинной «устной литературы». Лишь немногие приняли анекдот в свою поэтику, вернули ему прежнее значение, углубили его старинный литературный смысл; таковы были Стендаль, Меримэ, Пушкин, впоследствии Гонкуры. Все они сложными и крепкими нитями связаны с XVIII столетием.

V.

«Как большая часть образованных людей того времени»,—говорит о Пушкине Шевырев,—«он воспитался сперва на французской литературе, и если вообще уместно говорить об его философском образовании, то источник его следует искать только в Вольтере, в энциклопедистах и вообще во французском умственном движении XVIII века».

Это — драгоценное свидетельство современника. В том умственном движении, о котором говорит Шевырев, культ анекдота был особенно заметен. Сам Вольтер был не только первоклассным мастером этого искусства, но в значительной степени его законодателем. Его поэтика включает анекдот в число важных литературных жанров, ставя его в ряд с историей, философией, театром и лирикой. В его теоретическом трактате по изучению стиля особая рубрика отведена для «*anecdotes littéraires*».

Другой корифей эпохи — Ж.-Ж. Руссо — считался таким же неподражаемым виртуозом анекдотического искусства. Его «Исповедь» изобилует характерными и острыми эпизодами. Сам Пушкин признавал «эпиграмматические сказочки» Руссо образцом этого жанра.

Вероятно, не без влияния французской литературной моды, к этому течению был причастен и Гете. По крайней мере, дневники его свидетельствуют о выраженном вкусе к анекдоту.

Наш поэт высоко ценил и знаменитого острослова той же эпохи — Шамфора, автора, донныне уцелевшего афоризма: «Мир хижинам, война дворцам».

Пушкин, видимо, воспринял у него форму сборника летучих слов и примечательных случаев, и, может быть, по типу его «Maximes» и «Anecdotes» строил аналогичные записи своего дневника, исторических анекдотов, Table-talk и проч. Наконец и многие альманахи, антологии и собрания каламбуров были несомненно знакомы Пушкину. Всевозможные «boites à l'esprit», сборники Chamfortiana, Voltairiana, Polissoniana, Arlequiniana и проч. были достаточно распространены у нас, и присутствие их определенно чувствуется в умственной культуре александровского времени.

Круг чтения самого поэта подтверждает его пристрастие к этому литературному жанру.

Пушкинская библиотека полна сборников анекдотов или отдельных творений прославленных мастеров этого рода. Мы находим здесь все его оттенки и разновидности от Шамфора, Скаррона, Касты и Кампистрона до Фонтенеля, Ривароля, Стендаля и Меримэ. Помимо указанных выше сочинений, здесь имелись всевозможные «Anecdotes sur la Russie», «Anecdotes sur le comte d'Espagne» «Русский Декамерон 1831 г.», «Chronique indiscrete du XIX siècle» и даже специальные энциклопедии, справочники и словари вроде Dictionnaire d'anecdotes, de traits singuliers et caracteristiques, histo-

riettes, bon-mots, naïvetés, saillies, reparties ingénieuses etc. etc.

Здесь имелся, наконец, классический образец анекдотического жанра, его самый выразительный тип — «Les Historiettes de Tallemant des Réaux». Эти мемуары XVIII столетия, опубликованные уже незадолго до смерти Пушкина — в 1834-1835 гг.—были, видимо, сейчас же приобретены поэтом. Их опубликование было крупным событием в европейской литературе: неожиданно выявлялся замечательный писатель, в течение двух столетий остававшийся совершенно неизвестным. Легкими сатирическими набросками, где сквозь шутки и диалоги проходили почти все знаменитости эпохи, от кардинала Ришелье и герцога Гиза до Мольера, Лафонтена и Боссюэ, автор хроники непосредственно вводил в отели и салоны XVII столетия. Во многом родственный Брантому, Де-Рео с замечательной легкостью, свободой и насмешливостью разворачивал свою скандальную хронику распущенных нравов и любовных авантур, обильно уснащая ее куплетами, циническими эпизодами, игривыми сплетениями лиц и событий. «Таллеман», говорит Сент-Бев, «родился анекдотистом, как Лафонтен баснописцем; он без усилия продолжает расу сказочников и авторов фаблю, у него веселость Раблэ»...

Наконец, в руках Пушкина, несомненно, была и знаменитая коллекция острот «Bievgiapa». Автор ее, некий Бьевр, считался отцом каламбура и его непревзойденным мастером. Он славился целыми произведениями, сплошь построенными на игре слов. У нас его сборник пользовался большой известностью. Грибоедов дразнил им присяжных остряков. О знакомстве с ним Пушкина можно судить по одному любопытному совпадению. Нераз'ясненный до сих пор эпитаф ко 2-й главе «Онегина», как бы открывающий новое истолкование слова «Русь»: «O, rus! (Hor.)—O, Русь!», несомненно,

взят из «Бьеврианы». Мы находим здесь, между прочим, и следующую игру слов: «Когда в VII году ожидали прибытия русских в Париж, один из их сторонников выразил свое пожелание стихом Горация:

O, rus (o Russes) quando ego te aspiciam!

Латинский rus здесь сопоставлен с корнем «русский». Этот анекдот Бьевра, очевидно, и является источником каламбурного онегинского эпиграфа.

Таллеман де-Рео или Бьевр оба входят в ту серию книг, которые так обильно представлены в библиотеке Пушкина крупнейшими классиками европейского остроумия и различными энциклопедиями каламбуров. Все это, судя по подбору и по количеству сходственных изданий, чрезвычайно занимало поэта и, видимо, служило ему в каком-то творческом порядке, питая его замыслы, заостряя его композиции и всячески разукрашивая и обогащая основную ткань его повествований.

VI

Это сказалось прежде всего на письмах Пушкина. Дружеские послания поэта полны подобных блесков, принимающих подчас характер простой игры слов, но нередко дающих типичную форму шуточной словесной миниатюры.

Такова, например, по поводу вопроса о выборе одной из столиц, ссылка на арлекина, который на вопрос: «предпочитает ли он быть колесован или повешен», отвечал: «Я предпочитаю молочный суп». Таково заявление в письме к Плетневу: «Я, как Артур Потоцкий, которому предлагали рыбу удить: «j'aime mieux m'ennuyer autrement». Или по поводу карантина в Царском Селе во время холерной эпидемии в Петербурге: «Так при королевских дворах, бывало, за шалости сына секли его пажа».

Специальный вид *anecdotes littéraires* в большом количестве уснащает эту переписку. Таков предлагаемый Пушкиным для работы Вяземского о Фонвизине, слышанный от Юсупова рассказ о знаменитом драматурге, который был *un autre Beaumarchais pour la conversation*. В письмах к тому же Вяземскому, известному остроумцу, которого Пушкин охотно потчует удачными афоризмами, вообще не мало аналогичных изречений. Мы находим здесь последнее восклицание Андрэ Шенья на эшафоте и саркастический возглас Шамфора по поводу уничтоженных эпиграмм. В письме к Бестужеву приводится другая знаменитая фраза той же эпохи: «О нашей лире можно сказать то, что Мирабо сказал о Сиесе: *son silence est une calamité publique*».

Игра слов имеет здесь не меньшее значение. Каламбурное мастерство, в духе образцов классической антологии Бьвра, здесь находит себе широкое применение. Сам Пушкин отмечает это в письме к Кюхельбекеру: «Со злости духом прочел «Духов» (*calembour! reconnais-tu le sang?*)». В письме к Плетневу: «Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30 лет жизни игрока». И снова в письме к Вяземскому: «Чем мне тебя попотчевать? Вот тебе мои бон-мо (ради соли вообрази, что это было сказано чувствительной девушке лет 26...): *Qu'est ce que le sentiment? un supplement du temperament*». Даже в письме к Наталье Николаевне Гончаровой приводится ссылка на острое слово Вольтера.

Некоторые письма Пушкина, как, например, к А. П. Керн,—почти сплошная игра слов веселая и легкая болтовня, взрезанная повсеместно шутками, игристыми намеками и каламбурами. «Я было принялся писать вам глупости, над которыми вы бы умерли со смеху» определяет он сам характер своих шутливых посланий.

При всем разнообразии этих словечек, разговорных *qui pro quo*, острых цитат и неожиданных реплик,

к французскому XVIII веку, воспитавшему этот жанр и доведшему его до степени подлинного словесного мастерства. Имена Бомарше, Мирабо, Сиейса, Вольтера, Шамфора, неперебиваемые французские фразы, пестрящие в этой дружеской переписке, — все это лишний раз указывает на непосредственную связь Пушкина с той умственной культурой, в цветении которой искусство анекдота имело такое существенное значение.

VII

Маленький шуточный рассказ, отточенный и заостренный, играет заметную роль уже в ранних опытах Пушкина. Некоторые лицейские стихотворения построены на основе анекдота.

Этим определяется композиция первого напечатанного стихотворения Пушкина «К другу стихотворцу». Написанное в стиле классического послания к Аристу оно представляет собой пространную дружескую проповедь на тему, — стоит ли быть поэтом? Это типическое рассуждение в старинном дидактическом роде с литературными ссылками (Руссо, Камозэнс, Костров), указанием на поэтические образцы (Дмитриев, Державин, Ломоносов), сатирическими выпадами (Рифматов, Графов, Бибрус), и, наконец, с лаконическими изречениями-афоризмами, в роде: «на Пинде лавры есть, но есть там и крапива» или: «Поэтов хвалят все, читают лишь журналы» и проч. Этот обширный материал справок, примеров, сентенций и доказательств, накапливаясь на протяжении пространного послания, мог бы произвести впечатление некоторого нагромождения. Пятнадцатилетний поэт, видимо, прекрасно понял эту опасность и с замечательным умением обошел ее. В целях успешного разрешения от этого груза аргументации, он прибегает к концу стихотворения шутовую параболу о пьяном священнике.

Эпизод встречи мужичков с веселым пастырем, осушившим на свадьбе чрезмерное количество стаканов, заканчивает оживленной юмореской длинное теоретическое рассуждение. Тяжеловесность философского послания разрешается в его веселой концовке. Так уже в лицейскую эпоху поэт пользуется анекдотом, как удачным приемом стихотворной развязки.

Но наряду с этим он служит и самостоятельной темой для разработки. В этом отношении любопытно его лицейское стихотворение «От всенощной вечер идя домой...» Это, в сущности, «соблазнительный анекдот» (как называл впоследствии сам Пушкин такой вид шутки), положенный на пятистопные ямбы, с цинически-острой заключительной репликой. Свидетельство Пущина о написании этого стихотворения во многом примечательно. Оказывается, друзья-лицеисты, сидя вечером у открытого окна, следили за народом, идущим из церкви от всенощной. Пущин заметил в толпе старушку, которая о чем-то горячо рассуждала с молодой девушкой, и обратил на них внимание Пушкина. На другой день поэт встретил своего приятеля стихами о перебранке Антипьевны с Марфушкой. Очевидно, контраст фривольного и вполне обнаженного сюжета с источником стихотворения — пасхальной службой — в придачу еще чтение этих стихов в светлое воскресенье, сильно смутили Пущина. — «Я несколько призадумался, выслушав его стихи, в которых поразило меня окончание», — рассказывает автор «Записок». Словно почувствовав неловкость своей шутки, будущий автор «Гавриилады» как бы извиняется перед другом за свой кощунственный опыт.

Этот эпизод во многих отношениях примечателен. Важно отметить основной композиционный прием Пушкина при постройке такого заданного стихотворения на случай. Очевидно, более склонный к мечтательности Пущин разработал бы в совершенно ином духе

тему о жаркой беседе двух женщин в святую ночь. Но даже такое совершенно определенное задание, предполагающее и как бы предписывающее углубленный лирический стиль и тон высокого вдохновения, разрабатывается Пушкины в виде скабрезной побасенки. Анекдотическая форма прежде всего представляется его сознанию и естественно ложится в основу его импровизации.

Впоследствии, в 1825 г., Пушкин в письме к Вяземскому выясняет законы и правила такого стихотворения, определяя его, как «эпиграмматическую сказку», или даже как «похабную эпиграмму». Если вспомнить написанный, вероятно, тогда же опыт в том же роде «К кастрату раз пришел скрипач», мы увидим, что в основе этого жанра лежит игривый, подчас порнографический рассказец, и что, в сущности, все произведения в этом роде являются не чем иным, как гривуазным анекдотом в стихотворной форме. Пушкин питал к этому жанру определенную склонность.

Нетрудно заметить ту же анекдотическую основу, иногда выхваченную из самой гущи современной жизни, в ряде сатирических пьес («Сказали раз царю», «На выздоровление Лукулла», «Брови царь нахмуря») и в целом ряде пушкинских эпиграмм, замыкающих в сжатую строфу типичную анекдотическую тему (напр., «На князя Шаликова», «Притча», «Любопытный», «На воцарение султана», «На графа Разумовского» и др.).

VIII

Такое же первостепенное значение имеет анекдот и в построении тех произведений Пушкина, которые он охотно называл «шутливыми повестями» или «легкими и веселыми рассказами». Этот вид обнимает и поэмы, и прозаические произведения: «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Барышня-крестьянка» одинаково

относятся к нему. Образцы шутливой повести здесь возникают из разработки комических эпизодов о неудачной любовной аванюре современного российского парижанина, о любовной хитрости коломенской девушки и, наконец, о романтическом эпизоде, примиряющем две враждующие семьи.

Не одна «Барышня-крестьянка» выросла из такого повествовательного зерна. Это относится почти ко всем повестям Белкина, разросшимся на анекдотической первооснове, хотя бы и заслоненной впоследствии драматизмом разработанной формы. «Выстрел» — типичный бреттерский анекдот, пересыпанный всевозможными курьезами из быта замечательных стрелков и хитро заплетающий в рамку новеллы занимательный эпизод об одной необыкновенной дуэли. «Метель» разрабатывает затейливый анекдот об одной гусарской проказе, развернувшийся в маленький авантурный роман с похищением, с тайным венчанием и целой цепью фатальных совпадений, ведущих к счастливой развязке. «Гробовщик», построенный на контрастах мрачного ремесла героя, его угрюмого характера и макабрского сна с окружающей беспечальной действительностью, является, по определению самого Пушкина, «сказочкой», граничащей почти вплотную с анекдотом. Только композиция «Станционного смотрителя» отходит от этой первоосновы остальных «Повестей Белкина».

Замечательно, что сам Пушкин именно так смотрел на эту сюиту новелл. С обычным своим пристрастием к тому литературному жанру, который процветал в салоне Сергея Львовича и тщательно изучался в лицейских риториках, Пушкин видел в этих повестях краткие опыты забавного и легкого повествования. Анекдот, как основа «Повестей Белкина», определенно признается их автором. Оказывается, летописец села Горюхина, истощив свои силы в поэзии, приступает

к прозе и берется за повести: «Но не умея с непри­вычки расположить вымышленное происшествие», — сообщает он читателю, — «я избрал замечатель­ные анекдоты, некогда мною слышанные от раз­ных особ, и старался украсить истину живостью рас­каза, а иногда и цветами собственного воображения».

Подчеркивая анекдотический характер своей серии повестей, Пушкин остроумно отмечает в примечании, что бреттерский анекдот рассказан ему военным, ме­щанский — приказчиком, а оба романических — ка­кой-то девицей. Этим выделяется типическая черта анекдотического жанра — органически свойственный ему характер устного курьеза.

В том же духе, вспоминая через несколько лет свою работу над «Повестями Белкина», поэт определяет их другим характерным термином: в холерную эпидемию он запирается в своем кабинете, «перечитывая Коль­риджа и сочиняя сказочки...». Этим термином Пушкин часто пользуется как синонимом анекдота. Оценив новую форму аллегорического памфлета — «ки­тайский» анекдот, введенный в русскую журналистику Воейковым, Пушкин пользуется в тех же целях «дет­ской сказочкой», предлагая своим читателям в обликах «Маленького лжеца», «Исправленного за­бияки» и «Ветренного мальчика», карикатуры на Свинына, Надеждина и Полевого. Все это — различные вариации основного жанра.

IX

В анекдотическом искусстве есть особая ветвь, вы­соко ценяемая современниками Пушкина и, несомненно, играющая самую заметную роль в стихотворных и прозаических композициях нашего поэта. Это и с т о р и ч е с к и й а н е к д о т, как особый вид повествова­тельной прозы и один из самых действенных ферментов в романах Вальтер-Скоттовой эпохи.

Вполне понятна высокая художественная и в частности композиционная стоимость этого вида. Характерный эпизод прошлого или яркая живописная черта, рисующая личность героя или физиономию целого общества, могут служить естественным зерном, дающим в своем развитии сложную композицию воображаемых драм. Эти выпуклые и красочные черты минувшего, расбросанные по летописям и мемуарам, дневникам и посольским донесениям, биографиям и письмам, способны обильно питать фантазию художника и в значительной степени облегчать ему трудности романических построений.

Отсюда, вероятно, живой интерес Пушкина к мемуарной литературе — к запискам Дашковой, Екатерины, Наполеона или Талейрана, и даже заявление поэта, что за мемуары знаменитого шефа наполеоновской полиции Фуше, он готов отдать всего Шекспира.

Из писателей пушкинской эпохи мы наблюдаем ту же склонность у Проспера Меримэ. Во многом родственный Пушкину, он придавал анекдоту исключительное значение. Положив его в основу целого ряда своих новелл, он любил сплести из этих рассеянных молекул прошлого свои обширные исторические трактаты. Летучие штрихи эпохи были ему нужнее много томных источников ил архивных материалов. История представлялась ему связкой хорошо подобранных анекдотов, и он не боялся открыто свести к этому приему методологию своих исследований.

«Я люблю в истории только анекдоты»,—признается он в предисловии к одному из своих трактатов, — «а среди них я предпочитаю те, в которых рассчитываю найти верное изображение нравов и характеров определенной эпохи. Вкус этот, быть может, не слишком благороден: но к стыду моему признаюсь, что я охотно отдал бы Фукидида за подлинные мемуары Аспазии или какого-нибудь Периклова раба; ибо мемуары, эти ин-

тимные собеседования автора с читателем, только и сообщают те человеческие портреты, которые забавляют и интересуют меня. И, конечно, не по описаниям Мезерэ, Монлюка, Брантома, Таванна, Ла-Ну и проч. можно составить себе представление о французах XVI столетия».

Для людей духовного склада Меримэ, это признание весьма показательно, и с ним полезно считаться при изучении Пушкина. Недаром его центральный герой, не имевший охоты рыться «в хронологической пыли бытописания земли», вполне в духе Меримэ берет в своей памяти

...дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней.

Это было вовсе не так поверхностно и легкомысленно, как может показаться на первый взгляд. Тонкое культурное чутье Онегина и обширная начитанность его правильно подсказали ему интерес к этим острым осколкам минувшего. Он знал, вероятно, что парламентские ораторы Англии широко пользуются ими, а в руках таких мастеров исторического изложения, как Тацит или Гиббон, мелкий анекдот вырастает в монументальный стиль характеристики и литературного портрета.

Огромная композиционная и сюжетная роль исторического анекдота в прозе Пушкина обнаруживается с полной несомненностью из его прозаических набросков, недоконченных этюдов и различных беллетристических фрагментов.

Подготовительные отрывки «Египетских ночей», «Отрывки из биографии Нащокина», или «Русский Пелам» — широко разворачивают целые серии таких острых осколков истории. Здесь артистически разрабатываются характерные предания и факты, оставшиеся за пределами официальных анналов. Пушкин широко пользуется для своих повестей этими живыми арабскими минувшего.

Об этом решительно свидетельствует его дневник, обильно пересыпанный историческими анекдотами. Тут и рассказы Наталии Кирилловны Загряжской, которыми так заслушивался Пушкин: «Он ловил при ней отголоски поколений и общества, которые уже сошли с лица земли»,—говорит Вяземский:—«он в беседе с ней находил необыкновенную прелесть историческую и поэтическую...» Сам Пушкин свидетельствует о мастерстве ее рассказов: «Наталья Кирилловна рассказала анекдот (столкновение Екатерины с Дашковой) с большой живостью».

С таким же интересом прислушивается Пушкин к устным рассказам Сперанского, с такой же жадностью ловит он свидетельства о лицах и нравах минувшего из разговоров Полетики за обедом у Смирновой или на вечере у Карамзиной. Эти застольные рассказы «о Павле I, нашем романтическом императоре», так же занимают его воображение, как архивный документ или страница Плутарха.

Таковыми свидетельствами пересыпан Дневник Пушкина: «Вигель рассказал мне любопытный анекдот»... «Великий князь говорил множество каламбуров»... «Вчера был у Смирновой. Цициановские анекдоты»... В пушкинском сборнике Table-talk под многими номерами стоят пометы: «слышал от князя Вл. Ник. Голицына», «от гр. Вельгорского», «от кн. Долгорукова» и проч. Вяземский свидетельствует, что Пушкин любил Энгельгардта за то, что он «очень удачно играл словами». Поэт был часто строг к Дмитриеву, но всегда увлекался его остроумной речью.

Х

Неудивительно, что отголоски этих бесед попадают и в письма Пушкина, и в отрывках из его записной книжки, и в его исторических замечаниях. От

летучих страниц дневника до монументального трактата его записи свидетельствуют об этом умственном вкусе. Он прежде всего собирает этот материал бесед или забытых хроник совершенно автономно и самостоятельно, как Шамфор, под простой рубрикой: «Исторические Анекдоты». Различные характерные черты, изречения или меткие реплики исторических деятелей целого столетия, ряд собственно «литературных анекдотов» о Хераскове и Кострове, о Сумарокове и Баркове, о Гнедиче и Милонове, о Ломоносове и Тредьяковском—все это составляет те типичные *chapelets d'anecdotes*, каким и представлялась Просперу Меримэ история.

Эти небольшие фрагменты Пушкинского литературного наследия до сих пор остаются в тени. А между тем, здесь специфический дар рассказа отличается исключительным мастерством: сжатость, лаконичность, беглость передачи, лапидарная меткость выражений, острота и характерность диалогических мест, завершенность и окончательная замкнутость каждой миниатюрной новеллы, граничащей подчас с портретом или характеристикой, — все это возводит «Исторические Анекдоты» Пушкина в классические образцы этого жанра.

Неудивительно, что этими материалами постоянно питались его поэмы и почти вся его художественная и научная проза. «Полтава», «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка» строятся на типических исторических анекдотах. Семейное предание о жене Ибрагима Ганнибала, родившей ему белого ребенка, эпизод о помиловании Пугачевым казанского пастора за полученную в свое время милостыню, глухая легенда об обольщении Мазепой дочери Кочубея — вот стержни обширных эпических созданий Пушкина.

При этом, исторический анекдот не только служит основным замыслом, но и обильно питает в «Полтаве»,

например, всю ткань повествования. Монолог Мазепы накануне полтавского сражения весь построен на исторических анекдотах:

К врагу на ужин прискакать,
Ответствовать на бомбу смехом...

· · · · ·
Свалить, как нынче, казака
И обменять на рану рану...

В примечаниях к поэме Пушкин раскрывает анекдотическую основу этих стихов. Эксцентрические решения Карла здесь тщательно собраны в кратких записях.

Точно также и образ Петра в поэмах, романах и стихотворных пьесах Пушкина строится почти сплошь на анекдотах Голикова, Штелина или аналогичных собраниях (вроде «Русской старины, карманной книжки для любителей отечественного»). Любопытно отметить, что некоторые анекдоты, собранные Голиковым, заведены Авраамом Петровичем Ганнибалом. Пушкин, впрочем, нередко исправляет Голикова по дошедшим до него устным рассказам.

Некоторые недоконченные произведения Пушкина раскрывают этот прием во всем его обнажении. «Отрывки биографии Нащокина» представляют собой сплошной сборник старинных анекдотов. На этом строится не только фабула биографии, но и обрисовка отдельных персонажей. Так построена вся характеристика своенравного полководца XVIII века: по заявлению самого автора — «несколько анекдотов, сохранившихся по преданию, дадут о нем понятие». И затем следуют острые, забавные и драматические случаи с пощечиной Суворову, отказом от ордена, штурмом Киева из-за офицерской попойки, резким ответом Павлу I, и проч. и проч. Несколько аналогичных курьезов о нащокинском шуте пополняют это собрание анекдотов.

Пушкин-историк, искусившийся в архивных розысканиях, верен все же принципу построения своих характеристик и описаний на «неизданных» и примечательных штрихах преданий. Это определенно сказывается в «Истории Пугачева», это выступает еще заметнее в сохранившихся подготовительных набросках к «Истории Петра Великого». Важность и значительность этого труда постоянно отмечалась самим поэтом: «Я стою перед изваянием исполинским»; «к Петру приступаю со страхом и трепетом»... «... и вдруг вылью медный памятник». Но, несмотря на масштаб задания, в планы трактата усиленно вносятся «анекдот об аладьях», «истинный анекдот о мощах девицы Грот», и пр.

Метод, испытанный старинными историками и биографами, был широко принят Пушкиным, как литературный прием, органически свойственный его поэтике.

XI

И, наконец, в своем дальнейшем развертывании — и это наиболее примечательный и важный момент в изучении нашего жанра — анекдот у Пушкина принимает черты глубоко-серьезного повествовательного вида. Так, по крайней мере, понимает этот термин сам Пушкин, пользуясь им даже в некоторых некрологических случаях.

Для некролога Дельвига, например, Пушкин требует «подробностей, изложения его мнений, а не к д о т о в, разбора его стихов»... И действительно, свою статью о скончавшемся Дельвиге Пушкин начинает с анекдота.

Так легкий литературный жанр принимает черты глубокого драматизма. Анекдот у Пушкина переходит в драму. Ядро повествования, первоначальный его фермент, мелкое зерно многогранной новеллы, оно дает сложное цветение в нескольких наиболее глубоких, значительных и совершенных созданиях Пушкина.

Это сказывается, прежде всего, в «Пиковой даме». Эта классическая русская повесть вырастает из образцового анекдота Томского.

Откуда произошел он, имеет ли он свою историю, сочинен ли он Пушкиным? В основу рассказа о тайне графини положен старинный исторический анекдот о Калиостро. В жизнеописании знаменитого авантюриста имеется рассказ о том, как он безошибочно предсказал три нумера для лотерейной игры. Из этого зерна пустила, видимо, свои ростки Пушкинская новелла. Вместо Калиостро, здесь названы два других авантюриста того времени — граф Сен-Жермен и Казанова. Первый и становится главным героем затейливой сказочки о нравах восемнадцатого века.

Композиционное задание здесь свелось к перенесению анекдота о Калиостро в быт современных игроков. Связующим звеном между средой конногвардейских повес двадцатых годов и эпохой Ришелье служит фигура древней старухи, которая встает в современность живым преданием ушедшего времени. В самый эпизод, легкий, благополучно разрешающийся, не лишенный некоторых гривуазных намеков, этой обязательной острой приправы бесед восемнадцатого века, Пушкин вводит начало несчастного случая, фатума, возмездия, мрачной маниакальности и роковой неудачи, мгновенно преображая фривольный анекдот эпохи Рококо в трагическую петербургскую повесть, прямолинейно ведущую нас к Достоевскому.

Этот особый прием транспозиции старинного анекдота в обстановку современных нравов и совершенно иных условий быта и мысли сильно прельщал Пушкина. Он руководил им при создании позднейших редакций «Египетских ночей».

В основу их положен, по определению самого Пушкина, «анекдот совершенно древний», «египетский анекдот», который, впрочем, «Жорж Занд переде-

лала бы на нынешние нравы». Этим полностью раскрывается метод, которым Пушкин действовал при обработке предания о Калиостро, драматизируя его в обстановке своей современности. Можно предполагать, что и анекдот о Клеопатре должен был служить темой для современной романической драмы, воспроизводящей в обстановке великосветского Петербурга 30-х гг. некоторые черты Александрийских ночей.

В подготовительных отрывках к «Египетским Ночам» анекдот играет вообще заметную роль. Он представлен здесь и различными конкретными образами и некоторыми теоретическими рассуждениями. Здесь приводится известный анекдот о мадам де-Сталь и Бонапарте и произносится критическая бутада о русском светском разговоре, в котором изредко звучит «соблазнительный анекдот», рассказанный без всякого правдоподобия, растолкованный, разобранный безо всякой веселости. Затерянное свидетельство о Клеопатре, рассказанное в светском обществе, принимает здесь подлинный характер анекдота в старинном смысле этого слова, т. е. чего-то «оставленного историей», забытого в жизнеописании. Из этого исторического осколка, оброненного древними летописцами, Пушкин создает свою трагическую поэму о страсти и смерти.

И наконец, третий опыт такой же драматической композиции из развернутого анекдота дает журнальное свидетельство о резком свисте, раздавшемся на премьере Дон-Жуана. Этот любопытный курьез музыкального прошлого, подкрепленный преданием о предсмертном признании Сальери в отправлении Моцарта, получает все свойства глубоко трагического замысла, дающего поэту благодарнейший материал для философской драмы о муках творчества. Легендарные черты, выпавшие из биографии итальянского композитора, представляют собой те специфические данные, отвергнутые официальными жизнеописаниями, которые

вызывают сугубый интерес у читателя и поэта. Из этого типического историко-анекдотического свидетельства вырастает первая и донныне, быть может, непревзойденная русская трагедия. Холодный ужас бесплодного творца перед брызжущей силой боговдохновенного гения не знает в мировой литературе высшего воплощения.

Во всех трех случаях Пушкин достигает вершин трагического искусства, исходя из анекдота. Ловкость Калиостро, хищность Клеопатры, зависть Сальери — вот те черты истории, нравов, характеров, из которых вырастают повесть, поэма и маленькая трагедия. «Пиковая Дама», «Египетские ночи» и «Моцарт и Сальери» показывают, какие глубокие, неожиданные и богатейшие возможности таились для Пушкина в искусстве анекдота и до каких высот разрослось у него культивирование этого легкого жанра.

XII

Между тем, богатая пушкиниана последних десятилетий совершенно обходит эту тему. И только современная поэту критика прекрасно почувствовала этот характер пушкинского повествования и не в осуждение автору, а в целях правильной формулировки, отмечала подчас эту особенность многих его композиций. «Домик в Коломне» — писал критик «Галатеи» — «не более, как забавный анекдот, удачно вставленный в русские, по подражанию итальянским, октавы — и, кажется, для них только написанный». «Пиковая дама не повесть, а мастерской рассказ» — писал Белинский: — «собственно это не повесть, а анекдот... Но рассказ, повторяем, верх мастерства». «Летопись села Горохина — шутка острая, в которой впрочем есть и серьезные вещи», определяет тот же Белинский. Вообще «Повести Белкина», по его определению —

«просто сказки и побасенки». «Гробовщик», по мнению «Северной Пчелы», не повесть, а только анекдот, а по отзыву Полевого — забавная шутка. «Барышню-крестьянку» сближали с фарсом или французским водевилем. По поводу «Истории Пугачевского бунта» критик «Библиотеки для чтения» отмечал, что нельзя было совокупить большего числа любопытных фактов и анекдотов на полуторе сотне страниц. Восхищаясь «Графом Нулиным», как «прелестной игрушкой поэзии», «Сын Отечества» определяет его, как «анекдотическую повесть».

И критике тем легче было установить эту формулу, что сам Пушкин совершенно явственно подсказывал ее своими неоднократными заявлениями. Говоря о своих произведениях, он не переставал отмечать эту анекдотическую базу своих фабул. В «Истории Пугачевского бунта» он раскрыл такую основу «Капитанской дочки». В предполагаемом предисловии к роману он говорит: «Анекдот, служивший основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбурге. Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романтические»...

Он говорит в «Пиковой Даме»: — «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение»... И далее устами Германа: — «Да и самый анекдот? Можно ли ему верить?» — «Это была шутка, клянусь вам, это была шутка», отвечает ему сама графиня, лишний раз отмечая анекдотическое зерно повествования. Точно так же в начале биографии Нацокина открыто возвещается прием характеристики отца героя: «Несколько анекдотов, сохранившихся по преданию, дадут о нем понятие». Первоисточником «Повестей Белкина» признаются, как мы видели «замечательные анекдоты», «некогда слышанные от разных особ» их воображаемым автором, а в основе «Египетских Ночей» лежит, по определению Пушкина, «анек-

дот совершенно древний», своеобразное и редкостное ответвление жанра, некий раритет его — «египетский анекдот».

Мы видим, что сам Пушкин совершенно не скрывал огромной роли этого компонента в развитии своего повествовательного искусства, не стеснялся такой его генеалогии, быть может, видел в ней целесообразное и ценное начало, и думается, что современным исследователям совершенно не следовало бы ограждать Пушкина от упреков в анекдотичности.

XIII

Чем же прельщал его этот второстепенный литературный вид?

Прежде всего он прекрасно отвечал основному заданию Пушкина-беллетриста — создать занимательную фавулу.

Критика неоднократно отмечала неправдоподобие его сюжетов, но сам автор «Метели» и «Дубровского» меньше всего заботился об этой стороне своих новелл. Сходство повести с действительностью, согласно его литературной эстетике, может быть чрезвычайно относительным и условным. Это совершенно не существенно.

Малая вероятность сюжета, его фантастичность и неестественность могут свободно простираться до той черты, где это неправдоподобие начинает портить занимательность рассказа. Вот, чем действительно озабочен Пушкин.

Пусть «Барышня-крестьянка» — серия невозможных *qui pro quo*, «Метель» — ряд невероятных совпадений, «Пиковая Дама» — сцепление роковых случайностей, а «Дубровский» — сплошная мелодрама; это совершенно неважно для их автора. Ему нужна прежде всего живая, подвижная, текучая и занимательная фа-

була, увлекательная драматическая интрига, способная сразу захватить читателя и не отпускать его ни на мгновение на протяжении целого рассказа. Отсюда особые приемы беспрестанного возбуждения читательского интереса к дальнейшему повествованию — ряд интригующих эпиграфов, умение срезать главу на заманчивом вопросе, почти полное отсутствие рассуждений или отступлений от сюжетной магистрали. Все это создает стремительный и быстрый темп рассказа, повышающий скорость и увлекательность самыми маловероятными эпизодами, которые тем не менее прекрасно служат основному авторскому заданию.

В этом отношении характерен ответ Пушкина кн. Вяземскому, который в «Рославле» Загоскина не находил «истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении». Соглашаясь с этим, поэт все же оправдывал роман; к формуле Вяземского нужно только прибавить еще три строки: «что положения, хотя и натянутые — занимательны, что разговоры, хотя и ложные, живы и что все можно прочесть с удовольствием». Занимательность, живость, увлекательность рассказа — вот что искупает и натянутость положений, и фальшь характеристик, и ложь диалогов...

Повесть Пушкина построена на занимательной фабуле; это ее основной стержень и главный импульс. В его лице русская проза несомненно принимает налет авантюрного рассказа, очищенного только от эксцессов этого жанра высоким вкусом, строгой артистичностью и прекрасной стилистической дисциплиной, пройденной Пушкиным на образцах французской прозы XVIII века.

Эта обширная область пушкинизма — от «Повестей Белкина» до писем и заметок поэта — требует постоянного обращения к прозе Вольтера и Монтескье. Вне этой традиции она необъяснима.

Вот почему элементы бытовой живописи или психологических этюдов присутствуют в прозе Пушкина лишь случайно, в целях явно служебных, отступая всюду на второй план и нигде не заслоняя острого и четкого стержня господствующей надо всем фабулистичности.

Это основное, органическое и глубоко осознанное качество Пушкинского рассказа. Ибо, конечно, в своей прозе он прежде всего conteur, рассказчик, собиратель и издатель побасенок, мастер анекдотов, развернутых в повести, и повестей, напоминающих «сказочки». В центре этого искусства самодержавно господствует сюжет.

Этот дар сказочности, умение живо, сжато и увлекательно передать забавный или редкостный случай, сплести новеллу, стремительно и остро повести интригу — все это живо захватывало его, особенно в 30-х годах. То, что Н. Н. Раевский назвал в одном из писем к Пушкину *pagé rapide*, т. е. быстрое развертывание фабулы, стремительный ход событий, торопливый темп повествования, становится сознательным заданием и органической потребностью его художественной природы.

Хорошая повесть, согласно воззрениям Пушкина, должна осуществлять эти капитальные требования быстрого темпа, сжатого объема и занимательного сюжета. В письме к Марлинскому он сам роняет знаменательное определение: «быстрые повести с романтическими переходами».

Удивительно ли, что Пушкин обратился к анекдоту? Может ли показаться странным, что этот самый малый, но типический вид новеллы, представляющий в фабулистическом смысле образец быстрого, сжатого и занимательного рассказа, должен был занять видное место в поэтике и творчестве Пушкина?

Взыскательный и мудрый художник зорко рассмотрел все артистическое богатство этого малого литературного жанра, восходящего к старинной новеллете Треченто, с ее требованиями острой новизны сюжета и беглой краткости в его трактовке.

«Чтоб блистать остроумием», замечает один немецкий исследователь, «нужна не только сила, мечущая блестящие, но и высота, с которой они падают». Вот, кажется, лучшее объяснение того высокого совершенства, какое достигло в творчестве Пушкина забытое искусство анекдота.

1922.

УСТНАЯ НОВЕЛЛА ПУШКИНА

К СПОРУ О ПУШКИНЕ И ГРАФИНЕ ФИКЕЛЬМОН

I

Опубликованный М. А. Цявловским новый документ о Пушкине и графине Фикельмон¹⁾ вызвал оживленные споры среди пушкинистов. Но при всем разнообразии высказанных мнений, в них нетрудно заметить одну общую черту: как возражения, так и утверждения специалистов одинаково вращаются в сфере и с к л ю ч и т е л ь н о - б и о г р а ф и ч е с к о й. Скептики подчеркивают ряд противоречий и неправдоподобий в дошедшей до нас записи, и считают спорным всякое приурочение ее к личности поэта; сторонники же нового документа утверждают его полное соответствие с установленными фактами пушкинской историографии. В том или ином направлении дебаты не выходят за пределы изучения образа поэта и летописи его судьбы.

Нам представляется, что спор следует перенести в другую плоскость. На почве выяснения достоверности эпизода как-то не хочется долго задерживаться. Возможные вывод — безразлично, отрицательны или положительные — взятые в данном аспекте, слишком несущественны для того, чтоб стоило ради них длить спор. Совершенно неважно, действительно ли дон-жуан-

¹⁾ См. Приложение.

ский список Пушкина увеличивается новым именем Долли. Если бы точное разрешение этого вопроса и было возможно, оно бы нам в сущности ничего значительного не дало. Восклицание Дон-Жуана «еще одна» — вот все, что прибавилось бы к реестру пушкинских увлечений. Натали была его 101-й любовью, графиня Фикельмон оказалась бы 103-й или 110-й. И только.

Но есть другой вопрос, достаточно существенный для всякого, кто интересуется литературными вкусами, повествовательными навыками, умственными увлечениями и творческими приемами Пушкина: это вопрос о том, мог ли сам он рассказывать о себе подобный, быть может, сплошь сочиненный, быть может, полувымышленный эпизод, всячески стилизуя, заостряя и прикрашивая несравненно более обычный и заурядный случай любовной интриги. Это вопрос важный, потому что он обращает нас к теме о Пушкине-рассказчике, импровизаторе, собеседнике, мастере увлекательного разговора, уже граничащего с литературным повествованием.

Важна поэтому не аутентичность эпизода, а лишь заложенная в нем благодарная руда для пересмотра вопроса о пушкинской новеллистической манере, принципах его сюжетосложения, композиционной системе и технике его шутильной повести. Этот материал несколько не теряет своей ценности от апокрифичности изложенного события. Вымысел, если он принадлежит самому поэту, не только не менее важен, но несравненно более ценен для нас, чем изложение им подлинного происшествия. Вот почему нащокинский рассказ, вполне допускающий такое предположение, заслуживает от нас всемерного внимания.

Но изучение его должно исключать всякий биографический подход. Нужно оставить, за его полной неразрешимостью, вопрос о том, происходило ли описан-

ное в жизни Пушкина, и тем более не затрагивать проблемы о прототипе героини приключения. Ответ на первый вопрос решительно ничего не прибавил бы к образу Пушкина, и без того достаточно наделенному чертами смелого дон-жуанизма; разрешение же второй проблемы склонно слишком поспешно бросить тень на пленительный облик сердечно-умной, тонко-культурной и видимо несчастной женщины, вдохновившей серафического Козлова на ряд посвящений:

О, милый друг! Какой судьбою
Страданье встретилось с тобою
И муки бrenные земли
С эфирным ангелом любви?

Вот почему мы сосредоточиваем свое внимание исключительно на литературной стороне записи, представляющей для изучающих Пушкина немаловажный интерес.

II

Итак — первый вопрос, подлежащий разрешению: кто был автором дошедшего до нас рассказа о любовном приключении поэта — Бартенев, Нащокин или же сам Пушкин? Разберемся в этой проблеме.

Бартенев, как писатель и историк, нам достаточно известен. Его литературная манера совершенно явственно вырисовывается из многочисленных архивных, мемуарных и редакторских работ его исторического журнала. Писательский пошиб издателя «Русского Архива» не дает никаких оснований признать его автором интересующего нас рассказа. Спокойная система накопления фактических материалов и неизвестных документов, связанных сухой протокольной прозой несколько академического письма — такова литературная манера Бартенева, как в построении темы, так и в ее разработке. Нервная же, быстрая, драмати-

ческая и картинная передача пушкинского похождения, прерывающая тревожными вопросами короткие и отрывистые фразы, не лишённые живописных эпитетов («роскошные гардины», «пышная полость», «великолепный дворец», «ловкая наперсница») — все это совершенно не в манере Бартенева: он мог так, почти стенографически, записать чужой рассказ, — как это обычно и делается, т.-е. с возможной точностью сохраняя произнесенные выражения — но сам он так никогда не писал. Перо Бартенева совершенно не чувствуется в этой записи. Притом, за свою долголетнюю литературную деятельность Бартенев достаточно зарекомендовал себя серьезным редактором-историком, чтоб возможно было предположить с его стороны такую мальчишескую выходку, как измышление игривого анекдота о Пушкине. Необходимо отметить, что самые осторожные пушкинисты, искушенные в проверке документов и критике источников, широко пользуются показаниями Бартенева, как надежным и почти бесспорным материалом. Таким образом, предположение об его авторстве должно быть отвергнуто, как решительно ничем не подтверждаемое.

Этим выдвигается вторая авторская кандидатура — Нащокина. Ее необоснованность еще разительнее.

Предположение о том, что простодушный и добросердечный Павел Воинович, хранивший благоговейную память о своем великом друге, решится сочинить о нем скандальную басню, совершенно неправдоподобно. Нащокинский культ Пушкина решительно преграждает путь к такому заключению. Его поистине материнская нежность к поэту и трогательная заботливость о нем достаточно известны по сохранившейся переписке: «драгоценный Пушкин», «удивительный Александр Сергеевич», «воскресение нравственного бытия моего», «утешитель мой, радость моя» — такие влюбленные обращения определяют глубоко задушевный тон на-

щокинской привязанности. Его отчаяние при известии о смерти Пушкина поразило окружающих: «никогда при его собственных несчастиях, не терял он присутствия духа, спокойного и веселого нрава» ¹⁾). После смерти друга Нащокин в драматические минуты целует мраморный бюст поэта, как священную реликвию и предмет религиозного поклонения. Он с глубоким умилением, чуть не со слезами, вспоминал о своей дружбе, и нельзя не признать убедительным слова Бартенева: «вообще степень доверия к показаниям Нащокина во мне все увеличивается и теперь доверие мое переходит в уверенность. Он дорожит священной памятью и сообщает свои сведения осторожно, боясь ошибиться, всегда оговариваясь, если он не твердо помнит что-либо». Совершенно немыслимо предположить, чтоб в этом молитвенно преданном сознании друга мог зародиться комически-непристойный вымысел о Пушкине. Нащокин сообщал то, что он действительно слышал.

Необходимо учесть и особенности собственного стиля и языка Нащокина. Если он мог точно запомнить и верно передать рассказ своего кумира Пушкина, сохранив в своей преданной памяти все особенности устного оригинала, сам он не был в состоянии сочинять и рассказывать, в такой беглой, нервно-живой и колоритной форме. Образчики его стиля у нас имеются. Это его письма к Пушкину, написанные рыхлым, тяжелым, сырым и неуклюжим слогом, с расползающейся неправильной фразой и варварским синтаксисом. Но при своих несомненных литературных интересах, Нащокин мог верно запомнить и точно передать поразивший его рассказ Пушкина. В стенографической точности Бартеневской записи не приходится сомневаться.

¹⁾ Н. И. Куликов, А. С. Пушкин и П. В. Нащокин. «Русск. Стар.» 1881, VII, 615.

Есть еще одно соображение, исключаящее авторство этих двух лиц. Укажем, на него пока мимоходом. Это тот характерный стиль старинной любовной новеллы, который одинаково чужд, как Нащокину, так и Бартеневу, представляя черты несомненной типичности для Пушкина.

К этому и сводится наш основной тезис: каковы бы ни были окончательные заключения о подлинности или фантастичности приведенного эпизода, нужно признать факт сообщения его Нащокину самим Пушкиным. Если эпизод не достоверен, если он вымышлен и фантастичен — что весьма возможно — он во всяком случае сочинен самим поэтом и исходит от него. Вот почему он представляет для нас значительную ценность и немаловажный историко-литературный интерес.

Авторство Пушкина устанавливается не только системой исключения всех прочих кандидатов. Целый ряд фактических соображений подтверждает этот вывод.

Прежде всего Пушкин любил разворачивать в приятельском кругу фантастические импровизации о себе. Мы имеем об этом свидетельство самого поэта. Он пишет Бестужеву по поводу героя своего воображения Якубовича: «Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе, простреливал Грибоедова, хоронил Шереметева». Поэт, как мы видим, возводит здесь на себя совершенную небылицу, приписывая себя активную роль в знаменитой дуэли четырех (*partie carée*) — Якубовича, Грибоедова, Шереметева и Завадовского из-за танцовщицы Истоминой — поединок, к которому он не имел решительно никакого отношения.

Это свойство поэта не ускользало от окружающих. Характерно свидетельство петербургского знакомого Пушкина, будущего декабриста Якушкина, встретив-

шегося с ним в Каменке. Разговор поэта произвел на него двойственное впечатление. «О произведениях словесности он судил верно и с особенным каким-то достоинством»; но — «иногда он корчил лихача, вероятно вспоминая Каверина и других своих приятелей — гусаров в Царском Селе. Приэтом он рассказывал про себя самые отчаянные анекдоты и все вместе выходило как-то пошло». Это последнее определение следует понимать не в смысле вульгарности, а очевидно только в смысле фривольного характера этих неправдоподобных историй.

Поэт вообще высоко ценил дар талантливых мистификаций. Он с увлечением рассказывает, как удачно Дельвиг выдавал себя участником похода 1807 года, сначала своим товарищам, а затем и директору Лицея. Пушкин отмечает, что подобная ложь столь же невинна, сколько замысловата, и нисколько не мешает искренности и прямоте. Лев Сергеевич Пушкин сообщает, что его брат в интересующих его беседах становился поэтом и гораздо более вдохновенным, чем во всех своих сочинениях; другими словами, творческая импровизация в обыденном разговоре была для него обычным явлением. Отметим мимоходом, что Лев Сергеевич Пушкин, во многом столь похожий на своего брата, пользовался сам репутацией талантливого мистификатора ¹⁾.

Ранние биографы Пушкина, собиравшие свои сведения о поэте среди живой традиции устных преданий, отмечали в нем те же черты: он любил прикидываться «буяном, развратником, каким-то яростным вольнодумцем. Это состояние души можно назвать ю р о д с т в о м поэта. Оно замечается в Пушкине до самой женитьбы и, может быть, еще позднее...» ²⁾.

1) Л. Майков, Пушкин. Спб., 1899, стр. 9, 30.

2) П. Бартнев. Русск. Арх. 1866, стр. 1170.

Во всяком случае эти мистификации в устах поэта не были лишены литературного значения и даже подчас могли принимать глубоко-художественные черты.

III

Вторая причина, побуждающая нас приписать нащокинский рассказ Пушкину, относится к соображениям стилистического порядка. Мы видели, что писательская манера Нащокина и Бартенева совершенно не соответствует повествовательному пошибу переданного рассказа: оба они несомненно сообщают здесь и старательно фиксируют чужой литературный стиль. Чей же он? Можно ли признать его пушкинским?

Вглядимся в стилистическую структуру нашего очерка. Он написан быстрыми, короткими фразами, стремительным темпом, без задержек, с непрерывно растущим драматизмом, с характерной действенностью и повышенной динамичностью повествования. Это то *pagge rapide*, которое необыкновенно показательно для пушкинской прозы.

Отдельные моменты и даже подчас выражения останавливают внимание явственными реминисценциями пушкинского текста. Сходство сцены ожидания с соответствующим местом «Пиковой Дамы» было отмечено уже самим Бартеневым. И действительно, все — до стука кареты и внезапного освещения гостиной — воспроизводит здесь сцену ожидания Германа в доме графини. Но этим сопоставлением далеко не исчерпывается область возможных совпадений интересующего нас очерка с пушкинскими страницами.

Вспомним начало «Арапа Петра Великого». Если здесь и нет таких разительных соответствий, все же некоторым местам здесь нельзя отказать в большой родственности тона с нашим отрывком, в не-

сомненной однородности темы, в общности ее разработки.

«Графиня Л. уже не в первом цвете лет, славилась еще своею красотою. Семнадцать лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии о том не заботился. Молва приписывала ей любовников, но по снисходительному уложению света, она пользовалась добрым именем, ибо нельзя было упрекнуть ее в каком-нибудь смешном или соблазнительном приключении. Дом ее был самый модный; у нее соединялось лучшее общество» и проч. Это, конечно, не полное совпадение с нашей записью, — да этого и нечего ожидать и для нашей цели совершенно не нужно требовать — близость же тона и сходство типа несомненны.

Еще явственнее это сказывается в дальнейшем описании у Бартенева: «Эта встреча до того поразила хозяйку, что ей сделалось дурно; она готова была лишиться чувств, но (Пушкин) умолял ее отложить обморок до другого времени... Женщина преодолела себя. В своем критическом положении она решилась прибегнуть к посредству третьего...» — В «Арапе Петра Великого»: «Роковая минута приближалась. Состояние графини было ужасно. Ибрагим каждый день был у нее. Он видел, как силы душевные и телесные постепенно в ней исчезали. Ее слезы, ее ужас возобновлялись поминутно...». Это смятение молодой женщины перед надвигающейся катастрофой в обоих случаях, не совпадая буквально, словно описаны одной рукой.

Примечателен, наконец, и бегло зачерченный образ графа Л., равнодушного к своей пленительной супруге и ничего не замечающего в сложных хитросплетениях ее любовной интриги. Вообще начало «Арапа Петра Великого» с его утонченной и праздничной чувственностью естественно асоциируется с нашей записью.

Ряд отдельных выражений здесь обличает пушкинскую лексику, эпитетику и стилистику. «Ее молодые лета не были опозорены молвою», читаем у Бартенева. У Пушкина имеем:

Когда твои молодые лета
По зорит шумная молва...

Далее: «старая чопорная француженка», определяет нащокинский рассказ; в «Барышне-крестьянке» мы встречаем «сороколетнюю, чопорную англичанку». «Ловкая наперсница», отмечает бартеневская запись; в той же «Барышне-крестьянке» Настя сравнивается с наперсницей французской трагедии. Пушкин вообще пользовался этим термином в смысле «служанки»:

Себе гусара взяли вы,
А я — наперсницу Наташу.

Вполне в пушкинском духе бартеневская заметка о «мнении любящего сплетни и интриги света». Вспомним заявление поэта: «не должно свету подавать повод к сплетням»; «Смешон, участия кто требует у света...» Или:

Но свет... Жестоких осуждений
Не изменяет он своих...

Центральная тема бартеновской записи — возможность при желании удержаться от обморока даже слабой женщине — вполне в пушкинском духе. Вспомним XXX-ую строфу V-ой главы «Евгения Онегина»:

Сажает прямо против Тани,
И, утренней луны бледней
И трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не поднимает: пышет бурно
В ней страстный жар; ей душно, дурно;
Она приветствий двух друзей
Не слышит; слезы из очей

Хотят уж капать; уж готова
Бедняжка в обморок упасть:
Но воля и рассудка власть
Превозмогли. Она два слова
Сквозь зубы молвила тишком
И усидела за столом.

В чисто психологическом отношении этот случай вполне аналогичен эпизоду устного рассказа.

В духе пушкинской стилистики выдержано и описание сцены страсти. Здесь характерны выражения: «они играли, веселились». Этот шаловливый тон вообще свойствен пушкинским любовным страницам. В посвящении Оленьке Массон читаем:

Ради резвого разврата,
Приапических затей,
Ради неги, ради злата,
Ради прелести твоей...

Или в «Гаврилиаде»:

Но им открыл я тайну сладострастья
И младости веселые права.

Или же в «Послании Лиде»:

...Одна забава,
Поверь, одна любовь — не сон.

Веселая игра — вот обычная пушкинская формула страсти.

Примечательно само описание любовной сцены. Характерны ее аксессуары — пышные ткани, меха и обилие духов. Это весьма типическая черта старинной любовной повести, рано принятая Пушкиным. Уже в «Руслане» богатые покровы и обильные ароматы сопровождают обычно картины страсти:

Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры.,,

И далее:

Разостлан роскошью ковер —
На нем усталый хан ложится...

(И дева) соком вешних роз
Устала члены прохлаждает
И в ароматах потопляет
Темнокудрявые волосы.

Одетый в бархатные ткани
Среди прелестных дев Ратмир...

Или в «Египетских Ночах»:

Под сенью пурпурных завес
Блестит ложе золотое...

В златых кадилах вечно там
Сирийский дышит фимиам.

Повторяем: мы не ищем полных совпадений, они нам совершенно не нужны; скажем более — они были бы подозрительны, как признаки литературной фальсификации. Ясно, что импровизируя свой рассказ Пушкин не склеивал его из различных страниц своих сочинений: нам важно только установить здесь характерный для него тон, свойственные ему приемы, присущий его творениям общий стиль. Все это выявляется здесь с достаточной непрерываемостью и, думается, дает нам право утверждать, что рассматриваемый очерк записан несомненно в духе пушкинской литературной манеры. Другими словами он принадлежит не Нащокину и не Бартеневу, а самому Пушкину, так как возможность мистификации со стороны этих ранних пушкинистов нами решительно исключается.

IV

И, наконец, третье соображение в пользу пушкинского авторства — сама тема и сюжет дошедшего до нас рассказа.

Пушкин питал определенную склонность к эротической литературе. Шутливые повести или эпиграмматические сказки постоянно привлекали его внимание. «Прозаики шутливы», как и фривольные стихотворцы, занимают уже его лицейские досуги. «Отец Кандида», «Добрый Лафонтен», «Резвый Гамильтон», «Наперсник Душеньки», «Вержье, Парни с Грекуром» — вот уже порядочный каталог мастеров эротического рассказа. «Буянова певец», т.-е. Василий Пушкин и «Дмитрев нежный», как автор «Модной жены», здесь также упомянуты. К этому списку нужно присоединить Ариоста, которого Пушкин здесь мимоходом называет и которым усиленно пользуется, как известно, для «Руслана»; в ту же лицейскую эпоху он по собственному свидетельству «читал охотно Апулея», а по первоначальному варианту — Елисея, т.-е. порнографический гротеск Василия Майкова («Раздраженный Вакх»).

Впоследствии Пушкин выступал с решительными апологиями этого жанра. По поводу хулителей легких сказочек, он задает вопрос: «Ужели творцы веселых повестей: Ариост, Боккачио, Лафонтен, Касти, Спенсер, Чаусер, Виланд, Байрон, известны им по одним лишь именам? Ужели, по крайней мере, не читали они Богдановича и Дмитриева?.. Какой угрюмый дурак станет важно осуждать «Модную жену», сей прелестный образец легкого и шутливого рассказа? А эротические сочинения Державина?». Эти критические заметки Пушкин варьирует в своих письмах: «Скажи ему (т.-е. Бестужеву), что он не прав. Ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? Куда же денутся сатиры и комедии? Следственно должно будет уничтожить и Orlando Furiosc, и Гудибраза, и Pucelle, и Вер-вера, и Рейнеке Фукс, и лучшух часть Душеньки, и сказки Лафонтена, и басни Крылова и пр. и пр. Это немного строго». По пушкинским письмам 1823 г. видно, что он основа-

тельным образом изучил короля фривольных авторов — самого Аретино. Его увлечения Парни нам достаточно известны.

Пушкин до конца сохраняет живой интерес к этому жанру. Он и позже охотно вспоминает страницы, в которых

Наперсник Душеньки двусмысленно шутил,
Киприду иногда являл без покрывала.

Друзья поэта выражались решительней и определенной: «На все сладострастное ты собаку с'ел», пишет Пушкину Катенин, прося его написать фривольные куплеты к новой французской комедии.

В библиотеке поэта, помимо многих названных авторов, находились: Петроний, Брантом, Раблэ, Казанова, Кребийон-сын, Ретиф де-ла-Бретон, *Cent nouvelles*, *Les contes du gay scavoir*, *Dictionnaire historique des anecdotes de l'amour*, *Erotica Bibliion*, *Fabliaux ou contes du XII-e et du XIII-e siècles*, *Le plaisir de l'amour* ou *recueil de contes, histoires et poèmes galants* и многие другие.

Мы знаем, что творчество Пушкина заметно окрашено в тона этой литературы. Поэт постоянно состязался с мастерами этих нескромных «сказок», разрабатывая их темы в самых разнообразных тонах, от «Руслана» и «Гавриалиды» до «Нулина» и «Домика в Коломне». В последней поэме, сильно напоминающей любовные похождения quasi -простодушных девственниц Ретифа де-ла-Бретона, определенно сказался вкус к сложной и таинственно затрудненной структуре любовного похождения.

Таким образом независимо от вопросов о подлинной автобиографичности или же о полной вымышленности этого фривольного сюжета нужно во всяком случае, в силу целого ряда стилистических и иных соображений, признать его автором Пушкина. Никто, кроме

него, не мог сочинить этой маленькой повести, от которой веет словесной культурой итальянского Возрождения или французского XVIII века. Вот почему изучение этого пушкинского рассказа, даже в такой приблизительной форме, представляет несомненный интерес и заслуживает своего выполнения.

V

Знарок и мастер эротического рассказа сказался на устной импровизации Пушкина. Шутка приятельской беседы превратилась в типичную любовную новеллу, по сюжету и персонажам строго выдержанную в канонических приемах старинных эротически-авантюрных повестей. Нащокинский очерк представляет собой образец жанра *novelli galante* или *novelli amorosi*. Это — пользуясь формулой Пушкина — прелестный образец легкого и шутливого рассказа.

Примечателен здесь прежде всего самый сюжет. Знатная дама, назначающая своему возлюбленному свидание в собственном палаццо и выпускающая его утром через спальню обманутого мужа с помощью своей верной дуэньи — такая фабула вполне в духе старинных новеллистов и явственно отзывается проделками вероломных героинь Боккачио и Маргариты Наварской. Во всяком случае нетрудно доказать, что главные типы и основные положения литературного канона здесь сохранены в полной неприкосновенности. Персонажи эпизода здесь явно отмечены литературной традицией. Главная героиня — знатная, высокопоставленная дама, «стоящая на высокой степени придворного значения», молодая супруга старого мужа, безукоризненная в общем мнении: «не было человека, которому бы она оказала (свои милости)». Запись несколько раз называет ее блистательной, безукоризненной дамой.

Галантная новелла Возрождения охотно избирает для своей интриги этот женский тип. Знатность происхождения — отличительный признак всех *Dames galantes* Брантома (все они в то же время и *Dames illustres*). Излюбленные героини Боккачио — высокопоставленные дамы, представительницы высшего круга, *valogose donne*, совмещающие знатность со всеми тайнами очарования и тонкой хитростью в любовных делах. «Благородная дама», «родовитая дама», одаренная от природы красотой, приятным обхождением и тонким умом, «женщина высокого рода», «именитая дама», нередко титулованная, как маркиза Монферратская, английская королева и др. — вот доминирующий тип Декамерона. Обычная формула любовного поручения: «Мессере, одна благородная дама этого города, желала бы поговорить с вами, если вам то угодно». Неизменная склонность этих знатных авантюристок — устраивать любовные свидания в собственных опочивальнях, усыпляя бдительность мужа, родственников, сторожей и проч. Вообще обычное свойство этих героинь — уметь артистически обманывать своих мужей и с помощью находчивости, сноровки или верных слуг благополучно выпутываться из беды и безукоризненно прятать концы в воду.

Главная героиня нацоккинского рассказа выдержана, таким образом, в каноническом стиле старинной любовной новеллы.

Другой традиционный тип нацоккинского рассказа — старый муж, самый возраст которого должен был возбудить дурные толки об его молодой жене. Его супружеское равнодушие подчеркивается тем, что он ночует в особых апартаментах, а специфический комизм персонажа обнаруживается в утренней сценке, когда он наивно пропускает через свою спальню любовника жены, слишком забывшегося в ее объятиях. Вопрос спросонья из-за ширм и мгновенное успокое-

ние—весьма характерные черты. В общем перед нами—традиционный тип «величавого рононосца», подробно и смешливо разработанный в Декамероне. Таков старый пизанский судья Риччярдо да-Кинзика, более одаренный умом, чем телесной силой, но выбирающий себе в жены одну из самых красивых и привлекательных девушек Пизы—Бартоломеою Гваланти, которой быстро надоедает слушать постоянные ссылки судьбы на церковные праздники, посты, лунные фазы и пр. Декамерон, как известно, кишит этими типами глупых рононосцев, над которыми так ловко издеваются их молодые супруги.

Так же типична и служанка знатной дамы—«старая чопорная француженка, ловкая в подобных случаях». Она действительно проявляет замечательную смелость и хитрость и заслуживает характерное прозвище «ловкой наперсницы».

Такова обычная роль слуг в Декамероне. Прислужница вдовы во 2-й новелле второго дня впускает к ней Ринальдо через потайную дверь и всячески способствует дальнейшему приключению. Прелестная Монна Гесса при посредстве своей служанки устраивает себе свидание с Фредериго Пеголетти (день VII, нов. 1). Прекрасная сицилианка посылает в гостиницу к Андруччо «свою служанку, которую отлично приучила к такого рода послугам» (почти буквальная формула бартневской записи: «ловкая в подобных случаях»).

Краткая характеристика «наперсницы» здесь вообще чрезвычайно типична. Помимо «ловкости в подобных случаях», наша запись отмечает преклонный возраст и внешне-строгий вид (старая чопорная француженка). Для любовного содействия Декамерон охотно останавливается на типе сводни-старухи, «с виду походившей на св. Вердиану, что кормит змей, всегда ходившей с четками в руках, ни о чем другом не говорившей,

как о житии св. отцов и язвах св. Франциска, и вообще всеми считавшейся за святую» (День V, нов. 10). Услужливая старуха известного типа, по наблюдению Веселовского, прошла из элегий Овидия и восточных повестей в средневековые фавлю, в *Roman de la Rose*, поэму *de Vetula* и новеллу Декамерона; а оттуда, добавим мы, и в веселую импровизацию Пушкина. Бегло зачерченная служанка-француженка отмечена всеми чертами традиционного типа.

Здесь имеется еще эпизодическая роль дворецкого-итальянца, как бы способствовавшего своим молчанием успешному исходу приключения и щедро награжденного за это. Невольно обращает на себя внимание его национальность; не намек ли это на тех же услужливых пособников любви у Боккачио, вроде добродушного слуги Кривелло в V новелле пятого дня? Во всяком случае характерны эти слуги, состоящие приблизительно на одинаковом амплуа:—«их вмешательство напоминает помощную роль паразитов в любовных интригах римской комедии» ¹⁾. Служанка-француженка и дворецкий-итальянец соответствуют типам старой прислужницы и благодушного слуги из XXXV новеллы Декамерона.

VI

Композиция пушкинского рассказа также показательна, как и его главные персонажи. Развитие действия обнаруживает здесь традиционность почти всех его положений. Уступая долгим просьбам, блистательная дама решается назначить свидание в своем доме—прием почти обязательный для героинь Декамерона («Изабетта не решалась сойтись с доном Феличе ни в каком месте на свете, кроме своего дома» и пр.). Вечером герой проникает тайно в дом возлюбленной; это

¹⁾ А. Н. Веселовский. Собр. Соч., П., 1915, V, 485.

такой же заурядный случай для любовников Бокаччио— так проникает Риччъярдо к жене Франческо Верджелези (III, 5), Монарди к дочери мессера Лицио (V,4) герой 3-ей нов. III дня к своей даме и проч.

В пушкинском рассказе следует за этим эпизод необычайно комического укрывания любовника в доме возлюбленной. Герой прячется в гостиной под диван. Канон любовной новеллы требует этого вынужденного, нелепого и длительного пребывания героя под прикрытием какого-нибудь несоответствующего предмета (шкап, котел, клеть, мешок и проч.). У Брантома этой цели служит камин, у Бокаччио—сундуки (случаи Руджиери и Спинелоччио), корзины из-под цыплят, бочки и пр. В одном старофранцузском фавлио любовник при появлении гостя прячется за киот. Диван нащокинского рассказа является только наиболее подходящим и естественным для данной обстановки предметом, создающим с максимальным правдоподобием определенный комический эффект.

Приезд графини и переход героев в спальню открывают момент центральной ситуации, выдержанной в таких же канонических чертах галантной новеллы. Сцена страсти проведена в типичных тонах любовной повести Боккачио. «Густые роскошные гардины», «пышная полость из медвежьего меха» перед камином—все это соответствует обычному описанию богатых тканей, декорирующих сцены любви: в новелле о мадонне Янкофеоре (VIII, 10) мы находим тончайшие простыни с шелковыми полосами, одеяло из белой киприйской ткани, искусно расшитые подушки. Как и в пушкинском рассказе, где героини, раздевшись донага, выливают на себя все духи, находящиеся в комнате, обнаженные любовники Боккачио умащают себя уксусом и гвоздикой. Предоставим слово самому Боккачио, у которого нескромнейшие описания звучат наивно и простодушно: «Рабыни сняли с них одни простыни

и они остались лежать голые в других. Вынув из корзины прекраснейшие серебряные флаконы, наполненные один розовой водой, другой померанцевой и еще один с жасминной и другими душистыми водами, опрыскивали их...» В той же новелле дальше: они «лицо и руки омыли ароматическими водами». «Войдя затем в ее комнату, он ощутил чудесный запах алойного дерева, увидел постель богато вышитую киприйскими птичками, а на вешалках много красивых платьев». Спальня сицилианки в 5-ой новелле 11-го дня благоухает розами, цветом померанца и другими ароматами. Ткани и запахи—вот важнейшие элементы любовных картин Декамерона, невольно возникающих в памяти при чтении эротической сцены пушкинского очерка.

Катастрофическое пробуждение намечает обычно в любовной новелле начало развязки. Характерно в Декамероне пробуждение Риччяардо: «увидев, что уже светло, он счел себя погибшим и, окликнув Катерину, сказал: увы, душа моя, что нам делать, ведь уж день наступил и застал меня здесь». Процедура умелого удаления любовника из-под супружеского или отчего крова занимает заключение целого ряда фавлю и галантных повестей. И в этом смысле утреннее прохождение героя через спальню мужа безукоризненно выдерживает канон. Этот эпизод бартеновской записи напоминает сценку из IV-ой новеллы III дня Декамерона: брат Пуччио, проводящий ночь в самоистязаниях, чтоб стать блаженным, в то время как жена его предается в соседней комнате любовным утехам, спрашивает у нее через стенку о причине шума и вполне удовлетворяется ее репликами; вопрос из-за ширм и успокаивающий ответ французенки представляют ослабленный вариант указанной ситуации.

Наша новелла имеет и некоторую *Nachgeschichte*: это награждение итальянца-дворецкого 1000 руб. золо-

том. В плане реального рассказа это весьма неправдоподобная деталь; она совершенно не соответствует финансовой эпохе Канкрин с ее господствующей терминологией «ассигнаций и рублей серебром»; но в духе литературной традиции это верная и удачная черта. Кошелек с золотыми флоринами—обычно под конец новеллы—чрезвычайно характерная особенность. Она сказывается в Декамероне на каждом шагу, и кучи золотых флоринов, которыми щеголяют здесь Андреуччо, Гаспаруолло или Салабаэто удачно завязывают или разрешают историю их походов. Повидимому, эта куча золота в заключении повести придает ей в глазах старинного новеллиста особенный блеск, полновесность и завершенность.

VII

Но старинная *novella amorosa* при всей своей обнаженности отличалась известным простодушием.

Наслаждение для наслаждения, жизнь дана нам на радость, у кого больше прав на веселие и утехи, тот этически оправдан за все нарушения условного супружеского долга, правил чести и нравственных предписаний—такова скрытая философия любовных фавл и рассказней кружка Фьяметты. Фривольный рассказчик любит благочестиво закончить свою гривуазную повесть молитвенным обращением: «Да пошлет и нам господь так же наслаждаться», или какой-либо аналогичной невинно-скабрезной формулой. Это напоминает ту бретонскую девушку у Ренана, которая осеняла себя в момент страсти крестным знаменем. Утонченной испорченности в духе XVIII века, головного разврата, эпикурейской изысканности еще совершенно нет в любовных сказках раннего Возрождения.

Между тем налет интеллектуальной порочности определенно чувствуется в пушкинской новелле. То,

что кажется простодушным в декамероновской Италии, становится изощренным в николаевском Петербурге. При этом в новеллу вносится сложный психологический элемент—испытание воли. Рационализм эпохи Гельвеции явственно чувствуется в том моменте рассказа, когда герой просит свою партнершу «отложить обморок до другого времени», после чего близкая к беспамятству женщина преодолевает себя и действительно «откладывает обморок». Этот момент напряжения нервов, волевого эксперимента, мозгового усилия занимает центральное положение в рассказе и придает ему особую остроту. При этом любовники не просто преодолевают или упраздняют препятствие, как у Боккачио, но словно стремятся поставить себя в наиболее трудные условия, чтобы повысить и заострить переживание страсти беспрестанно грозящей опасностью. Эпизодическое осложнение, уместное и понятное в итальянской сказочке, объяснимо в петербургской повести только рассчитанным намерением героев усилить наслаждение риском и сделать связь опасной.

И к этому действительно сводилась любовная теория пресыщенного XVIII столетия, чья самая характерная книга так и называлась «О п а с н ы е с в я з и».

Эту книгу прекрасно знал Пушкин и к ней нам необходимо обратиться, для объяснения некоторых элементов его новеллы, выходящих из традиций Декамерона.

VIII

Роман «Опасные связи» признан теперь одной из самых замечательных книг XVIII столетия. Автор его Шодерло-де-Лакло (P. A. Choderlos de Laclos) адъютант-майор королевской артиллерии, секретарь якобинского клуба при Робеспьере и бригадный генерал при Наполеоне, между делом занимался литературой.

Драматург и стихотворец, он писал комедии, которые обычно не ставились, или же поэмы и куплеты, тонувшие в потоке аналогичных «мимолетных пьес» целой плеяды малых поэтов. Но в 1782 г. в печати появляется роман «*Liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*» par M. C. . . . de L. . . . с эпитафией из Руссо: «Я видел нравы моего времени, и я издал эти письма». Рельефность характеров, смелость письма, обнаженность эротической темы, портретность некоторых персонажей, наконец скрытый, и в то же время явный памфлет на высший общественный круг—все это сразу создало книге шумный успех, не лишенный, впрочем, некоторых признаков скандала. Грим признал книгу «опасным соблазном», Шиллер отверг ее по высшим этическим соображениям.

Но зато в следующем поколении этот соблазнительный роман был признан шедевром. Стендаль, лично знавший его автора в своей молодости, был глубоким поклонником «Опасных связей» и несомненно отразил это увлечение на своих собственных страницах. То же влияние усматривают и на романах Бальзака, особенно на второй части «Бедных родственников». В прославление Лакло писал Бодлэр, затем Гонкуры, наконец Реми де Гурмон и, в наши дни, Анри де Ренье. В кружке «*Mercur de France*» установился некоторый культ одинокого романиста, и «Опасные связи» были здесь признаны гениальным произведением. Отметим мимоходом, что Обри Бердслей готовился к иллюстрированию этого старинного романа и оставил замечательную гравюру, изображающую виконта де-Вальмон.

Для нас этот роман привлекателен и ценен, как все, к чему прикасался Пушкин. «Опасные связи» видимо заинтересовали его. Во II-ом отрывке «Египетских ночей» имеется такая характеристика: «весь ум его почерпнут из «*Liaisons dangereuses*» так же, как весь

гений выкраден из Жомини», говорит Минский Зинаиде Вольской. Одно из шуточных писем Пушкина к Вульффу начинается своеобразным обращением: «Тверской Ловлас С.-Петербургскому Вальмону здравия и успеха желает». Теории Лакло и практика его героев не могли не заинтересовать поэта, как все умственные утонченности восемнадцатого века.

Центральный интерес романа в его главном герое. Виконт Вальмон признан теперь одной из удачнейших разработок образа Дон-Жуана. Этого искателя любовных приключений прельщают не чувственные наслаждения сами по себе, а процесс соращения непокорных жертв, при чем трудность овладения всячески повышает для него прелесть победы. Легкие завоевания ему не нужны. Чем упорнее будущая возлюбленная в своем сопротивлении, чем опаснее сложившаяся конъюнктура внешних обстоятельств, тем ценнее становится все любовное предприятие. Страсть, возведенная в искусство, питается трудностью, как основным своим стимулом, и постоянно повышается от ощущения крайней опасности. Беспрестанное умышленное усложнение путей и средств любовной борьбы—вот вдохновляющая сила этого нового дон-жуанизма.

Два эпизода романа представляют для нас особый интерес. Это, во-первых, приключение Вальмона с виконтессой М. Трудность стратагеми здесь заключается в том, что спальня виконтессы находится между комнатами ее мужа и постоянного друга. Тем не менее Вальмон ухитряется выполнить свой план. Утренняя сцена, когда виконтесса считает себя застигнутой и навсегда погибшей, сильно напоминает пробуждение любовников в пушкинской новелле.

Другую характерную аналогию находим в эпизоде ночного свидания маркизы де-Мертей с Преваном. Маркиза назначает своему кавалеру первое свидание у себя в доме, ночью. После званого ужина он дол-

жен проникнуть в потайной ход, ведущий в ее будуар, и ждать условленного зова. Ему приходится пробыть в этом прикрытии чрезвычайно долго. Наконец, все раз'езжаются, маркиза отсылает своих служанок и выпускает к себе кавалера.

Действие продолжает развиваться, как в пушкинском рассказе, и только заканчивается иначе, так как Преван попал в расставленную западню и ему не удастся выбраться благополучно из дома маркизы. Этим заключением, конечно, не мог воспользоваться автор рассказа в первом лице, чтоб не поставить себя в слишком смешное положение. Вот почему в пушкинском рассказе, близко воспроизводящим ход событий 85-го письма «Опасных связей», заключение изменено в пользу главного героя.

Цель всех этих эпизодов, как показывает заглавие романа,—повысить прелесть любовной связи опасностью ее выполнения. Внесение азарта в игру страстей, искусственное повышение наслаждения препятствиями и трудностями, любовный авантюризм, возведенный в принцип, опасность, как главный стимул наслаждения—вот основная тема романа Лакло, пленившая Пушкина своей остротой и увлекательностью. В новооткрытом рассказе она определенно чувствуется, как основной стержень, вокруг которого вращается эта увлекательная сцена страсти и риска. Признак намеренной трудности здесь положен в основу приключения.

Отсюда ряд маловероятных обстоятельств и фантастичность всей обстановки свиданья. Но обезопасить эпизод значило бы обесценить его и главное—вытравить из него характерный эротический стиль XVIII века. Таинственное проникновение в дом знатной возлюбленной, ожидание ее в гостиной под диваном, любовная сцена у супружеского алькова—все это отвечало принципам Вико́нта де-Вальмона и замечательно вос-

производило тип романа его эпохи. Сложная психологическая структура эпизода, так же как и вся его непонятная обстановка, подчинены до конца принципу опасных связей. Рассказец Пушкина словно выпадает из связки писем «Liaisons dangereuses» и мог бы войти в эту эпистолярную серию, как ее характернейший эпизод.

IX

Некоторый свет на интересующую нас проблему устной новеллы Пушкина проливает личность его друга А. Н. Вульфа, получившего от поэта прозвище «петербургского Вальмона». Он может служить живой иллюстрацией к пушкинской любовной теории.

Поэт называл Вульфа своим духовным сыном (*mi fili in spirito*) имея в виду область веселых похождения, и сам Вульф свидетельствует, что Пушкин был его руководителем в науке страсти нежной; он признает себя «напитанным мнениями Пушкина и его образом обращения с женщинами». Таким образом дневник Вульфа являет отражение *artis amandi* самого Пушкина. Это чрезвычайно показательно для нас, так как вся любовная практика Вульфа, обширно представленная на страницах его дневника, подтверждает его приверженность теориям «Опасных связей». Почти все его приключения проходят на глазах у третьих лиц, он решается на рискованные ночные походы, несмотря на присутствие слуг и прочие препятствия. При этом он постоянно экспериментирует в минуты страсти, отмечает наблюдательность своего холодного рассудка, готовится к особым опытам чувственности. Совершенно в духе Вальмона он записывает: «вальсирую с одною роскошною, хорошо сотворенною и молодою вдовою, которая и лицом не дурна. Я заметил, что в это время можно сильно действовать на чувственность женщины, устремляя на нее свою волю. Она

в невольное пришла смятение, когда мерно, сладострастно вертясь, я глядел на нее, как бы глазами желая перелить в нее негу моих чувств. Я буду делать опыты особенно с женщинами горячего темперамента». Этот экспериментатор двадцатых годов еще далеко не изжил эротической традиции XVIII века.

Таков был ученик Пушкина, петербургский Вальмон, рельефно выявляющий в записях своего дневника методу своего учителя. Ее следы не трудно различить и на дошедшем до нас рассказе с его явственными реминисценциями из Шодерло де-Лакло. Дневник Вульфа лишний раз подтверждает здесь авторство Пушкина. Любовная система этой устной новеллы вполне в духе чувственной практики пушкинского питомца—Вульфа.

Х

И, наконец, последнее подтверждение нашей гипотезе мы находим в одном совершенно не изученном и даже не замеченном донныне замысле Пушкина.

За два месяца до смерти, поэт определил его, как Историю рогоносцев. Черновик ноябрьского письма к барону Геккерену заканчивается обрывком фразы: «...la trace de cette misérable affaire dont il me sera facile de faire un excellent chapitre dans mon histoire du cocuage» («... след этого гнусного дела, из которого мне не трудно будет составить превосходную главу в моей Истории рогоносцев»).

О том, что это заявление не было простой фразой, свидетельствует несомненный интерес Пушкина к подобной теме. В ноябре 1833 г. он пишет жене, что прочел об *cocuage* «целую диссертацию в Брантоме». Возможно, что этот своеобразный трактат об обманутых мужьях и дал первый толчок к созданию замысла.

«Il y a des coeurs debonnaires et qui d'eux mêmes se conviennent á cette fête de cocuage», заявляет Брантом. Пушкин предполагал очевидно разработать исторически тему, намеченную Брантомом в его философской трактовке. В ином плане, в виде легкого материала для комической разработки, она рано стала привлекать поэта. Заключительные стихи Гавриилиады уже свидетельствуют об этом интересе:

Но дни бегут, и время сединою
Мою главу тишком осеребрит
И важный брак с любезною женою
Пред алтарем меня соединит.
Иосифа прекрасный утешитель!
Молю тебя, колена преклоня,
О, рогачей заступник и хранитель,
Молю — тогда благослови меня,
Даруй ты мне блаженное терпение...

Эта тема, мелькающая в эпиграммах Пушкина, в «Графе Нулине» (заключительные строки), в «Евгении Онегине» («рогоносец величавый» и пр.), в «Арапе Петра Великого» начинает видимо в тридцатых годах кристалizоваться у Пушкина в особый замысел — в целый исторический трактат, разрабатывающий очевидно любопытнейшие случаи супружеских измен. В законченном виде это могло представить у нас первую сюиту забавных эротических повестей, нечто вроде русского Декамерона или «Histoire des femmes galantes», переложенной на петербургские нравы.

В таком случае новооткрытый устный рассказ Пушкина должен был бы естественно войти в эту серию любовных новелл.

Судя по всем произведениям поэта, тема эта представлялась ему в плане легкой, забавной и комической разработки. Он очевидно воспринимал ее в духе фавлю, Рабле, Мольера и Ретифа. Мы находим у него ряд чисто галльских подходов к теме об адюльтере,

т. е. неизменно насмешливых, иронических и веселых. Он любил разрабатывать ее на мотив Лафонтена:

Je dis malgré le peuple ignorant et brutal
Cocuage n'est point un mal.

Только за три месяца до своей смерти, Пушкин впервые ощутил эту тему, как тему трагическую. Это звучит в его беседе с Сологубом о «рогоносцах по недоразумению», это слышится и в заключительной фразе его письма к Геккерену. И если позволительно делать здесь какие-либо биографические сопоставления, можно было бы отметить, что последний акт жизненной драмы Пушкина был фатальным опровержением его слишком улыбочивого подхода к теме любовной измены.

XI

Итак, новооткрытая страница бартеневской тетради представляет собой запись устной новеллы Пушкина.

Подводя итоги, разберемся в этой трехчленной формуле.

Это прежде всего — новелла. «Was ist eine Novelle anders, спрашивает Гете, «als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit?»

Такое развернувшееся исключительное событие и являет нам рассказ Пушкина. Чисто новеллистический характер его сказывается в единстве приключения, в одной паре главных героев, в небольшом количестве второстепенных лиц, в рельефной выразительности характеров, в высокой напряженности фабулы и остром интересе интриги. Перед нами простейшая форма изолированного рассказа, в котором исчерпано одно примечательное переживание интересного и привлекательного лица. Здесь превосходно выполнено условие повышенного драматизма и действительной напряженности события,

Это затем — новелла устная. Сравнительно с обычной писанной формой, этот вид имеет свои особенности. Французские риторика выделяют особый тип «разговорных сказок» (*Conte pour la conversation*), отличающихся от обычного литературного рассказа целым рядом признаков. Большая сжатость, повышенная быстрота повествовательного темпа, резкая ударность заключения, вот специфические черты этого словесного вида. Не трудно заметить, что все эти признаки соблюдены в пушкинском рассказе. Он замкнут и краток, действие развивается в нем с необыкновенной стремительностью и завершается трагикомической катастрофой. По способу своей композиции он может считаться образцом устной повести.

И, наконец, это новелла Пушкина. Поэт, мы знаем, культивировал жанр устного творчества, и проблема поэтической импровизации глубоко захватывала его. В приятельском кругу он импровизировал подчас целые художественные произведения. Однажды, поздно вечером у Карамзиных, «к тайному трепету всех дам» он мастерски рассказал «сказку про чорта, который ездил на извозчике на Васильевский остров». Как известно, этот рассказ был тогда же записан одним из слушателей — Титовым, и напечатан в «Северных Цветах» 1829 г. Нащокинский очерк представляет во многом аналогичный случай, т.-е. устный рассказ Пушкина, сообщенный нам его слушателем. Мы видели, что особенности сюжета, стиля и композиции вполне соответствуют пушкинской манере.

Маловероятность эпизода только подтверждает его литературный характер. Пушкин художественно мистифицировал Нащокина, так же как он увлекательно сочинял о себе небылицы дамам, или, по примеру Дельвига, сообщал приятелям «отчаянные анекдоты» о своих похождениях. Мы знаем, что поэт одобрял такую невинную ложь под условием ее эстетичности,

замысловатости, удавшейся сказочности. Этим объясняются многие приемы его сохранившихся бесед. Если он разрешал себе сочинять, что он простреливал Грибоедова, хоронил Шереметева и проч., то лишь потому, что знаменитая «дуэль четырех» представлялась ему удачным художественно-драматическим сюжетом, соблазнившим его даже на специальную разработку этой темы в плане большой петербургской повести. Сохранившиеся заметки и программы ненаписанного произведения «Les deux danseuses» показывают, что все устные импровизации на эту тему были своеобразными предварительными этюдами к будущей повести.

Такой же литературный, сказовый, новеллистический характер носило и сообщение Пушкина об его донжуанском походе. Мистифицируя друга, Пушкин упражнялся в своем литературном ремесле и шутя обнаруживал при этом опыт, знание, навык и уверенность первоклассного новеллистического мастера.

С тем же чудесным умением, с каким он воссоздал у нас жанр байронической поэмы, тип шекспировской трагедии или маленькой драмы Барри Корнуоля, он с таким же поразительным мастерством дал в своей устной импровизации образец любовной новеллы Ренессанса, заостроенной интеллектуальными соблазнами французского романа XVIII века.

В этом опыте он поставил самого себя в центр забавной фабулы и стилизовал традиционный сюжет в духе гривуазного *Ich-Erzählung*'а. Здесь уже не Вульф, а сам он выступил в качестве петербургского Вальмона, создав новую шутливую повесть в духе «Графа Нулина» и «Домика в Коломне».

**
*

Под рукописным посвящением одной своей книги поэт подписал: «Сказочник Александр Пушкин». На это до сих пор не обратили внимания, а между

тем такие авторские формулы бывают необыкновенно пронизательны.

Пушкин-сказочник — не в этом ли его самая выраженная творческая доминанта? Он являет себя мастером увлекательного сказа не только в поэмах, повестях и романе, но и в устной своей прозе, изредка доходящей до нас в современных записях.

Одна из таких прозвучавших и затерявшихся сказок всплыла теперь из глуши преданий на четкую поверхность печати. Мы готовы спугнуть ее своей критикой и снова погрузить в забвение. Не правильнее ли пристально рассмотреть ее и затем сохранить, как отдаленный, может быть, и глухой отзвук все же пушкинского голоса? Невольно искаженный двойной передачей, он остается все же фрагментом интимной беседы и увлекательной импровизации Пушкина. Сквозь наслоения реставрации постараемся рассмотреть первоначальные линии его подлинного и четкого рисунка.

Пользовался ли поэт для своего рассказа действительностью, для нас несущественно, поскольку биографическую проблему здесь необходимо выделить за ее полной неразрешимостью. Было ли это или нет, — не все ли равно? До нас дошла прелестная пушкинская новеллетта, лишний раз подтверждающая нам, как мастерски ее автор овладел техникой любовной повести, как образцово он действовал всеми ее хитрыми пружинами и как, наконец, в этом неподражаемом сказочнике сочетались, со всем изяществом и блеском своего тонкого искусства, флорентинец Треченто и парижанин эпохи заката Бурбонов. Этого, думается, достаточно, чтоб принять с благодарностью летучую устную повесть, сохраненную для нас благоговейным прилежанием трех поколений пушкинистов.

1922.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приводим из статьи М. А. Цявловского запись беседы П. А. Бартенева с П. В. Нащокиным от 10-го октября 1857 г.

«Следующий рассказ относится уже к совершенно другой эпохе жизни П-на ¹⁾. Пушк. сообщал его за тайну Нащокину и даже не хотел на первый раз сказать имени действующего лица, обещался открыть его после.—Уж в нынешнее царствование, в Петербурге, при дворе была одна дама, друг императрицы, стоявшая на высокой степени придворного и светского значения. Муж ее был гораздо старше ее, и несмотря на то ее молодые лета не были опозорены молвою; она была безукоризненна в общем мнении ²⁾ — любящего сплетни и интриги света. Пушк. рассказал Н-у (Нащокину) свои отношения к ней по случаю их разговора о силе воли: Пушк. уверял, что при необходимости можно удержаться от обморка и изнеможения, отложить их до другого времени. Эта блистательная, безукоризненная дама наконец поддалась обаяниям поэта, и назначила ему свидание в своем доме. Вечером Пушкину удалось пробраться в ее великолепный дворец; по условию, он лег под диваном в гостиной и должен был дожидаться ее приезда домой. Долго лежал он, терял терпение, но оставить дело было уже невозможно, воротиться назад — опасно. Наконец, после долгих ожиданий, он слышит — под'ехала карета. В доме засуетились. Двое лакеев внесли канделябры и осветили гостиную. Вошла хозяйка в сопровождении какой-то фрейлины: они возвращались из театра или из дворца. Через несколько минут разговора

¹⁾ Этому предшествовали рассказы о детстве Пушкина.

²⁾ Слова: «она была безукоризненна в общем мнении» написаны сверху зачеркнутых: «не было человека, которому бы она оказала».

фрейлина уехала в той же карете. Хозяйка осталась одна. «Êtes-vous là?» и Пушк. был перед нею. Они перешли в спальню. Дверь была заперта, густые, роскошные гардины задернуты. Начались восторги сладострастия. Они играли, веселились. Пред камином была разостлана пышная полость из медвежьего меха. Они разделись донага, вылили на себя все духи, какие были в комнате, ложились на мех... Быстро проходило время в наслаждениях. Наконец, П. как-то случайно подошел к окну, отдернул занавес и с ужасом видит, что уже совсем рассвело. Уже белый день. Как быть? Он наскоро, кое-как оделся, поспешая выбраться. Смущенная хозяйка ведет его к стекольным дверям выхода. Но люди уже встали. У самых дверей они встречают дворецкого, Итальянца. Эта встреча до того поразила хозяйку, что ей сделалось дурно; она готова была лишиться чувств, но П., сжав ей крепко руку, умолял ее отложить обморок до другого времени, а теперь выпустить его, как для него, так и для себя самой. Женщина преодолела себя. В своем критическом положении они решились прибегнуть к посредству третьего. Хозяйка позвала свою служанку, старую чопорную француженку, уже давно одетую и ловкую в подобных случаях. К ней-то обратились с просьбой провести из дому. Француженка взялась. Она свела Пушкина вниз, прямо в комнаты мужа. Тот еще спал. Шум шагов его разбудил. Его кровать (была) за ширмами. Из-за ширм он спросил, кто здесь? Это я, отвечала ловкая наперсница, и провела П. в сени, откуда он свободно вышел: если б кто его здесь и встретил, то здесь его появление уже не могло быть предсудительным. На другой же день П. предложил Итальянцу дворецкому золотом 1000 руб., чтобы он молчал, и хотя он отказался от платы, но П. принудил его взять. Таким образом все дело осталось тайною. Но блистательная дама в продолжении четырех месяцев не могла без дурноты вспомнить об этом происшествии».

На полях против слов: «Эта блистательная безукоризненная дама» неизвестной нам рукой (не Бартенева) карандашом написано: «Графиня Фикельмонт ур. Хитрово». Другая заметка сделана рукой Бартенева и, судя по чернилам, одновременно с записью рассказа Нащокина, против слов: «он лег под диваном в гостиной и должен был дожидаться ея приезда домой»—«Ожидание Германа в Пиковой даме».

Наконец, в конце записи, против последних строк, рукой Бартенева карандашом написано: «Внучка Кутузова,

урожден. Тизенгаузен (или Хитрово, не помню) замужем за Австр. Посланником Фикель Мон». Дальше рукой же Бартенева, но чернилами: «Мать ея Лизав. Мих. Хитрова обожала Пушкина и только к концу немного сердилась на него за Полководца и за излишние похвалы Барклаю. И она неумышленно доставила поэту записку о сосис».

(«Пушкин и графиня Д. Ф. Фикельмон». Голос Минувшего. 1922, II, 109—110.—См. также: «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 гг.», под ред. М. Цявловского, М., 1925, стр. 36—37).

МАДРИГАЛЫ ПУШКИНА

Литературный жанр возникает, растет, видоизменяется, хиреет и часто — под конец своего пути — перерождается в новый вид, или же совершенно вымирает. Эволюция поэтического рода являет нередко картину органического развития живого существа с тем же процессом накопления жизненных сил, их концентрации и затем их медленной утраты и даже подчас полного исчезновения. Только последний катастрофический момент этого развития бывает ознаменован сложным переломом, и линия нисхождения поэтического жанра внезапно намечает путь к его будущему возрождению в новых формах и неведомых образованиях.

Этот момент перевоплощения связан всегда с художественной работой крупных поэтов. Только мастера большого масштаба и смелой творческой инициативы, дерзающие на новаторство и в нем усматривающие свое высшее задание, решаются подбирать на своем пути эти засыхающие листья, чтоб раскрывать в них «багрец и золото». Вспоминается Фет:

Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи...

Так и скудеющий поэтический жанр загорается подчас новым блеском под магическим действием перwokлассного словесного мастера.

Один из таких случаев мы и хотим рассмотреть. Мы попытаемся проследить, как умирающий мадригал XVIII в., уже костенеющий в запоздалых опытах карамзинистов, на мгновение ожил в пушкинском творчестве и, сбросив с себя ветхое обличие ушедших литературных мод, возродился в новом поэтическом жанре — в элегии, надолго сменившей его в русской лирике ¹⁾.

I

Малые литературные жанры XVIII века, привлекали явное внимание Пушкина. Он любил забавляться легким стилем эпиграмм, надписей к портретам, исторических анекдотов, альбомных стихотворений, рифмованных посланий, фривольных сказок, шуточных эпиграмм. Традиции Вольтеровской эпохи, когда удачное четверостишие могло доставить его автору славу поэта или звание академика, по странной прихоти занимали творца «Медного всадника». Он не забыл, кажется, ни одного из основных видов этой «летучей поэзии», оставив нам среди поэм, романов и драм бесчисленные следы своих упражнений в «младших» поэтических видах предшествующего поколения.

В ряду этих стихотворных миниатюр особое место занимает жанр мадригала. Несмотря на заметное оскудение в пушкинские дни этой литературной безделушки иной эпохи, она была принята им, как удачная форма для целого ряда лирических тем и мотивов. Но

¹⁾ Об этой смене жанров говорит в своем известном курсе Брюнетьер: «Мы будем изучать, как один жанр перерождается в другой; и для этого я попробую показать вам, как в истории нашей литературы под влиянием различных внешних и внутренних влияний кафедральное красноречие XVII века в нашу эпоху превратилось в лирику Ламартина, Гюго, Виньи или Мюссэ». Brunetière. L'évolution des genres, P. 1890, p. 13.

сохраняя основные черты этого хрупкого жанра, Пушкин полновластно овладевает им для обычного преобразования традиционного канона, в своей новой вольной обработке. И в результате сложного и тонкого творческого процесса этот словесный бисер «старинных дедовских времен» отливается на наших глазах в прозрачные и строгие драгоценности пушкинского эстетического стиля.

Архаичность мадригала для XIX века очевидна. Весь он, целиком и неотделимо — в эпохе отеля Рамбуйэ, в расцвете жеманного стиля, в искусстве салонного экспромта, отливающего холодную дерзость в эпиграмму и рассчитанную любезность — в мадригальную строфу. Краткая, гибкая и летуче-заостренная форма в обоих случаях определяет жанр.

Пушкин, несомненно, ценил оба этих старинных вида разговорной арабески. Он превосходно чувствовал сущность их стиля, родственность их природы, общность их признаков. С обычной своей зоркостью в вопросах литературной теории он часто сопоставлял их как близкие жанры, соприкасающиеся в своих крайностях и смежные в своих контрастах:

Бывало, нежные поэты
В надежде славы и похвал
Точили тонкий мадригал
Иль остроумные куплеты...

Или в том же «Онегине»:

Когда блистательная дама
Мне свой *in quarto* подает,
И дрожь, и злость меня берет,
И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши!

Это сближение вполне оправдывалось современной поэтикой. Словарь Остолопова определял мадригал, как некоторый род эпиграммы, который «тем только отличается от нее, что эпиграмма бывает колка и

язвительна... а мадригал обращается наиболее к похвале, и что в нем острая мысль, обыкновенно при конце выражаемая, должна непременно рождаться от нежности и чувствительности»...

Старинные поэтики, как, например, известная книга Batteux, относила мадригал, вместе с сонетом, рондо и триолетом, к одному общему литературному роду — эпиграмме. Всех их, по мнению старинного теоретика, объединял признак занимательной мысли, выраженной удачно. Мадригал отличается грациозной *pointe*, заостренной лишь настолько, чтоб не быть пресной. В этом его основное отличие от эпиграммы.

Родственность этих двух видов характерно сказана в переводной строфе Дмитриева:

Без умысла жене он сделал мадригал
И эпиграмму на Венеру.

Пушкин, сближая оба эти вида малой поэзии, вполне считал их способными подниматься до уровня «большого искусства». Он отмечает, что в эпиграммах Боратынского «сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический, и, улыбнувшись ей, как острому слову, с наслаждением перечитываешь ее, как произведение искусства».

Такое же художественное значение Пушкин несомненно признавал и за мадригалом. В своих строфах, мимоходом и между прочим, он оставил беглую поэтику мадригального искусства. Из летучих замечаний можно вывести целую систему основных признаков жанра, наметить его разделения, определить его своеобразную природу.

Вспомним в «Онегине»:

Не мадригалы Ленский пишет
В альбомы Ольги молодой,
Его перо любовью дышет,
Не хладно блещет остротой.

Из этого отрицательного определения выпукло выступают основные признаки мадригала XVIII века. Это только один из типов данного рода. Он определяется блестящим остроумием при намеренном бесстрастии и внутреннем холоде. Лирический тон, уклон в сентиментальный стиль категорически исключаются законами этого типа. Перо и слово здесь не имеют права «дышать любовью». Романтик Ленский, поэт германской школы, преемник возвышенного, шиллеровского стиля, уже преображенного в новый тип иной воздушной лирики, конечно, не мог писать мадригалы даже в альбомы своей невесты. Пушкин здесь, почти неощутимо для нас, раскрывает мимоходом свой зоркий интерес к проблемам теории поэзии. Эта бегло отмеченная неприязнь Ленского к мадригалу определяет его поэтический облик не менее выразительно, чем обстоятельная характеристика его тематики:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы... 1)

Такое понимание мадригала сказывается и в другом месте «Онегина». В знаменитом объяснении с Татьяной Евгений предупреждает ее о безыскусственной искренности своей речи:

Скажу без блесков мадригальных...

Эти летучие определения приобретают особенную отчетливость, если вспомнить, что в таком именно

1) Интересен первый вариант (1825):

И романтическую даль,
И увядающие розы...

стиле блеска и холода выдержаны образцовые мадригалы молодого Вольтера:

Pompadour! ton crayon divin
Devait dessiner ton visage.
Jamais une plus belle main
N'aurait fait un plus bel ouvrage...

Это так называемый «маротический стиль», т.-е. выработанная Клеманом Маро легкая манера нарядной болтовни. «Imitons de Marot l'élegant badinage», определял этот стиль Буало.

Пушкин отличает этот хладно блистательный вид парижских мадригалов XVII — XVIII вв. от того же жанра в более отдаленную эпоху, от мадригалов поэтов возрождения и даже позднего средневековья, когда стихотворная похвала не отличалась еще намеренной искусственностью, рассчитанной льстивостью и грациозным равнодушием. Он называл этот старинный вид, преимущественно итальянского или провансальского происхождения, «матригалом в латинском вкусе»:

Я напишу вам, баронесса,
В латинском вкусе матригал,
Чудесный, вовсе без искусства —
Немного истинных похвал,
Но много истинного чувства...

Таковы были идиллические матригалы Петрарки или Бокаччио. Также звучали аналогичные строфы некоторых древних поэтов — Тибулла, Овидия или Катутла, еще не знавших этого позднейшего термина, но уже культивировавших тот же вид в своих мелких надписях и посвящениях.

Таков, например, «матригал» Катутла к Лесбии:

Siquoi quid Cupidò optantique obtigit unquam...

Если горящему страстно желаньем досталось что-либо
Сверх ожидания — душе это отрадней стократ.

Вот почему для меня так отрадно, злата дороже,
Что возвращаешься ты, Лесбия, к страстному мне,
Ты возвращаешься к страстному, сверх ожидания сама ты
Вновь предлагаешь себя. Светлым отмеченный день.
Кто счастливей меня живет на земле и желанней
Этого, кто бы сумел в жизни назвать что-нибудь 1)?

Но этот безыскусственный лирический мадригал превратился под пером позднейших парижских стихотворцев в блестящий и бесстрастный куплет.

II

Русские мадригалы предшественников Пушкина относятся к позднему типу. Мадригальные опыты П. Сумарокова, Милонова или Вяземского следуют традиции XVIII века. Также написаны мадригалы пушкинского соперника по лицу — Илличевского. Таковы же образцы, собранные в 1828 г. другим лицейским товарищем Пушкина, Мих. Яковлевым в книге «Опыт русской анфологии или избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения».

С обычной безошибочной ориентацией в вопросах литературной теории Пушкин отчетливо отличал старинные мадригалы «в латинском вкусе» от таких же опытов Вольтеровской эпохи. К первым он относит, очевидно, «мадригалы Софье Потоцкой», которых ждал от Вяземского, к последним — большинство своих шуточных посвящений. К новейшему мадригальному типу поэт относился несколько иронически, чувствуя, быть может, всю его запоздалость. Об этом свидетельствуют такие строфы:

Когда в кругу Лаис благочестивых
Затянутый невежда-генерал
Красавицам, изношенным и сонным,
С трудом острит французский мадригал...

1) Перевод С. В. Шервинского.

Или в «Онегине»:

Ведет ее, скользя небрежно,
И, наклонясь, ей шепчет нежно
Какой-то пошлый мадригал...

Так же насмешливо звучит обращение к Е. Н. Вульф, или М. А. Дельвиг:

Взгляните на меня хоть раз
В награду прежних мадригалов...

Или:

И впредь у нас не разрывайте
Ни мадригалов, ни сердец... ¹⁾

Но, несмотря на эти скептические оценки, Пушкин любил выдерживать свои галантные строфы в стиле традиционных опытов французской школы ²⁾. Это в большинстве случаев стихи в альбомы или легкие любовные записки в нескольких ямбических строках (размер, предуказанный теорией мадригала). Все эти краткие посвящения Огаревой, Голицыной, Волконской, Олениной, Кочубей, Урусовой, Россетти, Вульф или Ушаковой представляют собой гирлянду образцовых мадригальных строф. Их связь с вольтеровской традицией очевидна.

Уже в лицейскую эпоху Пушкин упражняется в этом жанре на переводах из Вольтера. Он выбирает самый знаменитый образец, неоднократно служивший материалом русским стихотворным переводчикам. По

¹⁾ В одном стихе 1883 г. отмечена вся условность вырождающегося жанра:

Кропя сильному вельможе мадригалы.

²⁾ Заметим, что Пушкин определял термином «матригал» подчас фрагмент поэмы, строфу или иной отрывок.— «Ты увидишь в разговоре поэта и книгопродавца матригал кн. Шаликову», — пишет он Вяземскому в 1825 году.

словам старинного исследователя — «в бесчисленном множестве мадригалов, известных во французской литературе, едва ли найдется хоть один удачнее, по своей замысловатости и прекрасным стихам, того мадригала, который сочинен Вольтером в 1748 году» ¹⁾. Переводы этой пьески до Пушкина дали у нас Панкратий Сумароков, Хованский и Нелединский-Мелецкий. В 1817 г. в эпоху поэтического вольтерианства Пушкина он дает свой опыт передачи этого классического мадригала:

Недавно обольщен прелестным сновиденьем,
В венце сияющем, царем я зрел себя...

Его собственные опыты в этом жанре долгое время выдерживались в том же стиле. Это скорее французские мадригалы, чем образцы «в латинском вкусе». Все эти альбомные пустяки не только «дышат любовью», сколько скорее «блещут остротой».

Иногда их связь с французской поэзией проступает довольно явственно. Таков, например, случай раннего пушкинского мадригала, посвященного Е. Я. Сосницкой:

Вы с'единить могли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей.
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно,
Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей.

Он написан по образцу одного из мадригалов Фонтенеля:

C'est ici Madame du Tort.
Qui la voit et ne l'aime a tort,
Mais qui l'entend et ne l'adore
A mille fois plus tort encore.

Пушкинский мадригал в двух последних своих стихах является парафразой строфы Фонтенеля.

¹⁾ Полторацкий. Материалы для словаря русских писателей, т. I, вып. I. Переводчики Вольтера. М. 1858.

В таком стиле блистательной безделки написаны мадригалы Пушкина к Бакуниной («Что может на- скоро стихами молвить ей?»), К *** («Туманский прав»... «Нет, не черкешенка она»...), В альбом Е. Н. Вульф («Вот, Зина, вам совет»...), Поргрет («С своей пылающей душой»...), В альбом Ушаковой («Вы избалованы природой»...), В альбом Росетти («В тревоге пестрой и бесплодной»...), Г-же Эйхфельдт («Ни блеск ума, ни стройность платья»...), Олениной («Когда б не смутное влечение»...), К *** («Мне нет ни в чем от вас потачки»...), А. Д. Абамелек («Когда-то помню с умилением»...), З. А. Волконской («Среди рассеянной Москвы»...), Н. В. Кочубей («Простой воспитанник природы»...). Интересен двойной мадригал («Она мила, скажу меж нами»), дающий в форме поле- мического ответа кн. Вяземскому два женских пор- трета — Росетти и Олениной.

Характерный образец этой гирлянды мадригалных строф — посвящение С. А. Урусовой (1827):

Не веровал я грациям доныне,
Мне вид тройной казался все мудрен,
Но вижу вас — и верой озарен,
Молюсь трем грациям в одной богине.

Все эти опыты выдержаны в каноническом стиле мадригала и в общем мало отступают от требования многоопытного Буало:

*Le madrigal plus simple et plus noble en son tour
Respire la douceur, la mollesse et l'amour.*

Но в целом они гораздо ближе к поэтике самого Пушкина, определившего мадригал ледяными призна- ками блеска и холода.

Вот почему превосходные образцы мадригального искусства мы находим в альбоме Онегина, этого тон- кого ценителя французской литературы XVIII в. В сафьяновой тетради этого читателя Фонтенеля мы

находим: «Туманский прав» и особенно великолепный мадригал к Р. С.:

Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел.
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи;
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул.
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул.

Но часто Пушкин разнообразит традиционную схему мадригала внесением в него новых элементов, злободневными впечатлениями, подчас политическими раздумиями, иногда описательными строфами. Свой превосходный ранний мадригал «Е. С. Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада», Пушкин строит на кощунственной основе. Играя на общности мифологического «бога садов» и «бога сладострастия» он сближает с Приапом православного иерарха:

Митрополит, хвостун бесстыдный,
Тебе прислав своих плодов,
Хотел уверить нас, как видно,
Что будто сам он бог садов.
Чему дивиться тут? Харита
Улыбкой дряхлость победит,
С ума сведет митрополита
И пыл желаний в нем родит.
И он, твой встретя взор волшебный,
Забудет о своем кресте,
И нежно станет петь молебны
Твоей небесной красоте.

Этот образцовый мадригал вполне выдержан в духе вольнодумных поэтов Вольтеровской плеяды. Иногда в основу мадригала кладется публицистическая тема («Краев чужих неопытный любитель»...). Иногда литературная современность («Вы тут найдете Полевого, Великопольского, Хвостова»...). В некоторых случаях

мадригальная *pointe*, подобно онегинской строфе, вбирает текущее артистическое впечатление:

Так мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой...

Наконец, в «стесненный размер» этой миниатюрной пьески вторгается подчас тема поэмы, и контрастным отзвуком к будущему прологу «Медного всадника» звучит первая строфа мадригала Олениной:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит, —
Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Так традиционная тема мадригальной учтивости расширяется в сторону новых заданий и впечатлений, сохраняя свои черты лестной или нежной оценки.

III

Но даже при таком расширении своей сферы мадригал оставался тесным видом поэзии. Литературная игрушка изощренной эпохи, он явно отживал свой век вместе с любовными нравами старого времени: «Со славой красных коблуков и величавых париков...»

Вот почему Пушкин стремился внести в свои мадригальные посвящения черты живой впечатлительности. Признаки холодного острословия или равнодушного поклонения сменяются у него глубокими нотами искреннего признания или затаенной грусти. В альбомной лирике поэта часто проступает старинная форма латинского мадригала, навеянного традицией Тибулла и Петрарки:

«Не много истинных похвал,
Но много истинного чувства».

Салонный стиль уступает место жалобе и признанию. Таков первый мадригал Бакуниной с его завершающими строками:

Промчались летом сновиденья,
Увяла прелесть наслажденья
И снова вокруг меня угрюмой скуки тень.

Таковы строфы к Марии Смит («Лила, Лила, я страдаю...»), к Наташе («Вянет, вянет лето красно...»). В таком же духе прелестный мадригал Пушкина «В альбом П. А. Осиповой», стареющей женщине, предмету его искренней дружеской привязанности:

Цветы последние милей
Роскошных первенцов полей;
Они унылые мечтанья,
Живее пробуждают в нас:
Так иногда разлуки час
Живее самого свиданья.

Эта строфа, минуя лириков XVIII века, восходит к поэту XVI столетия — Агриппе д'Обинье:

Une rose d'automne est plus q'une autre exquise.

Это посвящение можно поставить в связь и с двумя отрывками Плетнева:

Как поздней осенью последние цветы,
Задумчивой душе весну напоминают...

И в другом стихотворении:

Привет вам, первенцы весны,
Младые дети нежной флоры!

Эти мадригалы уже приближают нас к элегическому стилю. Немного остается для зарождения любовной элегии в ее чистом виде. Развернуть зародыш этого «томного признания», углубить его горестный тон, заменить традиционную мадригальную концовку свободной строфой — и элегия в ее образцовом виде

предстанет перед нами. От этих латинских мадригалов Пушкина один только шаг к его скорбным любовным пьесам. Ряд его посвящений, романсов и посланий является такими развернутыми и преображенными мадригалами. Таковы послания «К молодой вдове», «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...») («Мой друг, забыты мной следы минувших лет») и особенно посвящение Калипсо Полихрони:

Ты рождена воспламенять
Воображение поэтов...

Эта возлюбленная Байрона вызывает в следующих строфах его облик и будит ревнивую мечту. Элегия вырастает из живописного портрета гречанки с ее «восточной странностью речей, блистанием зеркальных очей»...

Так в целом ряде случаев традиционная лирическая виньетка получает неожиданное углубление. В оточенную светскую строфу вносится интимная драма любви, смещая все приемы мадригального искусства и преобразя его каноническую сущность.

IV

Таков третий акт маленькой драмы, которую мы изучаем: дряхлеющий жанр, пребывающий подчас в своем каноническом виде у Пушкина, получает у него и первое решительное преобразование — он расширяется, разворачивается, вбирает в себя разнообразные темы, меняет свой установленный тон, начинает звучать по-иному. Но это еще недостаточно для умирающего жанра, чтоб сохранить свои черты в дальнейшей поэтической эволюции. Происходит катастрофический сдвиг, замена распадающегося вида новым, извлекающим из обломков старого какое-то жизненное зерно. Мадригал уходит, нарождается любовная элегия, отме-

няющая последние остатки этой пережившей себя формы. После Пушкина мадригал в русской поэзии становится явным и нетерпимым пережитком.

Жанр получил в альбомах Росетти и Вульф блистательное завершение и должен был умолкнуть под заунывные или ликующие звуки бессмертных посланий к Ризнич, Керн или Гончаровой. Стихотворные шалости вроде «Она мила, скажу меж нами» или «Я вас люблю, хоть я бешусь»... — все эти мадригальные речитативы донжуанского списка Пушкина потонули в торжественных запевах его влюбленных посвящений: «Для берегов отчизны дальней», «Я помню чудное мгновение» или «Все в ней гармония, все диво»...

Так сказался момент перелома в нашей любовной лирике. В творчестве Пушкина произошла встреча и смена двух лирических жанров *artis amandi*. Юная элегия, возрожденная на рубеже двух столетий пушкинскими учителями — Андре Шенье, Парни, Жуковским и Батюшковым, долгое время просуществовала рядом с дряхлеющим мадригалом. Поэты культивировали равноправно оба любовных жанра.

Но в 20-е годы происходит бесповоротный сдвиг. Малый жанр XVIII века закатился. Открывались еще неведомые пути к художественному из'явлению жалоб, признаний, сетований, укоризн или восхищений, т.-е. для всех заповедных тем любовной поэзии, которым суждено было находить все новые ноты в строфах Фета, Блока, Ахматовой. В русскую лирику в качестве господствующего жанра вступала элегия и на целое столетие утверждалась в ней великим именем и творческим опытом Пушкина.

1824.

ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА ¹⁾

Пушкинская строфика представляет богатую и почти неразработанную область. Обычное высокое мастерство художественных достижений поэта здесь сочетается с обширным разнообразием примененных приемов. Пушкин испробовал ряд строфических форм античной, средневековой и новейшей европейской поэзии, нередко видоизменяя, комбинируя и переплавляя в новые сочетания канонические группировки стихотворных периодов.

В общем репертуаре пушкинской строфы мы находим элегические дистихи, терцины дантовского типа октаву, стансу (в собственном смысле термина), сонеты, александрийские стихи (отнесем их условно к строфике) и разнообразные сочетания двустрочных куплетов, трехстиший, пятистиший и проч. Среди различных строфических разработок здесь имеются ва-

¹⁾ Эта статья, написанная в 1922 г., представляла собой одну из первых попыток применить к русской поэзии принципы изучения строф установленные в европейской науке. Мы пользовались для нашего построения рядом известных исследований, частично указанных в подстрочных примечаниях. Считаем не лишним, при настоящем переиздании статьи, указать и общую литературу по строфике, служившую нам: Noack, F. Der Strophenausgang in seinem Verhältniss zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzös. Lyrik, 1898.—Schläger Ueber Musik und Strophenbau der franz. Romanzen, 1900.—Nactebus. Die nichtlyrischen Strophenformen des altfranzösischen, Leipz..

риации на древний иамб, быть может, отразившие его видоизменения у Андре Шенье, преображенные формы некоторых Ронсаровых од, вероятно воспринятые через Сент-Бёва, рецепция характерной строфы Ариостова «*Orlando Furioso*», воспроизведение сложной формы баллад Барри Корноуля, имитации испанского романса и португальской песни.

Наконец, ряд оригинальных строф непосредственно выкован самим поэтом для различных его заданий или же является творческой переработкой каких-либо неизвестных образцов. Своеобразное кольцевое строение «Слыхали ль вы», близко напоминающее начальную часть рондо, или же иного типа строфическое кольцо в песне «Пью за здравие Мэри», оригинальная строфическая система «Бородинской годовщины» или песни председателя в честь чумы, зародыш 15-стишной строфы в «Полтаве» (по наблюдению Ф. Е. Корша), сложный прием рифмовки в отрывке «Не розу пафосскую», некоторые законченные формы эпиграмм, наконец, применение шутивного рефрена в «Моей родословной» — все это достаточно показывает, какие разнообразные богатства представляет нам в целом пушкинская строфика.

1891.—*Brandenburg*. Die festen Strophengebilde und einige metrische Künsteleien des *Mystères de S-te Barbe*, 1907.—*Chate lain*, H. *Recherches sur le vers français au XV siècle*. Rimes, mètres, strophes, P., 1908.—*Martinon*. Les strophes, études historiques et critiques sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, 1911.—*M. Souriau*. L'évolution du vers français au XVII s., P., 1893.

Ряд принципов, установленных в этих исследованиях, был применен нами к описанию и анализу онегинской строфы, ее композиции, рифмовки и проч. Мы сопроводили это изучение строфики романа характеристикой его интонационных приемов и общего художественного стиля, столь тесно связанного с его метрической формой.

Но центральное место в ней несомненно занимает та строфа, которая была, повидимому, выработана Пушкиным еще в 1822 г. для его «Тавриды» и послужила ему замечательно подходящей формой для «Евгения Онегина», а затем и для первоначальной редакции «Медного Всадника» (для неоконченного «Езерского»).

Освященная знаменитым романом в стихах и как бы навсегда с ним спаянная, онегинская строфа представляет одну из самых устойчивых и благодарных русских строф. Не связанная с какими-либо западными образцами, глубоко оригинальная, она дает замечательную организацию естественному размеру русской поэмы — четырехстопному ямбу, и не удивительно, конечно, что в последующей поэзии ее появление неизменно знаменовало моменты высокого под'ема нашей поэтической культуры. От Лермонтова, применившего ее с большим вкусом в «Казначейше», до Вячеслава Иванова, Максимилиана Волошина и Сологуба она доказывает свою жизненность, гибкость, подвижность и поразительную способность выражать легко и непринужденно разнообразные поэтические стили, одинаково выпукло выявляя несхожие творческие индивидуальности и различные художественные жанры (шутливую повесть, лирическое письмо, автобиографическую поэму и проч.).

Онегинская строфа кажется поразительно простой и как бы созданной без всякого затруднения и усилия; она словно сама собой слагается, звучит и льется; на первый взгляд она даже может показаться результатом какого-то творческого самозарождения, случайным отложением счастливой поэтической импровизации, до такой степени естественно, легко и свободно располагаются в нужный строфический рисунок ее летучие и беглые строки. Мы увидим сейчас, какие разнообразные стилистические возможности учитывались Пушкиным при ее создании и

какой сложный ритмико-синтаксический механизм поддерживает эту столь простую и легкую на первый взгляд систему трех куплетов, увенчанных заключительным крылатым двустишием¹⁾.

I. СТРОФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

1. Принцип построения.

Онегинская строфа принадлежит к типу так называемых «больших строф». Она даже несколько превосходит их норму. Строфические теории склонны считать максимальным размером строфы двенадцать стихов, полагая, что свыше этого количества память перестает удерживать рисунок ритмической группы, а стало быть наслаждаться ее периодическим возвращением. Тем не менее Андрэ Шенье, например, один

1) Пушкин обычно не делал существенного различия между терминами строфа, куплет и станса. Так, основную ритмическую группу в «Евгении Онегине» он чаще всего называет строфой, как в самом романе, так и в примечаниях к нему и в своих письмах: ...«строфа, слагаемая мной» (I, 40); ...«в строфах небрежных» VIII, 49); ...«речь веду в своих строфах» (V, 36); ...«я строфы первые читал» (VIII, 41; см. также IV, 35 и др.). В письме к Дельвигу он пользуется строфическим признаком и для характеристики всего процесса написания романа: «Здесь думают, что я приехал набирать строфы в Онегина»... (ноябрь 1828 г.). Тот же термин мы неоднократно встречаем и в примечаниях, предисловиях и заметках о романе. Но иногда Пушкин определяет онегинскую строфу термином куплет: ...«Готов поместить в честь его (драматурга Хмельницкого) целый куплет в 1-ю песнь Онегина (письмо Л. С. Пушкину, 1825 г., нач. апреля). Иногда строфа называется Пушкиным стансою: «...Вся станса недостойна вашего пера» — пишет он Великопольскому по поводу одной сатирической строфы (апр. 1828 г.). Мы для удобства сохраняем пушкинскую терминологию, не считаясь с легкими оттенками различия в этих трех терминах.

из любимейших поэтов Пушкина, создал строфу в 19 стихов в своем знаменитом «Jeu de Raume», несомненно знакомом и нашему поэту. Правда, сложность строфического рисунка мешает здесь сознанию и слуху улавливать симметрическое возвращение ритма, и цель строфического сочетания остается недостигнутой. Во всяком случае объем онегинской строфы не является в европейской поэзии исключением.

В отличие от сложных, часто несомненно перегруженных строф в 15—20 стихов, строфа пушкинского романа с замечательной легкостью раскрывается сознанию и без труда производит необходимый эффект периодического возвращения ритма. Это в значительной степени объясняется тем, что—при всей своей видимой простоте—она построена обдуманно, расчетливо и искусно и целым рядом поставленных и умело преодоленных трудностей создает на редкость гибкую, законченную и цельную ритмическую единицу.

Как же построена онегинская строфа?

В основе ее построения лежит чисто рифменный принцип. Чередование четверостиший с рифмами перекрестными, парными, опоясанными и, наконец, заключительного двустишия создает ее основной рисунок. Пользуясь обычными формулами, онегинскую строфу можно изобразить следующим образом:

Ч е т ы р е х с т о п н ы й я м б

слоги 9 8 9 8 9 9 8 8 9 8 8 9 8 8

рифмы а b а b с с d d e f f e g g

Таким образом использованы все принципы рифмовки четверостишия — парность, перекрестность, опоясанность¹⁾. Это рифменное разнообразие и

1) Возможны и некоторые другие комбинации рифмовки с перестановкой мужских и женских рифм—но не создание нового принципа.

придает онегинской строфе характер гибкости, текучести и подвижности. Оно намечает богатый и прихотливый рисунок ее внутреннего развития и определяет сложные, часто капризные и неожиданные переломы ее ритмических ходов.

Заключительное двустиишие—кода строфы,—вполне заменяя старинный рефрен, так же завершает строфическую композицию и гармонически вполне сливается с основной тканью строфы (Strophengrundstock)¹).

Удобная обозримость и запоминаемость онегинской строфы объясняется и тем, что Пушкин соблюдает в своей «большой строфе» не только размер, но и количество стоп. Он нигде не допускает отступлений от четырехстопного ямба в сторону его сокращения или удлинения. Разнообразие рифм должно вполне компенсировать однообразие размера. Онегинская строфа — строго *изометрическая*. Это сильно способствует ее законченной цельности и ритмической полноте.

Строфическая система, созданная Пушкиным в «Евгении Онегине», подается классическому принципу тройственного членения²). Здесь различается «восходящая часть» (Aufgesang), «нисходящая часть» (Abgesang) и самостоятельная кода.

Восходящая часть состоит из двух четверостиший; при различии их рифм и самой системы рифмования, она представляет аналогию с теми «Stollen» или «Pedes», которые в средневековой лирике отмечали два первые метрически-параллельные члены строфы.

¹) О перерождении рефрена в обычный и разнообразный конец строфы и общей гармонизации коды и Strophengrundstock'a см. E. Stenge «Der Strophenausgang in den ältesten französischen Balladen», Zts. Spr. Lit. 1896, XVIII, 85—14, см. также его же «Romanische Verslehre», Gröbers Grundriss, 1893, II, I—96.

²) О нем см. В. Жирмунский «Композиция лирических стихотворений», стр. 17.

В нисходящей части можно рассматривать собственно *Abgesang* и заключение всей строфы—два последних стиха или коду.

Основные части строфы прерываются паузой. Ее место неподвижно, и часто она поднимается или опускается на один-два стиха в зависимости от синтаксического строения строфы. Но обычно она отделяет оба *pedes* восхождения от всего *Abgesang*'а. Проследим эту систему деления на конкретном примере (гл. I, стр. XXXIV).

Восходящая часть (<i>Aufgesang</i>).	} 1-четверостишие (1-а <i>pedes</i>).	Мне памятно другое время: В заветных иногда мечтах Держу я счастливое стремя И ножку чувствую в руках;
		2-четверостишие (2-а <i>pedes</i>).

П А У З А

Нисходящая часть (<i>Abgesang</i>).	} 3-е четверостишие	Но полно прославлять надменных Болтливой лирою своей: Они не стоят ни страстей, Ни песен ими вдохновенных;
		Кода.

Этот закон внутренней паузы на определенном месте строфы, установленный французскими классиками XVII ст. (*Malherbe*), часто не соблюдался впоследствии. Не всегда он соблюден и у Пушкина, довольно свободно двигавшего партии своего рассказа внутри строфы. Тем не менее пауза после второго четверостишия может здесь считаться достаточно типичной.

2. Стилистическая функция коды

Кода онегинской строфы является не только естественным и каноническим завершением периодических групп, как бы отмечающим наступление интервала между ними, но выполняет при этом и чисто стилистическую функцию:—она заканчивается острым ударным, запоминающимся моментом; предшествующий стихотворный фрагмент как бы оттачивает и заостряет его. В этом смысле онегинская кода в огромном большинстве случаев может считаться заключительной *pointe*, особым видом неожиданной и остроумной концовки. Приемом внезапного и меткого оборота, смелого образа, острого изречения или внезапной шутки она отмечает конец данного ритмико-смыслового периода. Иногда таким «заострением» является типичный афоризм, вполне напоминающий искусство Ларошфуко или Лабрюйера. Таковы многочисленные полуфилософские изречения, разбросанные по концам онегинских строф:

Привычка свыше нам дана ¹⁾,
Замена счастью она (II, 31.)

Простим горячке юных лет
И юный жар, и юный бред (II, 15).

Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход (VI, 21).

Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не в рай. (VIII, 27)

1) В ссылках мы обозначаем всюду для упрощения римской цифрой главу, арабской—строфу. Ссылки имеют в виду Якушкинское издание романа: «Евгений Онегин». Роман в стихах А. С. Пушкина. Издание Общества Любителей Российской словесности при императорском Московском Университете под редакцией В. Якушкина. Москва 1837, стр. 3076. В некоторых случаях мы пользовались дополнительно одним из последних изданий романа под ред. М. Л. Гофмана. Гос. изд., Пб. 1919.

Пружина чести наш кумир,
И вот на чем вертится мир! (VI, 11).

Но дико светская вражда
Бойтся ложного стыда. (VI, 28).

Или же: «К беде неопытность ведет», «Любовью шутит сатана» и проч. Иногда эта стилистическая *pointe* принимает вид эпиграмматической характеристики, игривой шутки, забавного заключительного штриха:

И бегала за ним она,
Как тень иль верная жена. (I, 54).

Как ваше имя? Смотрит он
И отвечает: Агафон (V, 9).

Такой же типичный эпиграмматический жанр разрабатывается и в ряде других случаев:

Как Дельвиг пьяный на пиру (VI, 20).

Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут (V, 26).

И рогоносец величавый,
Всегда довольный сам собой,
Своим обедом и женой (I, 12).

И дедов верный капитал
Коварной двойке не вверял.

Чтоб каждым утром у Веры
В долг осушить бутылки три (V, 5).

Иногда это шутка над самим собой, как двустишие о «цехе задорном», или же:

Там некогда гулял и я,
Но вреден север для меня (I, 2).

Хоть и заглядывал я встарь
В академический словарь. (I, 26).

И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши. (V, 30).

Часто она принимает характер просто шуточного возгласа или иронического вопроса, в роде:

Но, господа, позволено-ль
С вином равнять do-re-mi-sol? (Пут. Онег.)

Или: «Хорош Российский Геликон», «Да здравствует бордо, наш друг» и чисто пародийное:

Я классицизму отдал честь,
Хоть поздно, а вступление есть. (VII, 55).

Иногда то же значение имеет законченное, полностью сравнение, подчас тоже не лишённое налета шутки: «Как Чацкий с корабля на бал»; «Как ты, божественный Омир»; или же:—

Подобный ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад. (I, 25).

Наконец, помимо афоризма и эпиграммы, онегинская *pointe* отмечена подчас признаком усиленной картинности, образной или звуковой живописности, зрительного или мелодического эффекта, который удачно срезает строфу. Такие гармонически-организованные строки, как «Язык Петрарки и любви» или «Напев Торкватовых октав», «Как на лугу ваш легкий след», «Хвалебный гимн отцу миров» — служат таким же естественным финалом, как и более картинные, часто конкретно-живописные:

Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым. (I, 16).

Сюда гусары отпускные
Спешат явиться, прогреметь,
Блеснуть, пленить и улететь (VII, 51).

Или же—образ необыкновенной глубины и пленительности:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал (VIII, 50).

Таково богатое разнообразие строфических окончаний в «Онегине»; то изречение или отточенная максима, которая как бы создана для цитации, для эпиграфов и готова стать поговоркой, как стих «Горе от ума», столь оцененный в своей афористичности Пушкиным; то легкая словесная карикатура или ироническая арабеска, подчас дружески безобидная, порой дразнящая, а нередко намеренно язвительная; то поражающая своим эффектом чисто гармоническая или образная картина, разрывающая неожиданным ярким видением разговорную ткань повествования,— таково важное значение онегинской коды, понимаемой в ее стилистической функции, как строфическая *pointe*.

3. Аналогия с сонетом

Количество стихов в онегинской строфе — четырнадцать, и возможность ее деления по принципу двух четверостиший и двух трехстиший соблазняет на сближение ее с формой сонета.

В синтаксическом отношении онегинская строфа часто распадается на такие четыре как бы сонетных части:

1-й катрен: Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат:

2-й катрен: Он там хозяин, это ясно.
И Тане уж не так ужасно,
И любопытная теперь
Немного растворила дверь...

1-й терцет: Вдруг ветер дунул, загашая
Огонь светильников ночных.
Смутилась шайка домовых,

2-й терцет: Онегин, ворами сверкая,
Из-за стола гремя встает;
Все встали: он к дверям идет (V, 18).

Такие же терцеты нисходящей части естественно
получаются в целом ряде строф:

Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека,
Ни даже дамских мод журнал
Так никого не занимал:

То был, друзья, Мартын Задека,
Глава халдейских мудрецов,
Гадатель, толкователь снов (V, 22).

Четкие разделения нисходящей части на терцеты
находим и в других строфах:

Он рыться не имел охоты
В хронологической пыли
Бытописания земли;

Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей (I, VI).

Или:

У скучной тетки Таню встреть,
К ней как-то Вяземский подсел
И душу ей занять успел.

И близ него ее заметя,
Об ней, поправя свой парик,
Осведомляется старик (VII, 49).

Обычное разделение восходящей части на два катрена едва ли требует доказательств.

Мы видим, что в целом ряде случаев нисходящая часть распадается ритмически и синтаксически на два отчетливых терцета по рифмовке $abb—acc$. Поэтому предлагаемое деление строфы по принципу $4+4+3+3$ также оправдывается в ряде случаев ритмико-синтаксической композицией, как и принимаемое обычно деление $4+4+4+2^1$; оно действи-

¹) Такое деление имеет в виду М. Л. Гофман, различая в онегинской строфе три четверостишия и одно заключительное двустишие. «Евгений Онегин». Гос. Изд., Пб. 1919, стр. 11.

тельно имеет широкое применение в романе, но далеко не исключительно в нем. Статистический подсчет показывает, что на общее количество строф романа целая треть распадается в своем *Abgesang*'е на терцеты ¹⁾.

Таким образом онегинская строфа зачастую распадается на два четверостишия и два терцета, естественно образующих строфический рисунок сонета.

Но отличительный признак этого «стихотворения с закрепленной формой» (*Poème à forme fixe*), как известно, — принцип рифмовки, вне которой нет подлинного сонета. Оба четверостишия должны быть написаны во всяком случае на одни и те же две рифмы, каковы бы ни были их сочетания. Та же формула АВ охватывает оба кватранта. Первые восемь строк подчинены двум рифмам.

Как правило, мы этого, конечно, не находим в онегинской строфе. Но ее тяготение к сонетной форме выражается в том, что в романе попадаются правильные сонеты не только в смысле строфического сечения, но и в чисто рифменном отношении. Некоторые строфы «Онегина» дают нам типичные сонеты, разбитые на два кватранта и два терцета, при чем начальные четверостишия написаны целиком на две одинаковых рифмы:

Татьяна, по совету няни
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в бане
На два прибора стол накрыть;

¹⁾ Вот результаты статистического подсчета строф для определения общего количества терцетных нисходящих (строфы, пропущенные, хотя бы и обозначенные цифрой, и неоконченные в расчет не принимались). Глава I—18 строф на 54, гл. II—11 на 40, гл. III—16 на 40, гл. IV—13 на 43, гл. V—21 на 43, гл. VI—11 на 46, гл. VII—20 на 52, гл. VIII—12 на 49. В итоге на общее количество 367 строф 122 строфы имеют в *Abgesang*'е сечение 3 + 3.

Но стало страшно вдруг Татьяне,
И я—при мысли о Светлане
Мне стало страшно—так и быть,
С Татьяной нам не ворожить.
Татьяна поясок шелковый
Сняла, разделась и в постель
Легла. Над нею вьется Лель.
А под подушкой пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихловсе. Татьяна спит (V, 10).

Помимо естественного строфического сечения, мы имеем здесь обязательную сонетную рифмовку в кватрантах: няни—бане—Татьяне—Светлане; ворожить—накрыть—быть—ворожить, т.-е. по четыре консоннирующих в рифмах стиха (вместо обязательных двух¹⁾).

Точно так же в другой главе:

Не мадригалы Ленский пишет
В альбоме Ольги молодой;
Его перо любовью дышит,
Не хладно блещет остротой;

Что ни заметит, ни услышит
Об Ольге, он про то и пишет:
И полны истины живой
Текут элегии рекой.

Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего
Поешь, бог ведает, кого

И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Все повесть о твоей судьбе (IV, 21).

¹⁾ Повторение слова **ворожить** не нарушает принципа сонетной рифмовки; сонетная практика знает не мало случаев таких буквальных повторений слова вместо новой четвертой рифмы (см., напр., сонет Брюсова «Ассаргадон»). Для самого Пушкина это ни в какой мере не было нарушением принципа кватренарной рифмы: «При четвертой рифме он иногда позволяет себе повторять то же слово»—замечает Ф. Е. Корш (Ор. cit. 33). Рифмовка одинаковыми словами вообще не была чужда Пушкину.

Рифмовка кватрантов сохраняет и здесь сонетный принцип: пишет—дышит—слышит—пишет; молодой—остротой—живой—рекой, т.-е. два четверостишия выдержаны в двух рифмах.

Близость онегинской строфы к сонетному построению представляет интерес и для определения тематической композиции каждой строфы, т.-е. чередования в ее пределах нескольких тем.

При всем разнообразии пушкинской стансы в «Онегине», в ней часто темы распределяются по принципу сонетного расположения: 1-й кватрант — основная тема, 2-й кватрант—ее развитие, или же новая, но родственная тема; 1-й терцет—перелом в рассказе и новая тема, захватывающая часто и 2-й терцет, чтоб разрешиться в заключительном двустии или последнем стихе, замыкающем и завершающем все течение рассказа.

Возьмем для примера строфу 20 главы VI—Ленского перед поединком:

- 1-я тема: Домой приехав, пистолеты
Он осмотрел, потом вложил
Опять их в ящик и раздетый
При свете Шиллера открыл;
- 2-я тема: Но мысль одна его об'емлет;
В нем сердце грустное не дремлет;
С неиз'яснимою красой
Он видит Ольгу пред собой.
- 3-я тема: Владимир книгу закрывает,
Берет перо; его стихи,
Полны любовной чепухи,
Звучат и льются.

К о д а:

Их читает
Он вслух в лирическом жару,
Как Дельвиг пьяный на пиру (VI, 20).

Таким образом три сменяющихся темы: осмотр пистолетов—видение Ольги—писание стихов—замыкаются кодой, образом пьяного Дельвига на пиру, при

чем это сонетное расположение тем придает большую стройность и устойчивость всей строфе.

Такое же тематическое расположение, близкое к сонетному типу, мы находим, например, в строфе 43-й главы I: «И вы, красотики молодые...» Мы имеем опять три темы: красотики молодые—литературные опыты «Онегина»—их бесплодие и, наконец, заключительная шутка о «цехе задорном», которая замыкает типической *pointe* всю строфу.

Характерна в этом отношении и строфа 6-я главы VII, описание памятника Ленского: первая и основная тема—лесной пейзаж («Меж гор, лежащих полукругом...»); далее развитие первой темы и новая деталь—гробница («Там соловей, весны любовник...»); третья тема—эпитафия («Владимир Ленский здесь лежит...»). И наконец, кода: краткий заключительный возглас надгробной надписи, завершающей не только строфу, но как бы целую жизнь: «Покойся, юноша-поэт!».

При большой свободе и разнообразии онегинской строфы мы не всегда находим в ней этот принцип тематического построения; мы и здесь можем говорить только о большей или меньшей типичности данного приема, имея в виду бесконечную подвижность и пестроту строф романа. Совершенно очевидно, что онегинская строфа не выдерживает сравнения с классическим типом строгого канонического сонета, например Петрарки или Эредиа. Но необходимо иметь в виду, что практика сонетного искусства знает немало других выявлений той же формы. Сонеты разговорные, шуточные, каламбурные, краткостопные (вплоть до единой односложной стопы, как в известном сонете | фокусе: Fort | Belle | Elle | Dort | Sort | Fréle | Quelle | Mort! и т. д.)—все это достаточно показывает, насколько сонетная форма не стеснялась признаками тематики или художественного стиля,

а широко охватывала самые разнообразные задания и жанры.

При этом сонет далеко не всегда являл тенденции к изолированной замкнутости в своей композиции. Группировка сонетов в циклы, форма венка сонетов, где каждая часть органически спаяна со всеми звеньями цепи, строфическая роль сонета в больших поэмах, как например, в «Venezia la Bella» Аполлона Григорьева—все это выдвигает значение сонета как строфы. Это необходимо иметь в виду при сближении онегинской стансы с сонетом.

Вообще речь может идти здесь не об отождествлении этих двух стихотворных типов, а лишь о некоторых общих приемах их построения. Неизменные четырнадцать строк, естественное распадение пьесы на два кватранта и два терцета, кода, соответствующая сонетному замку, распределение тем внутри фрагмента и замыкание его заключительным стихом — все это как в чисто строфическом, так и в тематическом отношении, сближает онегинский куплет с каноном классического сонета.

II. СТРОФИЧЕСКОЕ ENJAMBEMENT

В большинстве случаев онегинская строфа представляет собой стансу, т.е. законченное и законченное целое. Но часто тема строфы в ней не только не исчерпана, но определенно перебрасывается в дальнейшее строфическое построение. Стихотворная фраза, выходя из пределов данной строфы, продолжает развиваться в следующей, иногда даже в двух последующих. Получается строфическое enjambement.

Так в главе III имеется перенос строфы 38-й в 39-ю:

И задыхаясь, на скамью

Упала...

«Здесь он! Здесь Евгений!».

В главе IV строфы 32-я и 33-я:

Пишите оды, господа,
Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено...

В главе V, стр. 5-я и 6-я:

... Вдруг, увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны,
Она дрожала и бледнела.

В главе VI строфа 30-я захватывает и следующую 31-ю.

... пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет,
На грудь кладет тихонько руку
И падает...

В той же главе последние строфы:

Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей...

В главе VIII строфа 15-я оригинальным приемом перебрасывается в следующую:

Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу...

Люблю я очень это слово;
Но не могу перевести.

Или же ниже enjambement строфы 39-й на 40-ю:

Играет солнце: грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по ним свой быстрый бег
Стремит Онегин?

Иногда такой строфический перенос — простая деталь повествования. Но часто он является результатом тонкого и трудного ритмико-композиционного приема, замечательно усиливающего и углубляющего тон рассказа нарочитыми игнорированием между-строфной паузы, которая тем не менее ощущается и сильно повышает драматический темп последующего рассказа. В этих случаях строфическое enjambement является своеобразным и смелым художественным приемом, который в «Онегине» дает ряд удачнейших композиционных эффектов.

III. СИСТЕМА РИФМОВКИ

Мы видели, что основным формирующим принципом онегинской строфы является *рифма*. Расположение рифм по единому общему и неизменному закону определяет композиционный рисунок и тематическое построение строфы и регулирует ее ритмико-синтаксический ход¹⁾. Вот почему изучение онегинской рифмы представляет первостепенную важность при анализе строфики романа.

Рифмовка «Евгения Онегина» представляет ряд своеобразных черт, в значительной части не свойственных поэмам Пушкина и лирике его. Здесь нет единого типа рифмовки, напротив — принципом романической композиции следует признать возможное разнообразие рифменных типов и стилей, от самых

¹⁾ Связь строфической структуры с рифмой теоретически обосновал и детально изучил на образцах старо-французской поэзии F. Orth: «Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösisch. Lyrik». Cassel, 1882.—Вопросом об органической связи рифмы со строфой так же обстоятельно занимался впоследствии N. Chatelain: «Recherches sur le vers français au XV siècle. Rimes, mètres, strophes». P. 1908.

обычных, будничных и доступных до наиболее трудных, избранных и богатых.

Как общий рифменный закон романа выдвигается все же принцип легкой рифмовки, заведомо доступной и незатейливой, придающей наиболее разговорный характер повествованию. Пушкин словно стремится опровергнуть в «Онегине» все традиционные каноны учения о рифме. Сложные запреты и правила, положенные в основу европейской просодии еще в XVIII веке знаменитыми «поэтами-законодателями» Мальэрбом и Буало, здесь на каждом шагу нарушены и опрокинуты. «Евгений Онегин» почти на всем своем протяжении как бы служит протестом против освященного веками учения о рифме.

Здесь прежде всего нарушен запрет рифмовать составное слово с его простым, вообще слово с его частью и даже слов одинаковых корней или родственных грамматических образований. Пушкин смело рифмует *ненавидеть—видеть* (VII, 14), *человек—век* (VI, 4, VII, 22, VIII, 10), *кумир—мир* (VI, 11), *Невы—вы* (1, 2, VII, 16, 27), *шум—ум* (II, 7); сюда же относятся *себя—тебя* (I, 1), *того—его* (I, —17), *суждено—но* (IV, 16), *никто—то* (IV, 17), *приговоров—разговоров* (VI, 47). Или же: *занемог—мог* (I, 1), *прочла—предпочла* (II, 30), *прикажи—откажи* (III, 34), *расскажем — покажем* (VII, 42), *наобум — ум* (VII, 48) ¹⁾.

Обширную категорию таких созвучий составляют глагольные рифмы, уснащающие ткань романа своими обильными «забавлять—поправлять», «хранила—ходила», «бранил — водил», «писал — танцевал», «значила — читала», «найдете — прочтете» и проч.

¹⁾ Последняя группа рифм приведена у Ф. Е. Корша — «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина», I, 25.

Иногда целые фрагменты в 4—6 стихов написаны сплошь на глагольные рифмы:

Минуты две они молчали,
Но кней Онегин подошел
И молвил: Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь. Я прочел... (IV, 12).

Или же серия рифм: *увядает—молчит—занимает—шевелит* и более пространные отрывки: *крестила — брала — драла — кормила — твердят — летят* (VII, 44).

Словом, правило не гнушаться «рифмой наглагольной», провозглашенное в «Домике в Коломне», получило широкое применение еще в «Евгении Онегине»; и, может быть, именно благодаря этому «роману в стихах», Пушкин мог в 1830 году заявить по поводу глагольных рифм:

По большей части так и я пишу.

На ряду с глагольными рифмами в «Онегине» широко представлена и другая категория доступных и нетрудных рифм, составленных из отглагольных существительных: *признанья—свиданья* (I, 11), *прикосновение — заточение* (I, 31), *творенье — уединенье* (V, 23), *вниманье—страданье* (VII, 10) и проч. Обилие их в романе очевидно и без доказательств.

Нередко Пушкин допускает вместо рифм ассонансы, придающие рассказу характер большей прозаичности, а стало быть, и разговорности. Таковы частые случаи приблизительной рифмовки: *«друзья—меня* (I, 32), *мои—любви* (I, 49), *героиней—Дельфиной* (III, 10), *Кремля—моя* (VII, 37), *колеи—земли* (VII, 34), *любви—дни* (III, 14), *меня—моя* (III, 19)¹). Сюда же

¹) По заявлению Ф. Е. Корша (op. cit. 20) в таких формах как: «я—меня, пою—люблю», происходит «созвучие смягченных согласных со стоящими в начале слога *и, я, ю*, т. е.

относятся такие спорные созвучия, как голод—молот (Путеш. Онег.), все—Руссо (II, 29), свете—Гете (II, 9).

Затем следует обширная категория рифм, хотя и не глагольных, но, очевидно, не менее доступных, как любовь—вновь (VIII, 21), любовь—кровь (II, 9), искусство—чувство ²⁾, печаль—даль (II, 10), бремя—время, встречи—речи (III, 14), скромный—томный (IV, 34), мальчик—пальчик (V, 2), тень—день (VIII, 13), участья—счастья (VII, 47) и проч. Все это создает общий фон не затрудненной, не звонкой, обычной разговорной речи, что, повидимому, и входило в задание автора.

Некоторые рифмы, сознательно введенные с той же целью, в сущности так же недопустимы с точки зрения строгой просодии. Так осуждаются слова слишком схожие; в «Онегине» рифмуются пальцы и пяльцы (II, 26), клавикорды и аккорды (VI, 19), топать и хлопать (I, 22), блещут и плещут (I, 20), холодный и голодный (IV, 41), Полину—Селину (II, 33), Ричардсона—Грандисона (II, 30), Львовна—Петровна (VII, 45), магнетизма—механизма (VIII, 38).

В равной мере и слова, прямо противоположные по смыслу и потому представляющие некоторую парность, считаются слабыми рифмами, так как каждое из них по естественной ассоциации влечет за собою другое (напр., по-французски: bonheur и malheur, ami и ennemi и т. д.). В «Онегине» встречаем рифмы этой именно категории: старине—новизне (I, 44), родной—чужой (II, 52), по-французски—по-русски (III, 26),

иначе говоря, с их j». Валерий Брюсов также отмечает, что это звуки иотированные и j (йот), звучащий перед окончанием (ja, ju), как бы заменяет опорную согласную (Валерий Брюсов в «Опыты». М. 1918, стр. 187)

²⁾ Эта рифма, осужденная самим Пушкиным («Из-за чувства выглядывает непременно искусство»—«Мысли на дороге», VII); встречается в «Евгении Онегине» не менее 6 раз: II, 9, 11, III, 24; IV, 12; VI, 26; в подготовительной строфе: «смешон, конечно, важный модник»...

дворянский—мещанский (подгот. строфы к VIII гл.), нас—вас (письмо Татьяны) и т. д.

Мы видим, что гораздо более, чем об октавах «Домика в Коломне», Пушкин мог бы сказать об онегинской строфе:

Мне рифмы нужны: все готов сберець я...

Но этот намеренно матовый фон рифмовки Пушкин своеобразно оживляет различными приемами. Богатая рифма в самых разнообразных ее видах как бы уравнивает ценными образцами это обилие рифм приблизительных, легких, достаточных, обычных и проч. Прежде всего Пушкин вводит в свои рифмы *омонимы*, что считается тонким и благодарным случаем рифмования¹⁾. В «Онегине» эти омонимические рифмы нередко создают намеренно шуточный эффект:

Защитник вольности и прав
В сем случае совсем не прав (I, 24).

И не заботился о том,
Какой у дочки тайный том
Дремал до утра под подушкой.

И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем...

Или в подготовительных строфах:

Подумала, что скажут люди
И подписалась: Твердо, люди.

Здесь уже создается впечатление некоторой игры рифмами. Богатая рифма имеет свойство вырождаться в особые приемы каламбурной рифмовки¹⁾, так что в известном контаксте слишком звонкая и полнозвучная рифма представляется некоторой шуткой, забав-

¹⁾ См. напр., M. Grammont. «Petit traité de Versification française», 33.—A. Dorchain «L'art des vers», 12-e ed., 145.

¹⁾ E. Freymond. «Ueber den reichen Reim bei altfranz. Dichtern bis zum Anfang des XIV jhr.»,—Ztr. Rom Phil., VI, 1—36, 177—215.

ным трюком (отсюда особого типа богатые рифмы в «фельетонных» пьесах Некрасова, в куплетах Минаева). В «Онегине» мы находим такие типичные Reimspielereien. Поэт, по выражению, которое он охотно употреблял в своих дружеских отзывах, как бы «шашлит» в своей рифмовке. Это особенно явствует из таких jeux de rimes, как:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей..
(Читатель ждет уж рифмы: розы,
На, вот возьми ее скорей!)

Или же:

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма младость?

К тому же разряду можно отнести особый прием, созданный Пушкиным и примененный им только в «Онегине». Это — рифмовка букв, инициалов, вензелей:

На отуманенном стекле
Заветный вензель О. да Е.

Или же: Элиза К. — паука; Р. С. — все; княжны S. L. — цель (Альб. Онег.). Все это раскрывает особенный полушутливый прием в рифмовке стихотворного романа.

Другой прием оживления безразличного рифменного грунта — прием неожиданной рифмовки иностранных слов с русскими: дыша — *entrechat* (I, 17), детьми — *endormie* (V, 27), *et cetera* — добра (VII, 31), *tête-à-tête* — лет, *benedetta* — поэта (VIII, 38), *неутомима* — *prima*, позволено ль — *de-re-mi-sol* (Путеш. Онег.). В подготовительных строфах к роману встречаем: *мечте* — *путе, quinze* — *elle va* — права, па — *papa, vinaigrette* — котлет.

Другую родственную группу рифм представляют иностранные слова, вошедшие в состав русского языка,

но все же менее привычные в нем, не вполне обрусевшие: *боливар—бульвар* (I, 15), *не раз—васисдас, брегет—обед* (I, 15). Все это создает оригинальную, почти всегда, как бы неизданную рифмовку. Целый ряд этих терминов вполне соответствует одному из принципов «богатой рифмы» — широкому использованию неологизмов.

Ряд таких же новых, свежих и неиспользованных рифм дают сочетания иностранных имен собственных с русскими словами. Странные, звучные, малознакомые имена являются также одним из принципов теории «богатых рифм»¹⁾. В «Онегине» обычны такие рифмы, как *дама—Бентама; Парни—они* (III, 29), *Фрейшиц—учениц* (III, 31), *роман—Шатобриан* (IV, 26), *Грим—перед ним* (I, 24), *картин—Расин* (V, 22), *лица—Апулея* (VIII), *Мельмотом — патриотом* (VIII, 8) *разбора—Шамфора* (VIII, 35), *Веритри* (VI, 5), *пола—Эола* (I, 20), *виды—Киприды* (IV, 27), *Гораций—акаций* (VI, 7), *синий—Россини* (Путеш. Онег.), *лимоном—Оттоном* (Путеш. Онег.), *Фоблас—вас*.

Некоторые из рифм этой категории рассчитаны на определенный комический эффект, построенный на контрастном сочетании иностранных имен и русских слов. Таковы, напр., *Мальвиной—полтиной* (V, 23), *Гильо—белье* (VI, 25), *Walter Scott—расход* (IV, 43), *Трике—колпаке* (VI, 2), *Приамы—дамы* (VII, 4), *Малек-Адель—постель* (подгот. строфы), *Финмуш—муж* (VII, 45), *Грандисон—сон*. Сюда же можно отнести: *Сенека—Мартын Задека* (V, 22). Все эти рифмы определенно поддерживают тот стиль игривой и легкой шутки, который окрашивает основную ткань романа.

Нередко, впрочем, Пушкин злоупотребляет этим приемом рифмовки иностранных имен и создает обширную группу рифм однородных (иностранные имена,

¹⁾ Guy Valvoг. «La rime; étude critique». «Revue contemporaine», 1855, III, 70—80.

рифмующие между собой), т.-е. свободных от эффектов неожиданности, контрастности, редких сочетаний. Таковы: *Беля—Фонтенеля* (VIII, 35), *Тиссо—Руссо* (VIII, 35), *Вольмар—де Линар* (III, 9) и проч. Здесь прием не достигает цели в силу отсутствия контрастного столкновения, вызывающего удивление и улыбку.

Помимо приведенных французских и английских фамилий, здесь фигурируют в немалом количестве и русские (Княжнин, Шаховской, Каверин и ряд вымышленных — Буянов, Флянов, Петушков, Харликов, Дурина и друг.). В этом отношении рифмовка романа вполне оправдывает замечание Кюхельбекера: некоторые строфы свидетельствуют о том, «что Александр Сергеевич — родной племянник Василия Львовича Пушкина, великого любителя имен собственных»¹⁾.

Но это обилие имен античных и в частности мифологических, знаменитых иностранных фамилий или выдуманных *ad hoc* (Гильо, Трике), русских исторических или придуманных имен, наконец, большое обилие географических терминов (города, реки, губернии, области) — все это перегружает подчас рифмовку романа обилием собственных имен, но зато ярко и разнообразно окрашивает основную будничную канву созвучий.

В «Онегине» имеется, впрочем, небольшая категория рифм, богатых или «сочных», основанных на опорной согласной и не претендующих на игру или шутку: *каблуков—париков*, *пером—гром*, *Терпсихоры—хоры*, *княгиней—богиней*, *рада—маскарада*, *огнем—в нем*. Небольшое количество таких рифм свидетельствует, что поэт, во всяком случае, за ними не гнался и вводил их в свои строфы по мере их естественного появления. К этой же категории можно отнести и некоторые редкие рифмы, впервые вводимые в оборот, вроде:

¹⁾ К ю х е л ь б е к е р. «Дневник», Р. Ст., 1875, т. XIII, стр. 505.

кровью—Прасковью, доволен—колоколен, коварство—лекарство.

Наконец, мы имеем в «Онегине» и несколько образцов особенно редких, трудных и полнозвучных рифм («богатейших» по терминологии французских парнасцев). Таковы Чильд-Гарольдом—со льдом, капать—лапоть. Но здесь трудность и изысканность созвучия обращает нас опять к рифменному каламбуру.

Так, нередко, в «Онегине», как в раннюю пору, Пушкина прельщала

Странность рифмы новой,
Неслыханной дотоль.

Таков в общем обширный репертуар рифм в онегинских строфах; он исключительно разнообразен, многокрасочен, намеренно разнотипен и, повидимому, отвечает определенному заданию: на общем фоне текущей, естественной, почти прозаической по своей беглости и легкости речи создать ряд ярких вспышек, неожиданных блесков, бросить несколько словесных драгоценностей и стихотворных парадоксов и этим выработать нужный тон легко струящейся беседы, заостренной с различных концов шутками, цитатами, остротами, неожиданными сопоставлениями образов, терминов и имен, прихотливой игрой слов, звуков и рифм¹⁾.

IV. МЕЛОДИКА

1. Мелодика в Пушкинскую эпоху.

Определение строфического построения предполагает и анализ мелодического строя строфы. Наряду с элементами рифмы, паузы, синтаксиса, тематиче-

¹⁾ Настоящая статья была сдана в печать летом 1922 г. и была набрана, когда вышла книга В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (П., 1923), которую мы уже не могли использовать,

ского сечения и общей строфической композиции здесь необходимо проследить и законы внутреннего движения строфы, принципы ее выразительности, те начала интонирования данного стихотворного фрагмента, которые возникают при его произнесении и придают ему совершенно определенный тон и мелодический рисунок.

В последнее время вопросы «мелодики стиха» выдвинуты у нас интересной работой Б. М. Эйхенбаума ¹⁾, давшего ряд ценных наблюдений над интонационной системой в стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Жуковского и Фета.

Но не следует думать, что проблемы «мелодической речи» и сложные вопросы о связи музыки со стихом возникли в научной литературе лишь в последние годы. В пушкинское время эти вопросы были определенно поставлены (главным образом, в европейской литературе) и оживленно дебатировались в статьях и монографиях тогдашних ритмоведов, вызывая некоторые отклики и у нас. Так, уже в 1811 г. аббат Скоппа в своей большой трехтомной работе, которая считается первым научным исследованием о французском стихе ²⁾, ставит вопрос о сравнительной близости романского стиха к музыкальной композиции. Через несколько лет, в 1819 г., Кастильблаз в ряде работ наново ставит вопросы о связи стихотворной рецитации с музыкой и пением в связи с переводом моцартовского текста «Свадьба Фигаро» ³⁾. Тогда же Джузеппе Баини уста-

1) «Методика русского лирического стиха», «Опояз», Пб. 1922.

2) L'abbé Scoppa. «Vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française, 1811 (3 vol., 564+68)

3) F. H. Castil-Blaze. «Noces de Figaro, traduction de Mozart. Introduction sur les vers lyriques», 1819.—Его же: «De l'opera en France». Avec «Essai sur le drame lyrique et sur les vers rythmiques», 2 vol., 1820.

навливает тождественность музыкального и стихотворного ритма, считая, что в пении, например, музыкальный ритм получает такое же воздействие от стихотворного, какое танец получает от музыки¹). Тех же вопросов касается Луи Бонапарт в своей классической работе 1819 г. «Mémoires sur la versification française»²); и, наконец, уже специально к вопросам стихотворной рецитации обращается Дуброса в нескольких до сих пор неутративших своего значения трудах³).

Это новое направление в изучении стиха сказалось в 20—30-х годах и у нас. Мы имеем в виду замечательную и вполне забытую работу Алексея Кубарева «Теория русского стихосложения», первоначально напечатанную в «Атенее» в 1828 году и в «Московском Вестнике» 1829 г., а затем вышедшую в 1837 г. отдельным изданием⁴).

Книга Кубарева — первая попытка у нас связать версификацию с музыкой и построить русское стихосложение на принципе музыкального такта. В этом смысле Кубарев является несомненным предшественником у нас теорий Вестфаля и Гинзбурга, отчасти и С. Боброва. Он выдвигает впервые положение, что Ломоносов и Тредьяковский положили в основу русской версификации совершенно чуждую ей греко-латинскую теорию (по примеру немцев); и если мы

¹ Giuseppi Baini. «Saggio sopra l'identità de ritmi poetico e musicale» Florence 1820.

² Louis Bonaparte. «Mémoires sur la versification française et essais divers», Florence 1819.

³ L. Dubroca. «Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français suivi de la prosodie de la langue française, exposée d'après une nouvelle méthode» etc., 1824 (стр. 375).—Его же. «L'art de lire à haute voix, suivi d'un traité de la prosodie de la langue française», 1825.

⁴ «Теория русского стихосложения» сочинения Алексея Кубарева, Москва, 1837. Первоначально в «Атенее», 1828, IX и в «Московском Вестнике» 1829, ч. IV.

все же имеем при ложной теории прекрасные стихи, то произошло это только потому, что «стихотворцы наши писали стихи, совсем не думая о теории, которую спокойно оставляли в книгах и слушали одного естественном внушенного такта, ни мало не заботясь о том, чисты ли их ямбы и хорей». Основываясь на исследовании Воссия «De roëmatum cantu et viribus rythmi», в котором стихосложение древних рассматривается со стороны музыкальной, ссылаясь на «Dictionnaire de Musique» Руссо, особенно под словом Rythme, Кубарев выдвигает тезис о тесном соединении музыки с версификацией не только в античном искусстве, но и в новейшем. Язык как предмет метрики тесно связан с музыкой данного народа: поэтому необходимо в музыкальном ритме искать правил для версификации и признать основой метрики понятие т а к т а, как оно принято в музыке. Русская поэзия в этом отношении представляет большое разнообразие, и часто в стихах, которые, по общему мнению, принадлежат к одному размеру, мы встречаем сочетание различных тактов.

Кубарев приходит к заключению, что «язык русский имеет свойство в высокой степени музыкальное и представляет совершеннейший образец тонической версификации».

Все эти сложные и разнообразные вопросы — о принципах рецитации стиха, о связи живой стихотворной речи с музыкой и пением, о родственности музыкального и стихотворного ритма, о значении пауз и музыкальных тактов в деле определения принципов версификации — все эти проблемы, дружно поднятые в начале XIX века целой плеядой европейских ученых и нашедшие отзвуки у нас, ставили изучение стиха на совершенно новую базу и выдвигали на первый план значение мелодического строя стихотворной речи. Мелодика, как одна из важнейших проблем

стихотворчества, уже существовала в эпоху написания «Евгения Онегина».

Попытаемся определить некоторые мелодические особенности онегинской строфы.

Прежде всего, необходимо отметить тот разговорный стиль, который чрезвычайно характерен для романа и в большом количестве строф является безусловно господствующим. Задание легкой беседы, порхающей болтовни, шутливой и интимной *causerie* определено чувствуется в больших фрагментах романа (например, почти вся I глава). Поэт не упускает ничего из того, что по его собственному определению, —

придает

Большую прелесть разговору...

На всем протяжении романа, чередуя описательно-повествовательные части с чисто лирическими, автор поддерживает этот увлекательный разговорный стиль приемами непосредственных обращений, вопросов, как бы заигрываний с читателем, всевозможных отступлений, различных *à parte*, внезапных признаний, воспоминаний, посвящений и проч. Поэт беседует, «забалтывается», шутит, расспрашивает, и потому вся ткань повествования взрезана беспрестанными обращениями к невидимым собеседникам автора.

Это, прежде всего, читатели романа: «Друзья Людмилы и Руслана», «достопочтенный мой читатель», «и вы, читатель благосклонный», «поклонник мирных Аонид», «кто б ни был ты, о мой читатель», «друзья мои, вам жаль поэта»... и проч. Вообще, «мой читатель» и «друзья» постоянно служат поэту объектами обращения для придания более близкого и непосредственного тона всей беседе.

Друзья-поэты составляют особую группу: «Так ты, Языков вдохновенный», или же дважды в различных

главах обращение к Боратынскому: «Певец пиров и грусти томной» (III) и «Певец финляндки молодой» (V).

Многочисленны обращения к различным женским образам, нередко придающие строфе характер анонимного посвящения, но чаще принимающие общий тон разговорной шутки: «мой друг Эльвина», «Зизи, кристал души моей» или в общей формуле: «мои богини!» «Причудницы большого света» и проч. Нередки такие непосредственные обращения к своим же героям: «Татьяна, милая Татьяна!» или:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал...

Наконец, целый ряд явно шутливых, иронических и насмешливых обращений: «Но вы, блаженные мужья»... «Вы также, маменьки»... «О вы, почтенные супруги». Иногда целые фрагменты составлены из таких обращений:

.... добрые ленивцы,
Эпикурейцы—мудрецы,
Вы, равнодушные счастливы,
Вы, школы Левшина птенцы,
Вы, деревенские Приамы,
И вы, чувствительные дамы...

Это обилие обращений, создающее прихотливые перебои и общую иллюзию произносимой речи, как бы отводит подчас онегинский стих от того лирически-напевного стиля, в котором мелодический акцент особенно ощущается. По отношению к большинству приведенных строф приходится отмечать особую интонацию слегка насмешливого разговора, дразнящего, интригующего, или же подчеркнуто патетического. Здесь, пользуясь терминологией Сиверса, уместно говорить о голосе разговорном (Sprechstimme) в отличие от напевного голоса (Singstimme).

Но и песенный тон имеется в «Онегине», и конечно, строфы лирико-напевного характера представляют

богатейший материал для мелодических интонаций. Там, где беглый и веселый разговор переходит в жалобу, в грустное признание, в задумчивый вопрос, в трогательное воспоминание, стих освобождается от намеренных прозаизмов, оставляет нарочито-буднич- ный тон веселой беседы, словно возносится над всеми шутками, насмешками и вставками повседневной речи, начинает настраиваться на совершенно иной тон и, на- конец, выпеваётся в чисто элегическую мелодию.

Лирические партии «Онегина» изобилуют вопро- сительными и восклицательными интонациями. В на- певно-созерцательной лирике, особенно в поэзии начала столетия, вопрошания служили особыми прие- мами мелодизации, и ранний Пушкин — как теперь установлено — вполне усвоил мелодическую манеру Жуковского «строить стихотворение на основе вопро- сительной интонации»¹⁾.

Эту манеру он сохранил и в позднейшем периоде, о чем широко свидетельствуют элегические строфы романа. Иногда целая строфа здесь представляет сплошной вопрос, построенный ритмически-разно- образно, с замечательным обилием образов и драма- тических арабесок. Таковы строфы «Мои богини! Что вы? Где вы?» или «За что ж виновнее Татьяна?» Аналогичные построения находим и в других стро- фках: «Когда ж и где, в какой пустыне | Безумец, их забудешь ты? — «Придет ли час моей свободы? | Пора, пора! взываю к ней»...

Не редки, как и в некоторых приведенных стро- фках, сочетания вопросительных и восклицательных интонаций: «Враги! давно ли друг от друга | Их жажда крови отвела?» Или: «Как грустно мне твое явление, | Весна, весна, пора любви!»... В последней главе:

1) Б. Эйхенбаум, *op. cit.*, 72.

«О кто б немых ее страданий — В сей быстрый миг не прочитал!..»

Переплетение этих двух основных лирических интонаций часто не прерывается на протяжении целой строфы (Друзья мои, вам жаль поэта!.. Или в последней главе: «Как изменилася Татьяна» и проч.). В последнем случае чередование вопросов и восклицаний усилено анафорами.

Это характерное сочетание вопросительных и восклицательных интонаций находим в типичной романтической элегии Ленского:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?

Сердечный друг, желанный друг⁴⁾
Приди, приди: я твой супруг!..

Немало в «Онегине» и чисто восклицательных интонаций, нередко превращающих строфу в сплошное восклицание («Я помню море пред грозою»... «Как часто летнею порою»). Известный лирический взлет, сильный под'ем тона так же передается этими восклицательными строфами, как задумчивый темп элегических фрагментов вызывается сменой чередующихся вопросов.

2

Остановимся для мелодического анализа на строфе 46-й главы VIII.

Она открывается некоторым переломом предшествующему тону изложения. В предыдущей строфе речь Татьяны достигает апогея своей гневности; она корит, осуждает и клеймит Онегина за его «обидную страсть» и не останавливается перед суровым приго-

4) Б. Эйхенбаум видит в этих строфах «характерную стилизацию напевного стиля» (op. cit., 74).

вором. Восклицания и вопросы, прерывающие серию осуждений, кажутся здесь репликами прокурора: «А нынче! — Что к моим ногам — Вас привело? Какая малость!» Наконец, эта строгость и сдержанное возмущение бурно прорываются в гневном и оскорбительном заключении: Татьяна называет Онегина «рабом мелкого чувства».

Следующая 46-я строфа как бы служит контрастом этой гневной вспышке. Прерывистая и стремительная речь сменяется с первой же строки замедленным лирическим темпом («А мне, Онегин, пышность эта...»), — темпом, который, правда, сейчас же ускоряется, чтобы во 2-й полустрофе стать господствующим. Строфа естественно распадается на два одинаковых периода по 7 строк; первый, проведенный (за исключением начальной строки) в торопливом тоне, передает своими быстрыми перечислениями темп светской жизни Татьяны. «Вихрь света», пестрое мелькание маскарада, «весь этот блеск и шум, и чад» — вся эта смена коротких и мелькающих однородных определений передают однообразную, суетливую и непрерывную сутолоку этой мишурной жизни. Почти сплошное перечисление резко прерывается посередине коротким вопросом: «Что в них?» Открывается как бы мгновенная брешь в заколдованном и неразрывном кругу этой «постылой жизни», и высота тона достигает силы почти трагического вопроса, одинаково выражающего томительную драму освобождения и сознания своей безвыходности. Характерно, что с чисто метрической стороны мы имеем здесь случай спондея, отмечающего тяжелую ударность этого внезапного вопроса. Сама вопросительная форма несколько не понижает, напротив, в общей системе окружающих перечислений, выделяет и повышает патетический характер этого мелькнувшего вопроса. Первая полустрофа проведена в высоком тоне драматического

протеста, хотя и затушеванного некоторым оттенком усталости и глухого подавленного отчаяния.

Совершенно иначе интонирована вторая полустрофа, передающая в более пространных фразах заветную мечту Татьяны. Тон утрачивает напряженную высоту и относительную торопливость предшествующих строк, становится замедленнее, спокойнее, плавнее, принимает оттенок задумчивой созерцательности, достигает глубокой сосредоточенности в словах: «За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас» и завершается кодой с короткими словами, простым синтаксисом и легкими рифмами, в которой картина сельского кладбища (типическая тема созерцательных элегий Жуковского), образ смиренного креста, осененного сквозной тенью ветвей, замечательно гармонирует с ниспадающим и облегченным, как тихий вздох, интонированием последней жалобы Татьяны.

Приемы замедления здесь определенно ощущаются. Эта единственная строфа, в которой Татьяна дважды называет Онегина, оба раза вставляя его имя в середину фразы и этим задерживая ее ход («А мне, Онегин, пышность эта...», «За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас»...). Другой прием — завершение длинной многочленной фразы неожиданным и неподготовленным вопросом — вызывает глубокую и длительную паузу.

Таким образом, интонационный рисунок идет от лирически-замедленного обращения, отмечающего перелом в целом монологе, через ускоренный темп отрывка о светском маскараде к глубоким, замедленным, сдержанно-взволнованным тонам дальнейшего признания, завершаясь молитвенно-примиренным видением дорогой и далекой могилы. Кода этой строфы звучит, как последние, разрешающие скорбь и возносящие ввысь, аккорды заупокойных месс — *De Profundis* или *Requiem aeternam*.

Это равновесие высоких и низких тонов, искрящиеся и пестрые переливы первой полустрофы, глубокие и плавные ноты второй, ведущие к воздушно-легкому, хотя и грустному, разрешению всего ритмического периода, создают в связи с лирическим ходом фрагмента прекраснейшую строфу — элегию. Господствующий в романе разговорный тон здесь сочетается с подлинным напевным стилем, возводящим последний монолог Татьяны в высокий образец мелодического начала в русском стиле.

Стоит вспомнить такие строфы, как «Адриатические волны—О Брента! нет увижу вас»...⁴⁾, чтобы понять, насколько онегинская строфа склонна в известных тематических условиях подниматься до подлинно-музыкального тона и давать в своем развитии широкую и разнообразно звучащую кантилену.

Эта текучесть, изменчивость, гибкость и звуковая впечатлительность онегинской строфы словно созданы для передачи особых ритмических движений — для изображения танца. Волнообразный и прихотливый ритмический ход классического балета или вальса находит замечательное выражение в этой стройной, порхающей и разнообразной строфе, замечательно выдерживающей в своем разнообразии какой-то *motus continuus*, несмотря на все обилие пауз и всю изменчивость интонаций.

Такова строфа об Истоминой («...Блистательна, полувоздушна»... I, 20). Здесь все — переломы в системе рифмовки, гибкость четырехстопного ямба,

⁴⁾ Здесь мы имеем довольно обычный в «Онегине» случай «звукового повтора» (на нет: «О Брента! нет»... при чем созвучные слова стоят рядом и сливаются в одно созвучное целое. Другие довольно многочисленные случаи такой группировки согласных в «Евгении Онегине» приведены в статье О. М. Брика, «Звуковые повторы», Поэтика, 58—93.

изменчивость повествовательного темпа, приемы внезапных ускорений, повышенная подвижность стихотворного ритма, при самых разнообразных звуковых фигурах, — все служит почти пластическому изображению воздушного и строгого танца.

Те же особенности онегинской строфы сказываются и при изображении других плясовых моментов:

Однообразный и безумный,
Как **вихорь** жизни молодой,
Кружится вальса **вихорь** шумный;
Чета мелькает за четой...

Это повторение слов: **в и х о р ь, ч е т а**—передают однообразие движения, которому начальные пэоны сообщают здесь монотонную плавность, а ускорение размеров в последующих строках придает подлинный характер какого-то «безумного кружения».

Также живописно в чисто звуковом отношении изображение мазурки, инструментованное аллитерирование **р, з и к**, что замечательно передает звон шпор и топот каблучков:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблучком,
Тряслися, дребезжали рамы...

Как и в первой главе, где имеется беглое упоминание мазурки («Бренчат кавалергарда шпоры; Летают ножки милых дам...»), или в подготовительных строфах:

Как гонит бич в песку манежном
На корде гордых кобылиц,—
Мужчины в округе мятежном
Погнали, дернули девиц^{ц)}—

ц) М. Л. Гофман дает по автографу разночтение второй строки «По корде **резвых** кобылиц» (пропущенные строфы «Евг. Онег.», 146—147).

так и здесь определенно ощущается в описании мазурки особенная ритменная фигура устремленности, порыва, радостно и бодро уносящейся звуковой волны. Кажется, можно без натяжек и преувеличений утверждать, что некоторые строфы в «Онегине» выдержаны в *tempo di valso*, другие в *tempo di mazurca*.

Наконец, также искусна инструментовка народного танца на л, т. и к:

Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака,

где скопление губных и гортанных согласных создает слуховую иллюзию тяжелого, грузного, пьяного пляса уже не на лаковых досках паркета, а по утоптанной пыли — перед порогом кабака.

V. РИТМ И СИНТАКСИС.

1. Анафора и параллелизм

При изучении строфической композиции нам приходилось касаться и некоторых вопросов ритмико-синтаксического порядка (напр., вопроса о строфическом enjambement). Обратимся к более детальному рассмотрению вопросов этого порядка.

В построении ритмических периодов, как и в сочетании их, Пушкин широко пользуется приемом анафоры, часто усиливающей лирический или драматический характер отрывка: «*всегда скромна, всегда послушна, — всегда, как утро, весела*».. (II, 23). Или:

Когда б он знал, какая рана
Моей Татьяны сердце жгла!
Когда бы ведала Татьяна,
Когда бы знать она могла,
Что завтра Ленский и Евгений...
(IV, 18).

Прием анафоры удачно применяется в строфах, где говорится о музе, что придает рассказу некоторый оттенок торжественности.

Как часто ласковая муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа!
Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне.
Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской...
(VIII, 4.)

Или же в знаменитом начале восьмой главы: «*В те дни*, когда в садах Лицея»... «*В те дни*, в таинственных долинах» (VIII, 1).

Иногда анафорой подчеркивается драматизм рассказа: такова строфа об угрызениях совести Онегина.

То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж? убит!
То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых...
(VIII, 27.)

В романе имеются случаи строфических анафор:

Мой бедный Ленский! Изнывая,
Недолго плакала она...
Мой бедный Ленский! За могилой
В пределах вечности глухой...
(VII [8. 9. 10], 11.)

Или же троекратное строфическое единоначатие в описании великосветского круга:

Тут был, однако, цвет столицы...
Тут был на эпиграммы падкий...
Тут был Сабуров...
(VIII, 24, 25, 26.)

Если же следить за этой анафорой внутри строф по отдельным фразам, мы насчитаем семь случаев начального повторения. Такие многократные анафоры нередки в романе. Ими особенно богата первая глава. В одной строфе имеется пять анафорических еще («Еще амуры, черти, змеи» и проч. 1, 22), в другой шесть *там*, усиленных под конец повторением анафорического слова («Там, там, под сенью кулис»... 1, 18). В группе строф повторяется восемь раз одиночание как («Как рано мог он лицемерить»... I, 10, 11, 12).

В некоторых, преимущественно лирических местах романа, мы встречаем анафорическое *и* в ряде строф:

И скоро звонкий голос Оли
В семействе Лариных умолк.

И долго, будто сквозь тумана,
Она глядела им вослед...

И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит.

(VII, 12, 13, 14.)

Или же в рассказе о музе (VIII, 2, 3, 5, 6.)

Встречается в «Онегине» и более редкое анафорическое *или*, свойственное поэзии XVIII века.

Или мне чуждо наслажденье...

Или, не радуясь возврату

Погибших осенью листов...

Или природой оживленный...

(VII, 2, 3.)

Нередко Пушкин применяет в онегинской строфе прием параллелизма, во многом близкий анафоре. Таковы:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел...

С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках...

С огнем в потупленных очах,
С улыбкой легкой на устах.

Иногда параллелизм развертывается в целую картину, группируя свои сопоставления в законченный изящный фрагмент. Здесь в основе не звуковое и не ритмическое начало, а образное и смысловое, то — что А. Н. Веселовский называет «психологическим параллелизмом»¹⁾.

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве.
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.
Но та, которую не смею,
Тревожить лирою моею,
Как величавая жена,
Средь жен и дев блестит она.

II. Особые приемы (перечисления, диалоги и монологи, цитация, внестрофические части).

Для онегинской строфы синтаксически характерен прием перечисления, переходящий иногда даже за пределы одной строфы: «Среди бездушных гордецов, | Среди блистательных глупцов, | Среди лукавых малодушных, | Шальных, балованных детей»... и т. д. на протяжении целой строфы. Или в совершенно ином роде — жанр *nature morte*: кастрюльки, стулья, сундуки | Варенье в банках, тюфяки | Перины, клетки с петухами | Горшки, тазы *et cetera*... Иногда это вызывается быстро сменяющимися зрительными впечатлениями: «Мелькают мимо будки, бабы | Мальчишки, лавки, фонари, | Дворцы, сады, монастыри, | Бухарцы, сани, огороды»...

Это прием, чрезвычайно характерный для повествовательной системы романа, определяющий не только синтаксис, но типические законы его стилистики.

¹⁾ А. Н. Веселовский. «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля». Собр. соч., I.

При анализе синтаксического строения онегинской строфы необходимо учитывать, что в романе большое место занимают *диалоги*, поддерживающие непосредственным сплетением реплик общий разговорный стиль романа. Они образуют особую своеобразную архитекtonику отдельных строф и группируют в известном порядке целые отрывки глав (разговоры Онегина с Ленским, Татьяны с няней, Онегина с князем, старухи Лариной с деревенскими соседями, и затем с московскими кузинами и проч.).

На ряду с этим имеем несколько *монологических строф*: две обширных серии, образующих два знаменитых монолога IV и V глав («Вы ко мне писали» и «Довольно, встаньте»); любопытно отметить, что монологической строфой открывается весь роман.

Все эти разговорные строфы отличаются особым богатством интонаций, их изменчивостью и разнообразием, обилием восклицательных и вопросительных фраз, переобъемами, отступлениями, перерывами, вставками и срезанными предложениями, типичными для всякой разговорной речи.

Отсюда местами в «Онегине» разработка типичного речитативного стиля — коротких стихотворных фраз, передающих беглые отрывки разговоров, вроде:

«Представь меня». — Ты шутишь? — «Нету». —
Я рад. «Когда же?» — Хоть сейчас.
(III, 2).

Оригинальный и очень распространенный прием в Онегине *цитация*. Здесь мы встречаем исключительное разнообразие материалов: латинские стихи («Amorem canat aetas prima», «sed alia tempora»...), французские («Reveillez-vous, belle endormie»¹⁾), «Qu'

¹⁾ Стих из популярной песенки французского драматурга и поэта Dufresny (1658—1724). См. Б. В. Томашевский. «Заметки о Пушкине», III. О куплете Трике, «Пушкин и его совр.», XXVIII, 67—70.

ecrirez-vous sur ces tablettes?»), английские («Poor Yorick»), итальянские (Idol mio!). стих из божественной комедии («Оставь надежду навсегда!»), из Саади («Иных уж нет, а те далече»), из Горацианской оды Дельвига («Темира, Дафна и Лилетта,—Как сон забыты мной давно») ¹⁾, из старинной оперы («Приди в чертог ко мне золотой»), из народных песен («Там мужики-то все богаты»...), из лекции Галича («Потреплет лавры старика») ²⁾, наконец, из девичьего альбома («Кто любит более тебя»)...

Иногда это прием мнимый, симулирующий свое задание; так некоторые латинские quasi-цитаты в «Онегине» сочинены самим Пушкиным. Но это, конечно, только подчеркивает необходимость и органичность самого приема, оживляющего рассказ пестрыми арабесками своих сентенций или метких словечек.

Так стихотворная ткань онегинской строфы богато и разнообразно расцвечена обильными реминисценциями различных текстов от Корана, персидских поэтов, Данте и Шекспира до старинных арий, альбомных куплетов, лицейских лекций и «детских песен альманаха». Это сообщает своеобразную узорность общей романической канве.

При гибкости и емкости онегинской строфы любое задание, любая тема, казалось бы, могли найти в ней свое выражение.

Тем не менее, в целях ли разнообразия стихотворной ткани, считаясь ли с тем, что некоторые темы не соответствуют выработанному строфическому стилю, Пушкин исключил из системы своей строфики различные повествовательные партии. Прежде всего — и что

¹⁾ Барон А. А. Дельвиг. Три стихотворения. С объяснениями М. Л. Гофмана, «Радуга», альманах Пушкинского Дома, Пб. 1922, стр. 44—49.

²⁾ А. И. Малеин. «Н. Ф. Кошанский», сборник «Памяти Л. Н. Майкова», 201.

совершенно понятно — вне общего строфического построения остаются народные песни («Девицы-красавицы» и подготовительная «Вышла Дуня на дорогу.— Не молившись богу»...¹⁾). Выпадают из строфического строения письма Евгения и Татьяны и, наконец, альбом Онегина. Здесь труднее угадать мотивацию такого исключения: ведь высокий лирический тон любовных писем нашел прекрасное выражение и в строфах (последний монолог Татьяны), а афористический характер онегинского альбома несколько не противоречит общему строфическому стилю. Думается, что здесь имел место обычный у Пушкина прием придания большего разнообразия обширной стихотворной ткани. Так в нестрофические поэмы вкрапливаются отдельные фрагменты в строфах (в «Кавказский пленник» — черкесская песня, в «Бахчисарайский фонтан» — татарская песня, в «Цыганы» — песня Земфиры и «Птичка

1) М. Л. Гофман указывает, что кроме песни «Девицы-красавицы» Пушкин написал еще и другую «Песню», исключенную из печатной редакции романа:

Вышла Дуня на дорогу,
 Не молившись Богу.
Дуня плачет, завывает
 Друга провожает.
Друг поехал на чужбину,
 Дальнюю сторонку.
Ох, уж эта мне чужбина,
 Горькая кручина
На чужбине молодежи,
 Красные девицы;
Осталася я, младая,
 Горькою вдовицей.
Вспомяни меня, младую,
 Аль я приревную;
Вспомяни меня заочно
 Хоть и ненарочно.

Здесь отступление не только от строфического принципа, но и от размера.

божия», в «Полтаву» — отрывок «Кто при звездах и при луне»...). В «Онегине» тот же прием применен а *contratio*, и в почти сплошную строфическую ткань романа введены разнообразящие ее свободные фрагменты.

VI. ТЕМЫ И СТИЛЬ

1

Общий стиль «свободного романа» выразился в его говорной форме. «Евгений Онегин» в отличие от «Полтавы» или «Медного Всадника» выдержан в тоне непринужденной, прихотливо изменчивой, легко порхающей беседы автора с читателем. Подобно своему герою, поэт стремится «коснуться до всего слегка». Отсюда определенное художественное задание — придать пестроту и разнообразие темам и разрабатывать их без принуждения в определенном, намеренно небрежном стиле. Вот почему лучшая критическая формула дана «Евгению Онегину» самим Пушкиным. Это —

Собрание пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных.

Написав половину своего романа, поэт в посвящении IV главы дает меткую характеристику этой основной сущности произведения — пестрому разнообразию его состава. Он также верно определяет его общий тон и манеру: Это «*небрежный* плод моих забав,—Бессонниц, легких вдохновений»... В заключении романа, словно подводя итоги пройденному пути, поэт снова говорит о «строфах небрежных». Этим подчеркивается характер непринужденно занимательного разговора, приданного всему рассказу.

Чем выразился этот стиль беседы, в чем сказалась эта особая и сложная проблема «разговорности», окрасившая в разнообразных оттенках всю повествовательную ткань романа?

Прежде всего — в огромном количестве и разнообразии затронутых тем. Богатство романа здесь почти не знает границ. Основной прием аккомпанирования главного сюжета в его различных ответвлениях бесчисленными побочными темами, попутными образами, воспоминаниями или признаниями, почти безгранично расширяет пределы романической тематики. Система непрерывных отступлений и вводных очерков дает возможность ввести в роман отзвуки разнообразнейших исторических, литературных и личных реминисценций. Обширная категория строф здесь затрагивает темы вневременного характера — чистую лирику, пейзажи, размышления, отголоски минувшего. Если выделить эту группу, стоящую под знаком вечного, весь прочий материал замыслов и образов, группирующийся вокруг основного сюжетного стержня, регулируется принципом *современности* трактуемых тем. В этой части тематика романа определяется характером близости к передовым и утонченным течениям и вкусам эпохи. Недаром один из самых характерных эпитетов в «Онегине» — *модный*, принимающий здесь часто оттенок позднейшего европейского термина *modern*, «модернизма», в смысле заостренной и сгущенной современности. Поэт может подчас относиться иронически к тем или иным прихотливым изломам умственного или бытового «сегодня». Но они всегда живо интересуют его. Каков бы ни был субъективный, подчас, несомненно, отрицательный оттенок в определениях «модного тирана», в таких стихах, как «красавиц модных модный враг», или «слов модных полный лексикон», в них всегда впечатлительно улавливаются и остро фиксируются те именно разнообразные явления,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно.

Вот почему литературные и театральные знаменитости эпохи, новые книги, различные неологизмы светской речи, даже особенности новейшего костюма, наконец, в подготовительных главах и политическая злободневность (декабризм) — все находит себе место в романе и сугубо служит выявлению его основного разговорного стиля. Что может лучше очерчить и заострить этот тонкий художественный прием, чем беглые отражения еще несущейся современности, искрящейся всеми лучами и красками стремительного жизненного потока?

Другой способ выявления той же говорности относится к области стиха. Роман написан самым разговорным размером — четырехстопным ямбом. Это свойство ямба засвидетельствовано в различные времена разными авторитетами. Еще Аристотель определял ямб, как «самый разговорный из всех метров». Гораций отмечал особенную быстроту этого размера, у нас Языков обронил характерные и меткие строки:

Мой быстрый ямб четырехстопный,
Мой говорливый скороход.

Это, конечно, вполне осознавалось Пушкиным. В книге Вико, «Principes de la philosophie de l'histoire», поэт отчеркнул и отметил закладкой следующее изречение: «Le vers iambique est celui qui se rapproche le plus de la prose et l'iambe est un mètre rapide comme le dit Horace» ¹⁾. В отличие от того же размера в других поэмах, онегинский ямб получил особую ритмовую и мелодическую организацию, способствующую выявлению быстрой и изменчивой разговорности романа.

1) Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина, 358.

Итак — пестрое, обширное, почти безграничное разнообразие тем и одинаковый живой и стремительный размер на протяжении восьми глав — вот, что несомненно способствовало выявлению основного романического стиля.

Невольно возникает вопрос: как не распался, как не рассыпался и не расплылся огромный роман на основные частицы своих бесчисленных тем и строчек, что сохранило ему его органическую стройность, что держит, наконец, эти шесть тысяч ямбических стихов, словно грозящих одним своим количеством превратиться в сплошную, громоздкую и необозримую словесную массу?

2

Что держит, скрепляет и оформляет роман? Единство художественного замысла и замечательная организация ямбического *дистиха* — онегинская строфа.

Цельность замысла и принцип единства в исполнении несколько не нарушается медленным нарастанием интриги, фабулистической постепенностью в развитии романа. Многое в его композиции определялось в процессе его роста, и автор первой главы «в смутном сне» еще не ответил на все запросы своей сюжетной схемы. Глубокие перспективы поэмы — «даль свободного романа» — в ее предметных соотношениях различалась неясно. Магический кристалл неразработанного замысла застилал очертания фигур и делал гадательными их будущие сочетания.

Но общий стиль намеченного огромного художественного труда совершенно отчетливо предстал взору и воле поэта, и формула его, установленная для первой главы, определяла развитие и тон всего дальнейшего повествования. Если в те дни, когда поэт «в дружной

встрече» «строфы первые читал», он еще не мог определить многих важных композиционных моментов своего сюжета (вроде того, когда герой влюбляется в героиню — в начале или в конце романа) — уже тогда общий тон и характер последующих глав, вплоть до VIII с ее сатирическими картинками, интимными признаниями и высокими лирическими взлетами, был намечен, определен и отчетливо очерчен.

При всех неровностях композиционного темпа, перерывах, провалах, иногда недоговоренностях и неясностях, «Евгений Онегин» представляет со стороны артистического стиля единое монолитное и завершенное целое. Это органическое единство просачивается в каждый фрагмент романа и на всем его просторном протяжении мы не найдем в пестром многообразии его элементов ни одного осколка, нарушающего основной закон этого единого стиля.

Другое организационное начало в чисто стихотворном отношении — строфа. Своим сложным организмом она замечательно соответствует общему повествовательному заданию и полностью отражает его во всех его изломах и изгибах. Разнообразная система рифмовки, бесчисленные возможности в сечении онегинской стансы на малые строфы разнородных типов и объемов, обилие ритмических фигур, неисчерпаемые мелодические и синтаксические вариации, в силу общей подвижности стиха и необходимости строфической композиции, замечательно отвечают принципу разговорного стиля, осуществленного в многообразии тем и в текучей легкости размера.

Строфа романа глубоко органична. То, что сам поэт определяет здесь, как «длинной сказки вздор живой», т.-е. смену увлекательных вымыслов, облеченных в форму блестящей *causegic*, поразительно отливается в куплетную систему «Онегина».

Основному художественному заданию — выявлению единства в многообразии здесь служит все: и бегло проносящийся стих, и прихотливая стилистика «пестрых глав», и богатая тематика романа и, наконец, основная композиционная единица этого огромного, сложного и живого целого — онегинская строфа.

1922.

— — — — —

ПУШКИН И АНДРЭ ШЕНЬЕ.

В отношении Пушкина каждая частная историко-литературная тема скрывает под своей видимой простотой бесконечную сложность разработки и неожиданную значительность выводов. Здесь нет второстепенных или легких проблем. Каждый вопрос об анализе пушкинских форм или обследовании источников, каждый филологический экскурс или сравнительный опыт здесь неизбежно затрагивают центральные нервы поэтического организма и неуклонно обращают исследователя к изучению цельного творческого облика. Кажется, нет такой специальной проблемы пушкиноведения, которая бы в конце концов не сводилась к разрешению основного вопроса: — как из легкого эпиграмматиста и эротика, о котором Баратынский отзывался однажды:

И Пушкин молодой, сей ветренник блестящий,
Все под своим пером шутя животворящий,—

как из этого беспечного и блестящего ветренника выросал один из самых ясновидящих и совершенных мастеров европейской поэзии?

К этому сводится в конечном счете и сближение Пушкина с Андрэ Шенье. Этот несложный на первый взгляд вопрос о влиянии, подражании или родственности дарований сразу ставит нас перед важнейшими темами пушкинского творчества: перед вопросом о его

классицизме, его отношении к современной истории и, наконец, эволюции его стиха.

Как относился Пушкин к античности, сформировавшей его дар, как реагировал он на текущие политические события, так часто будившие его лирические отзвуки, как обогащал он при этом средства своей поэтической изобразительности, — другими словами, как древность и современность отражались в сознании и в творчестве Пушкина?

На путях разрешения всех этих вопросов мы встречаемся с именем Андрэ Шенье.

I

Тяга к классическому миру сказывается у Пушкина в первую же пору его творчества. Об этом свидетельствует целый ряд его лицейских стихотворений. К классицизму Пушкин прикасается здесь через своих любимых французских поэтов XVIII века. Значительная часть этих подражаний древним — открытая и заведомая имитация Парни, Делиля, Лебрена или Жан-Батиста Руссо. Возникновение первых интересов Пушкина к античной поэзии тесно связано с образцами легкой чувственной лирики, столь пленявшей отца поэта и его дядю Василия Львовича. Под буколическими именами и обстановкой здесь кроется типичная фривольность поэтов вольтеровской эпохи, и все эти пастухи, фавны, нимфы, Дафнисы и Дориды проникают в лицейские строфы Пушкина не из далекого и прозрачного источника древней антологии, а непосредственно из условного и разукрашенного мира французской эротической поэзии XVIII века.

В дальнейшем творческом процессе ему предстояло преодолеть это раннее направление своей лирики. По замечательному определению Аполлона Григорьева,

Пушкин «долго носил в себе в юности мутно-чувственную струю ложного классицизма (эпоха лицейских и первых послелицейских стихотворений), но из нее он вышел наивен и чист... Эта мутная струя впоследствии очистилась у него до наивного пластицизма древности и, благодаря стройной мере его природы, ни одна словесность не представит таких чистых и совершенно ваятельных стихотворений, как пушкинские».

Но процесс этого очищения был длителен. На пути от чувственной лирики в духе Вольтера и Парни к непосредственной передаче Сафо или Ксенофана Колофонского, вдохновивших Пушкина на образцовые антологические фрагменты его зрелой поры, ему посчастливилось познакомиться с творчеством поэта, облегчившего ему это приближение к подлинной античности и как бы образовавшего целый этап в развитии пушкинского классицизма. Этот поэт и был Андрэ Шенье, один из одиноких XVIII в., подлинный эллинист эпохи поэтического упадка во Франции.

С обычной ясностью своего критического взгляда Пушкин сразу и безошибочно определил по преимуществу классическое дарование французского лирика. В 20-х годах такое мнение было крайне парадоксально. В момент «открытия» Андрэ Шенье, т. е. при первом опубликовании его рукописей отдельной книгой в 1819 г., романтики категорически стремятся причислить новоявленного лирика к своим. Шатобриан первый, еще до выхода названного сборника, устанавливает легенду и культ казненного поэта. Сент-Бев решительно признает Гюго и Ламартина продолжателями Шенье. В этом горячем желании завербовать новооткрытый поэтический талант в свою группу представители новой школы довольствуются немногими признаками. В общем и главном для них достаточно установить глубокое различие между Вольтером и Шенье, чтобы всецело отнести последнего к романтизму.

Голос глубокой и правдивой оценки слышится в отзыве Пушкина. «Говоря о романтизме, — пишет он из Одессы в 1823 г. кн. Вяземскому (в черновике письма), — ты где-то пишешь, что даже стихи со времени революции имеют новый образ, и упоминаешь об Андрэ Шенье. Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, но он истинный грек, из классиков классик — *c'est un imitateur savant*. От него так и пышет Феокритом и антологией. Он освобожден от итальянских *soncetti* и от французских антитез, но романтизма в нем нет еще ни капли»¹⁾.

Быть может категоричность последних слов пушкинского отзыва следует несколько смягчить. Верный ученик Руссо, Шенье отвечал вкусам романтического поколения. Но по существу своему, личным тоном своей лирики, он остается все же античным поэтом, и энергия пушкинской характеристики замечательно выделяет его *faculté maîtresse* — классицизм, эллинизм, антологичность. Замечательно, что сам Сент-Бев, провозгласивший сначала Шенье романтиком, продолжая изучать его творчество, пришел к пушкинскому заключению. В своей статье 1839 г. он признает Шенье «нашим величайшим классиком со времени Расина и Буало». Пушкин вынес аналогичный приговор за шестнадцать лет до Сент-Бева²⁾.

¹⁾ Соч. Пушкина, изд. Акад. Н. Переписка, I, 83. В следующем году в новом черновике письма к тому же корреспонденту Пушкин возвращается к этому отзыву: «Никто более меня не любит прелестного André Chenier. Но он из классиков классик — от него так и несет древней греческой поэзией». (123).

²⁾ Правдивость пушкинского отзыва санкционировал впоследствии знаменитый сонетист Жозэ-Мари де-Эредиа, много проработавший над рукописями Шенье для критического издания его буколик. «В своих стихах, отмеченных такую новизною, он сосредоточил сущность античности и навсегда охватил ее благоуханием французскую лирику».

Помимо этого зоркого и сочувственного отзыва о Шенье, Пушкин стремился приблизиться к нему и непосредственным приобщением к его творчеству. Он неоднократно работал над его текстами и ими вдохновлялся. Он оставил переводы из французского поэта, подражания ему и своеобразные вариации на его отдельные строфы и фрагменты, получившие особенное развитие в той элегии, где Андрэ Шенье является героем. Это как бы художественное завершение долгой и любовной работы Пушкина над лирическими текстами Шенье.

II

Стихотворные переводы Пушкина отличаются, обычно, своеобразной свободой передачи. Текст иностранного поэта почти всегда служил ему темой для свободных поэтических опытов, а не предметом точного и детально-пристального воспроизведения. Не даром сам он, зная работы Гнедича и Жуковского, склонен был называть свои переводы подражаниями. Эти свободные имитации Пушкина чрезвычайно важны для исследования его творческого процесса. В частности, интереснейший материал по этому вопросу дает его работа над Шенье.

Собственно говоря, настоящих переводов из Шенье, в подлинном смысле этого слова, т.-е. отвечающих всем требованиям, предъявляемым к этому трудному стихотворному жанру, Пушкин не дал. Он скорее свободно перелагал Шенье, исполнял вариации на его темы, вдохновлялся его отдельными строками для своих новых вещей, открыто или тайно подражая ему.

Так ранний отзыв Пушкина через восемь десятилетий освящается авторитетом одного из самых замечательных поэтов и эрудитов конца столетия. J. M. de Hérédia «Le manuscrit des Bucoliques». Предисловие к изд. стихотв. Шенье, Maison du Livre, 1906.

Первый такой вольный перевод, даже названный Пушкиным «подражанием Андрэ Шенье», написан на тему элегии: «jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire».

Он начинается строками:

Ты вянешь и молчишь. Печаль тебя снедает,
На девственных устах улыбка замирает...

По близости к подлиннику, это нечто среднее между переводом и подражанием. Пушкин внимательно следит за оригиналом, передает все его особенности, переходы и образы, соблюдает точность размера и принцип чередования рифм, но в общем скорее излагает по-своему эту тему о влюбленной девушке, чем передает в своем стихе текст подлинника. Это скорее отражение Шенье, чем его подлинный стихотворный перевод.

Но, несмотря на отступления и вольности, Пушкин в этом первом опыте передачи Шенье замечательно проникается основными чертами его неоклассицизма. Какое глубокое отличие от анакреонтических сюжетов лицейской поры! Сразу сказывается четкость и пластичность конкретных образов, вкус к предметности, совершенно чуждый его ранним пасторалям:

Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися...

Красавец молодой с очами голубыми,
С кудрями черными...

Никто на празднике блистательного мая,
Меж колесницами роскошными летая,
Никто из юношей свободней и смелей
Не властвует конем по прихоти своей.

Эта любовь к вещам и умение остро и четко передать их контуры — одна из типичнейших черт антологической манеры Шенье. Он любил отчетливым

штрихом запечатлеть в своих строках очертания античных цветов и листвы, или следить волнообразные узоры кудрей на плечах нимфы и молодого Вакха, увенчанного виноградной лозой.

Пушкин сразу оценивает и усваивает этот прием. Вместе с этим пластицизмом и живописностью он передает и то спокойствие и ясность тона, ту мудрую улыбку и прекрасную простоту в беседе о любви, которые были столь чужды его ранним вещам.

Так, уже первое приобщение к Шенье в творчестве Пушкина намечает новый этап в развитии его антологического жанра. Мы сразу чувствуем, насколько углубилось и вызрело здесь чутье и понимание духа древних сравнительно с «Вишней» или «Блаженством» лицейских лиц.

Такой же вольной передачей является и следующий перевод из Шенье. Пушкин остановился на фрагменте о Геракле ¹⁾.

И здесь при большой близости к подлиннику, при сохранении размеров и воспроизведении всей конструкции сказывается то свободное обращение с оригинальным текстом, которое лишает этот стихотворный опыт значения перевода. Здесь и в тоне имеется некоторое отступление. Пушкин явно усиливает торжественность отрывка, придает ему архаическими оборотами суровую величавость:

«Покров, упитанный язвительною кровью,
Кентавра мстящий дар ревнивою любовью
Алкиду передан, Алкид его приял.
В божественной крови яд быстро побежал.

¹⁾ Трудно согласиться с мнением академического издания сочинений Пушкина (VI, 184), что этот «перевод почти дословно верен подлиннику». Сближение этого отрывка с фрагментом Шенье было сделано впервые П. О. Морозовым (Соч. Пушкина, I, 339; Венг. II, 614).

Се—ярый мученик, в ночи скитаясь, воет,
Стопами тяжкими вершину Эты роет,
Гнет, ломит деревья, исторженные пни
Высоко громоздит...

Можно было бы сказать, что оригинал Андрэ Шенье близок к духу античных поэм Леконт де-Лиля или Эредиа, тогда как пушкинский перевод приближается к тону аналогичных строф Вячеслава Иванова.

Принцип вольной передачи был положен Пушкиным и в попытку перевода идиллии Шенье. В 1822 году он набросал черновик этого неоконченного и оставленного опыта: «О, Гелиос, внимли...» Обычно рифмованные александрийцы Шенье здесь передаются гекзаметрами. Пушкин стремится, очевидно, придать отрывку гомеровский стиль и лад.

III

Среди этих вольных переводов есть у Пушкина одно скрытое, утаенное им от читателя подражание, нигде незаявленное самим поэтом. Это прекрасное антологическое стихотворение его «Муза». Пушкин любил это стихотворение, охотно вписывал его в альбомы своих друзей и однажды заметил при этом: «Я люблю его — оно отзывается стихами Батюшкова». (Пушк. и его совр., XI, 80). Правильней было бы здесь назвать другого поэта. При самостоятельном развитии отдельных частей, здесь дана переработка нескольких мотивов из идиллий и элегий Шенье.

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила...

Эти строки напоминают обращение Шенье к музам в IV элегии:

O mes Muses, c'est vous; vous—mon premier amour,
Vous qui m'avez aimé dès que j'ai vu le jor... u

и начала II фрагмента идиллий:

J'étais un faible enfant, qu'elle était grande et belle...

Но главное сходство в описании урока игры на пастушеском инструменте. Это III фрагмент идиллий, один из шедевров антологии Шенье:

Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche,
Quand lui-même, appliquant la flûte sur ma bouche,
Riant et m'essayant sur lui, près de son coeur
M'appelait son rival et déjà son vainqueur.
Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sure
A souffler une haleine harmonieuse et pure;
Et ses savantes mains prenaient mes jeunes doigts.
Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois
Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore,
A fermer tour à tour les trous du buis sonore.

Влияние этого отрывка на Пушкина уже было отмечено (см. Венг., II, 558). Владимир Соловьев писал относительно «Музы» Пушкина: «Пушкин двадцатилетний брал у Шенье и содержание вместе с формой, хотя в настоящем случае он дал своему подражанию такое поэтическое совершенство, до которого далеко его образцу». Очевидна родственность этого чудесного фрагмента с пушкинским:

Она внимала мне с улыбкой и слегка
По звонким скважинам пустого тростника
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов...

Почти буквальным воспроизведением здесь отмечается неопытность ученика («уже наигрывал я слабыми перстами») и особенно само изображение свирели («по звонким скважинам пустого тростника») ¹⁾.

1) Несколько произвольный и едва ли правильный комментарий к «Музе» дает С. Любомудров («Античные мотивы в поэзии Пушкина» 1901, стр. 24—см. Соч. Пушк., ак. изд., II, прим. 23). По словам исследователя, при пере-

Возможно, что этот образ Шенье, эта заключительная строка его фрагмента дала тон и замысел всему пушкинскому стихотворению.

В некоторых случаях отдельная строка Андрэ Шенье служила ему таким творческим импульсом. Пользуясь ею, вводя ее в свой текст, словно зажигаясь этой единственной строкой, Пушкин в остальном лирическом отрывке давал себе полную свободу. Но чем самостоятельнее развивалось в целом его стихотворение, тем ближе, точнее и удачнее переводилась заимствованная строка, дающая тон и, может быть, жизнь всему лирическому отрывку.

Мы прикасаемся к любопытному приему творческой психологии Пушкина — зарождению некоторых образцов его лирики из пленившей его строки другого

делке Пушкин заменяет какого-то неизвестного учителя французского оригинала грациозным образом Музы, и пьеса оживает. Что рисует нам Шенье? Тесная комната, пюпитр с нотами, играющий учитель, прилежный ученик, как это все прозаично, как это все пригляделось! «У Пушкина—это урок Моцарта, подобно тому, как в пьесе Шеньс —урок Сальери»... Но в стихотворении Шенье нет решительно никаких упоминаний «тесной комнаты, пюпитра с нотами», ни даже отдаленных оснований предполагать их; и, конечно, представившийся здесь исследователю образ музыкуса в длиннополом сюртуке и стиль менцелевского «Концерта в Сан-Суси» не имеют ничего общего с антологическим фрагментом Шенье. Это один из его лучших отрывков в древнем роде, темой которого служит буколическая сценка античного мира; это не прозаичный, приглядевшийся—«будничный урок музыки конца 18 в.» (заметим, кстати, что Шенье менее всего склонен к такой жанровой живописи современного быта), а такой же фрагмент античной, как и прочие, идилии Шенье. Это не стиль менцелевского концерта, а полная свежести идиллическая картинка из древнего мира. «Сальеризма» здесь так же мало, как и «моцартизма», в пушкинской Музе. Имена композиторов 18 в., хотя бы и в философском отвлечении, нельзя примешивать к этим образцам антологического рода.

поэта. Вспомним его стихотворение «Дорида». В целом, независимое от каких-нибудь образцов, оно кажется написанным ради последней строки, целиком и весьма удачно переведенной у Шенье:

И ласковых имен младенческая нежность.
Et des noms caressants la molesse enfantine.. 1).

В другом стихотворении не заключительная, а начальная строка из Шенье служит таким перводвигателем всей пьесы и даже открыто выставлена в качестве эпиграфа:

Каков я прежде был, таков и ныне я...

Здесь большое значение имеет изумительная напевность стихов Шенье, их легкая запоминаемость, тот глубокий след, который оставляется ими в памяти и возбуждает творческое воображение к новой работе. В одной небольшой поэме Альфред де-Мюссе описывает вечер, проведенный им во Французской Комедии на представлении мольеровского «Мизантропа». в антракте он любуется прекрасным девическим обликом:

Et, voyant cet ébène enchassé dans l'ivoire
Un vers d'André Chénier chanta dans ma mémoire,
Un vers presque inconnu, refrain inachevé,
Frais comme le hasard, moins écrit que revé—

и эта неожиданно запевшая в памяти строка Шенье ведет всю его поэму, как внутренний припев, дающий лад и силу всему произведению.

Так часто воспринимался Шенье и Пушкиным. И ему в известные минуты творческого возбуждения, среди зарождающихся образов, слагающихся строф и звучащих стихов вспоминался un vers d'André Chénier. И эта полузабытая, мало известная, выпавшая из

1) Впервые замечено Анненковым. (Соч. Пушкина I, 312) Стих этот взят из XXV элегии Шенье (Венг., II, 547).

какого-нибудь фрагмента строка, словно не записанная, а только грезящаяся, начинала звучать настойчиво и суггестивно, слагалась в соответственный русский стих и, превратившись в такие звенящие сочетания, как: «По звонким скважинам пустого тростника», или: «И ласковых имен младенческая нежность», — становилась зерном и ферментом для нового цельного и оригинального лирического создания. Таковы пушкинские опыты переводов и подражаний Шенье.

IV

Работа Пушкина над текстами буколик и идиллий как бы завершается его элегией «Андрей Шенье». Это лирический портрет поэта в момент его смерти и новая поэтическая переработка главных мотивов его лирики.

Трагическая судьба гильотинированного поэта должна была привлечь творческое внимание Пушкина. Он знал, что Андрэ Шенье был не только изящным классиком и мирным лириком в антологическом роде. Современник, участник и жертва революции, он стал замечательным политическим писателем.

И здесь он охотно вдохновлялся древними. Он вспоминает в своих предсмертных стихах яростные ямбы Архилоха. Но это, конечно, глубоко современные вещи, насквозь охваченные гулом и трепетом пронсящих исторических событий, возникшие и рожденные в непосредственном соприкосновении с развернувшейся революционной трагедией. Этот облик горячего апологета политической и личной свободы был так же близок Пушкину, как и мирные классические устремления автора буколик. Своей политической поэзией Шенье отвечал одной глубокой творческой потребности Пушкина: дать в своих стихах выход и воплощение той своей внутренней стихии, которая в те времена называлась «вольнoлюбивостью» или «свобо-

долюбием». Не даром одним из излюбленных слов пушкинской поэзии было «свобода», — термин, утративший для нашего поколения свою эмоциональную силу. Слова дряхлеют скорее, чем понятия им выражаемые. Часто идеи сохраняют все свое философское и жизненное содержание, но утрачивают свое эстетическое значение, свою поэтическую *virtus*. Поэты нашего поколения находят другие слова для передачи своих политических замыслов. Слово свобода выпало теперь из революционной поэтики, но в пушкинскую эпоху оно отличалось свежестью и художественною значительностью. И мы знаем, что оно действительно хранило для Пушкина возможности творческого пафоса и лирического возбуждения. «Свободы сеятель пустынный», он любил себя считать поэтом декабрьского движения. Не принимая непосредственного участия в политической жизни своей эпохи, но, исповедуя принцип, что слова поэта — его дела, Пушкин в творческом плане хотел служить своему «кумиру». Он стремился стать и действительно становился замечательным политическим поэтом, не отворачивающим брезгливо своего лица от треволнений современности, не избегающим потрясений текущей истории, но принимающим их, как новый импульс для своего творчества и, может быть, как жизненный материал, способный подчиниться его творческому воздействию.

И в этом трудном жанре поэзии вдохновительным образцом для Пушкина был Андрэ Шенье. Приобщившись к его творчеству переводами и подражаниями, он решает воплотить в своих строфах тень поэта,

С кровавой плахи в дни страданий
Сошедшую в могильну сень.

Это интереснейший опыт исторической поэмы, в которой Пушкин сочетает личную драму Шенье с новыми вариациями на его тексты.

В своей небольшой поэме Пушкин в предсмертном монологе приговоренного поэта словно производит обзор всего его творчества, перелагает в свои строфы лучшие места его од и элегий. Здесь снова происходит процесс, уже прослеженный нами на небольших лирических отрывках Пушкина, где вокруг образов и запоминающихся стихов Шенье разворачивалась его самобытная импровизация. Но здесь это сделано в большем масштабе в плане поэмы-элегии, при чем в качестве вдохновляющего материала привлечен не отдельный стих, зазвучавший в памяти, а все творчество А. Шенье.

Поэма открывается любимым мотивом ранней революционной лирики Шенье. «Но лира юного певца — О чем поет? Поет она свободу...» Эта основная тема «Jeu de Raume». Пушкин развивает ее в духе этой оды:

Я славил твой священный гром,
Когда он разметал позорную твердыню
И власти древнюю гордыню
Рассеял пеплом и стыдом.
Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу,
Я слышал братский их обет,
Великодушную присягу
И самовластия бестрепетный ответ;
Я зрел, как их могучи волны
Все ниспровергли, увлекли
И пламенный трибун предрек, восторга полный,
Перерождение земли.

Это переложение строф IV — XIV поэмы «Jeu de Raume», где говорится о разрушении Бастилии, о созыве национального собрания, о торжественной присяге депутатов. Тень Мирабо и перенесение праха Руссо и Вольтера в Понтеон упоминаются в другой революционной оде Шенье «Sur les Suisses revoltés».

После этого дифрамбического вступления — резкий перелом. От апологии революции его герой пере-

ходит к возмущенной характеристике ее позднейшего периода:

О горе! О безумный сон!
Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор...

Этот перелом имеется и в оде Шенье.

Задолго до открытого возникновения террора Шенье с редким ясновидением предостерегает вождей революции от надвигающихся ужасов ее поздней эпохи (XIV — XXII строфы).

Затем у Пушкина новое обращение к основной теме:

Но ты, священная свобода,
Богиня чистая! Нет, не виновна ты...

Оно соответствует XVIII строфе:

Peuple, la liberté d'un bras religieux
Garde l'immuable équilibre
De tous les droits humains...

У Пушкина следует отрывок: «Я плахе обречен». Раздумья о предстоящей казни и особенно прощание с друзьями — представляют собой как бы стихотворные маржиналии к стихам Шенье, написанным в тюрьме; через его III ямб проходит тема: «Vivez, amis, vivez en paix» через V-й; «Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma luge», — стих, который мог дать первый толчок замыслу всей пушкинской элегии; он как бы суммирует ее и просится к ней в эпиграфы.

Здесь же Пушкин называет «Узницу» Шенье, знаменитое стихотворение «Jeune captive», написанное в тюрьме и сообщившее Пушкину эпиграф для его «Андрея Шенье».

Искусным приемом Пушкин обращается к ранней манере Шенье и лишний раз исполняет вариации на его антологические мотивы. Осужденный поэт вспоминает свои юные годы — «и песни, и пиры, и пламенные

ночи». Это дает Пушкину возможность провести через свою поэму реминисценции идиллий и ранних элегий Шенье —

безвестной жизни сень
Свободу, и друзей и сладостную лень.

И, наконец, последний переход — высший подъем возмущения питается у Пушкина негодующими строками тюремных ямбов Шенье.

Заключительная строка Пушкина «Плачь, Муза, плачь!» совпадает с последним стихом IV ямба ¹⁾.

Самому Пушкину пришлось через несколько лет дать пояснительный комментарий к своей элегии и в официальном порядке написать нечто в роде схолии к ней. Когда в связи с декабрьским бунтом возник политический процесс о распространении запрещенных стихов из «Андрея Шенье», под вымышленным заглавием «14-го декабря», Пушкину пришлось дать объяснительное показание:

«Сии стихи действительно сочинены мною. Они были написаны гораздо прежде последних мятежей и помещены в элегии Андрей Шенье, напечатанной с пропусками в собрании моих стихотворений. Они явно относятся к Французской Революции, коей А. Шенье погиб жертвою. Он говорит:

Я славил твой небесный гром,
Когда он разметал позорную твердыню.

Взятие Бастилии, воспетое Андреем Шенье.

Я слышал братский их обет,
Великодушную присягу
И самовластия бестрепетный ответ.

¹⁾ Это совпадение отмечено Юрием Верховским в его очерке «Пушкин и Шенье». Соч. Пушкина, ред. Венгерова, II, 581—584.

Присяга du jeu de Raume и ответ Мирабо: Allez dire à votre maître и т. д.

И пламенный трибун и проч.

Он же, Мирабо.

Уже в бессмертный Пантеон
Святых изгнанников входили славны тени.

Перенесение тел Вольтера и Руссо в Пантеон.

Мы свергнули царей...

в 1793.

Убийцу с палачами
Избрали мы в цари.

Робеспьера и Конвент.

Все сии стихи никак, без явной бессмыслицы, не могут относиться к 14 декабря»¹⁾).

Это показание, где Пушкин заявляет, что стихи его элегии имеют в виду «взятие Бастилии, воспетое Андреем Шенье», и где несколько ниже он упоминает присягу «Jeu de Raume» подтверждают метод его непосредственной обработки текстов Шенье.

Являясь такой амальгамой переработанных и преобразованных фрагментов Шенье, элегия Пушкина целым рядом художественных и метрических приемов передает тон и дух французского поэта. Основной закон композиции пушкинской поэмы замечательно выдержан в стиле лирики Шенье, особенно любившего монологическую форму.

Его знаменитые *Iambes* написаны в виде личной жалобы или признания, непосредственно обращенного к читателю.

Конструкция пушкинской элегии поражает своей простотой и экономией средств. Он нигде не соблаз-

¹⁾ П. Е. Щеголев. Пушкин, 291—292.

няется эффективными аксессуарами революционной эпохи, тюремного быта или публичной казни. Вся вещь сосредоточена целиком на образе Шенье и на его творчестве. Достаточно двух слов для изображения самого потрясающего внешнего события. С какой исключительной сжатостью изображен Пушкиным момент гильотинирования:

Вот плаха. Он взошел. Он славу именует...
Плачь, Муза, плачь!

Ни отрубленной головы, ни потоков крови, ни плача, ни кузова гильотины, ни озверелой толпы. В двух строках описания казни Пушкин достигает вершин художественного лаконизма.

И только в предшествующих строках тонким стилистическим приемом пробуждается в читателе тревожное предчувствие. Это прием чрезвычайно удачной аллитерации на «з» и на «к»:

пришли, зовут...
Звучат замки, ключи, запоры.
Зовут...

Этим не только замечательно передается звон тюремных ключей и запоров перед самой казнью, но словно предчувствуется лязг скользящего ножа.

При этом Пушкин с подлинным версификаторским мастерством и вкусом варьирует и метрическую схему своей элегии. Она написана любимым ямбическим размером Шенье и самого Пушкина — но ямбами несхожими, разносложными, ритмически неодинаковыми. Начало элегии написано в духе ямбических строф «*Jeu de Raime*», неровных, беспорядочно сменяющих краткие и длинные строки. Отрывок о друзьях и воспоминания молодости написаны равномерными симметрическими двухстишьями — типичными alexandrins ранней манеры Шенье, которые Пушкин уже воспроизводил в «Музе» или в «Дориде». Здесь те же размеры.

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искуше-
ний,
Зачем я покидал безвестной жизни сень,
Свободу и друзей, и сладостную лень...

И, наконец, строфы высшего возмущения, вдохновенные зрелыми, энергичными, разящими ямбами последней манеры Шенье, Пушкин передает в своем любимом четырехстопном ямбе, придавая своим строкам резкую стремительность и ударность:

Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет:
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных;
Твой бич настигнул их, разил
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву—Эвмениду.

Таков в чисто метрическом и ритмическом отношении опыт Пушкина. Элегия его представляет собой замечательный эксперимент из области формальной поэтики. Образ Андрэ Шенье воспроизводится здесь и внушается читателю не только по внутренним мотивам его лирики или историческим данным (а пушкинские примечания к этому стихотворению свидетельствуют о его обстоятельной исторической эрудиции по данному вопросу), но и по таким признакам французского элегика, как его любимые метрические схемы и ритмические лады.

Элегия Пушкина — образец лирического перевоплощения исторического сюжета. Не прибегая к бытовой реставрации, к эффектам стилизованного языка.

к тому, что Тургенев называл «битьем мелочами по глазам», пытаясь разворачивать в своих строфах перед читателем старинные эстампы, портреты и гравюры, он сосредоточивает все свое творческое внимание на внутренней драме своего героя и раскрывает до конца весь дух, весь смысл, весь трагизм исторического события.

Пушкину принадлежит честь первенства в обработке этого нового сюжета. Он открывает поэтическую легенду о Шенье. Только через восемь лет, в 1833 г., Альфред де-Виньи возьмется за обработку той же темы и гораздо позднее к ней обратится Гюго. Независимо, конечно, от непосредственного воздействия, Виньи в своем Стелло применяет художественный прием пушкинской элегии. И у него приговоренный поэт в небольшом монологе говорит о своем жизненном пути умело вкрапленными в свою речь цитатами из своих же стихотворений.

V

И, наконец, Андрэ Шенье имел значительное влияние на развитие пушкинского стиха. Помимо целого ряда внутренних воздействий, он сыграл крупную роль в эволюции пушкинского стиля и поэтики.

Новатор, открывший неведомые возможности французской версификации, он сообщил свои открытия Пушкину, широко применившему его приемы к русскому стиху. Это особенно относится к александрийцам, которыми наш поэт охотно пользовался для своих посланий, од, антологических опытов, а впоследствии и для элегий.

Несмотря на остроумную сатирическую характеристику александрийского стиха в «Домике в Коломне», Пушкин любил этот размер и охотно обращался к нему во все эпохи своего творчества. Облекая в александ-

дрийский стих свои лицейские оды и послания, Пушкин в позднейшую эпоху настолько развил и обогатил этот строгий классический метр, что свободно обращался к нему для элегий («Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит») и даже для страстных эротических мотивов («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением»). Знакомство с Шенье сыграло решительную роль в этой эволюции строгих классических александрийцев раннего Пушкина в сторону свободных форм его поздних alexandrins.

Этот излюбленный размер французских поэмы и трагедий явно переживал в XVIII веке эпоху упадка. Он стал однообразным, вялым и прозаическим, словно считаясь с отвлеченными заданиями энциклопедической эпохи. Теория александрийца, освященная поэтикой Буало, строго предписывала срединную цезуру и категорически запрещала enjambement. Так получался спокойный, монотонный, «квадратный» или «плоский» александриец, совершенно утративший к эпохе Вольтера изобразительную гибкость и живость.

Андрэ Шенье решил преобразить этот старый французский метр. Приобщившись к гармонии древних поэтов, он обратился для обновления этого традиционного размера к свободному гекзаметру Ронсара и сумел придать ему большую гибкость, выразительность и текучесть. Сент-Бев в мыслях Жозефа де-Лорма подробно останавливается на версификаторской реформе Андрэ Шенье. Богатой рифмой, подвижной цензурой и свободным enjambement он преобразил слишком симметричный и упругий стих старой Франции. Строгие александрийцы XVII века стали в его руках неузнаваемы, и его метрические опыты подошли вплотную к стихотворной технике романтического поколения.

По словам поэта Эредиа, ученика и исследователя Шенье, — «ни один поэт не владел с таким совершен-

ством александрийским стихом. Для Шенье его крепкий металл так же текуч, как глина, так же уступчив, как воск под пальцами ваятеля. Он его лепит, разбивает и завязывает по своей воле. Послушный стих как бы подчиняется мысли, слуху, видению поэта. Он выгибает его, собирает или задерживает. Он так удачно разнообразил его цезуры, что вряд ли кому-нибудь удастся изобрести здесь новые приемы, не использованные им. Непосредственный и утонченный, он умещает в нескольких словах неожиданные сопоставления и до странности чарующие сочетания. Он первый сумел противопоставить симметричности размера чудесные контрасты образа. В области синтаксиса, как и в метрике, Андрэ Шенье был новатором исключительной смелости»...

Пушкин, судя по его работе над текстами Шенье, должен был так же высоко оценить его версификаторское новаторство, как в недавнее время Эредиа. От русских поэтов той эпохи не укрылось это мастерское обновление старого стиха. Князь Вяземский в письме к Пушкину от 4 августа 1825 года пишет: «Шенье в своей школе единственный поэт французский: он показал, что есть музыка, то-есть разнообразие тонов в языке французском». Статью Сент-Бева о стихотворной реформе Шенье Пушкин внимательно прочел и дал о ней обстоятельный отзыв. Он не во всем согласился с французским критиком, но в начальных строфах «Домика в Коломне», рассказывая по поводу александрийского стиха о том, как:

Hugo с товарищи, друзья природы,
Его гулять пустили без цезуры,

он повидимому вспоминает утверждение Сент-Бева о романтической реформе стиха. Во всяком случае, задолго до чтения этой статьи, он своими переводами и подражаниями Шенье глубоко проник в тайну этой

метрической революции и незаметно усвоил ее приемы. Пушкинский александрийский стих переживает на редкость счастливую эволюцию в его работе над текстами Шенье.

В раннюю эпоху пушкинский александриец — традиционно равномерный, однообразный и симметричный стих, обычный для французов XVIII столетия, свойственный и пушкинским предшественникам в России. Он одинаково потерял к этому времени и могучий тон трагических стихов Расина и Корнеля, и воздушную гибкость легких разговорных строк Лафонтена. Слабые будничные рифмы, при прозаическом тоне и тусклом ритме, прерывистая, торопливая и прыгающая походка, вместо прежней плавной поступи — вот отличительные черты стиха Вольтера, Кребильона, Ж. Б. Руссо или Лебрена. Таковы же русские александрийцы XVIII столетия. Вот их классические образцы:

Уныл престольный град, Москва главу склонила
Печаль ее лице, как ночь, приосенила.

Херасков.

Воспой Ахиллов гнев, божественная муза,
Источник грекам бед, разрыв меж них союза.

Костров.

Стремлюся дух воспеть картежного героя,
Который для игры лишил себя покоя.

Василий Майков.

Дрожит Дунайский брег, трепещут Дарданеллы,
Колелебтся восток и южные пределы.

Державин.

Этому типу следует Пушкин в своих ранних одах и посланиях «К другу стихотворцу», «На возвращение государя императора из Парижа», «Лицинию», «Безверие». Здесь та же уравновешенность, изолированная законченность каждой строки, соблюдение неподвижной цезуры после третьей стопы, отсутствие enjambement

ment, словом, соблюденная до конца правильность и монотонность классических образцов.

Как безукоризненно, с точки зрения старинной поэтики, написано первое напечатанное стихотворение Пушкина:

Арист! И ты в толпе служителей Парнаса,
Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса,
За лаврами спешишь опасною стезей
И с строгой критикой вступаешь смело в бой.

(К другу-стихотворцу, 1814 год).

Правила соблюдены безупречно. Всюду единственная цезура одинаково разрезает строку после третьей стопы; каждый стих — законченное целое, каждая рифма замыкает фразу. Кажется, сам «французских рифмачей суровый судия», сам «классик Де-Прео» не нашел бы здесь к чему придраться.

Так же канонически правильно (лишь с самыми незначительными и случайно-непроизвольными отступлениями) написаны и другие александрийцы этой ранней эпохи — «Отрывок из речи в Арзамасе», «На Каченовского», «К Жуковскому» и проч.

Незначительные отступления от строгого канона александрийского стиха нигде не нарушают выработанного старыми поэтами типа. Это те же маленькие вольности, как и у образцовых классиков александрийца ¹⁾. Сводятся они почти исключительно к пере-

¹⁾ Уже в классическую эпоху старый александриец подвергался некоторым изменениям. Наиболее утонченные поэты той поры — Расин и Лафонтен действительно позволяли себе обращаться свободно с этим неподвижным и строгим стихом. Они ввели в него ряд новшеств признанных только романтиками. Но сферу применения этих свобод они сами ограничили: Расин пользовался разбитыми александрийцами преимущественно для комедий, стремился придать своему стиху прозаичность и юмор разговорной речи: Лафонтен ввел свой освобожденный alexandrin

ходу в некоторых случаях отдельной фразы за положенные границы единого стиха, к робкому нарушению правила о классической цезуре или же к чрезвычайно редким и случайным пэонам. Но ни резких остановок, ни свободного перемещения цезуры, ни прерывистости в стихе или в ходе предложения здесь нет и в помине. Это — строгий старый александриец, без малейших попыток новаторства верный до конца заветам «пудреной пиитики». В лицейских посланиях и одах он и отдаленно еще не приблизился к позднейшим реформаторским опытам, и по свидетельству самого Пушкина —

Шагал он чинно, стянут был цезурой.

Но начиная с 1820 года, пушкинские александрийцы заметно преобразуются. Их «чинный» лад явно нарушается, стянутость цезурой ослабляется, стих режется в различных частях и часто по несколько раз, фраза свободно захватывает несколько стихов и останавливается на любом месте строки, нередко даже посреди стопы. Соответственно с этими метрическими новшествами меняется и самый тон стихотворения: исчезает всякая торжественность и важность, улетучивается холодок официальности, столь свойственный старому александрийцу, поэт уже не проповедует, не вещает, не славословит, — он просто и незатейливо вступает в обычный лирический разговор, признание или исповедь. Ему не нужны какие-либо особенно значительные темы и важные случаи. Он свободно облакает в эти преобразованные александрийцы каждое повседневное впечатление, каждое прихотливое настроение протек-

в басню и сказку. Во всех остальных случаях классический стих сохранял все строгие свойства, предписанные Буало, и отступления от них нужно рассматривать как поэтические вольности.

кающей минуты. Стих Буало, разбитый и обновленный, также легко подчиняется его творческой воле, как и гибкий, текучий, четырехстопный ямба.

Эта стихотворная реформа тесно связана с первыми опытами Пушкина в духе Шенье, с его ранними переводами и вариациями на темы французского лирика. В 1820 году Пушкин пишет два стихотворения под одним общим заголовком «Эпиграммы во вкусе древних»: «Редет облаков летучая гряда» и «Нереида». Здесь еще нет решительного разрыва с каноном классического александрийца, цезура еще не сдвинута, но симметричность парных строк уже нарушена, поэтическая фраза разворачивается в длительные периоды на целые пять строк, стих переливается в последующие стихи, совершенно не стремясь к изолированной законченности. На ряду с этим происходит обильная пэонизация шестистопного ямба, совершенно нарушающая схему строгого александрийца.

При этом ритм стиха вполне соответствует его новому тону, в котором нет и намека на эпическую солидность или величавую дидактичность стиха Вольтера или Буало. Это совершенно не свойственный классическому размеру, певучий, несколько заунывный, меланхолический и созерцательно-нежный тон. Никакой жесткости, никакой гремучести. Медь фанфар сменяется интимной гармонией струнных звуков. Ритм стиха приобретает характер некоторой томности, столь соответствующей обычному стилю пушкинской элегии. Вместо равномерных парных строк в развитии стиха как бы образуются правильные пятистрочные строфы при усиленной пэонизации стиха.

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило,
Где стройно тополи в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис
И сладостно шумят полуденные волны.

Уже ранняя критика, совершенно не задававшаяся целями изучения пушкинского стиха и почти не вникавшая в сущность и тайны его метрики, почувствовала полное обновление александрийца в его ранних антологических опытах. С замечательной зоркостью Белинский по поводу стихотворной фактуры «Музы» писал: «Нельзя не дивиться в особенности тому, что он умел сделать из шестистопного ямба, этого несчастного стиха, доведенного до пошлости русскими эпиками и трагиками доброго старого времени. За него уже было отчаялись, как за стих неуклюжий и монотонный, а Пушкин воспользовался им, словно дорогим пароским мрамором для чудных изваяний, видимых слухом».

Таким образом, Шенье своим обновленным размером, который сразу же сказался на пушкинских переводах и подражаниях, первый научил его обращаться свободно с неподвижным александрийцем XVIII века, разбивать его, выгибать и завязывать на новый лад¹⁾.

Вскоре урок, данный Шенье, был углублен и укреплен новым воздействием. На литературном горизонте появились «Нуго с товарищи», и стихотворная форма французских романтиков закрепила в поэтике Пушкина метрические завоевания лирики Шенье.

Так сближение текстов Пушкина и А. Шенье раскрывает за отдельными лирическими или метрическими совпадениями ряд существенных моментов для исследования пушкинской эстетики. Учитель его в области метрики, образец для его политических вдохновений,

1) Брюсов отмечает, что Пушкин в 20-х годах всего охотнее применял александрийский стих к стихотворениям антологическим: «В этом должно видеть влияние стиха Андрэ Шенье, которым Пушкин в те годы увлекался» (Валерий Брюсов. Стихотворная техника Пушкина. Соч. Пушк., ред. Венг., VI).

Шенье особенно важен для нас, как воспитатель того основного направления пушкинской природы, которая полнее всего укладывается в термин классицизм. Он приблизил Пушкина к поэтам Рима и Греции, раскрыв ему новые приемы разработки античных мотивов. Весь пронизанный темами классической антологии, он раскрывал перед нашим поэтом возможности каких-то свежих, необычных способов общения с античностью и непосредственного ее отражения в своей лирике. Знаток классических поэтов, он приближал Пушкина не только к Феокриту, Горацию и Вергилию, но и к Аристофану, Пиндару, Мелеагру, Лукрецию, Катутту, Проперцию, Плинию Старшему и даже латинским поэтам Возрождения. Он расширил перед Пушкиным круг его словесных образцов и открыл ему новые творческие возможности. Пережив Шенье, Пушкин все непосредственнее и ближе обращается к творчеству Овидия, Катутта, Горация, Сафо, Ксенофана Колофонского, Анакреона, создавая такие антологические шедевры, как «Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня» или:

«Славная флейта, Феон, здесь лежит. Предводителя хоров
Старец, ослепший от лет, некогда Скирпал родил...

Антологические стихотворения зрелой поры его творчества,—говорит поэт Сергей Соловьев,—остаются совершеннейшими произведениями не только нашей, но и европейской антологии: «они много подлиннее и вернее духу Греции, чем такие же стихотворения Гете, что заметил Аполлон Григорьев. У Гете нет такого непосредственного чисто художественного подхода к античности, как у Пушкина... Кроме того, в метрическом отношении опыты Гете менее совершенны, чем опыты Пушкина, что решительно утверждал знаток античной метрики Ф. Е. Корш. Не только в антологических стихах, но и в поэмах из русской жизни, и в прозе

Пушкина сказывается его чисто эллинское настроение, его проникновение в законы гармонии и меры, неподражаемая пластичность его образов». Не подлежит сомнению, что Анрэ Шенье, пленив Пушкина своей искусной и благоуханной антологией, всячески способствовал его превращению в самого совершенного эллиниста и латиниста русской поэзии.

1920.

„ПИКОВАЯ ДАМА» и НОВЕЛЛА РЕНЬЕ

В литературной науке наметилось задание — изучать судьбу художественного произведения в сознании современников и в восприятии новых поколений. Для некоторых созданий слова эта задача особенно соблазнительна. Их возрождение в творчестве нового поэта отбрасывает подчас неожиданный свет на первоначальный текст. Если французские исследователи так тщательно изучают «Сида после Корнеля», то именно потому, что последующая жизнь героической трагедии обнаружила всю действенную мощь ее замысла и двигательную энергию ее форм.

Судьба пушкинских созданий после их написания еще не изучена. А между тем, не только русская, но и европейская литература сообщает подчас интересные материалы для такой «апостериорной» истории текстов поэта. На одном из этих эпизодов мы и хотим остановиться. Нам предстоит проследить, как самая совершенная русская повесть — «Пиковая Дама» неожиданно возродилась в творчестве искуснейшего из современных новеллистов Франции — Анри-де-Ренье.

В сборнике рассказов Ренье «Le plateau de laque» есть новелла, озаглавленная «Тайна графини Варвары». Сюжет ее представляет для нас крупный интерес.

Герой новеллы — современный венецианец. Отпрыск благородной, но бедной фамилии, он получил превосходное воспитание в одном из лучших венецианских институтов. Он вышел оттуда с выраженным призва-

нием историка Венеции и с полной невозможностью погрузиться в архивы из-за отсутствия денег. И вот однажды, среди размышлений об этой неразрешимой задаче, он был поражен странной мыслью о возможности быстрого и крупного обогащения.

«Я вошел в собор Сан-Марко. Усевшись на скамью, я разглядывал драгоценные мраморы и мозаики, украшающие это сокровище искусств. Меня гипнотизировало разлитое повсюду золото и обилие мерцающих богатств, превращающих внутренность храма в грот, полный чудес. При виде этих сокровищ сознание моей бедности совершенно подавило меня, — и вдруг я вспомнил почему-то папку со старыми государственными документами, которую я как раз в это утро перелистывал в архиве. Это был доклад инквизиторов, относящийся к одному немецкому авантюристу по имени Ганс Глюксбергер, выдававшему себя за обладателя тайны преобразования металлов. Он приехал действовать в Венецию в середине XVIII века, и создал себе здесь немало последователей...

В этот момент внезапная мысль озарила меня. Золотые своды Сан-Марко закружились над моей головой, и я остался словно ослепленный. Раз этот чудодейственный секрет существовал, мог ли он исчезнуть бесследно? Он, конечно, имел своих хранителей. И до сих пор, несомненно, есть возможность напасть на их следы, разыскать их и в свою очередь получить от них столь выгодное посвящение в их тайну».

И молодой венецианец жадно погружается в трактаты по алхимии, в учебники оккультизма, в архивные бумаги. Вскоре ему удастся напасть на след хранителей тайны.

«Среди приверженцев немецкого алхимика называли некую графиню Варвару Гриманелли. Эта особа, отличавшаяся, по рассказам современников, большим умом, восстановила в несколько лет сильно пошатнувшееся

состояние своей фамилии. Она перестроила палатку Гриманелли и поручила расписать его фресками Пьетро Лонги. Для меня не было сомнения: внезапное благосостояние графини Варвары объяснялось ее посвящением в чудесную тайну, нынешним обладателем которой должен был быть ее внук Одоардо.

О как мне было знакомо лицо этой графини Варвары! Я снова видел ее в центре семейной группы, где Лонги изобразил различных членов фамилии Гримальди за карточным столом... Посреди игроков стояли во весь рост графиня Варвара. Это была высокая женщина с суровым и надменным видом. Она разворачивала одной рукой свиток, покрытый кабалистическими знаками. Каким образом эти знаки сразу не направили меня по верному пути?»

Внук графини — Одоардо, занятый исключительно путешествиями, игрой и женщинами, становится жертвой маниака. Вызванный на откровенность, он — совершенно в духе Томского — сообщает ему, что недавно один молодой исследователь открыл чрезвычайно компрометирующую переписку между графиней и авантюристом Казановой.

«— Э, дорогой Одоардо, это ничуть не удивляет меня: весьма возможно, что именно Казанова приобщил твою бабушку к опытам алхимии и действиям магии. Венеция в то время была полна кабалистов. Они приезжали сюда из-за границы».

Решение принято: таинственная и всемогущая формула должна быть вырвана у ее обладателя, хотя бы ценою насилия. Вооруженный револьвером, венецианский Герман проникает во дворец Гриманелли.

Он застаёт Одоардо перед фреской Лонги. Прежде, чем тот успел крикнуть, он был связан и вытянут на полу. — «Я отер лоб, вынул револьвер и изложил ему мое требование. Пока я говорил, Одоардо не переставал бледнеть, как саван. Он словно не слушал меня, и

глаза его были прикованы к какой-то точке на стене. Я машинально последовал глазами за его взглядом. То, что я увидел, было так ужасно, что револьвер выпал из моих рук и я остался недвижим от ужаса.

Медленно, но уверенно графиня Варвара оживала таинственной жизнью на фреске Лонги. Сначала задвигался один палец, затем кисть руки, затем вся рука, затем другая. Внезапно она повернула голову, двинула одну ногу, затем другую. Я увидел, как колыхнулась ткань ее платья. Да, графиня Варвара покидала стену, на которой ее неподвижный образ красовался полтора-два года под красками и лаками. Не оставалось никакого сомнения. Место, занятое ею на фреске, обнаруживало широкое белое пятно. Графиня Варвара сошла, чтоб защитить тайну, ради которой она некогда продала, вероятно, свою душу дьяволу. Теперь она была в двух шагах от меня. И вдруг я почувствовал на своем плече ее тяжелую и ледяную руку и увидел, как глаза ее властно и долго смотрели в мои»...

Герой новеллы не выдерживает этого испытания и сходит с ума. Он умирает в больнице для умалишенных, оставляя свои записки, которые и составляют рассказ Анри-де-Ренье.

Близость этой новеллы к «Пиковой Даме» очевидна. Все элементы пушкинского сюжета здесь сохранены лишь с незначительными видоизменениями. Герой, скудные средства которого не отвечают его положению и вожделениям, решает овладеть тайной чудесного обогащения, открытого старой графине знаменитым авантюристом XVIII века, повидимому, ее возлюбленным. В момент, когда он, прибегнув к угрозе револьвером, уже готов овладеть соблазнительной тайной, изображение старой графини оживает, чтоб поразить навсегда умственные способности жадного золотоискателя. Повесть Пушкина упрощена у Ренье, италянизирована подобно большинству его новелл и романов, и тем не

менее все основные линии пушкинского сюжета явственно проступают сквозь венецианские узоры «Секрета графини Варвары».

«Пиковая Дама» была переведена на французский язык Проспером Меримэ и напечатана в свое время в «Revue des deux Mondes». Затем она неоднократно перепечатывалась, между прочим, и в собраниях повестей Меримэ. Знакомство с нею современного французского писателя, таким образом, вполне возможно. Могущая возникнуть гипотеза о пользовании Пушкина и Ренье одним и тем же забытым произведением старофранцузской литературы представляется нам мало вероятной.

Любопытно при этом отметить, что шедевр пушкинской прозы пленил писателя, особенно тонко искусственного в словесном искусстве XVII и XVIII столетия. Анри де-Ренье не только ценит оживление минувшего в современности, но постоянно влечется к образцовым повествователям старой Франции. Его искусство возшло на страницах фривольных новелл, преданий и мемуаров, он любит прозрачный стиль и четкую манеру старинных повествователей. Неожиданное возрождение «Пиковой Дамы» в творчестве этого утонченного галльского новеллиста лишний раз выделяет основную традицию и органическую сущность пушкинской прозы.

1923.

ПУШКИН ИЛИ РЫЛЕЕВ?

В августе 1924 г., общество литераторов, собравшееся в Коктебеле у М. А. Волошина, заслушало статью М. Л. Гофмана: «Пушкин и Рылеев». Предлагаемый в ней отвод знаменитого послания «К Чаадаеву» от Пушкина и приурочение его к Рылееву вызвали заметный интерес собрания. Присутствовавший на нем покойный В. Я. Брюсов безоговорочно согласился с автором статьи и признал вопрос решенным: авторство Рылеева, по его мнению, было доказано, и стихотворение «Люби, надежды, тихой славы» отныне теряло право на включение его в собрания пушкинских текстов.

Во время прений по этому вопросу пишущий эти строки, несмотря на авторитет обоих пушкинистов, пришедших к одинаковому выводу, позволил себе высказать сомнение в окончательности их согласного решения. Не оспаривая права исследователей ставить здесь вопрос о подлинном авторстве Пушкина, в виду отсутствия автографа или именной публикации, я усомнился в правильности отнесения спорного текста к Рылееву и высказал ряд соображений о серьезных шансах «пушкинской традиции» остаться в силе и после возникшего на эту тему диспута.

По предложению редакции «Недр», излагаю свои соображения по этому спорному вопросу, подводя под прежние возражения новые документальные обоснования.

История опубликования спорного стихотворения изложена М. Л. Гофманом не полностью. Публикация «Северной Звезды» 1829 г. не есть, собственно, начало текстовой биографии этого послания.

Его печатная история имеет свою праисторию, весьма существенную и важную для нас. Отрывок из интересующего нас послания появился впервые за два года до напечатания его в «Северной Звезде»¹⁾, а именно, в «Сириусе» 1827 г., изданном тем же М. А. Бестужевым-Рюминым, который редактировал альманах 1829 г. («Северную Звезду»). В эпистолярном отрывке «Следствия комедии «Горе от ума» (переписка между главными лицами комедии и их знакомыми) в письме Чацкого к Лестову мы и находим выдержку из послания к Чаадаеву. Чацкий, между прочим, пишет:

«Утомленный печалью, исполненный какого-то особенного предчувствия, с каким-то особенным нетерпением я жду чего-то лучшего.

Нетерпеливою душой
Я жду с томленьем упованья,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Не думай, чтоб я сделался и стихотворцем, если в сих прекрасных стихах П. заменен мною роковой заветный стих собственным незначущим. Это только для рифмы».

1) И даже ранее: альманах «Сириус» вышел в последних числах декабря (цензурное разрешение: 7 июля 1826 г.), «Северная Звезда» вышла в июле 1829 г. См. Синявский и Цявловский, «Пушкин в печати»—38, 76.

Академическое издание отмечает: здесь вовсе нет лишнего стиха, вставленного Чацким будто бы для рифмы, а имеется только пропуск — «конечно, по цензурным соображениям» — двух стихов: «Отчизны внемлем призыванья» и «Минуты вольности святой».

Во всяком случае, запомним следующий факт: отрывок из стихотворения «Любви, надежды, тихой славы» впервые появился в печати с прозрачным указанием, что это — «прекрасные стихи П.». В 1826 г., в момент зенита пушкинской славы, эта формула была совершенно равносильна полному наименованию имени Пушкина (заметим, что другого, мало-мальски популярного поэта с инициалом П. тогда и не было в русской поэзии¹). Читатель с совершенной несомненностью воспринимал приведенную оценку, как прямое указание на Пушкина.

Это впечатление усугублялось явственными намеками на политическую цензурность стихов (чем, как известно, в то время славился именно Пушкин): «в сих прекрасных стихах П. заменен мною роковой заветный стих собственным незначущим». Издатель усугублял впечатление многозначительной сноской: «А нам кажется (стих) пропущен» и проч. Это опубликование прошло без всяких возражений с чьей бы то ни было стороны. Молчал и Пушкин.

Через два года тот же Бестужев-Рюмин, публикуя в 1829 г. почти полностью (за исключением последней строфы) послание «К. N. N.», т.-е. «Любви, надежды, тихой славы» за подписью Ап., отмечает в предисловии: «Издатель, благодаря г. Ап., доставившего к нему тринадцать пьес (из коих несколько помещено в сей книжке), должным находит просить гг. Неизвестных об объявлении впредь имен своих издателю».

¹) Конечно, ни Полежаев, который, в то время был студентом и едва достиг 21 года, ни Подолинский, которому было всего 20 лет, не были в 1826 г. известны, как поэты.

«Таким образом, — замечает Академическое издание, — в 1827 г. Бестужев-Рюмин говорил о послании к Чаадаеву, как об известном произведении, обозначая имя автора—П..., а в 1829 г. напечатал послание, приписав его неизвестному, скрывшему свое имя под буквами Ап.»

По мнению М. А. Цявловского, эта последняя подпись снова придумана Бестужевым-Рюминым для сигнализации читателю; в случае возможного укора, латинские буквы можно было толковать, как начало слова «Анопуше», фактически же в читателе вызывалась неизбежная ассоциация с пушкинскими инициалами (А. П.). Отметим, что некоторые стихотворения Пушкина появились в печати за этой именно подписью¹⁾. Первый намек 1827 г., хотя и ослабленный, оставался все же в силе.

Пушкин, как известно, заявил в критических заметках 1830 г. свой протест против всей этой уклончивой и в то же время явной игры с его именем. К этому заявлению мы еще вернемся.

Пока же заметим, что у печатных первоисточков вопроса мы встречаемся с целым рядом явных указаний на авторство Пушкина и не имеем ни одного хотя бы отдаленного и косвенного намека на Рылеева. Первый отрывок из послания характеризуется издателем, как «прекрасные стихи П.», первая подробная редакция по-

¹⁾ В 20-е гг. за подписью А. П. были напечатаны следующие стихотворения Пушкина: «К прелестнице», «Журнальным приятелям», «Дориде», «Прозаик и поэт», «К Чаадаеву» («К чему холодные сомненья»), «В чужбине свято наблюдаю», «Ех ungue leopard», «Не пой красавица», «To Daw, Esqr», «Я не люблю альбомов модных» и др. Стихотворение «Уединение» («Приветствую тебя, пустынный уголок»), появившееся в 1825 г в издании того же Бестужева-Рюмина, было подписано одной буквой: П. Стихотворение «На лире скромной благородной» было подписано А. П—н, и эпиграмма «Лук звенит, стрела трепещит» Ал. П.

мещена в одной партии с 5 несомненными пушкинскими стихотворениями (при одном непушкинском, включенном, очевидно, по ошибке), но, во всяком случае, не в соседстве с какими-либо Рылеевскими стихами. Все это помещено за суггестивной подписью Ап., вызывающей невольное сближение с пушкинскими инициалами и не имеющей ничего общего с вензелем К. Р. (Кондр. Рылеев). Эта последняя публикация встретила отзвук со стороны Пушкина, который, во всяком случае, сам несколько не отвергал своего авторства по отношению к стихотворению «Любви, надежды, тихой славы».

II

Этого мало. Пушкин не только не отвергал своего авторства, но в другом своем послании к Чаадаеву весьма отчетливо признал его. В стихотворении «К чему холодные сомненья?» 1820 г., бесспорно пушкинском и, несомненно, посвященном Чаадаеву, поэт совершенно недвусмысленно упоминает свое первое обращение к тому же лицу. Оба стихотворения с давних пор сопоставляются исследователями, как, несомненно, внутренне согласованные. Возражение М. Л. Гофмана, считающего, вопреки традиции, что за исключением одного образа (да и то трактованного по-иному), «нет решительно никакой внутренней связи между обоими посланиями», ни в коем случае не может быть принято.

Полагаем, что связь эта очевидна. В момент второго послания Пушкин уже отошел от безудержной революционной восторженности своего недавнего прошлого, — он во многом стал спокойнее и скептичнее. Это новое настроение и выражается во 2-м послании. Все оно построено на противополжении возникшей сердечной лени и тишины прежнему «восторгу молодому» и мятежной отваге. Из этого противопоставления двух

крайних настроений явственно выступает первое обращение к Чаадаеву (т.-е. наше спорное послание).

Вспомним окончание послания к Чаадаеву 1820 г. (беспорного):

Чаадаев, помнишь ли бывшее?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?
Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И в умиленьи вдохновенном
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.

Вопрос, поставленный в начале этого заключения («давно ль с восторгом молодым я мыслил имя роковое предать развалинам иным?»), явно указывает на первое послание. Здесь, как и во всем стихотворении,—противопоставление первому посланию. Теперь перед поэтом развалины храма Дианы, где происходили трогательные эпизоды классической дружбы Ореста и Пилада:

На сих развалинах свершилось
Святое дружбы торжество...

В первом же случае говорилось об «обломках самовластья», т.-е. отнюдь не идиллических руинах. Это и подчеркивается во 2-м послании в стихах о предании «рокового имени» (конечно, носителя самовластья) «развалинам иным» (обломкам трона).

Параллелизм антитезы углубляется и далее: в 1818 г. Пушкин мечтал видеть «наши имена» (т.-е. свое и Чаадаева) написанными воспрянувшей от спячки революционной Россией «на обломках самовластья» — теперь же с ленью и тишиной в сердце, даже с чувством умиления —

На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена

В первом случае — обломки, обвеянные вихрем борьбы, во втором — камень, дружбой освященный. В 1818 году — бурная устремленность в будущее, в 1820 — уход в легендарное прошлое: политическим перспективам грядущего противопоставлено идиллическое видение античности. Сложная и точная система противопоставлений обнаруживает теснейшую связь обоих посланий.

Не ясно ли, наконец, что определение 2-го послания «с восторгом молодым я мыслил имя роковое предать развалинам иным» относится, действительно, к восторженным строфам 1-го стихотворения:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души высокие порывы
и проч.

Стоит прочесть без предубеждения весь отрывок 2-го послания «Чаадаев, помнишь ли бывшее?», чтоб совершенно непререкаемо увидеть в нем точное изложение Пушкиным а сопгагю своего первого послания к Чаадаеву. Видеть в «роковом имени», которое предается «иным развалинам» (не руинам дружбы, а обломкам самовластья), «конкретное имя женщины, внушавшей поэту страсть», можно, только вполне игнорируя смысл стихотворения: — к чему, в самом деле, Чаадаеву знать, что, вместо имени «роковой женщины», на развалинах будет красоваться его фамилия в соединении с пушкинской?

III

Обращаясь к стиху послания, М. Л. Гофман отмечает, что «довод о прекрасном чисто-пушкинском стихе» спорного стихотворения мало убедителен, так как таким «прекрасным чисто-пушкинским» стихом

писали очень многие поэты «лучшей в истории русской поэзии эпохи».

Это, конечно, не подлежит спору. Но, несомненно, одно, что это замечание никоим образом не может относиться к Рылееву, который совершенно не владел «прекрасным чисто-пушкинским стихом», а писал свои поэмы весьма не гибким, тяжеловесным, почти прозаическим стилем. Об этом ярко свидетельствует единственная, приведенная в статье М. Л. Гофмана, фраза Рылеева:

Т у т н а д о н е ч е р н и л , а к р о в и ,
Н а м д о л ж н о д е й с т в о в а т ь м е ч о м .

Это ли «прекрасный чисто-пушкинский стих?». Да и вообще — стих ли это, а не просто отрывок рифмованной прозы?

Стоит сопоставить стихи Пушкина и Рылеева на общие темы (а таких немало), чтоб раз навсегда отказаться от всяких предположений, будто Рылеев мог писать «прекрасным чисто-пушкинским стихом». Достаточно для этого вспомнить хотя бы рядом с Пушкинским Олегом («Пирует с дружиною вещей Олег — При звоне веселом стакана...») рылеевскую балладу о том же герое:

Весь Киев в пышном пировании
Восторг свой из'являя
И князю «Вещего» прозвание
Единогласно дал.

Сопоставим развитие у обоих поэтов темы: Щ и т
О л е г а .

П у ш к и н :

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила свободы стяг,
Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил свой щит булатный
На цареградских воротах.

Рылеев:

Об'яты праведным презрением
Берет князь русский дань,
Дарит Леона примиреньем
И прекращает брань.
Но в трепет грозной Византии
И в память всем векам
Прибил свой щит с гербом России
К царьградским воротам.

Тема Державин, мимоходом и блистательно затронутая Пушкиным (в «Онегине», в «Воспоминаниях о Царском Селе» и, наконец, в послании к Жуковскому: «И славный старец наш, царей певец избранный — Крылатым гением и грацией венчанный») получает у Рылеева следующую разработку:

Царил он мыслию в веках,
Седую вызывая древность,
И воспалял в молодых сердцах
К общественному благу ревность.

Точно такие же результаты получаются от сопоставления строф обоих поэтов о пирах Владимира, игре Баяна, Борисе Годунове, Мазепе, Аракчееве. Не прав ли был в оценке Рылеевского стиха Бестужев, который, считая «Войнаровского» по «соображению и духу» выше всех поэм Пушкина, признавал все же, что «по стихосложению поэма Рылеева не может равняться даже с самыми слабыми стихами Пушкина». Не имеем ли мы право признать характерным для поэтических форм Рылеева отзыв Нестора Котляревского о стиле «Временщика»: «Прозаические архаизмы, условные метафоры, деревянный стих»? И не ясно ли, по приведенным выше цитатам, что послание «Любви, надежды, тихой славы», по своей ритмической структуре и свойствам версифи-

кации, не относится к типу рылеевских стихов, решительно ни в чем не уклоняясь от пушкинского четырех-стопного ямба?

Но М. Л. Гофман считает, что все послание написано «рылеевским стихом и языком». В этом его убеждает один стих — «под гнетом власти роковой», который буквально повторяется в поэме Рылеева «Войнаровский».

Но другие стихи послания вполне явственно повторяют подлинные пушкинские строки. Так стихи: «Как ждет любовник молодой минуты сладкого свиданья» весьма близко совпадают с началом монолога «Скупого рыцаря»:

Как молодой повеса ждет свиданья.

А последний стих послания «напишут наши имена» еще с большей буквальностью повторяет, как известно, заключительный стих послания «Чаадаеву» (1821 г.):

Пишу я наши имена.

Стих «Но в нас кипят еще желанья» приводит на память отрывок из «Осени» (1830): «Желания кипят». Глагол этот, вообще свойственный Пушкину, нередко получает у него такой же метафорический оттенок, как в нашем послании. Вспомним: «Все новое кипит, бывшее истребя» («К вельможе»), «Мечты кипят» («Воспоминание»), «Опять кипит воображение» («Онегин»), «Где ум кипит, где в мыслях волен я»... («Горчакову», 1819), «Так наше ветренное племя растет, волнуется, кипит»... (там же), «Когда б весь яд ее кипел в твоей крови» («Мечтателю»), «Душа кипит и замирает» («Погасло дневное светило...»), «Любовник под окном трепещет и кипит, окутанный плащом» («К вельможе») и мног. друг.

Аналогичные соображения вызывает и стих послания: «Нетерпеливою душой». По своему построению и

эпитету он совпадает с обращением Пушкина к Жуковскому (1818):

Нетерпеливою рукой...

Эпитет этот вообще обычен у Пушкина (Ср. в «Полтаве»: «И Карла ждал нетерпеливо — Их легкомысленный восторг...», «Он слеп, упрям, нетерпелив...»). В «Онегине»: «Она готовила пожар нетерпеливому герою» и др.).

Перефразируя М. Л. Гофмана, можно было бы утверждать, что, если автором послания и является Рылеев, то иллюстрировал он его отнюдь не рылеевским, а скорее пушкинскими образами, эпитетами и сравнениями.

Продолжая анализ рылеевского словоупотребления, Гофман приходит к заключению, что излюбленными его словами были «отчизна» и «честь», при чем «слово честь Рылеев понимает специфически, как общественно-политический долг».

Эти утверждения приходится принимать на веру, так как ни одного примера из стихотворений Рылеева Гофман в доказательство своих слов не приводит, ссылаясь лишь на спорный текст: «Пока сердца для ч е с т и живы, мой друг, о т ч и з н е посвятим».

Выписав две строфы из спорного послания, он ограничивается заявлением: «Поразительно по-Рылеевски (или под Рылеева) звучат приведенные нами строфы». Это восклицание не может не вызвать в памяти замечания самого М. Л. Гофмана: «К сожалению, стих Пушкина и стих современных ему поэтов настолько мало исследованы, что... выражение «чисто-пушкинский стих» надо понимать, как субъективное восприятие того или иного стиха... Бедная русская наука!»

Но действительно ли слова «отчизна» и «честь» так неотъемлемо характерны для Рылеева? Вспоминаем у Пушкина: «Для берегов отчизны дальней...», «В отчизне варваров безвестен и один» («Овидию»), «Отчизны

стыд моей...» («Лицинию», 1815), «Иду в чужбину, край отчизны — С дорожных отряхнув одежд...» («Презрев и шопот укоризны», 1824). И далее:—действительно ли слово «честь» так специфически понимается одним Рылеевым? Откроем Пушкина ранней эпохи:

На нем сияет язва чести...
(К принцу Оранскому, 1815).

Давно ли с трепетом народы
Несли мне робко дань свободы,
Знамена чести преклоня...
(Наполеон на Эльбе, 1815.)

...Где все продажное: законы, правота
И консул, и трибун, и честь, и красота...
(Лицинию, 1815.)

Шумят знамена бранной чести...
(Война, 1821.)

Скучая миром в язвах чести,
Вкушаешь праздный ты покой...
(Кавказский пленник.)

Нашед на поле битв и чести...
(К Юдину.)

Нетрудно убедиться, что и третий «гражданский» термин послания — «самовластье» — вполне обычен для Пушкина: «Его пленяло самовластье — Разочарованной красой» («Наполеон»), «Гонимый рока самовластьем» («В альбом», 1832), «Давно без крова я ношусь — Куда подует самовластье» («Языкову», 1824), «И самовластие лишь север укрывал» («Недвижный страж», 1823). Нужно ли доказывать, что слова—вольность, свобода, слава, сладкий (в применении к любви), несомненно, присущи Пушкинскому словарю?

Но главное, — в послании «Любви, надежды, тихой славы» есть несколько выражений, чрезвычайно характерных для Пушкина и мало свойственных Рылееву. Это, во-первых, слово **томление** («Мы ждем с томленьем упованья...»). В своей статье о пушкинском

словаре В. Ф. Саводник отметил в свое время приставление Пушкина к эпитету «томный». Родственное ему по корню «томление» также свойственно языку поэта: «В томленьях грусти безнадежной...» («К. А. П. Керн»), «Томленья страшного разлуки» («Для берегов...»), «В порывистых томленьях—склонилась она» («Городок»), «Давно сердечное томленье — Теснило ей младую грудь» («Онегин», III, 7), «Иль перси, полные томленьем» (там же, I, 3).

Еще характернее для Пушкина и так же мало приущ Рылееву эпитет пленительный («Заря пленительного счастья»). В пушкинском поэтическом словаре это весьма заметный термин:

Кто изменил пленительной привычке?
(19 октября 1825.)

Его стихов пленительная сладость...
(К портрету Жуковского.)

...Чудесный жар пленительных очей.
(В альбом Сосницкой); 1818.)

И ныне ей передала
Свои пленительные звуки.
(Кн. М. А. Голицыной.)

По их пленительным следам
Летают пламенные взоры.
(Евг. Онегин, I, 28.)

Веселый Бомарше блеснул перед тобою,
Он угадал тебя, в пленительных словах...

Благословенный край, пленительный предел!
(К вельможе, 1830.)

Мы видим, что М. Л. Гофман совершенно напрасно утверждает, что «семантика послания только с очень малой степенью вероятности позволяет предположить авторство Пушкина». Анализ языка интересующего нас стихотворения приводит, напротив, к определенному выводу о его несомненной стилистической характер-

ности для Пушкина. Совпадение же с рылеевским словом здесь вполне нейтрализуются целым рядом специфически пушкинских слов и оборотов, мало характерных для автора «Войнаровского».

IV

Разбираясь в протесте Пушкина против публикации «Северной Звезды», М. Л. Гофман обращает внимание на то, что несколько стихотворений из напечатанного цикла необходимо отвести от Пушкина.

Вот подсчет исследователя: из 7 стихотворений «Северной Звезды» одно отпадает, как, несомненно, не Пушкинское (отрывок из поэмы Вяземского «Негодование»), 5 пьес, несомненно, принадлежат Пушкину, и одно стихотворение, «Любви, надежды, тихой славы», может быть признано спорным. Между тем, Пушкин говорит о чужих стихах все время во множественном числе: Г-н Ап. отослал в альманах его стихи «вместе с собственными произведениями», а в черновике заметки: «В числе пьес, доставленных г-ном Ап., некоторые принадлежат мне в самом деле, другие мне вовсе неизвестны». Отсюда, по мнению Гофмана, следует заключить, что не одно, а *minimum* 2 (можно, впрочем, сказать и *maximum* два, ибо из 7 стихотворений пять, несомненно, принадлежат Пушкину), необходимо от него отвести. В эту цифру неизбежно попадает и «Любви, надежды, тихой славы».

Ответим на эти соображения.

Фразу «вместе с собственными произведениями» нет нужды понимать буквально. Это вполне естественный оборот речи в том случае даже, если говорится об одном произведении. И тогда, имея в виду такое единственное создание, попавшее в пачку его подлинных стихов, поэт высказался бы той же формулой, вполне соответствующей духу русского языка и негодующей

интонации заявления: «Г-н Ап. не имел никакого права располагать моими стихами, исправлять их по-своему и отсылать в альманах г. Бестужева вместе с собственными произведениями...». Единственное число («вместе с собственным произведением») звучало бы странно, с непривычной и неуместной точностью. Заключать из этой фразы о наличии «нескольких произведений» у нас нет достаточных оснований.

Остается другое указание Пушкина, черновое, удаленное из окончательной редакции: «В числе пьес, доставленных г-ном Ап., некоторые принадлежат мне в самом деле, другие мне вовсе неизвестны». Но нужно иметь в виду, что Бестужев-Рюмин, публикуя стихи, выразил свою благодарность г. Ап., доставившему ему тринадцать пьес, «из коих несколько помещено в сей книжке...». Это заявление обратило на себя внимание Пушкина: «Г-н Бестужев в предисловии какого-то своего альманаха благодарит какого-то Ап. за доставление стихотворений, объявляя ему, что не все удостоились напечатания».

Пушкин запомнил, что из тринадцати пьес только несколько были помещены в альманахе. Черновая заметка приобретает новый смысл: «в числе пьес, доставленных г-ном Ап. (не напечатанных Бестужевым, а доставленных г-ном Ап., т.-е. в числе тринадцати пьес), некоторые принадлежат мне в самом деле (не исключается возможность и принадлежности Пушкину 6 пьес), другие (из того же числа 13 пьес) мне вовсе неизвестны».

Эта фраза из черновика была забракована Пушкиным и не попала в окончательный текст, как, может быть, недостаточно отчетливая. Рискованно, поэтому, думается нам, строить на ней какие-либо категорические заключения (т.-е. относить фразу «другие мне вовсе неизвестны» непременно к 7 напечатанным стихотворениям). Напротив того, прямой смысл фразы гово-

рит о всей партии присланных стихов, т.-е. о тринадцати, из которых, разумеется, часть была Пушкину «вовсе неизвестна».

Таким образом нет необходимости «не верить заметке Пушкина», чтобы все же не признать убедительными соображения М. Л. Гофмана, построенные на тех «множественных числах» пушкинского заявления, которые вызваны в одном случае естественным оборотом речи, в другом—наличностью иной цифры.

V

Наконец, М. Л. Гофман обращается для разрешения спора и к политическому миросозерцанию обоих поэтов. По его мнению, стихотворение об «обломках самовластья» не мог написать поэт-либерал Пушкин, «не входивший ни в какую политическую революционную организацию» и ожидавший падения рабства лишь «по манию царя»¹⁾. Напротив, оно вполне в духе всей революционной поэзии и деятельности Рылеева. Так что «если бы это стихотворение оказалось бы Пушкинским,—оно стояло бы совершенно особняком среди стихотворений, написанных Пушкиным в годы, предшествовавшие его ссылке на юг».

Разберемся в этих положениях.

¹⁾ Из революционной деятельности Пушкина Гофман признает только один факт: поэт «показывал в это время портрет студента Занда, убийцы Коцебу». К сожалению, этот единственный революционный факт Пушкина никогда не имел места. Пушкин как достоверно известно, показывал своим соседям в театре портрет Лувеля, убийцы герцога Беррийского. Так и изобразил его современный сатирик:

Гимн Занду на устах,
В руке портрет Лувеля.

Но может быть М. Л. Гофман и здесь борется с традицией?

Не собираясь разрешать в порядке полемики сложного вопроса о политическом мирозерцании Пушкина, которое во всяком случае, принимая во внимание 20-летнюю деятельность поэта, нельзя подводить под одну формулу «поэт-либерал» (ибо, несомненно, и ряд других формул, от «революционности» и даже оправдания политического террора вплоть до консерватизма и «великодержавности», найдут здесь себе место), отметим лишь несколько историко-литературных фактов.

Можно ли считать, что революционные строфы нашего послания так одиноки в творчестве раннего Пушкина? Вспомним хотя бы оду «Вольность», где имеются такие строки:

Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?

Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

Тираны мира, трепещите,
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте падшие рабы.

Самовластительный злодей,
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.

Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты богу на земле.

Погиб увенчанный злодей.

(Ода «Вольность», 1819.)

Это ли проявление «либерализма» и уважение к «манию царя»?

Ряд других стихотворений 20-летнего Пушкина подтверждают характерность для него в эту пору полити-

ческих настроений, выразившихся в спорном послании. Отношение к «самовластью», в них выражено с полной недвусмысленностью:

С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя.
А иногда насчет земного.
(«В. Энгельгардту», 1819.)

Не вижу я украшенных глупцов,
Святых невежд, почетных подлецов
И мистика придворного кривлянья,
(«Горчакову», 1819.)

Или обращение к «Кинжалу»:

Ты кроешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд;
Как адский луч, как молния богов,
Немое лезвие злодею в очи блещет,
И, озираясь, он трепещет
Среди своих пиров.
(«Кинжал», 1821.)

Вот какими чертами рисует в эти годы Пушкин французскую революцию:

Когда надеждой озаренный,
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир;
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный
Свободы яркий день вставал...
(«Наполеон», 1821.)

Это ли все должно быть признано за «оппозицию его величества»?

Можно ли, при наличии таких ярко-политических строф утверждать, что «поэт никогда не отрекался от своего чисто поэтического служения», что Пушкин «никак не мог серьезно думать

о том, что на «обломках самовластья» будут написаны имена его и Чаадаева, который также не был политическим деятелем»?..

Пушкин, мы знаем, смотрел совершенно иначе на свою политическую роль. Он знал, что его антиправительственные стихи распространяются среди революционных деятелей эпохи, постоянно считал себя певцом декабрьского движения и, в силу этого, его участником. Таким он изображает себя, как известно, в «Арионе» («А я, беспечной веры полн, пловцам я пел») и в X главе Онегина, изображающей декабрьское движение:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У осторожного Ильи.
Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Луин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои нозли Пушкин,
. Якушкин
Казалось молча обнажал
Цареубийственный кинжал..

Вот как смотрел на свое политическое призвание Пушкин, решительно причисляя себя «к членам сей семьи» и даже сближая чтение своих поэм с обнажением цареубийственного кинжала. Впоследствии, как известно, поэт даже считал, что за это участие в движении он рисковал быть казненным вместе с главными его вождями. Удивительно ли, что он признавал свое имя достойным начертания на «обломках самовластья»?

VI

Еще менее оснований на звание революционера признает Гофман за Чаадаевым, который «не был активным политическим деятелем». Но прежде всего нам

важно на этот счет мнение Пушкина: как он смотрел на Чаадаева? В 1817 г. он красноречиво говорит о своем друге: «он в Риме был бы Брут», т.-е. заговорщик и цареубийца. В 1821 г. в своем послании к Чаадаеву он говорит о их будущей встрече:

Вольнолюбивые надежды оживим.

Заметим кстати, что спорное послание и является таким сплошным выражением «вольнолюбивой надежды».

Изображая на основании имеющихся материалов беседы Пушкина с Чаадаевым, М. О. Гершензон свидетельствует: «на первом плане стояли тогда строгое отношение к себе и желание свободы для России. То и другое соединялось в сознании своего общественного долга». В глазах Пушкина «Чаадаева всего больше отличали свободолюбие и широкий государственный взгляд. Главными темами этих бесед и чтений были политическая жизнь народов в прошлом и будущем, уроки исторического опыта и грядущие судьбы человечества вообще и России в частности... Самым жгучим интересом являлось, конечно, порабощение России». Мог ли Пушкин при таких условиях не признать имя Чаадаева достойным фигурировать на обломках самовластия?

Мы знаем, что в этом предсказании он не ошибся, и два отмеченные им имени (его собственное и Чаадаева) широко вошли в революционно-политическую литературу, подготовлявшую падение самодержавия. Окончательная оценка их революционной роли впереди, но традиция целого столетия наметила определенный и неуклонный путь к разрешению этого вопроса.

Имя Пушкина, «не входившего ни в какую революционную организацию» и будившего революционный пыл целого поколения, так же, как и имя Чаадаева. «который не был активным политическим деятелем» и

произнес самое грозное «j'accuse» николаевской России, несомненно значатся в списках имен, начертанных на «обломках самовластья». Зоркость поэта, обращенная в далекое будущее, оказалась острее и безошибочнее соображений исследователя, оперирующего точными фактами отстоявшегося прошлого.

VII

К кому же обращено послание, известное до сих пор, как посвящение Чаадаеву?—Одному из главных вождей декабризма, — отвечает М. Л. Гофман, — А. А. Бестужеву, соратнику и другу Рылеева. В одном из списков даже названо его имя.

У Пушкина, мы знаем, есть три стихотворения, обращенных к Чаадаеву (не считая спорного «Люби, надежды...»). У Рылеева есть четыре посвящения Бестужеву (конечно, не считая приписываемого ему ныне послания). Каково отношение этих стихотворений к интересующему нас тексту?

Три «чаадаевских» стихотворения Пушкина — «К портрету Чаадаева», «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья») и «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет»), — как показано выше, находятся в полном соотношении с четвертым («Люби, надежды, тихой славы»). В одном Пушкин отмечает печальную участь своего друга, осужденного влачить «оковы службы царской» вместо того, чтоб быть политическим борцом или государственным деятелем: «Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес»; в другом поэт указывает на окрыляющие их обоих «вольнолюбивые надежды»; в третьем прямо ссылается на свой ранний призыв к борьбе с самовластием. «Чаадаевский цикл» действительно об'единен у Пушкина внутренними темами и с несомненностью раскрывает нам предста-

вление Пушкина о Чаадаеве, как о борце и политическом герое.

Ни одно из рылеевских стихотворений не рисует нам в таком свете Бестужева. Посвящение поэмы «Войнаровский» говорит лишь о счастье дружбы, и хотя заканчивается знаменитым стихом «Я не поэт, а гражданин»,—восклицание это ни в коей степени не затрагивает Бестужева, который тут же называется: «Аполлонов строгий сын...» Другое стихотворение—«К А. А. Бестужеву» («Хоть Пушкин суд мне строгий произнес») — говорит исключительно о произведении самого Рылеева, третье—«Стансы», посвященные Бестужеву, представляет целиком пессимистическую исповедь поэта. Наконец, в четвертом стихотворении—«К Бестужеву»—речь идет, правда, о самом друге Рылеева, но мы узнаем из него только, что Бестужев—«беглец Парнасса молодой», что музы за ним порхают «вертлявою толпою» и что его очаровали какой-то «Мейеровой глазки...»

Таким образом, ни в одном из стихотворений Рылеева, посвященных Бестужеву, нет призыва к совместной борьбе, нет надежд на общую славу, нет указаний на близость их политических путей или на взаимодействие их общественных убеждений—словом, нет того пафоса гражданского союза, которым проникнута пьеса «Любови, надежды...» и отзвуки которого явственно слышатся у Пушкина в прочих частях чаадаевского цикла.

Если глухое, анонимное, подпольное предание и отнесло в каком-нибудь списке эти стихи к Бестужеву, у нас нет никаких оснований поддерживать это случайное, произвольное и явно беспочвенное указание; всестороннее исследование вопроса так же категорически отводит честь посвящения этих «прекрасных стихов П.» от Бестужева, как отводит славу их авторства от Рылеева.

Остановимся на дополнительных замечаниях статьи. М. Л. Гофман считает весьма сильным доводом в свою пользу, что Огарев в письме к бывшему наборщику «Колокола», напечатанном в санфранциском листке «Свобода» от 28 сентября 1872 г., приписывает стихотворение «Товарищ, верь: взойдет она...» не Пушкину, а Рылееву.

Но, во-первых, «Товарищ, верь» не есть «стихотворение», а только одна его строфа: как известно, стихотворение «Люби, надежды, тихой славы» появилось впервые в печати именно без этой строфы; о самом же стихотворении, в целом, Огарев видимо ничего не говорит.

Во-вторых, Огарев в 1856 г., напечатав впервые полностью за подписью Пушкина текст послания в «Полярной Звезде» (и повторив его в 1858 г.), признал его автором не Рылеева, а Пушкина.

Мы не видим основания считать это двукратное печатное заявление, относящееся ко всему стихотворению, менее авторитетным, чем частное сообщение в письме, говорящее лишь о 5 строчках того же стихотворения. Мы не усматриваем, далее, причины, в силу которой Огарева нужно в этом вопросе считать компетентнее Анненкова, чье признание спорного стихотворения пушкинским опротестовано Гофманом: Анненков «не располагал никакими, не дошедшими до нас материалами»¹⁾. Ну, а Огарев? Наконец, чтоб до-

1) Это утверждение противоречит свидетельству Анненкова, что датировка стихотворений Пушкина, напечатанных в «Северной Звезде», сделана им на основании указаний современников, «знавших их при самом появлении».

вѣрится показанию Огарева, необходимо прежде всего прочесть полностью текст его заявления, М. Л. Гофман нам его не сообщает, и нам даже остается неизвестным, читал ли он его сам?

Едва ли поэтому этот заключительный аргумент может считаться особенно веским.

IX

Признавая заслуги М. Л. Гофмана в области новейшего пушкиноведения, мы должны отметить, что в своем законном стремлении очистить подлинный текст поэта от приписываемых ему произведений автор «Первой главы науки о Пушкине» проявляет подчас недостаточное чувство меры. В названной книге своей он утверждает, что Пушкин «совершенно определено и категорически отказывался» от известного «Романса» («Под вечер осени ненастной»), а также от послания «Любви, надежды, тихой славы...»

«В приведенной нами заметке Пушкина,—говорит Гофман,—в которой он категорически отказывается от «Романса» (принадлежащего, кстати сказать, даже к иной, непушкинской поэтической школе), поэт столь же решительно и искренно (курсив подлинника.—Л. Г.) утверждает, что он никогда не был автором послания «Любви, надежды, тихой славы».

Необходимо поэтому, по мнению М. Л. Гофмана, очистить собрания подлинных текстов Пушкина от этих двух явно апокрифических стихотворений.

Но действительно ли Пушкин так «определенно и категорически», так «решительно и искренно» отка-

зывался от этих двух произведений, которые подлежат поэтому изъятию из его сочинений?

По поводу первого стихотворения, т.-е. «Романса», отвечал М. Л. Гофману М. А. Цявловский:

«На стр. 115—118 (книги Гофмана) доказывається, что стихотворение 1814 г. «Романс» («Под вечер осени ненастной») не принадлежит Пушкину. Утверждение это—неверно: стихотворение несомненно Пушкина. В списке стихотворений Пушкина, предназначенных для помещения в собрание изд. 1826 г., посланном Плетневым Пушкину и последним просмотренном, о чем свидетельствуют его рукой сделанные пометы, находится и «Романс». Если бы оно было не Пушкина, поэт, конечно, его вычеркнул бы. Этого мало: в рукописи, с которой набиралось издание 1826 г., по словам Ефремова, Пушкин не только зачеркнул стихотворение, но и «начал было переправлять» текст «Романса», чего, конечно, не стал бы делать с чужим произведением. В приводимой же М. Л. Гофманом заметке Пушкина речь идет, очевидно, не о «Романсе», на что было уже указано Н. О. Лернером (Соч. П. под ред. Венгерова, т. I, стр. 312») ¹⁾.

Вопрос о «категорическом отказе» Пушкина от «Романса» неожиданно разрешается в смысле его несомненного признания Пушкиным.

Мы не претендуем на аналогичное исчерпывающее разрешение нами вопроса о втором стихотворении—именно, о послании «Любви, надежды, тихой славы», но думаем, что говорить здесь о «совершенно определенном и категорическом отказе» от него Пушкина так же нельзя, как и относительно «Романса». Мы

¹⁾ «Феникс», 1922, I. 16.

считаем далее, что анализ вопроса не дает нам никаких серьезных оснований на приписывание его Рылееву, и что все обстоятельства текстуальной истории, политической идеологии и поэтического стиля этого послания обращают нас к тому поэту, чье имя так определенно сигнализировалось читателю инициалами первых публикаций:—к Пушкину.

ПУШКИН В ТЕАТРАЛЬНЫХ КРЕСЛАХ

КАРТИНЫ РУССКОЙ СЦЕНЫ 1817—1820 ГОДОВ

Острая шутка Шаховского и горестный пафос Озера; восковые свечи, партерные лавки и оркестр из крепостных музыкантов; в публике трости, плащи и подозрные трубки; на сцене щиты и копья, мантии и каски, глазетовые кирасы и фольговые короны; в мифологических плясках трезубец Нептуна и золотой кадуцей Гермеса среди несущихся туник и пеплумов фантастической пантомимы Карла Дидло; в оперном репертуаре Моцарт, Гретри и Чимароза; в комедии Мольер, Бомарше и Княжнин; веселые интриги и счастливые недоразумения заплетаются и протекают на фоне декоративных перспектив Гонзаго, под льющиеся переливы мелодических каватин маэстро Антолини; напевная декламация стихотворных монологов чередуется со звонкими куплетами первых водевилей; на подмостках—Истомина и Колосова; в креслах стареющий Крылов и юный Грибоедов; всюду пыль, пышность, рифмы и припевы модных арий;—вот русский театр к концу александровской эпохи.

Он явственно хранил на своем облике следы старинной итальянской комедии. Быть может, общие традиции европейской сцены донесли до петербургских кулис предания венецианских масок. Но, может быть, и актеры-импровизаторы, развернувшие у нас при Анне Иоанновне весь узорчатый веер своих фиаб, оставили какие то неуловимые воспоминания в обычаях и навыках русской сцены. Это отражалось на репертуаре, на амплуа, на пристрастиях исполнителей и вкусах публики.

Это была пора особой, сложной, изысканной и давно утраченной терминологии, когда роли, пьесы и

постановки выработали свой обширный и пестрый словарь. Комики назывались в то время итальянским словом буффо, актеры вообще часто обозначались на французский манер сюжетами, балерины именовались танцовками, а танцовщики—«дансёрами». Знаменитая шекспировская трагедия шла под заглавием «Король Леар», а в иностранных комедиях имена героев своеобразно перекраивались на русский лад: мольеровский Альцест назывался Крутоном (не от французской гренки, конечно, а от русского «крутого нрава»), а Селимена—более звучно и удачно—именовалась Прелестиной.

Состав труппы делился по преданиям старого театра. В драматических ампуа числились роли наперсниц, злодеек, невинных или простодушных, петиметров, педантов, тиранов и комических мужичков; существовали специальные роли буф-арлекин, карикатура и деми-карактёр; имелись также «ампуа ливреи» и «филаток» (т.-е. дурачков или простаков).

Но при этом дроблении списка ролей, многие актеры, особенно из молодых, не были прикреплены к определенному кругу типов, ни даже к особому сценическому жанру. Один и тот же исполнитель декламировал в трагедии, острил в водевиле, пел в опере и позировал в пантомиме. Комедийный премьер Сосницкий охотно выступал в балете; знаменитая танцовщица Истомина играла в водевилях «роли с речами». Аксаков в своих воспоминаниях называет одну актрису, исполнявшую роли первых любовниц в трагедиях, драмах, комедиях и операх.

Это было время, когда на русской сцене господствовало изумительное разнообразие и богатство театральных жанров. Каждый вид знал свои бесконечные подразделения. Комедия делилась на высокую, легкую и анекдотическую; балет распадался на пантомимный, волшебный, комический, романтический, героический и

даже трагический (напр. «Инеса де Кастро»). Среди опер различали лирическую, историческую, комическую, оперу-водевиль, оперу «с большим спектаклем», «волшебную оперу с хорами, полетами, превращениями и танцами» или же «с балетами, эволюциями и великолепным спектаклем». Одно из таких громоздких произведений называлось в придачу и «р о с с и й с к и м с о ч и н е н и е м» вероятно потому, что авторами его были два итальянца—Катерино Кавос и Антонолини.

Эти основные виды спектаклей дополнялись мелодрамой, «мифологическим представлением», интермедией-дивертисментом, «исторической драмой с танцами».

Едва ли можно указать еще эпоху, когда такое изумительное разнообразие сценических видов заполняло наш театр.

Актеры и зрители были в то время связаны сложной сетью художественных и личных отношений, — и это несмотря на господствовавшее в обществе пренебрежение к актерскому званию. Зритель, который зачастую был и драматургом, и театральным педагогом, жил интересами кулис и оказывал свое заметное воздействие на судьбы репертуара и характер исполнения. В партере и креслах находились поэты-переводчики, водевилисты, знаменитые чтецы, опытные знатоки сцены, перевидавшие всех корифеев парижского театра и учившие русских знаменитостей последним приемам трагической декламации.

По тогдашнему своеобразному представлению переводчики пьес считались как бы их авторами. Они до такой степени сливались в сознании зрителя с подлинными драматургами, что после представления, напр., трагедии Вольтера в 1809 году театр упорно вызывал «автора», пока, наконец, переводчик не догадался выйти на вызовы вместе с Семеновым и Яковлевым. По этому поводу театральные обозреватели современного альманаха не без иронии замечают, что несмотря на друж-

ные крики знатоков из райка и партера «надменный автор, как будто глухой, лежал покойно в могиле»...

К прославленным корифеям сцены относились в то время не без некоторого почтения. Но остальная актерская масса вызывала к себе со стороны общества явно презрительное отношение. В актере еще видели остатки скомороха, ярморочного лицедея или бродячего комедианта, созданного на потеху «порядочных людей». Культурный европеец Вигель мог в то время свободно заменить термин «актерский мир» сочным речением «закулисная сволочь». Эти худородные отщепенцы сцены в глазах тогдашнего зрителя мало чем отличались от дрессированных животных или придворных шутов. Их постоянно ставили в самое унижительное положение. Так, например, вошло в обычай, что бенефицианты развозили по городу билеты на свой спектакль, раздавая лично завлекательные афиши и принимая подачки от всевозможных «милостивцев».

«Были тогда в нашей драматической, оперной и балетной труппах, рассказывает современник, несколько почтенных отцов семейств, которые, отправляясь на эти унижительные промыслы, облакались в шутовские костюмы, в париках, с разрисованными физиономиями. Мало того, брали с собою своих ребятишек, наряженных в русские или цыганские платья, и заставляли их плясать под аккомпанимент гитары или торбона. Эта конкуренция с шарманщиками или уличными газрами удалась и артистам императорских театров. Никому из них это не казалось ни дико, ни оскорбительно». Одна мемуаристка вспоминает видного петербургского комика, который вползал на четвереньках к купцам-театралам, положив билет себе на лысую голову.

Если общество относилось к актеру с надменной презрительностью, власть применяла к нему меры беспощадной жестокости. За малейшееслушание актеров

заклучали в казематы Петропавловской крепости, как это было со знаменитым Каратыгиным, посмевающим присесть в присутствии директора императорских театров; их сажали в подвальные солдатские караулки театральных зданий, препровождали в полицейские арестные дома. По самым простым вопросам текущего репертуара, за неизбежные в общей художественной работе возражения и особые мнения, артист рисковал угодить в исправительную яму. Смирительные дома и с'езжие постоянно угрожали актеру за каждое самостоятельное суждение.

Несколько иным было отношение к актрисам. Гвардейская молодежь и представители сановной знати смотрели на артисток, как на обширный гинекей, отличающийся от крепостного гарема лишь своим блеском, утонченностью и богатством выбора. Воспитанницы театральных училищ, танцовщицы, фигурантки, статистки и корифейки, «первые сюжеты» в комедии и драме, — все они служили предметом вожделений, страстей и бесчисленных романтических авантур с запутанными интригами, смелыми похищениями и кровавыми поединками.

Театральность властно врывается тогда в любовные нравы. В этом лишний раз сказывалось органическое влечение эпохи к спектаклям, ее жажда сказочных зрелищ, исполненных смелости и умения, находчивости и опыта, блеска, изменчивости, новизны и трагизма. Само время отличалось тогда той театральной одержимостью, которая сообщает возбуждение общественной жизни и открывает блистательные периоды сценического расцвета.

На театре господствовали большие жанры: героическая трагедия, высокая комедия, мифологическая пантомима, балет-феерия, классическая опера — вот, что определяло репертуар и решительно преобладало над

мелодрамой, водевилем и популярными композициями новейших либреттистов.

Высокий театральный стиль направлял на сцене это стремительное движение образов и масок во всех разнообразных и сложных формах тогдашнего репертуара от Расиновой трагедии до легких интермедий. Всюду чувствовалось это дыхание высокого и трудного мастерства, захватившего в свой очерченный круг драматургов, режиссеров, балетмейстеров, всю обширную армию тогдашних исполнителей—от прославленного первого трагика до незаметного и безмолвного «аксессуара»...

Сложный, пестрый, нарядный и внутренне разорванный мир, скрывающий под лентами арлекинад и пернатыми шлемами трагедий надрывы гнетущего быта и раны железного века! Сколько нужно было выдержки и бодрости, выдумки и фантазии, неистощимых вдохновений и неподдельных дарований, чтоб наполнить черное небо этой пасмурной эпохи призрачными тенями радости и всеми красочными отблесками истории, искусства и легенды...

В этот многоликий и радужный мир, в момент его высшего оживления и расцвета, вступил юноша, почти отрок, с нескладной маской мулата и мудрыми глазами поэта. Охваченный жадною восприимчивостью и горячими вожделениями великого артиста, он вошел в этот несущийся хоровод театральных празднеств, прикоснулся к их соблазнам и унес с собою в бурную и горькую жизнь радостное воспоминание об этом мелькнувшем видении. Беглыми бликами отразилось оно в его поэмах, посланиях и посвящениях, дойдя до нас сквозь грани бессмертных строф своими рассеянными лучами.

Взойдем же к их источнику. Вступим вслед за поэтом в это карнавальное шествие. Попытаемся уловить, какие творческие следы оставил в его памяти этот мгновенно блеснувший перед ним магический мир трубы, личины и кинжала.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ.

Все ярусы окинул взором...
«Евгений Онегин», I, 21

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галлерей,
При свете оплывающих свечей.
И, равнодушен к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу, обращенный к рампе,
Двойною рифмой оперенный стих:
— Как эти покрывала мне постылы...

Эти стихи современного поэта ¹⁾ воскрешают перед нами не только парижский театр XVII века. Они применимы целиком и к русскому зрительному залу пушкинской поры, еще хранившему во всей чистоте тип европейского театра предшествующих столетий.

Многоярусная храмина, мягко озаренная оплывающими свечами массивной люстры и легких трехсвечных жирандолей; взволнованный и глухо плещущий раек под нависшими сводами огромного плафона; а там внизу, над самым провалом оркестра, великолепная Федра-Семенова, роняя с плеч классическую шаль, бро-

1) О. Мандельштам

сает в настоужившуюся толпу торжественные двустипшия Расина в неожиданном обличьи высокопарных славянизмов. И многоголовую толпу, планомерно разбросанную по сложным разделам здания — от кресел до галереи — невидимо сливает в одном томительном и сладостном ощущении этот «негодованием раскаленный слог»...

Вступим в эту замороженную трагическим стихами пеструю массу слушателей. Оглянем это огромное и хитрое строение, втянувшее в себя для единого художественного впечатления две тысячи зрителей из дворца и сената, коллегий и гвардейских казарм, редакций и лицеев, немецких булочных и гостинодворских лавок.

I

Архитектура русских театров копировала тип здания, выработанный итальянскими зодчими Возрождения. Не даром петербургские «комедиантские дома» строились преимущественно итальянцами — Растрелли, Гваренги, Джироламо Боном, Валериани, Перезинотти, Бригонци, Казасси. Формула «рангового театра с ложами» была усвоена и вполне соответствовала кастовым требованиям эпохи. Кресла для сановников и придворных, стоячий партер для среднего чиновничества и «буржуа», раек для толпы, ложи для женщин и их спутников—так приблизительно размещалась на спектакле петербургская публика начала прошлого столетия.

Главным отличием тогдашнего театрального зала от позднейшего было разделение всей его нижней площади на «кресла» и партер». Отсюда странное для нас различие этих двух терминов, впоследствии ставших синонимичными. Вспомним в Онегине:

Театр уж полон. Ложи блещут,
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут...

Эти главные части зрительного зала неизменно упоминаются в современных свидетельствах. Вяземский в одной из эпиграмм на Шаховского по поводу провала его комедии писал:

При свисте кресл, партера и райка,
Сошел со сцены твой «Коварный».

План зала делился на оркестр, который также подчас служил для зрителей, на несколько рядов кресел (около десяти) и затем на обширную площадь партера, где размещалось свыше тысячи зрителей ¹⁾. Три или четыре яруса лож поднимались над партером усеченными овалами, завершаясь обширным верхним этажем — галлереей, парадизом или «райком».

Строение здания отчетливо отражало социальную структуру публики. Уже в XVIII веке распределение театральных мест соответствовало общественной иерархии зрителей. «Знатнейшие и иностранные обоюга пола персоны сидели в партере по классам», сообщает камерфурьерский журнал 1750 года. В пушкинское время менее официально, но не менее отчетливо сказывалась в театре строгая сословная группировка зрителей, что в свою очередь определяло их художественную физиономию.

Самый живой, восприимчивый и впечатлительный посетитель спектакля находился за креслами и в райке. Это любопытнейший тип старого театрала, достойный пристального внимания историка. Зритель партера являл по своему социальному составу промежуточный слой между знатью первых кресел и «чернью» райка.

¹⁾ Так в Малом театре (на месте бывш. Александринского сквера) помещалось в партере 1.200 человек. Построенный итальянским импрессарио Казасси, театр этот считался наилучшим, так как в нем «отовсюду было видно и слышно». Труппы играли еще в большом театре и, одно время, в немецком (здание штаба).

Он представлял обширный сектор тогдашней «интеллигенции», куда сходились педагоги, журналисты, молодежь, даже гвардейские офицеры. Это была самая оживленная и разумеется наиболее понимающая часть публики.—«Мы, знатоки,—свидетельствует Полевой,—особенно сходились в партер (нынешние места за креслами)».

Здесь именно толпились тонкие ценители драмы, страстные любители театра, его теоретики и поклонники. Часть зрителей, при полных сборах, была вынуждена стоять, при чем на больших спектаклях создавалась невероятная давка. «Партер был буквально набит битком, описывает Жихарев первое представление трагедии Крюковского «Пожарский». «Мы заметили М. А. Лобанова, молодого преподавателя русской словесности у Строгановых, в числе несчастных партерных пациентов: он опоздал найти себе место и принужден был жаться между стоящими». — «К. С. Семенову видел я в «Меропе»,—описывает Н. Полевой гастроль знаменитой артистки в Москве, — но плохо, ибо театр был полон до такой степени, что в партере мы задохлись набитые, как сельди, в боченке...»

Партер петербургских театров воспринял многие черты итальянских и французских театров. В европейских зрительных залах еще в XVIII веке образовались эти общедоступные места, где публика размещалась стоя. Партер французской комедии в XVII столетии славился своей теснотой. В виду незначительной платы, сюда проникала наименее чопорная и наиболее восприимчивая часть зрителей — художники, литераторы, студенты, клерки. Эти зрители громко выражали свое одобрение и порицание, не останавливаясь перед восторженными возгласами или смелыми насмешками.

«Шутник партера» был носителем самой острой, живой и непосредственной театральной критики. Он оказывался в силу этого самым влиятельным зрителем,

от которого зависел успех или провал пьесы. В театре он подавал инициативу свистков или аплодисментов. «Суд партера», а не лож или кресел — вот, с чем наиболее считались актеры, импрессарио и драматурги. Партер стал синонимом театра, произносящего свое суждение. Недаром в первых стихах Пушкина он упоминается именно в этом смысле:

Dis moi, pourquoi l'Escamoteur
Est-il sifflé par le parterre?..

Это обычная терминология эпохи. «Партер смеялся беспрестанно, следовательно, цель комедии была достигнута», отмечает Арапов по поводу новой пьесы Загоскина. «Автор... грешит перед партером», пишет Грибоедов в своей сатире «Лубочный театр».

Один из водевилей Хмельницкого заканчивался куплетами:

Все пустились в водевили,
А что пользы, например,
Если мы не угодили
И не хлопают партер?

Этот мотив варьировался персонажами на все лады. — «Я надеюсь, за старанье пощадит меня партер»... «...И на все свои дебюты насажу друзей в партер»... и т. д.

Только в конце XVIII века в Париже была сделана попытка устроить в Одеоне «сидячий партер», т. е. установить в нем скамьи. Но это сильно сокращало в нем количество зрителей и значительно понижало его оживленность. Вот почему многие актеры, авторы пьес и любители театра горячо отстаивали старинный «стоячий партер», блестяще доказавший свою восприимчивость и отзывчивость. У нас сторонником этого устройства был известный театральный деятель, драматург и мемуарист Рафаил Зотов, придававший огромное значение «образованию низшего сословия зрите-

лей». «Партер, — говорит он в своих театральных воспоминаниях, — составляет как бы необходимую принадлежность театра. Без партера не развивается в среднем сословии страсти к театру. Жизнь, придаваемая партером, поощряет актеров и заставляет их опасаться найти тут строгих и образованных судей...»

II

Один старинный фельетон Булгарина довольно выукло изображает социальный облик каждого зрительного участка той поры. Обратимся к этой оригинальной топографии.

Раек посещался захудалыми писцами, приказчиками модных магазинов, лакеями, служанками, камердинерами, конторскими артельщиками, таможенными сторожами. Здесь собиралась самая невзыскательная и наиболее благодарная публика. «Я с завистью наблюдаю в раек, — говорит в болгаринском фельетоне зритель первоярусной ложи, — в раек, где беззаботные и трудолюбивые люди наслаждаются в полной мере спектаклем... Здесь, в ложе 1-го яруса из приличия мне нельзя обнаружить ощущения, производимого в душе пьесой или игрою актера, а блаженные посетители райка, восхищенные каждым воплем актера, каждым сильным его движением, топаньем, размахиванием рук и падением на землю, громогласно изъявляют свою радость и награждают деятельного артиста рукоплесканием и вызовом на сцену...»

Булгаринский писец, ставший ходатаем и стряпчим, переходит из галереи в партер. Здесь происходят деловые свидания его с клиентами, ведутся в антрактах переговоры с понытчиками и мелкими чиновниками. В партере же помещаются добровольные клакеры, которых один из современников так и обозначает термином *друзей партера*; они «хлопают

при каждом слове, кричат браво при каждой размахке и вызывают после каждой пьесы».

Когда практика мелкого дельца расширилась и захватила «круг высших чиновников», он ощутил потребность «непременно играть роль человека порядочного...—«Разумеется,—заключает он,—что при этом я перешагнул из партера в кресла...» Женитьба переводит его на новое театральное место, т. к. «порядочному человеку среднего состояния должно с женою помещаться по крайней мере в ложе 3-го яруса»... По-немногу и постепенно, через ряд лет, по настоянию подросших дочерей, не желающих отставать от богатых и знатных подруг, старый театрал утверждает в ложе первого яруса, где он обречен на молчание, неподвижность и скуку ¹⁾).

Денежная база играла таким образом решающую роль в этом сложном распределении зрителей. Так, многолюдство партера объяснялось в значительной степени и доступностью его цены. В то время, как кресла стоили два рубля с полтиною, за вход в партер платили всего рубль медью ²⁾).

Бесплатных мест в театре было очень немного.

Спектакль в значительной степени сохранял характер придворного зрелища, и против контрабандных зрителей, принимались энергичные меры. Еще в 1800 году для контроля входных билетов было учре-

1) Любопытный социологический разрез современного немецкого театра в Петербурге дает мимоходом Вигель. В отличие от французского театра, спектакли германской труппы не собирают знати; даже «немцы лучшего тона» не посещают их. Представления эти предназначены лишь для «трудящегося у нас немецкого населения. Пасторы, аптекари, профессоры и медики занимают в нем кресла; семейства их—ложи всех ярусов; булочники, портные, сапожники—партер; подмастерья их, вероятно, раек».

2) Только при театральной дирекции Тюфякина цены эти были удвоены.

ждено особое дежурство обер-офицеров и чинов воинской команды. Комитет по театральным делам точно устанавливал список лиц, имеющих право на «безденежное» пользование местами в театрах: три ложи предоставлялись для директора, актеров и главнокомандующего; семь кресел для различных должностных и военных лиц. В этом отношении соблюдался строгий и мелочный формализм. Так, из представленного списка бесплатных зрителей «государь усмотрел», что «некий отставной за ранами в отечественную войну капитан Ивашкевич получал бесплатно место за креслами». При утверждении списка было постановлено «продолжать давать место за креслами и капитану Ивашкевичу, но с тем, чтобы сумма, следующая за это место принята была на счет комитета раненых». Аракчеев «дал о том предписание означенному комитету», и капитан Ивашкевич продолжал пользоваться даровым местом.

На всем этом сказывались вероятно отголоски старого театрального законодательства Франции, строго запрещавшего допускать бесплатных посетителей на королевские спектакли.

В тех же целях благопристойности и порядка вечерние представления начинались и заканчивались сравнительно рано. Спектакль обычно протекал между 6 и 9 часами ¹⁾. Онегин, покидавший кресла незадолго до окончания представления, в сущности оставлял театр в момент теперешнего начала зрелищ. Собираться же на спектакль — особенно посетителям партера — приходилось иногда задолго до начала представления, в 3 — 4 часа пополудни. На всех больших спектаклях партер начинал роиться, гудеть и «кипеть» задолго до поднятия занавеса.

¹⁾ В 1801 году было отдано распоряжение о начале спектаклей в 5 час. и окончании в 8 час. (Арх. б. мин. имп. двора, картон 7443, дело 43).

Все это происходило в полумраке. Тогдашняя техника допускала освещение зала лишь к началу спектакля. Огромное здание, вмещающее тысячную толпу, освещалось маслом и воском. Сальные плашки, обычные в XVIII в., уже не применялись в больших петербургских театрах александровской эпохи.

Сложность и опасность тогдашнего способа освещения сказывались в постоянных пожарах театральных зданий. Мало помогали особые противопожарные меры — увеличение выходов, устройство больших водоемов и проч. Уже в старом большом театре (XVIII в.) находились под кровлей четыре огромных водохранилища с восемью мехами и двумя насосами. Это, впрочем, не помешало пожару уничтожить здание театра до основания.

Таким образом громадное здание освещалось бесчисленными масляными лампами, угрожавшими при малейшей неосторожности стихийным бедствием. Восковые свечи применялись для освещения оркестра, запасных фонарей, для жирандолей и для бутафорских целей. Зрительный зал требовал особых приспособлений. Над потолком театра находилась горница для зажигания и спуска люстры. Здесь устанавливалась специальная машина. Освещение сдавалось с подряда. Так, известный театральный деятель, артист-администратор и строитель Антонио Казасси в августе 1797 года заключил по торгам годовой контракт с дирекцией на содержание освещения в Каменном Театре. В 1798 г. он снял с торгов четыре свечных лавки по 800 р. в год. Арбатский театр в Москве, оплачивал в 1811 г. по 100 руб. за освещение спектакля. К этому времени уборные артистов уже освещались кенкетами. Каждый исполнитель неизменно получал перед спектаклем по две свечи для лапчатых бра своего зеркала.

В таком огромном многоярусном театре, еще напоминавшем комедиантские залы и оперные манежи пред-

шествующего века, при свете тусклых ламп и оплывающих свечей, под шумный плеск нетерпеливого партера, зритель начала столетия, вооруженный двойным лорнетом или подзорной трубкой, среди шуток, хлопков и общего говора, ожидал того торжественного момента, когда занавес, расписанный гениальной кистью «живописного мастера» Пьетро Гонзаго ¹⁾, взвевется, наконец, над гнутой жостью рампы.

1) Сообщим несколько сведений об этом выдающемся декораторе. Гонзаго был приглашен в Россию в 1787 году Н. Б. Юсуповым. Ученик Гальмани, он прославился своими декорациями в Венеции и был вызван в Рим для открытия театра Арджентино на карнавал. «Декорации Гонзаго, сообщает Арапов, до пожара Венецианского театра Фениче, выставлялись во время карнавала, как образцы возможного совершенства сценической живописи, и он-то писал тогда декорации для эрмитажного и публичного (т. е. Большого) петербургского театров». Н. Кукольник в «Художественной газете» 1857 г. называет Гонзаго «величайшим декоратором в России». Перу Гонзаго принадлежат две книги (на французском языке)—«Музыка глаз или театральная оптика». П. 1807, и «О ремселе театрального декоратора»—П. 1807. В последней книге Гонзаго проводит мысль, что «живопись не есть только искусство подражания, но прежде всего искусство изображения, основанием для которого служат образование и память, науки точные и систематичные».

ГЛАВА ВТОРАЯ. АКТЕРЫ И ТЕАТРАЛЫ.

Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?

Пушкин. Мои замечания об русском театре.

I

Оглядим зрительный зал в момент, предшествующий спектаклю, когда сложное театральное здание глубоко вздохнуло, ожило, заколыхалось, зашумело и сплошь заполнилось радостно-возбужденной толпой.

Предоставим слово Пушкину.

«Перед началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми. «Откуда ты?»—«От Семеновой, от Сосницкого, от Колосовой, от Истоминой». — «Как ты šťastлив!» — «Сегодня она поет — она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такие ножки! такой талант!» — Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают».

Эти петербургские дэнди, гениально зачерченные и в Пушкинском романе, вообще привлекали внимание современников. Старинный фельетонист живо описывает, как в театральный зал «с шумом вбегают молодой человек, одетый по последней моде, устремляет лорнет

во все стороны, кланяется всем, будто вызванный на сцену актер, бегаёт, шепчется с одним, говорит громко с другим, вынимает часы, побрякивает печатками, то спускает с плеч, то поправляет свою соболью шубу... Он будто зажигательным стеклом, привлекает своим лорнетом лучи прелестных взоров из лож всех четырёх ярусов...»

Эта театральная молодежь занимала обычно абонированные кресла слева, откуда и получила свое шутовское прозвище «левого фланга». Здесь располагались и члены знаменитого кружка «Зеленая Лампа», — тесного дружеского сообщества, в котором вольнолюбивые устремления и политические замыслы несомненно уживались рядом с практикой веселых волокитств и закулисных походов.

Все участники кружка были страстные театралы. Основатель содружества Никита Всеволожский, сын московского театрального деятеля, считался драматургом-диллетантом; А. Д. Улыбышев был даровитым музыкальным критиком, написавшим ценную монографию о Моцарте. Д. Н. Барков, о котором Пушкин вспоминает в шутовском обращении к Нимфодоре Семеновой, состоял постоянным театральным референтом «Зеленой Лампы». Каверин, Щербинин, Мансуров, Юрьев, Якубович, Родзянко, Энгельгардт, Я. Н. Толстой принадлежали к наиболее видным театрам эпохи.

Это отразилось на обращениях к ним Пушкина. В послании к Юрьеву он говорит о «легких крыльях Терпсихоры», в посвящении к Мансурову вспоминает о танцовщице Крыловой и французской актрисе Ласси, а к младшему Всеволожскому обращает характерную строфу:

Приди, счастливый царь кулис,
Театра злой летописатель,
Младых трагических актрис
Непостоянный обожатель.

На левом фланге, среди членов «Зеленой Лампы», нередко появлялся Гнедич. Обезображенный оспою, с вытекшим глазом, «вовсе невзрачный собой», как говорили деликатные современники, знаменитый переводчик Илиады сохранял в толпе торжественно-величественный вид подлинного служителя муз. Недоброжелатели прозвали его даже «ходульником» за патетическую важность его речей и жестов.

Громогласная театральность его декламации славилась среди знатоков и заслужила ему знаменитую ученицу в лице Семеновой. В уроках с трагической актрисой он развешивал свои обширные филологические познания и проявлял во всей полноте свой потрясающий дар воодушевленной декламации. Эксцентричность манер, острая афористичность разговора, громадная начитанность и сложное искусство ритмического чтения — все это в связи с почетным поэтическим признанием — выделяло эту характерную фигуру из круга тогдашних театралов. Завсегдатаем партера и кресел был хорошо знаком этот величественный и безобразный собеседник Гомера.

Гнедич чутко следил за ростом русского театра. Ценя его расцвет, он придавал громадное значение его социальному воздействию на массы. Поэт-классик особенно заботился о театральных впечатлениях общественных низов. По его мнению, «несколько хороших пьес и хороших актеров нечувствительно могут переменить образ мыслей и поведение наших слуг, ремесленников и рабочих людей, и заставить их, вместо питейных домов, проводить время в театре».

В старом зрительном зале это был несомненно интереснейший теоретик сцены, замечательный историк и эстетик театра, тонкий ценитель и критик его текущих явлений.

Таков был этот тесный кружок культурных театралов, актеров-любителей, переводчиков и драматургов.

К нему принадлежали еще Грибоедов, Жандр, Лобанов, Бегичев, наконец, именитые литераторы — Хмельницкий, Катенин и Шаховской.

Неподалеку от них в первых рядах кресел размещалась та часть публики, которая, по свидетельству Пушкина, «слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубоко-мысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъвлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же — Русского), и если в половине седьмого часа одни и те же лица являются из казарм и совета занять первые ряды абонированных кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение».

Эта косная часть зрительного зала могла оказывать глетворное воздействие и на сцену. «Сии великие люди нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные может быть в одних только балетах, не должны ли необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов»?..

Таков приговор, вынесенный Пушкиным, этому слою зрителей. Известно, впрочем, что в действительности он далеко не чуждался его. Пущин, уже вступивший в тайное общество корил своего друга за то, что в театре он «любил вертеться у оркестра, около Орлова, Чернышева, Киселева», которые «с покровительственной улыбкой выслушивали его шутки и остроты...»

Остановим наше внимание на одном наиболее заметном представителе этого парадного синклита. Оговоримся, впрочем, что интересы театра, хотя бы и в своеобразном преломлении военного администратора

и стареющего селадона, ему были не вовсе чужды. Имя его тесно переплетается с судьбами всех видных актеров конца александровской эпохи и мелькает в биографии молодого Пушкина. Каждый большой спектакль непременно насчитывал его в числе своих зрителей.

Это один из прославленных генералов 1812 года, петербургский военный губернатор Милорадович, который вскоре—в день 14 декабря 1825 года—отправится с утреннего завтрака у танцовщицы Телешевой на сенатскую площадь, где и будет убит Каховским.

Вспыльчивый, но отходчивый, властолюбивый, но не лишенный иногда способности к благородному жесту, он славился своим пристрастием к танцовкам и театральным воспитанницам. Южный темперамент сказывался в этих проявлениях бурной и чувственной натуры, как и в горбатом очерке его выразительного профиля. Он принадлежал к числу наиболее блистательных зрителей, увешанных орденами и лентами, ослепляющих—даже при тогдашнем освещении—шитьем и знаками парадных мундиров.

Это разнообразие одежды военных, чиновников и статских сообщало зрительному залу живописную пестроту.

Любопытную картину театра на парадном спектакле дает в своих записках Жихарев. Он описывает публику, собравшуюся на премьеру «Дмитрия Донского» Озерова.

«... Буквально некуда было уронить яблока. В ложах сидело человек по десяти, а партер был набит битком с трех часов пополудни. Были любопытные, которые, не успев добыть билетов, платили по 10 руб. и более за место в оркестре между музыкантами. Все особы высшего общества, разубранные и разукрашенные как будто на какое-нибудь торжество, помещались в ложах бельэтажа и в первых рядах кресел и, несмотря на обычное свое равнодушие, увлекались общим восторгом и также аплодировали и кричали «браво!» наравне с нами.

В половине шестого часа я пришел в театр и занял свое место в пятом ряду кресел. Только некоторые нумера в первых рядах и несколько лож в бельэтаже не были еще заняты, а впрочем все места были уже наполнены. Нетерпение партера озаменовалось аплодисментами и стуканием палками; оно возрастало с минуты на минуту—и не мудрено: три часа стоять на одном месте не безделка, я испытал это истязание... Однако-ж мало-по-малу наполнились все места, оркестр настроил инструменты, дирижер подошел к своему пюпитру; но шесть часов еще не било, и главный директор не показывался еще в своей ложе. Но вот прибыл и он, нетерпеливо ожидаемый Александр Львович, в голубой ленте по камзолу, окинул взглядом театр, кивнул головой дирижеру, оркестр заиграл симфонию, и все притихли, как бы в ожидании какого-нибудь необыкновенного, таинственного происшествия. Наконец, с последним аккордом музыки занавес взвился и представление началось».

Публика держала себя свободно, молодежь охотно шутила, резвилась, сама забавляла зрительный зал. Так однажды Пушкин в большом театре, находясь в ложе Колосовых, привел в веселое настроение своих соседей. В то время он, после горячки обрив голову, носил парик. «В самой патетической сцене, Пушкин, жалуясь на жару, снял с себя парик и начал им обмахиваться, как веером. Это рассмешило сидевших в соседних ложах, обратило на нас внимание и находившихся в креслах. Мы стали унимать шалуна, он же со стула соскользнул на пол и сел у нас в ногах, прячась за барьер; наконец, кое-как надвинул парик на голову как шапку: нельзя было без смеху смотреть на него»...

Несмотря на свою многочисленность, зрительный зал сохранял некоторые черты интимной семейственности. Общество кресел, партера и лож состояло почти сплошь из добрых знакомых. Театральный зал не был лишен некоторых признаков клуба, гуляния или кафэ. «Саша Пушкин» оставался здесь в своем обычном кругу, общаясь с теми же людьми, с которыми он встречался в различных холостых компаниях. Это были

его всегдашние собеседники, с которыми он любил спорить, острить, резвиться, прожигать жизнь и которым иногда, разгоряченный увлекательной беседой, он читал на заре животрепещущие фрагменты своей первой поэмы.

Попробуем взглядеться пристальнее в некоторые лица этих зрителей старого театра.

II

Огромный, тучный, с короткой шеей и непомерным животом, быстрый и подвижной, как ртутный шарик, перекатывался по проходам, на мгновения задерживался и катился дальше, блистая своей зеркальной лысиной, какой-то всеобщий знакомец и неистощимый говорун. Это знаменитый знаток сцены, поэт, драматург, режиссер и первый театральный педагог столицы—шумный, возбужденный, вездесущий, всем известный князь Шаховской.

Голова его поистине поражала своим безобразием. Не то боров, не то филин, но несомненно что-то от крупного зверя или хищной птицы явственно отпечатлелось на этом уродливом, мощном и умном лице. Отдутловатые щеки, чуть тронутые рябью, пересекались крупным крючковатым носом, почти ястребиным клювом, но венчались высоким и совершенно обнаженным лбом, словно озаренным светом невидимой лампы. Совершенно круглая маска этого лунного облика была еле прорезана узкими щелями маленьких глазок, необыкновенно живых, искрящихся и зорких. Тонкая ироническая усмешка, напоминающая интригующие улыбки Леонардо, змеила подчас эти чувственные губы, склонные внезапно принимать, в редкие минуты молчания, налет брезгливой горечи и презрительной усталости.

Его безобразная внешность служила обильной пищей для остроумия современников. Сам он в молодости сокрушался «неблагоклонностью к нему природы и фортуны»... Он даже настроичил в те годы «Послание к своему безобразию», в котором беспощадно заклеил свою «телесную пухлость и карманную сухость». Язвительные остряки считали его «неблагоприятно жирным». Батюшков назвал его однажды «классической карикатурой»...

Этот «брюхастый стиходей» служил постоянным источником для летучих эпиграмм и бродячих анекдотов. Рассеянный и перегруженный занятиями, фанатик декламационного искусства с комическими дефектами дикции, вечно захваченный литературными спорами и вспыхивающий, как фейерверк, от каждого возражения,—Шаховской был живою легендою театрального Петербурга.

Моральная личность драматурга также служила нередко предметом сатирической оценки. Его считали лицемером, Тартюфом, интриганом, угодником сильных. Его обвиняли в кознях против Озерова, трагически отразившихся на судьбе впечатлительного поэта. Многие считали, что услуги его графу Милорадовичу переходили границы дозволенного, и Пушкин даже бросил по адресу драматурга:—«отличный сводник»...

Пушкин, как известно, в качестве верного арзамасца, относился вначале довольно неприязненно к «Шутовскому» за его «холодный пасквиль на Карамзина». В своей заметке он осуждает драматурга за то, что тот «никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец». Но в 1818 году Катенин повез его к Шаховскому, и тот навсегда очаровал молодого поэта. В беседе, записанной Катениным, Пушкин восхищается личностью автора «Пустодомов» и отказывается от своих памфлетов на него. Через семь лет он вспоминает в письме к Катенину

«один из лучших вечеров моей жизни, помнишь, на чердаке князя Шаховского?»... В «Онегине» он освятил имя плодовитого комедиографа крылатым двустишием:

Тут вывел колкий Шаховской
Своих комедий умный рой...

Откуда же громкая слава этого шумного «драмодела» в эстетически избалованном театральном мире? Что создало ему столь громкую известность среди почетных граждан кулис?

У этого неуклюжего плешивого толстяка с голосом кастрата были неоценимые заслуги перед русским театром. Это понимали уже современники его, кипевшие в одном котле интриг, завистей, уявленных самолюбий, полемических стычек и всяческих соревнований. Они поняли и оценили этого неутомимого мастера сцены и труженника кулис.

Это был прежде всего драматург по призванию. К концу своего поприща он оставил бесконечную серию драм, комедий, оперных либретто, водевилей, прологов, интермедий, «волшебных представлений», «романтических комедий» и «драматических поэм». Он испробовал свои силы в разнообразнейших жанрах и был, вероятно, самым активным, самым плодовитым и неутомимым из всех русских драматургов.

При обилии любителей и диллетантов в этой области, Шаховской был едва ли не единственным театральным писателем-профессионалом, посвятившим всю свою жизнь творчеству для сцены. Для актера его времени вошло в обычай обращаться перед бенефисом к Шаховскому за новой пьесой, которая и поспевала к назначенному спектаклю. При этом драматург никогда не требовал вознаграждения, несмотря на «карманную сухость», и щедро раздаривал актерам свои рукописи.

Правильное понимание сценического искусства внушило ему особый вид пьесы — занимательной, разнообразной, живой и пестрой, обычно с плясками, песнями и хорами. Поэт и знаток сцены сочетались в нем, чтоб создать на театре ряд забавных литературных карикатур, полемических и даже подчас памфлетических образов, как знаменитые комедийные сатиры на Карамзина или Жуковского. Все это вызывало бурю протестов и создавало в зрительном зале необходимое напряжение, столкновение групп и партий, широкие отзвуки за стенами театра, в печати, устных оценках и эпиграммах.

Шаховской обладал изумительным чутьем сцены и подлинным «нервом драматургии». Он создавал свои образы для рампы и воображал свои интриги в четком театральном разрезе. Как опытный мастер сцены, он всегда имел в виду зрителя, и как знаток театральной техники, строил пьесу с расчетом на восприятие многочисленной аудитории. Некоторые приемы его драматургического творчества следует признать образцовыми. Так он любил, чтоб около него на репетициях собирался кружок любопытных зрителей, хотя бы из хористов, фигурантов, даже плотников или ламповщиков. «Он тогда—рассказывает очевидец—беспрестанно обертывался и наблюдал, какое впечатление производит на них его комедия или драма; он подобно Мольеру готов был читать свое сочинение безграмотной кухарке». Современник повидимому не оценил этого живого и верного приема учитывать при постройке пьесы психологию зрителя.

Подобные же удачные и правильные опыты производил Шаховской с труппой. Он писал не только для зрителя, но и для актера. Живой и конкретный подход сказывался на таком же тонком учете сценических индивидуальностей.

«Князь Шаховской, рассказывает П. А. Каратыгин, умел мастерски пользоваться не только способностями, но даже недостатками артистов своего времени—он умел выкраивать роли по их мерке».

Для одной актрисы с грубым и резким голосом он сочинял эффектные роли сварливых, болтливых старух. Он дал возможность блеснуть второстепенному актеру Щенникову, смешившему публику своей неуклюжей фигурой, пересоздав для русской сцены образ Калибана в «Буре».

Все для актера и зрителя! Шаховской был человек живого театра и недаром театр его времени жил репертуаром Шаховского.

Он был при этом замечательным режиссером. В эпоху, когда особенное внимание уделялось постановкам лишь опер и балетов, он применил всю строгость режиссерских требований и всю полноту монтажных возможностей для постановки комедий и драм. Он входил во все детали мизансцены и руководил всеми пружинами спектакля. Жихарев описывает репетицию «Дмитрия Донского», когда перед ним метался по сцене тяжеловесный и неуклюжий человек, который «то учил некоторых актеров, то кричал на статистов, то делал колкие замечания актрисам, то разговаривал с Дмитревским, то болтал по французски с некоторыми актерами... Словом, князь Шаховской, несмотря на свою дородность, показался мне каким-то неуловимым существом»...

Если бы перенести человека, чуждого театральному делу и равнодушного к театральному искусству на сцену, где шла репетиция пьесы при князе Шаховском, то он бы расхохотался и счел князя за сумасшедшего,—говорит Аксаков.

«Кн. Шаховской—сообщает в своих воспоминаниях П. А. Каратыгин—был такой же фанатик своей профессии, как и Дидло; также готов был рвать на себе

волосы, войдя в экстаз, также плакал от умиления, если его ученики (особенно ученицы) верно передавали его энергические наставления; он был также неумолим, несмотря на свою необыкновенную тучность».

И только изредка, совершенно выбившись из сил, изнемогая от трехчасовой суеты, криков, возмущений, наставлений и жалоб, он опускался, наконец, на какую-нибудь скамейку на авансцене, опирался на трость и подкреплял себя табачной понюшкой, молча следя за происходившим на подмостках.

Не только текущие представления, но и вся культура театра глубоко захватывала Шаховского. В эпоху почти полного отсутствия театральной печати он выработал проект специального журнала или газеты, «в которых бы можно было помещать рецензии на пьесы, представляемые на театре, на игру актеров, разные театральные анекдоты, жизнеописания известнейших драматургов и актеров русских и иностранных— словом все, что относится до истории театра и правил сценического искусства».

Эта изумительная активность поражала современников. Режиссер, педагог, администратор—каким образом этот вездесущий театрал ухитрялся еще быть продуктивнейшим драматургом?

— Скажи пожалуйста, князь,—обратился к нему один из приятелей,—когда ты находишь время сочинять что-нибудь? По утрам у тебя должностной народ, перед обедом репетиция, по вечерам всегда общество, и прежде второго часа ты не ложишься—когда же ты пишешь?

— Он лунатик, граф,—с громким смехом отвечала жена Шаховского,—не поверите! во сне бредит стихами. Иногда думаешь, что он тебе что-нибудь сказать хочет, а он вскочил да за перо перебирать рифмы...

Таков был один из интереснейших зрителей в театральном зале пушкинской эпохи.

Он имел немало противников, антагонистов и соперников. Один из них постоянно встречался с ним в первых рядах кресел и даже посещал его домашние собрания. Штабс-капитан преображенского полка, небольшого роста, подвижной и не лишенный некоторого изящества, он занимал обычно свое место с самоуверенным видом завседатая. В зрительном зале и за кулисами с мнением этого военного считались, как с непререкаемым приговором. Он создавал и разрушал репутации.

Этот офицер — Катенин. «Круглолицый, полнощечный и румяный, как херувим на вербе, этот мальчик вечно кипел, как кофейник на камфорке», говорит о нем злоязычный Вигель. Другие, напротив, находили в этой маленькой живой фигурке некоторое сходство с Пушкиным. Возможно, что южное происхождение (от матери — гречанки) было причиной этого сходства. Ученый, поэт, драматург, литературный критик, знаменитый декламатор, блистательный собеседник, неподражаемый остроумец, первоклассный спорщик, он принадлежал к той же категории универсальных умов, что и Грибоедов, Герцен и Хомяков. Уступая им в литературном даровании, Катенин так же поражал современников безграничной обширностью своих познаний и неодолимой увлекательностью своего разговора.

Летописец старого театра П. А. Каратыгин пишет о нем: «Катенин (критику которого всегда так уважали Пушкин и Грибоедов) был человек необыкновенного ума и образования: французский, немецкий, итальянский и латинский языки он знал в совершенстве; понимал хорошо английский язык и несколько греческий. Память его была изумительна. Можно положительно сказать, что не было ни одного всемирного

исторического события, которого бы он не мог изложить со всеми подробностями; в хронологии он никогда не затруднялся; одним словом, это была живая энциклопедия. Будучи в Париже в 1814 году (вместе с полком), он имел случай видеть все сценические знаменитости того времени: Тальму, M-elle Дюшенуа, M-elle Марс, Потье, Брюне, Молле и др.».

Это навсегда сделало его страстным театралом, знатоком сцены, даровитым чтецом, драматургом и театральным педагогом. Он славился как актер-любитель. Колосова не могла забыть его виртуозного исполнения роли хвастуна в комедии Княжнина. В качестве руководителя артистов ему пришлось столкнуться с авторитетнейшим «профессором декламации» Шаховским. Отсюда их соревнование и непримиримая вражда.

Методы их сценического преподавания были глупо различны. Шаховский требовал от ученика полного подчинения своей трактовке и точной копии своего исполнения. Это объяснялось отчасти низкой культурной подготовкой молодых актеров. Шаховскому приходилось раз'яснять на репетициях, например, что «Альбион» значит Англия, а не «альбинос», что говоря о «Стиксе» не следует указывать на небо, как то сделала одна юная актриса, оправдывая свой жест тем, что это должен быть «какой-нибудь бог Олимпа»... что знаменитого английского актера звали Гаррик, а не Рюрик и т. д.

Все это требовало подчас довольно деспотических приемов от педагога, и некоторые даровитые ученики воспринимали эту учебу, как гнет и подавление своих сил. Так, по мнению А. М. Колосовой-Каратыгиной, Шаховской не был призван руководить трагическими дарованиями. «Способ учения Шаховского состоял в том, что, прослушав чтение ученика или ученицы, князь вслед читал им сам, требуя рабского себе подражания: это было нечто вроде наигрывания или

насвистывания разных песен ученым снегирям и канарейкам. К тому ж он указывал и при каком стихе необходимо стать на правую ногу, отставя левую, и при каком следует перекинуться на левую ногу, вытянув правую, что по его мнению, придавало чтецу «величественный вид». Иной стих следовало проговорить шепотом и после «паузы», сделав обеими руками «индикцию» в сторону возле стоявшего актера, скороговоркой проговорить заключительный стих монолога. Немудрено было запомнить его технические выражения; но трудно, а для меня часто и вовсе было невозможно не сбиться с толку и не увлечься собственным чувством».

Совершенно иначе действовал Катенин. Метод его требовал прежде всего приобщения актера к обширной поэтической и исторической культуре, необходимой для него, как для художника в сложнейшей области искусства. По рассказу брата знаменитого Каратыгина, «после обычных уроков, Катенин читал ему в подстрочном переводе латинских и греческих классиков и знакомил его с драматической литературой французских, английских и немецких авторов. Можно утвердительно сказать, что окончательным своим образованием брат мой был много обязан Катенину. Занятия их были исполнены классической строгости и постоянного честного и неутомимого труда»¹⁾.

Катенин много и упорно трудился над переводами шедевров европейского театра — Расина, Корнеля, Мариво. В этот труд он вносил творческое начало, и

1) Под конец жизни Катенин как известно, был близок молодому Писемскому, с которым он любил беседовать на литературные и театральные темы, заниматься с ним декламацией и проч. Существует мнение, что именно Катенин выработал из Писемского замечательного чтеца с четкой дикцией и выразительной интонацией, поражавшей слушателей романиста.

русские тексты, знаменитых драматических образцов приобретали под его пером характер новых поэтических ценностей. За это воссоздание оригиналов и своеобразную транспозицию французского трагедийного стиля в план русской драмы, он даже встречал подчас нападки в критических отзывах. Один журнальный рецензент упрекал его за пристрастие к славынизмам.

Зато Пушкин высоко ценил литературные опыты своего старшего приятеля. Быть может, не без обычной дружеской любезности он называл Катенина «пламенным поэтом». Но он мог с полной правдивостью хвалить «ученую отделку», звучность гекзаметра и весь механизм стиха Катенина. Его несомненно привлекал и общий облик ученого поэта.

«Никогда не старался он угождать господствующему вкусу в публике: напротив, шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер свою гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождало его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других».

Такой одинокий творческий подвиг всегда импонировал Пушкину. Он видимо вполне искренно ценил переводные труды Катенина и действительно восхищался прелестью их «величавой простоты». Недаром в пленительной манере своего обычного остроумия поэт поздравлял «старого Корнеля» с тем, что Сид появится на русской сцене в катенинской передаче. В послании 1828 года он признавал за поэтом-переводчиком право на «лавр Корнеля или Тасса», а в Онегине почтил его летучею хвалою:

Здесь Катенин воскресил
Корнеля гений величавый...

И когда Катенин через несколько лет писал Пушкину о своем отречении от поэзии: «*Carmina nulla sapiam*», — поэт отвечал ему: «Ты огорчаешь меня уверением, что оставил поэзию... Послушай, милый, запришь да примись за романтическую трагедию в 18 действиях (как трагедии Софии Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей словесности и никто более тебя того не достоин».

Известно предание о первом знакомстве Пушкина с Катениным — о торжественной передаче ему трости поэтом со словами: «Я пришел к вам, как Диоген к Антисфену: побей, — но выучи». — Сохранился метко-язвительный каламбур Катенина о Пушкине: «*Le jeune monsieur Agouet*». Наконец, обстоятельная переписка обоих писателей свидетельствует о их прочной умственной связи и глубоком взаимном уважении.

Один только раз, значительно позже, Катенин ошибся в своем отзыве о Пушкине. Романтическая трагедия «Борис Годунов» слишком противоречила поэтике Расина, чтоб фанатический «не-романтик», — как подписался Катенин под одним из писем к Пушкину — мог согласовать этот новаторский опыт со своим классическим исповеданием. «Кусок истории, разбитой на мелкие куски в разговорах» не мог быть признан драмою по заветам Буало.

Впоследствии, в своих «Рассуждениях и разборах», напечатанных в «Литературной Газете» Дельвига, Катенин изложил свою драматическую теорию. Не отстаивая непременно классического триединства, он признает предметом драматического искусства человека в действии.

«Кто сумеет пружины сего действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно, и горячо — независимо от романтических требований местного колорита и характерного костюма — тот заслужит

похвалу знающих... Сим-то достоинством равно стяжали бессмертие и Софокл, и Шекспир, и Расин»...

Он не согласен с теоретиками романтизма о преимуществе их драмы перед античной. «Шлегель уподобляет греческую трагедию изваянной группе, составленной из немногих фигур; романтическую — картине, где их бывает больше». Этот количественный критерий не убеждает Катенина, и малочисленность героев классической трагедии представляется ему даже композиционным качеством.

Пушкин, при всех его несомненных классических симпатиях, уже не мог остановиться на этой отходящей поэтике. Защитник ее казался ему эстетически отсталым. «Катенин... опоздал родиться, и своим характером и образом мыслей весь принадлежит XVIII-му столетию», метко определял поэт. Таким верным классиком, горячим поклонником Расина, восторженным ценителем четкого, продуманного, стройного и строго искусства Катенин остался до конца.

Актеры новейшей формации высоко ценили его вкус, знания, опыт и обширную культуру. К нему, как мы видели, обратился за руководством Каратыгин, навсегда сохранивший чувство благодарного ученика к переводчику «Андромахи». К нему же пошла в ученье и юная Колосова.

Но в ту эпоху невинная свобода выбора сценического руководителя оказывалась сложным и опасным делом. Шаховской умел интриговать и мстить. За соревнование с его школой жестоко поплатились и Каратыгин, и Колосова, и сам Катенин.

IV

Три эпизода, связанные с их именами, характерны для тогдашних взаимоотношений театра и власти. Каких только угроз и опасностей не знали в то время артисты, драматурги и зрители!

Актеры считались вещью императора. Отсюда с одной стороны — их неприкосновенность для отзывов. Громадное и печальное последствие такого воззрения — жалкое состояние тогдашней еле прозябавшей театральной критики. «Суждения об императорском театре и актерах, находящихся на службе его величества, почитаются неуместными во всяком журнале», декретировала власть в 1815 году. Случайные, беглые, обычно бесцветно хвалебные отзывы только и могли проникать в скудную и робкую печать. До самого конца александровского царствования этот порядок не удавалось сломить.

Только в 1825 г. Булгарин получил наконец разрешение печатать в «Северной Пчеле» театральные рецензии. Ему пришлось приводить соображения, что критика есть единственное средство, «чтобы превосходный артист получил должную ему награду», и при этом ручаться, что в основу отзывов будут положены «благонамеренность и тон благородный, веселый, не площадной, не педантский», при чем «всякая оскорбительная личность будет чужда совершенно сим критикам»...

Только с этого момента у нас робко возникает театральная критика, как постоянный отдел печати.

Но при этой заботе о неприкосновенности актерской репутации, личность актера была открыта для самых разнузданных произволов.

Театральная летопись эпохи свидетельствует о целом ряде возмутительных случаев отношения власти к выдающимся артистам без всякого видимого основания. В начале 20-х годов жертвой этой системы стал знаменитый Каратыгин.

«В антракте одного из школьных спектаклей», рассказывает в своих воспоминаниях Колосова, «в котором участвовал младший брат Каратыгина, Петр Андреевич, Василий Андреевич, разговаривая с братом

в столовой, присел на угол одного из столов. Майков (временно управляющий театрами) с бранью накинулся на него за то, что он осмеливается сидеть в той комнате, через которую проходил директор. На вежливый ответ Василия Андреевича, что занявшись разговором с братом, он Майкова не видал, увидя же, не замедлил встать, директор с запальчивостью закричал, что он «должен был чувствовать близость директора». После того Майков бросился в залу школьного театра к гр. Милорадовичу с жалобой. Граф порешил посадить В. А. Каратыгина в крепость за несоблюдение субординации, и в ту же ночь (11 марта 1822 года) самовластно отправил Каратыгина в Петропавловскую крепость. Просидев в каземате сорок два часа, Каратыгин был выпущен по просьбам театральных воспитанниц, имевших на гр. Милорадовича гораздо более влияния, нежели мольбы поруганной матери безвинного арестанта, которой он отвечал, когда она в слезах упала к его ногам: «видел кровь — меня не тронут слезы». И еще: «я люблю комедии только на сцене».

Гораздо сложнее оказался случай с самой Колосовой, на целый сезон устраненной от сцены за аналогичное по своей важности «преступление». Артистка живо изобразила в своих записках этот характернейший эпизод, бросающий яркий свет на лицемерный облик «властителя слабого и лукавого» и на фигуру полномочного вершителя актерских судеб—Милорадовича.

Осенью 1824 г. А. М. Колосова с блистательным успехом гастролировала в Москве. Публика не отпускала ее. Ответственность за самовольную просрочку взял на себя московский военный генерал губернатор Д. В. Голицын, указавший на закрытие петербургских театров из-за наводнения (7 ноября 1824 г.) и обещавший написать лично Милорадовичу.

«Несмотря на представительство князя Голицына, по возвращении моем в Петербург директор театров сделал мне строжайший выговор за мою просрочку и так как театры были уже открыты, то мне для первого выхода по возвращении назначили играть самую ничтожную роль из всего моего репертуара.

На просьбу же мою о дозволении выйти в Мизантропе ролью Селимены, мне было письменно объявлено: «что я напрасно присваиваю себе право, принадлежащее одним первым артистам». Это явное намерение унижить достоинство молодой артистки, усердно и добросовестно занимающейся своим делом, было до того оскорбительно, что я отказалась участвовать в спектакле, назначенном мне дирекцией.

На другой день полицеймейстер Чихачев приехал ко мне на квартиру и, застав дома одну матушку, объявил ей, что граф Милорадович приказал ему взять меня под арест. Испуганная матушка сказала ему, что она сама с'ездит за мной и через час привезет меня домой. Вместо того, не теряя времени, наняла экипаж и отправила меня в Царское Село с наскоро написанною просьбою на собственное его императорского величества имя».

На другой день артистка встретила в дворцовом саду с императором. «Приостановясь, я молча поклонилась ему. Государь, сделав несколько шагов, оглянулся и, видя меня попрежнему стоящую неподвижно, возвратился ко мне и милостиво спросил:

«Вы желаете говорить со мной?»

Артистка изложила свою просьбу.

«Император сказал, что ему приятно, что я с пользой с'ездила в Париж; что мое желание усовершенствоваться делает мне честь; спросил, есть ли у меня письменное к нему прошение и на утвердительный ответ предостерег меня, не вручать ему прошения в саду, но запечатать в конверт и надписав на его соб-

Своей же «в собственные руки» отдать на почту и через четверть часа прошение будет у него в кабинете на столе.

— Теперь же, — заключил государь, — вас совсем занесло снегом (снег действительно валил хлопьями)— всйдите во дворец и обогрейтесь, а потом возвращайтесь к себе... Я же переговорю с графом Милорадовичем.

Тут государь вежливо раскланялся со мной и тотчас удалился».

Артистка поняла, что дело ее проиграно: Милорадович находился в числе ее врагов.

И действительно, «третьего января (1825 г.) прислана мне была бумага об отставке меня от театра за неуместную жалобу государю императору, с приказанием явиться в театральную контору под арест на одни сутки».

В течение полугода Колосова оставалась устраненной от театра. Только в августе 1825 г. артистка получила прощение и могла возобновить свою деятельность.

Несколько ранее жестоко пострадал, за выражение своего театрального впечатления, известный нам Катенин. Как в целом ряде других случаев, так и в его внезапном изгнании нужно видеть результат сложной интриги, восходящей к Милорадовичу и Шаховскому. Эпизод послужил материалом для целого «дела о неприличном поведении в театре отставного полковника Катенина и о высылке его из С-Петербурга, с воспреещением в'езда в обе столицы».

Для этого достаточно было пылкому зрителю во время бенефисного представления трагедии Озерова «Поликсена» (18 сентября 1822 г.) запротестовать против неправильного выхода артистов на вызовы публики. Вместо Каратыгина, возбудившего восторг зрительного зала, Семенова выводила свою ученицу Аза-

ревичеву, дебютантку, воспитанницу театральной школы. Вступаясь, очевидно, за своего ученика, Катенин, среди аплодисментов и протестов части публики начал кричать, — по одной версии — «Каратыгина» — по другой «Семенову одну», — по третьей «Азаревичеву не надо»... Во всяком случае Семенова была оскорблена и пожаловалась Милорадовичу. Петербургский губернатор вызвал к себе Катенина, запретил ему посещать русский театр во время выступлений Семеновой и письменно рапортовал об инциденте государю, находившемуся за границей. Вскоре пришел из Вероны ответ Александра, предписывавший немедленно выслать Катенина из Петербурга с запрещением в'езда в обе столицы. Приказ был исполнен с молниеносной быстротой. — «Мне не дают даже законных 24 часов, сообщил Катенин бывшему у него, в момент приезда полицеймейстера, П. А. Каратыгину, Милорадович приказал теперь же вывести меня за заставу»...

Строптивый зритель был изгнан и на несколько лет заброшен в глушь Костромской губернии. А через несколько дней после его от'езда петербургская публика восхищалась на бенефисе Каратыгина пламенными монологами «Сида» в превосходной стихотворной передаче Катенина ¹⁾).

1) Как догадывались уже современники, строгость кары, постигшей Катенина, могла быть вызвана его репутацией «вольнодумца» и «либерала». По словам Вигеля, напр., он слышал однажды в обществе офицеров «песню известную в самые ужасные дни революции... Мерзкие слова ее переведены надменным и жалким поэтом, полковником Катениным:

Отечество наше страдает,
Под игом твоим, о злодей!
Коль нас деспотизм угнетает,
То свергнем мы трон и царей.
Свобода! Свобода!
и проч.»

Кулисы, уборные актрис, даже классы театральных воспитанниц—весь этот мир юных, красивых, грациозных и радостных женщин был постоянным источником любовных приключений. Вокруг театра развевалась особая праздничная жизнь, насыщенная эротикой и окрашенная отважным авантюризмом. Поединки, похищения, необычайные свидания, подкупы прислуги, даже переодевания — все это сообщало любовным нравам эпохи какой-то полуфантастический и часто поистине театральный характер.

«Почетные граждане кулис» и завсегдатаи «левого фланга» влеклись к театру, как к некоторому средоточию богатых чувственных наслаждений. В каждом из этих зрителей жил

Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис.

В эпоху пренебрежительного отношения к массовому актеру, «актрисы, певицы, танцовщицы, сравнительно говоря, пользовались благосклонностью господ», свидетельствует современник. Но наружное покровительство талантливым артисткам маскировало лишь обычные приемы волокитства. «Держать» певицу или танцовщицу почиталось признаком высшего тона. «Театральные фаворитки» и «балетные одалиски» были типичным явлением времени. Русский театр порождал тогда особую «*vie légère*», ярко окрашивавшую быт петербургской молодежи. Любопытно, что в минуту хандры Грибоедова тянет на дачу к Шаховскому, у которого живут театральные воспитанницы, ибо «там по крайней мере можно гулять смелою рукою по лебязьему пуху милых грудей...»

Можно поверить Головачевой-Панаевой, что Пушкин, живописно забрасывая полу модного плаща за

плечо, часто прохаживался мимо окон театральной школы, видимо влюбленный в одну из воспитанниц-танцорок.

Вокруг театральных школ разыгрывались авантюрные романы. Случались и похищения воспитанниц. Так, несколько позже, уже в николаевскую эпоху особенно шумело похищение выпускной воспитанницы Кох, «обратившей на себя внимание очень важной особы», т.-е. повидимому фаворитки государя. По крайней мере, сообщает современник, «похититель долго укрывал Кох в своих имениях, несмотря на строжайшее приказание Николая Павловича разыскать и его, и похищенную. Наконец, похитителя нашли и посадили в крепость»...

К таким эпизодам, которые начинались беспечно и заканчивались подчас — трагически, относится «дуэль четырех (*partie carrée*)», поразившая внимание современников печальным контрастом своей радостной завязки и кровавого финала.

Петербург Александровского времени любил создавать неписанные повести, полные приключений и страстей, загадочных случаев, блистательных героев и мрачных эпилогов. В 1817 году, когда вчерашний лицеист Пушкин вступал в прельстительный мир петербургских наслаждений, жизнь заплела быструю и кровавую интригу вокруг фигуры одной знаменитой танцовщицы. Мгновенно и бурно, среди спектаклей, кутежей, маскарадов и празднеств, пронеслась эта пляска любви и смерти. Она унесла одного из участников этого карнавала и затянула в свой вихрь несколько виднейших фигур веселящегося Петербурга — Грибоедова, Якубовича, Каверина, Истомина.

Попробуем восстановить сюжет этой любопытной драматической повести. Вглядимся прежде всего в лица ее главных участников.

В центре печального события — знаменитая «первая пантомимная танцовщица» Истомина. Она одинаково славилась блистательным искусством танца и своей возбуждающей и манящей красотой. «Среднего роста, стройная брюнетка с морем огня в черных и полных страсти глазах, прикрытых длинными ресницами, особенно оттенявших ее лицо», — таков был общий облик артистки.

Сохранившийся портрет передает прелесть этих больших «томных» и выразительных глаз, великолепно очерченных тонких бровей, правильного лица несколько округлого овала, развитых форм, свидетельствующих о некоторой склонности к полноте. Острые языки сравнивали Флору-Истому с богиней плодов Помоной. Лонгинов отмечает, что в свою цветущую пору Истомина носила на себе отпечаток красоты именно русской. «Русская красота, так многими до страсти любимая» — вспоминается описание Грушеньки у Достоевского, при взгляде на графические и словесные изображения Истоминой. «Это тело может быть обещало формы Венеры Милосской, хотя непременно теперь уже в несколько утрированной пропорции, — это предчувствовалось. Знатоки русской женской красоты могли бы безошибочно предсказать, глядя на Грушеньку, что эта свежая еще юношеская красота к тридцати годам потеряет гармонию»...

Как бы то ни было, но восемнадцатилетняя Истомина восхищала и сводила с ума. «Страстная, увлекающаяся, она легко поддавалась вспышкам любви», свидетельствуют предания старого балета. Она была всегда окружена толпой поклонников и, видимо, любила разжигать страсти и ревность. В. Р. Зотов утверждает, что сцена из романа Зола, когда Нана, совлекая с себя все покровы, сводит с ума старого аристократа, была предвосхищена Истоминой. Какой-то «известный вель-

мога» был однажды единственным зрителем ее соблазнительной пляски.

Этот легкий и пылкий нрав вызвал неожиданную трагедию в кругу известных театралов.

В то время «государственной коллегии иностранных дел губернский секретарь» Грибоедов еще не был знаменитым драматургом и дипломатом. Он недавно лишь оставил гусарский полк и еще недостаточно выделился из общего круга талантливой молодежи. Но в его сложном внутреннем мире уже глухо бродили смутные творческие силы, сообщавшие подчас некоторую странность его поступкам и даже бросавшие его в явные противоречия и заблуждения. Одной из таких моральных ошибок, вызванных несомненно сложным брожением еще не нашедшей себя выдающейся натуры, был эпизод, оставивший навсегда свой горький осадок в душе поэта.

Главным виновником трагического приключения был приятель Грибоедова Александр Петрович Завадовский.

Сын известного фаворита Екатерины, он отличался некоторой надменностью и слыл чудаком. В его чопорной фигуре хотели видеть прототип грибоедовского англомана—князя Григория.

Замечателен облик другого участника знаменитого поединка—бреттера, театрала, оратора, впоследствии декабриста А. И. Якубовича. Мемуары современников полны колоритных свидетельств об этой даровитой и отважной натуре. «Это был замечательный тип военного человека: он был высокого роста, смуглое его лицо имело какое-то свирепое выражение; большие черные на выкате глаза, словно налитые кровью; сросшиеся густые брови; огромные усы, коротко остриженные волосы и черная повязка на лбу, которую он постоянно носил в то время, придавали его физиономии какое-то мрачное и вместе с тем поэтическое значе-

ние. Когда он сардонически улыбался, белые, как слоновая кость, зубы, блестели из-под усов его и две глубокие резкие черты появлялись на его щеках, и тогда эта улыбка принимала какое-то зверское выражение».

Этот вояка отличался поразительным даром слова: его рассказы о кавказской жизни и молодецкой боевой удали были неистощимы. «Он вполне мог назваться Демосфеном военного красноречия. Речь его лилась, как быстрый поток, безостановочно; можно было подумать, что он свои рассказы прежде приготавливал и выучивал их наизусть: каждое слово было на своем месте и ни в одном он никогда не запинался... Если б, 14-го декабря (где он был одним из действующих лиц) ему довелось говорить народу, или особенно солдатам, он бы представительной своею личностью и блестящим красноречием мог сильно подействовать на толпу».

Таковы были славные участники эпизода. Фигура гусара-геттингенца Каверина достаточно знакома нам по пушкинским стихам. Наконец, жертва нелепой романтической истории, штаб-ротмистр кавалергардского полка В. А. Шереметьев мало чем выделялся из общей массы тогдашней военно-театральной молодежи.

Судебные документы сообщают нам подробности этой мимолетной драмы, разыгравшейся в Петербурге осенью 1817 года.

На следственном производстве Истомина показала, что жила с кавалергардом Шереметьевым на одной квартире. 3 ноября уехала от него, поссорившись с ним из-за дурного обращения; 5-го ноября Грибоедов, увидевшись с ней в театре, пригласил ее поехать пить чай в его карете к камер-юнкеру Завадовскому. Пробыв здесь некоторое время, она была отвезена Грибоедовым ночевать к танцовщице Азарьевой; 7-го за ней приехал Шереметьев и увез ее опять к себе, где, помирившись с нею, допрашивал, не была ли она у кого-нибудь во время отсутствия из его квартиры. По усиленному

его настоянию 9-го ноября она созналась ему, что была у Завадовского.

Немедленно же последовал вызов Завадовского Шереметьевым. Но одновременно приятель последнего Якубович, возмущенный двусмысленной ролью Грибоедова в этой любовной истории, вызвал в свою очередь и его. На 12-е ноября в 2 часа дня на Волковом поле была назначена «квадратная» дуэль, т. е. другими словами две почти одновременных дуэли четырех противников. В виду трагического исхода первого поединка второй был отложен и состоялся значительно позже.

Вот, что произошло на месте встречи. Шереметьев дал первый выстрел, задев пулей сюртук своего противника. Это вывело из себя Завадовского, решившего отомстить за явное намерение убить его. Напрасно секунданты стали уговаривать его пощадить Шереметьева. Сам стрелявший потребовал неуклонного выполнения дуэльных правил, угрожая возобновить поединок в случае ответного выстрела в воздух. Завадовский прицелился и нанес Шереметьеву смертельную рану в живот.

Дуэль между Грибоедовым и Якубовичем пришлось отложить¹⁾.

Эта мимолетная драма произвела видимо сильное впечатление на Пушкина. Главные участники ее были ему близко знакомы. В тогдашних рисунках поэта сохранился эскиз, в котором отразилось повидимому его раздумье о «дуэли из-за танцорки». В кутящей компании женщина в коротеньком платье с распущенными волосами и обнаженной грудью жонглирует бутылками, сбрасывая их балетным движением ноги со стола. За

1) Она состоялась 23 ноября 1819 года в Тифлисе. Грибоедов был ранен в кисть руки. По некоторым свидетельствам, рана эта была нанесена Якубовичем намеренно, с целью лишить даровитого пианиста Грибоедова возможности заниматься любимым искусством.

спиной собутыльников проходит смерть с раскрытой пастью и жадно вытянутой рукой...

Этот эпизод надолго запомнился поэтом. В одном из писем 1825 года Пушкин вспоминает Якубовича, который «простреливал Грибоедова, хоронил Шереметьева etc.» Несколько позднее, в начале 30-х годов он набросал программу повести «Две танцовщицы» с упоминанием имен Истоминой и Завадовского. Трагический случай 1818 года глубоко отложился в памяти поэта, тревожа повидимому до конца его творческое воображение.

VI

Весь этот праздничный мир актеров, зрителей, танцовщиц, балетмейстеров и драматургов был близок юноше Пушкину. Его интересы, вкусы и увлечения ранней поры постоянно переплетались с прихотливыми судьбами этого пестрого и замкнутого круга. Принадлежа к определенной и, кажется, единственной тогда общественной группе «театралов», он усвоил характерные черты этой своеобразной касты.

Как характерно заключение пушкинского письма Я. Н. Толстому от 26 сентября 1822 г. (из Кишинева): «Что Всеволожские? что Мансуров? что Барков? что Сосницкие? что Хмельницкий? что Катенин? что Шаховской? что Ежова? что гр. Пушкин? что Семеновы? что Завадовский? что весь Театр?»

Уже царскосельская домашняя сцена Варфоломея Толстого приобщила Пушкина к театральным радостям. Крепостные актрисы знатного мецената раскрывали поэту-лицеисту увлекательную прелесть сценических воплощений Бомаршэ. Здесь он видел, вероятно, первую постановку Севильского Цирюльника. Неопытные исполнительницы комедийного и сказочного репертуара

отразились на его ранних посланиях, где навсегда запечатлелся облик одной

Миловидной жрицы Гальи...

Вырвавшись из лица, он с головой погружается в этот прельстительный мир. Воспоминания театральных деятелей эпохи рисуют нам его в зрительном зале, в кругу Шаховского, Катенина, Гнедича, Колосовой, Сосницких, Каратыгиных. Мы видели, как шаловливо держал себя Саша Пушкин в ложе Колосовых, где он смешил окружающих своими резвыми выходками во время спектакля. Это была видимо его обычная манера в обществе театралов и актеров. П. Каратыгин передает аналогичный эпизод.

«Однажды мы в длинном фургоне (называемом линией, форма которой и теперь еще не исчезла) возвращались с репетиции. Тогда против Большого театра жил некто камер-юнкер Никита Всеволодович Всеволожский, которого Дембровский учил танцевать. Это было весною, кажется, в 1818 году. Когда поровнялся наш фургон с окном, на котором тогда сидел Всеволожский и еще кто-то с плоским, приплюснутым носом, большими губами и смуглым лицом мулата, — Дембровский высунулся из окна нашего фургона и начал им усердно кланяться. Мулат снял с себя парик, стал им мотать над своей головой и кричать что-то Дембровскому. Эта фарса нас всех рассмешила. Я спросил Дембровского: «Кто этот господин?» — и он отвечал мне, что это сочинитель Пушкин, который тогда только что начинал входить в известность... Тут же Дембровский прибавил, что, после жестокой горячки, Пушкин выбрил голову и что-де, на-днях он написал на это случай стихи, которые Дембровский прочел нам наизусть:

Я ускользнул от Эскулапа...»

Часто Пушкин приходил в театр, как в клуб и даже в клуб политический. Известен рассказ поэта Аркадия Родзянко о том, как Пушкин, сидя в театре, показывал находившимся подле него лицам портрет убийцы гер-

цога Беррийского Лувеля с надписью «урок царям». Как известно, поэту пришлось дорого заплатить за эту смелую политическую демонстрацию.

Увлечение этим театральным бытом явственно сказывается на письмах, посвящениях, эпиграммах и творческих замыслах поэта. 27-го октября 1817 г. он пишет одному из уехавших «театралов» П. Б. Мансурову, что «друзья каждый день в 7 часов с 1/2 поминают его в театре рукоплесканиями и вздохами». «Каждое утро крылатая дева летит на репетицию мимо окон нашего Никиты и попрежнему поднимаются на нее телескопы»; театралы вызывают Сосницкого, Шаховского и проч.

В стихотворном послании к тому же лицу развиваются аналогичные темы.

Еще характернее письмо к Всеволожскому летом 1824 г.:

«Ты помнишь Пушкина, проведенного с тобою [первые годы] столько веселых часов, Пушкина, которого ты видел и пьяного, и влюбленного, не всегда верного твоим субботам, но неизменного твоего товарища в театре, наперсника твоих шалостей [кулисных страстей], того Пушкина, который отрезвил тебя в страстную пятницу и проводил тебя под руку в церковь театральной Дирекции, да помолишься господу богу и насмотришься на госпожу Овошникову».

Молодые актрисы постоянно встречались с Пушкиным в доме Шаховского. Одна из них оставила малоизвестное описание этих встреч с поэтом. «[В доме Шаховского] очень часто, бывал Пушкин. По просьбе гостей он читал свои сочинения, между прочим несколько глав Руслана и Людмилы, которые потом появились в печати совершенно в другом виде. Читал и другие отрывки и отдельные лирические пьесы, большей частью на память почти всегда за ужином. Он всегда был весел: острил и хохотал вместе с нами,

когда мы смеялись над его длинными ногтями. Нередко разрезывал кушанья и потчивал нас».

· Еще отчетливее рассказ о тех же встречах А. М. Колосовой. В то время, по ее словам,—знакомцы князя Шаховского А. С. Грибоедов, П. А. Катенин, А. А. Жандр ласкали талантливую юношу, но куда относились к нему, как старшие к младшему: «он дорожил их мнениями, как бы гордился их приязнью. Понятно, что в их кругу Пушкин не занимал первого места и почти не имел голоса. Изредка к слову о театре и литературе, будущий гений смешил их остроумной шуткой, экспромтом или справедливым замечанием, обличавшим его тонкий эстетический вкус и далеко не юношескую наблюдательность»...

С Колосовой произошла у Пушкина острая размолвка и затем примирение, перешедшее в дружбу. Неправильно осведомленный о насмешливом будто бы отзыве Колосовой относительно его внешности, Пушкин отомстил неповинной артистке злой эпиграммой, направленной также против ее наружности («Все пленяет нас в Эсфири»...). Когда недоразумение разъяснилось, Пушкин искренне покаялся в своей резкости. В 1822 г. Катенин сообщал по этому поводу Колосовой: «Саша Пушкин пишет ко мне из Кишинева и на счет вас дает мне тысячу поручений, винится, просит прощения и расхваливает на чем свет стоит».

· Перед тем Пушкин послал Катенину стихотворный дифирамб Колосовой:

Кто мне пришлет ее портрет,
Черты волшебницы прекрасной?
Талантов обожатель страстной,
Я прежде был ее поэт.
С досады, может быть, неправой,
Когда одна в дыму кадил
Красавица блистала славой,
Я свистом гимны заглушил.

Погибни, злобы миг единой,
Погибни лиры ложный звук:
Она виновна, милый друг,
Пред Мельпоменой¹⁾ и Мойной.
Так легкомысленной душой,
О, боги, смертный вас поносит;
Но вскоре трепетной рукой
Вам жертвы новые приносит.

Все это подготовило личное примирение, которое и состоялось по возвращении Пушкина в Петербург. «В тот вечер—вспоминала через полстолетие престарелая артистка—играли комедию Мариво «Обман в пользу любви» в переводе П. А. Катенина. Он привел ко мне в уборную «кающегося грешника», как называл себя Пушкин.—«Размалеванные брови»... напомнила я ему смеясь.—«Полноте, бога ради», перебил он меня, конфузясь и целуя мою руку—«кто старое помянет, тому глаз вон. Позвольте мне взять с вас честное слово, что вы никогда не будете вспоминать о моей глупости, о моем мальчишестве»?.. Слово было дано: мы вполне примирились».

Такова одна из мимолетных сценок пушкинской театральной жизни. Знаменитая комедийная актриса в костюме и гриме XVIII века, между двумя кружевными актами Мариво, заключает мир с прежним беспечным эпиграмматистом, уже создавшим величайшую русскую трагедию.

*

Так среди актеров, драматургов, диллетантов сцены, поэтов и театралов, тесно переплетаясь с этой пестрой, красочной, ярко мерцающей и вечно изменчи-

¹⁾ В окончательной редакции 1829 г. стоит: «Пред Селименой и Мойной». Но в роли Селимены («Мизантроп») Колосова выступила только в ноябре 1823 г. В рукописи и даже в издании 1826 г. еще значится «Мельпомена».

вой жизнью кулис, протекала бурная пора юности Пушкина. Он жадно впитывал в себя эти разнообразные впечатления, идущие от рампы и кресел и незаметно образующие его вкусы, эстетические воззрения, творческие замыслы.

Обширная художественная школа разворачивалась перед ним в переполненном зрительном зале. Он любил эти праздничные, возбужденные, насыщенные искусством часы, полные видений, фантазии, смеха, пафоса и стихов. С какой радостной тревогой он вступал в этот заколдованный круг! Зал уже освещен мягким светом люстры,—но рампа еще погружена в сумрак. Тонкие знатоки сцены ведут увлекательные диспуты о романтической и классической трагедии: цитируются вдохновенные и строгие стихи; сталкиваются в борьбе ученых доводов волнующие имена Шекспира и Расина; крепостные оркестранты театральной дирекции настраивают свои инструменты для увертюры; партер начинает гудеть и раек нетерпеливо плескаться; вдоль рампы с медленной постепенностью зажигаются огни. Толпа в напряженном ожидании, томясь по звукам и жестам, затихает.

И взвившись, занавес шумит...

Вглядимся же в тот магический мир, который мгновенно обнажает перед нами взвившееся полотно мастера Гонзаго, раскрывая во всем его изменчивом и забавном разнообразии это волшебное царство полетов и превращений, куплетов и плясок, торжественных монологов и величественных поз.

— — — — —

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

РАСЦВЕТ ТРАГЕДИИ

Говоря о русской трагедии, говоришь о Семеновой — и, может быть, только о ней.

Пушкин. Мои замечания о русском театре.

I

Как яркая творческая личность, Семенова заслужила от своих современников немало характерных и почетных наименований. Катенин называл ее «Катериной Медичи» или «Королевой-матерью», Шаховской — «Адриенной Лекуврер», театралы из «Зеленой Лампы» — Клитемнестрой, критики «счастливой соперницей девицы Жорж» или «знаменитой Амазонкой на поприще Мельпоменином». Один московский театрал окрестил артистку «Российской Жоржиной», а безнадежно влюбленный в нее Гнедич сравнивал ее с величайшими светилами французской сцены:

Иди — и славой будь в трудах оживлена,
Клерон и Лекуврер венчавшей имена.

Но самым почетным, глубоким и верным было то имя, которое одинаково утвердилось за Семеновой в зрительном зале, за кулисами, в кружке театралов и в хвалебных посвящениях. Ее называли просто — Трагедия.

Артистка заслужила эту гордую артистическую фамилию. И кажется, действительно, художественное призвание редко выражается с такой полнотой, законченностью и энергией, как в первой трагической актрисе русской сцены. Она поистине принадлежала к расе «grandes tragediennes» и воплощала труднейший сценический жанр с такой победоносной выразительностью, какой не знала уже впоследствии история нашего театра.

Пушкин оставил превосходную оценку знаменитой артистки:

«... Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный, и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано. Она украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины; она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах понравились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией. В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастию, стали нынче слишком обыкновенны, слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается по одиночке. Семенова не имеет соперницы. Пристрастные толки и минутные жертвы, принесенные новости прекратились; она осталась единодержавною царицей трагической сцены».

Высоко ценя это редкое дарование, Пушкин специально для Семеновой написал свои меткие и яркие «Замечания о русском театре». Он навсегда сохранил к ней чувство почтительного восхищения. Когда в начале 20-ых годов до Пушкина дошел слух о смерти Семеновой—оказавшийся ложным—Пушкин набросал в своей записной книжке начало стихотворения:

Ужель умолк волшебный глас
Семеновой, сей чудной музы,
И славы русской луч угас?...

Гораздо позже, когда Семенова сошла со сцены и в качестве княгини Гагариной проживала в Москве, поэт поднес ей экземпляр «Бориса Годунова» с надписью на обертке: «княгине Екатерине Семеновне Гагариной от Пушкина, Семеновой — от сочинителя».

В 1830 году в своей статье «о драме» он с грустью озирает русскую трагическую сцену, «опустелую после Семеновой»...

Чем же заслужила знаменитая артистка эти почетные посвящения, восхищенные отзывы, легендарные прозвища? Каков был ее сценический облик, ее творческая манера, общий стиль ее незабываемой игры?

II

Дочь крепостной крестьянки и учителя Кадетского корпуса, Семенова была отдана подростком в театральное училище и уже семнадцати лет дебютировала на сцене. Ее призвание было сразу признано и дальнейшая деятельность обеспечена.

Внешность Семеновой замечательно соответствовала ее сценическому амплу. Величественность, строгость, классичность черт, пластичность поз—все это как нельзя лучше отвечало образам ее репертуара. Сохранившиеся портреты видимо далеко не передают

торжественной прелести ее облика, поражавшего современников. В те времена, когда умели особенно ценить женскую красоту и пред'являть к ней строгие требования, Семенова единодушно восхищала знатоков своей безукоризненной наружностью. Батюшков писал о ней:

Я видел и познал небесные чергы
Богини красоты...

И это не было преувеличением поэтического дифирамба. «Величественная и грациозная красавица, с античными формами, с голосом гармоническим, прямо идущим в душу, с выразительной физиономиею»—так изображает ее старинный хроникер.

«Семенова прелестна: совершенный тип древней греческой красоты; при дневном свете она еще лучше, чем при лампах», записывает Жихарев.

«Красавица Семенова, — отмечает он в другом месте—драгоценная жемчужина нашего театра имеет все, чтоб сделаться одной из величайших актрис своего времени»...

Лучший портрет ее оставил нам П. А. Каратыгин, свидетель полного расцвета ее славы: «Природа наделила ее редкими сценическими средствами: строгий, благородный профиль ее красивого лица, напоминал древние камеи, прямой пропорциональный нос с небольшим горбом, каштановые волосы, темно-голубые, даже синеватые глаза, окаймленные длинными ресницами, умеренный рот,—все вместе обаятельно действовало на каждого, при первом взгляде на нее. Контрастный, гармоничный тембр ее голоса был необыкновенно симпатичен и в сильных патетических сценах глубоко проникал в душу зрителя. В греческих и римских костюмах она бы могла служить скульптору великолепной моделью для воспроизведения личностей: Агриппины, Лукреции или Клитемнестры»...

При такой внешности Семенова видимо умела идеально носить костюм; она и в жизни одевалась с изысканной роскошью. Жихарев описывает ее на репетиции укутанную в белую турецкую шаль: «на шею жемчуги», на пальцах брильянтовые кольца и перстни. В роли Ксении в «Дмитрии Донском» Озерова ее голос, осанка, поступь и русское боярское одеяние, с брошенным на плечи покрывалом—«все это было истинное очарование»...

Игра Семеновой являла редкое сочетание вдохновения и дисциплины. Она осуществляла трудный синтез строгой школы и бурного артистического темперамента; обдуманность отделки, шлифовка и выучка никогда не угашали в ней элементов внутреннего подема, порыва и даже импровизации. У нее, пишет Зотов, «все делалось каким-то художническим инстинктом, каким-то вдохновением. Выходки были нечаянны, поразительны, всегда верны».

Современники высоко ценили этот стихийный трагизм. «Она особенно отличается в изображении бурных порывов души, сообщает театральные альманахи Булгарина—гнева, мести, ревности, ненависти, отчаяния—в ролях Медеи, Клитемнестры и тому подобных». Проникнутая ролью, она забывалась на сцене, рассказывает тот же Булгарин,—и это случалось с нею довольно часто, всегда почти, когда ей надлежало выразить сильное чувство матери или оскорбленную любовь. Тогда она была уже не актриса—но настоящая мать или оскорбленная жена. В выражении лица, в голосе, в жестах, она не следовала тогда никакими правилами искусства; но увлекаясь душевными движениями, воспламенялась страстью, была точно то самое лицо в натуре, которое представляла»...

Отдельные моменты ее исполнения оставались незабываемыми театральными переживаниями зрителей. В «Танкреде» Вольтера, специально переведенном для

нее Гнедичем в целях состязания с M-elle Жорж (г-жа Семенова совершенно растрогала сердца зрителей... Необыкновенно эффектной была сцена, когда Аменаида бросается к труп у умершего Танкреда, как бы желая его разбудить и затем, отступая с ужасом, с тяжким шопотом произносит: «он мертв!» Сцена эта производила потрясающее впечатление. Во время московских гастролей Семеновой этот момент вызвал всеобщий благоговейный трепет: «все зрители были в ужасе и невольно приподнялись с своих мест».

Жихарев был глубоко умилен исполнением Семеновой роли Озеровской Ксении. «Она с таким чувством и с такой естественностью проговорила:

Оживаю
И слезы радости я первы проливаю...

что расцеловал бы ее, голубушку», восхищенно записывает он в своем дневнике.

Это—обычное впечатление современников. «Не знаю почему, но одно место в трагедии «Медея», вспоминал Каратыгин—так сильно на меня подействовало, так глубоко врезалось в моей памяти, что даже, по прошествии более пятидесяти лет, я как теперь ее вижу, слышу звук ее обаятельного голоса: это было именно последнее явление в 5-м акте, когда Медея, зарезав своих детей, является в исступлении к Язону: в правой руке она держит окровавленный кинжал, а левой—указывает на него, вперив свирепые глаза в изменника и говорит ему:

«Взгляни... вот кровь моя и кровь твоя дымится»...

Только первоклассные мастера сцены оставляют в памяти зрителей такие незабываемые воспоминания об отдельном жесте или мимолетной интонации.

Эта вдохновенная, увлекающая и порывистая игра постоянно выработывалась в строгой школе. Огромной заслугой Семеновой был неутомимый труд, стремление достигнуть высших образцов, уловить новые течения в драме, усвоить последние приемы европейской сцены. Пройдя через школу знаменитого Дмитревского, Шаховского, отчасти Плавильщикова,—Семенова не переставала искать новых руководителей и образцов. Несмотря на замечание Пушкина—быть может, намеренно лестное для Семеновой—игра знаменитой Жорж произвела полный переворот в ее сценической манере. Наконец, строгий эллинист и классик Гнедич был ее последним наставником. «Неистовая декламация» знаменитого переводчика Гомера оказала решительное влияние на Семенову.

«Гнедич всегда пел стихи,—рассказывает Жихарев, потому что, переводя Гомера, он приучил слух свой к стопосложению греческого гекзаметра, чрезвычайно певучему, а сверх того это пение как нельзя более согласовалось со свойствами его голоса и произношения, и потому, услышав актрису Жорж, он вообразил, что разгадал тайну настоящей декламации театральной, признал ее необходимым условием успеха на сцене и захотел в этом же направлении «образовать Семенову».

Он обучал знаменитую артистку планомерно, систематически, детально. Список ее роли превращался под рукою Гнедича в сложную партитуру с особыми значками, подчеркиваниями, ремарками и проч. Жихарев видел тетрадку с ролями Семеновой, по которым прошелся карандаш Гнедича; он заметил в них «подчеркнутые и надчеркнутые слова, смотря по тому, где должно было возвышать и понижать голос, а между

слов в скобках были замечания, например: с восторгом, презрением, нежно, с исступлением, ударив себя в грудь, подняв руку, опустив глаза и проч.».

Знаменитый «прелагатель слепого Гомера» гордился своим руководством Семеновой. Он оставил на этот счет знаменательное стихотворение под характерным для той эпохи заглавием: «Графу Хвостову, который, восхищаясь игрою трагической актрисы Семеновой, говорил мне, что сам Аполлон учит ее». Стихотворение заканчивается уверением, что если Феб

Шепнул вам, будто он
Семеновой учитель,
Не верьте, граф, ему; спросите у нее.

Автор не сомневался, что ученица Дмитревского и Шаховского укажет на него, как на своего главного наставника.

Мы видим, что Семенова прошла обширную и трудную школу. Все это отразилось на окончательной форме ее игры и выработало сложный, богатый и волнующий сценический образ. Тонкие и строгие критики различали в ее исполнении это сочетание школ, объединенных замечательным дарованием артистки. Аксаков рассказывает, как он вместе с известным артистом Шушериным смотрел Семенову в Танкреде. «Превозносимая игра Семеновой в этой роли представляла чудную смесь, которую мог открыть только опытный и зоркий глаз такого артиста, каким был Шушерин. Игра эта слагалась из трех элементов: первый состоял из забытых еще вполне приемов, манеры и формы выражения всего того, что играла Семенова до появления M-elle Жорж; во втором—слышалось неловкое ей подражание в напеве и быстрых переходах от оглушительного крика в шопот и скороговорку. Шушерину при мне сказывали, что Семенова, очарованная игрою Жорж, и день и ночь упражнялась в подражании, или

лучше сказать в передразнивании ее эффектной декламации; третьим элементом, слышимым более других — было чтение самого Гнедича, певучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых стихов, чего, однако, не всегда мог добиться от своей ученицы. Вся эта амальгама, озабоченная поразительной сценической красотой молодой актрисы, проникнутая внутренним огнем и чувством, передаваемая в сладких и гремящих звуках неподражаемого очаровательного голоса, производила увлечение, восторг и вызывала гром рукоплесканий»...

Мы не станем передавать здесь обстоятельств знаменитого и единственного в своем роде театрального состязания Семеновой с Жорж осенью 1811 г. в Москве, когда «обе молодые артистки, однолетки, отличавшиеся красотой и талантом, и занимавшие одно и то же амплуа, исполняли поочередно одни и те же роли по преимуществу в трагедиях Расина и Вольтера—«Андромаха», «Ифигения», «Федра», «Танкред» и «Меропа». «Г-жа Жорж исполняла, например, роль в известной пьесе на Арбатском театре во вторник, а в четверг, на том же театре ту же самую роль играла Семенова».

Общество разделилось на две партии, и обе артистки имели свои несомненные триумфы. «В Расиновской «Федре» и «Семирамиде» Вольтера первенствовала Жорж; в вольтеровских «Танкреде» и «Меропе» Семенова увлекала за собою обе партии». Большинство считало Семенову победительницей. «Жорж еще ни в одной роли не была так хороша, как Семенова в Гамлете». «Г-жа Семенова в роли Аменаиды не сравнилась с M-elle Georges, но смеем сказать, превзошла ее»... «Г-жа Семенова актриса прекраснейшая,—пишет «Журнал Драматический»,—она «оспаривает иногда и великое искусство девицы Жорж»...

Наконец, сама соперница с обычной пленительной вежливостью француженки сочла нужным заявить о

превосходстве русской актрисы: «Я иногда деревеню мои чувства; но M-elle Semenov блистает всюду».

Во всяком случае не может быть сомнения, что игра Жорж оказалась для нашей актрисы высшей школой сценического искусства, сообщившей исключительный блеск и законченность ее исполнению.

IV

Но, разрабатывая знаменитые образы французских классиков, Семенова создала и русский трагический репертуар. Время расцвета ее дарования и славы совпадает с краткой драматической деятельностью Озерова. Имена их естественно связывались в представлении современников.

Там Озеров неволью дани
Народных слез, рукоплесканий
С молодой Семеновой делил.

Главные женские роли в трагедиях Озерова—Антигоны, Моины и Поликсены—были написаны специально для Семеновой. Они окончательно упрочили за ней звание первой русской актрисы. «Семенова блистала в пьесах Озерова, где ее дикция составляла истинную музыку при звучных стихах поэта». Здесь исполнительница Расина находила замечательный материал для своих сценических данных. Ее пленительный голос мог звучать трогательной жалобой в заунывно-печальных стихах: «О горестях своих вещает Поликсена»; он поднимался до величественного и плавного пафоса в патетических признаниях: «Он звал меня в свои торжественны шатры»; он достигал, наконец, пронзительного напряжения в трагических возгласах: «Каким окружена я зрелищем ужасным!» Можно представлять себе, с каким разнообразием интонаций, с какими модуля-

«Любимица бессмертной Мельпомены!» восклицал Гнедич в надписи к портрету Семеновой, исполненному Кипренским. Переделав для нее «Короля Леара», тот же Гнедич «при послании ей экземпляра трагедии» писал:

Прими, Корделия, Леара своего,
Он твой; дары твои украсили его... 1).

Гнедич был далеко не единственным поэтом, вдохновленным Семеновой.—«О, дарование одно другим вечно!» восклицал Батюшков, вспоминая в своих строфах Моину, «печальну Антигону», «Ксению стенающую». В альманахе «Аглая» автор одного дифирамба обратился к тени французского трагика:

В Семеновой твою я видел Ариану,
Корнель! и не познал различия меж них
Отдавшись дивному прелестному обману...

Семенову по справедливости ставили в ряд с первыми европейскими знаменитостями. Ее соперница Каратыгина-Колосова сравнивала ее с Жорж, Рашелью и Ристори. «Если эти три великие актрисы превосходили Семенову простотой дикции, обдуманностью и отдел-

1) По поводу этих стихов Аксаков передает комический эпизод. Одновременно с поднесением книги Семеновой, Гнедич подарил экземпляр своего перевода и Шушерину, с собственноручною надписью этих же стихов и только с переменою слова «Семенова» на слова: «о Шушерин!»—«Я увидел это и указал Шушерину, который немножко обиделся и при мне сказал шутя Гнедичу: «Какой вы эконоим в стихах, любезный Николай Иванович! одни и те же стишки пригодились и мне, и Семеновой. Только ведь мы могли заспорить, чей Леар: ее или мой? Я желал бы знать, кому стихи написаны прежде? Вероятно мне, потому что я постарше». Гнедич ужасно смутился; уверял, что стихи написаны Шушерину, но что он их забыл и бессознательно повторял в стихах к Семеновой. После этого пустого случая, он стал реже видаться с Шушериним»...

кой своих ролей, то ни одна не обладала ее чувствительностью и мягким, симпатическим, в душу проникающим голосом».

Современный обозреватель мог писать о ней: «Сия первая русская трагическая актриса по необыкновенному своему дарованию почитается в числе первоклассных актрис образованной Европы»¹⁾.

V

Семенова оставила сцену в полном расцвете своих сил. Гордая натура артистки не могла допустить медленного угасания своих триумфов. Первые же признаки охлаждения к ней вызвали решительный и окончательный уход актрисы со сцены.

В 20-ых годах ей пришлось пережить несколько разочарований. В архивах сохранился замечательный документ, очевидно вынужденно и не без борьбы полученный от Семеновой. Это лаконичный перечень ролей, «от которых г-жа Семенова б. отказывается и которые передаются г-же Колосовой младшей».

Название трагедий	Персонажи
Элип в Афинах	Антигона
Эсфирь	Эсфирь
Фингал	Моина
Магомет	Пальмира
Поликсена	Поликсена
Отелло	Едельмона
Заира	Заира
Смерть Роллы	Кора
Гамлет	Офелия
(подпись) Катерина Семенова.	

1) По свидетельству Вигеля, «созревший талант Семеновой изумлял и очаровывал даже тех, которые не понимали русского языка: до того черствые стихи Хвостова и других в устах ее делались мягки и приятны. Она заимствовала у Жорж поступь, голос и манеры, но так же, как Жуковский, можно сказать творила, подражая».

Это—подлинный акт «отречения от престола». Лучшие роли трагического репертуара знаменитая артистка должна была передать своей юной сопернице.

Вскоре произошел новый эпизод. В 1825 году Семенова объявила режиссерам, что она «иначе впредь играть не согласна, как с тем условием, чтоб в анонсах и в день представления была она выставляема в красной строке». С таким же заявлением артистка обратилась к Милорадовичу и Майкову. Получив отказ, она пишет пространную записку в дирекцию, в которой изливает свою жалобу обиженной знаменитости. В ней, между прочим, она сообщает: «Объяснив (Милорадовичу), сколь трудно было мне заслужить отличие, коего я удостоилась, просила его, как покровителя искусств, принять в рассуждение цель трудов всякого артиста и трудность приобретаемой им славы; обратиться внимание на то, что сия слава и мнение публики есть главное его сокровище; и не лишать меня того, что я заслужила; не понижать меня в глазах всей публики с той степени, на которую много лет восходила я непрерывным трудом, и на которой публика видеть меня уже привыкла. Его сиятельство изволил отвечать мне в самых лестных выражениях, кои я поставляю себе за особенную честь: «что я имею право на все отличия и на все награды; что вся публика и начальство отдает мне во всяком случае полную справедливость, а дирекция пользуется и выгодами; — однако ж просьба моя осталась неудовлетворенной. — Я желала после сего покориться воле начальства; но чувствовала, что с упадком духа, упадет и игра моя: что при появлении на сцену, вместо того, чтоб вполне предаваться роли моей, буду я смущаться мыслию моего упадка в глазах публики, которая увидит, что я при театре лишилась прежних моих преимуществ».

На новые представления последовал ответ Милорадовича с намеком на неповиновение «высочайшей воле».

Семенова покорилась, но не смирилась. Свое заявление она заканчивает замаскированным вызовом... «После такого решения, сколь не убита мыслью, что потеряла прежнее отличие в глазах публики, употреблю однакож все способы продолжать игру мою, постараюсь заглушить свойственное артисту честолюбие, буду превозмогать себя до тех пор, пока на деле увижу, что унижение лишает актера возможности играть с прежним успехом, и что если сила ролей его не согласуется с силами душевного расположения, то он лучше делает, ежели их оставит» (10 сентября 1825 г.).

Новый инцидент ускорил развязку. Семенова отказалась играть роль Андромахи в пьесе своего старинного недруга Катенина. Дирекция попыталась осторожно уладить эпизод. Тем не менее 6 октября 1826 г. Семенова подала заявление, что, пользуясь своим правом «отказаться от службы дирекции, известя о том за два месяца вперед», она отказывается от дальнейшей службы. Последовали запросы, попытки удержать от окончательного разрыва, но Катерина Медичи осталась непреклонной.

Семенова до конца гордо несла свое отверженное звание актрисы и с чутьем подлинной художественной природы ставила его выше всех сиятельных титулов и великосветских званий. Когда Жихарев в тоне обычной банальной лести театралов обратился к ней с восторженным отзывом об ее игре в Антигоне, артистка взглянула на него так презрительно и надменно, что у юного театрала отнялся язык.

Уже сойдя со сцены, однажды в Москве, участвуя в любительских спектаклях у Апраксина, Семенова столкнулась с директором московских театров Кокошкиным. На одной репетиции сановный театрал увлекся своими режиссерскими обязанностями и «стал об'яснять знаменитой жрице Мельпомены экспозицию последней сцены и даже оспаривать ее мнение».

Артистка, отступив назад, с сдержанным возмущением возразила:—«Я уважаю ваше знание театра, но примите вы то в соображение, что вы учите на этих досках не княгиню Гагарину, а Семенову»...

Таков был великолепный жест протеста неумирающей «Клитемнестры».

V

Постоянным партнером Семеновой в интересующее нас трехлетие был Яков Григорьевич Брянский. Он заполнил промежуток между двумя великими трагиками русской сцены—Яковлевым, скончавшимся 3 ноября 1817 г., и Каратыгиным, дебютировавшим 3 мая 1820 года.

Пушкин еще застал на сцене «русского Тальму» или «российского Лекена»,—как его называли современники,—«дикого, но пламенного Яковлева», как пишет в своих «Замечаниях» поэт; он восхищался его величественной осанкой, но осуждал неровности его игры: «Яковлев имел часто восхитительные порывы гения,—иногда порывы лубочного Тальма». Поэт намекает очевидно на те приемы «громыхания» и «рыкания», которые знаменитому трагику приходилось пускать в ход для удовлетворения массового зрителя, требовавшего воплей, возгласов и неистовых криков.

Театральная эстетика зрительного зала вырабатывала в то время своеобразные законы: «Тон обыкновенного разговора неприличен для трагедии в стихах»,—отмечал под влиянием общего мнения современный рецензент.

И тем не менее Яковлеву удавалось подниматься над этой условной поэтикой старого партера. Ценители и знатоки восхищались артистом: «Кажется природа наделила его, пишет о Яковлеве Жихарев, всеми возможными дарами, чтобы занимать первое место на

трагической сцене. Какая мужественная красота, какая величавость и какой орган!» «Яковлев был прекрасный мужчина,—описывает Булгарин,—довольно высокого роста, стройный. Черты лица его имели правильный очерк, и с первого взгляда он походил на Тальму. Движения его и позы, когда он не слишком горячился, были благородны и величественны; взор пламенный и игра физиономии одушевленная. В римской тоге, в греческом костюме или в латах он был в полном смысле—загляденье. Но лучше всего в нем был звук голоса, громкий, звонкий, как говорится, серебристый, настоящий грудной голос, исходивший из сердца и проникавший в сердце... Главный его недостаток состоял в том, что, зная вкус большинства зрителей, он жертвовал ему изящной стороной искусства... для возбуждения рукоплесканий... Но в трагедиях Озерова... он играл нежно, с надлежащим приличием и глубоким чувством. В Эдипе, Фингале, Димитрие Донском он был превосходен».

Лицейский приятель Пушкина Илличевский встретил смерть Яковлева торжественной эпитафией, горестно оплакавшей «российского Лекена»:

Разил он ужасом и жалостью сердца.

Восхищение современников выразилось и в надписи Б. М. Федорова к портрету трагика: «Завистников имел—соперников не знал».

Осенью 1817 г., со смертью Яковлева, ампула его заменил Брянский. В течение трех лет он считался первым трагиком. Имя его постоянно сочетается в списках исполнителей с именами Семеновы и Валберховой.

Вот одна из типичных афиш того времени. 29 октября 1817 года была поставлена трагедия «Горации» в 4-ех действиях в стихах Петра Корнеля, переведен-

ная с французского Чепяговым, Жандром, Шаховским и Катениным:

Публий Гораций	Толчев
Камила	Семенова большая
Марк Гораций	Брянский
Сабина	Вальберхова
Куриаций	Щеников
Юлия	Брянская
Валерий	Сосницкий
Елагян	Иковин

«Яковлев умер,—пишет Пушкин,—Брянский заступил его, но не заменил его. Брянский может быть, благопристойнее вообще, имеет более благородства на сцене, более уважения к публике, тверже знает свои роли, не останавливает представлений в не з а п н ы м и своими болезнями, но за то какая холодность! какой однообразный тяжелый напев»...

Отзыв Пушкина, повидимому, с большой верностью определяет основные черты Брянского.

«Для комедии недоставало ему веселости, так же как небесного огня для драмы», пишет о нем Вольф. Он был чрезвычайно холоден, неизменно свидетельствуют современные зрители, требуя от трагического актера прежде всего огня и порыва.

Но при этом недостатке темперамента Брянский отличался рядом несомненных достоинств. Приятная внешность, прекрасный, звучный и сильный голос, отчетливая и чистая дикция. Дар отделанной и выразительной декламации был ему в высокой степени свойствен. В основу своего исполнения он полагал обширный и кропотливый труд изучения сценического образа, тщательной и тонкой отделки его. Противник традиционных трагических штампов, он не признавал выпретенных возгласов или дутого пафоса. Он исключал из своей сценической системы резкие телодвижения и размашистые жесты. Он считал, что сильное чувство

должно выражаться в тонком умении разнообразить голосовые интонации, утончать приемы мимической игры.

Брянский одним из первых отступил от традиционного напева классической читки во имя большей жизненности и простоты тона. Публика, воспитанная на иных приемах, не могла привыкнуть к сдержанности его исполнения. Но многие знатоки—и в том числе его учитель Шаховской—высоко ценили благородство его тона и общую грацию его сценической манеры. Впоследствии он был признан и оценен, как один из столпов эпохи театрального расцвета, и Белинский, выдавший Брянского уже в зрелую пору, называет его «одной из ярких звезд классического созвездия». Отметим, что в 1832 г. Брянский исполнял роль Сальери в пушкинской драме.

В интересующую нас театральную эпоху Пушкина Брянский нес на себе первое амплуа в трагедии. Он был неизменным партнером Семеновы. Пушкин должен был видеть его в репертуаре Озерова, Корнеля, Расина, Шекспира. В некоторых ролях Брянский продолжал традиции Яковлева. Так, по свидетельству современной критики, роль Отелло он исполнял в духе своего знаменитого предшественника.

Любопытно отметить, что такая преемственность не составляла в то время исключения: сценические предания переходили от одного поколения к другому, и установившийся театальный образ нередко переживал своего исполнителя.

VI

К значительным событиям занимающего нас театального периода относятся дебюты А. М. Колосовой-младшей впоследствии Каратыгиной. Позднее в двадцатых годах, по указаниям знаменитой M-elle Марс, она утвердилась на амплуа главных ролей в высокой

комедии, но в первые годы своего пребывания на сцене выступала преимущественно в трагедии и даже прочилась многими в преемницы Семеновой. Верный поклонник великой «Клитемнестры», Пушкин отнесся вначале неприязненно к ее молодой сопернице. К этому, повидимому, присоединились какие-то светские пере­суды (слухи о насмешке Колосовой над внешностью Пушкина). Это отразилось на известной эпиграмме («Все пленяет нас в Эсфири...») и вероятно на прозаическом отзыве в «Рассуждениях о русском театре».

«Но при всей предвзятости этой оценки в ней чувствуется все же некоторая плененность автора очарованием молодой артистки, с которой впоследствии он окончательно примирился, всемерно признавая ее крупное дарование. Восхищением дышет известное послание 1821 года «Кто мне пришлет ее портрет» и небольшой рукописный набросок, найденный в черновиках Пушкина:

Амур тебя обрел, сам Феб тебя готовил
На славу нашей сцены;
Ее надеждой будешь ты...

Моина нашей сцены,

· · · · ·
Когда явилась ты пред нами в первый раз
На пышных играх Мельпомены,
У тихих алтарей любви...

Брюсов отнес это стихотворение к Е. С. Семеновой, без всяких оговорок, на том основании, что «Пушкин был страстный поклонник Семеновой», и «Моина»—ее роль». Между тем эти отрывки (1818—1819 г.) никоим образом не могут относиться к этой актрисе. Они написаны в 1818—1819 г., когда Семенова была в зените своей славы, и определение «надежда нашей сцены», менее всего подходило к артистке, которая уже в течение 16—17 лет с шумным успехом подвизалась на подмостках (через 5—6 лет она совсем оста-

вила театр). Пушкин никак не мог отнести к Семеновой такие личные строки, как «когда явилась ты пред нами в первый раз», ибо в момент дебюта Семеновой ему еще не было трех лет (Семенова дебютировала 3 февраля 1802 г.). Между тем дебют 17-летней Колосовой был ему знаком непосредственно. Приведенные стихи совпадают с аналогичным описанием первого выступления Колосовой в «Заметках о русском театре».

«В скромной одежде Антигоны, при плесках полного театра, молодая милая, робкая Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены. 17 лет, прекрасные глаза, прекрасные зубы (следовательно чистая приятная улыбка), нежный недостаток в выговоре обворожили судей трагических талантов. Приговор почти единоголосный назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой. Во все продолжение игры ее рукоплескания не прерывались. По окончании трагедии она была вызвана криками исступления, и когда Г-жа Колосова-большая, *filiae pulchrae mater pulchrior*, в русской одежде, блистая материнскою гордостью вышла в последующем балете, все загремело, все закричало. Счастливая мать плакала, и молча благодарила упоенную толпу. Пример единственный в истории нашего Театра».

К этому следует прибавить, что «Моинной» Пушкин называет именно Колосову в стихотворении «Кто мне пришлет ее портрет». К 17-летней начинающей артистке вполне уместно было приложить название «надежда нашей сцены», «надежда Парнасса»... и проч. Мы думаем поэтому, что приведенные выше стихотворные отрывки следует отнести к Колосовой (как это и предлагал в свое время Морозов). Они дают объяснение и следующим стихам из посланий к Катенину (1821).

«Талантоц обожатель страстный
Я прежде был ее поэт»...

Но восхищение молодой дебютанткой по каким-то причинам быстро сменилось разочарованием. Зимой или ранней весной 1819 г. была написана эпиграмма «Все пленяет нас в Эсфири» и «Замечания о русском театре», в которых Пушкин после восторженной оценки делает весьма суровые оговорки:

«... Чем же все кончилось? Восторг к ее таланту и красоте мало-по-малу охолодел, похвалы стали умереннее, рукоплескания утихли; перестали ее сравнивать с несравненно Семеновою; вскоре стала она являться перед опустелым театром.—Наконец в ее бенефис, когда она играла роль Заиры,—все заснули и проснулись только тогда, когда христианка Заира, умерщвленная в пятом действии трагедии, показалась в конце довольно скучного водевиля в малиновом сарафане в золотой повязке и пошла плясать по русски с большою приятностью на голос: «Во саду ли в огороде».

В дальнейшем Пушкин рекомендует молодой актрисе прежде всего «исправить свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы *p*, очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене»...

Из этого отзыва можно заключить, что Пушкин присутствовал на всех четырех спектаклях, создавших первую славу Колосовой. Реальным комментарием к его рецензии может служить справка из воспоминаний Каратыгиной.

«Первый мой дебют в роли Антигоны происходил 16 декабря 1818 года; второй — Моина (в трагедии *Фингал*) 30 декабря; третий — Эсфирь Расина, 3 января 1819 года... Первый мой бенефис (состоял) из трагедии *Заира* Вольтера и дивертиссента, в котором я плясала по русски с моей матушкой»... ¹⁾

¹⁾ Об этом спектакле находим подробности у Арапова: «8 декабря первый бенефис А. М. Колосовой. Давали сначала трагедию *Заира*, в которой Оросмана

Но статья преемницей Семеновой,—как и предсказывал Пушкин,—Колосовой не удалось. Уже в первую эпоху ее деятельности, когда трагическое амплуа «молодых принцесс» считалось ее главным поприщем, она начала выступать в классических комедийных ролях. К этой полосе ее ранних исполнений мы еще вернемся.

VII

Со времен Анненкова исследователи, основываясь на свидетельстве самого Пушкина, указывают обыкновенно, что поэт собрал вокруг «Бориса Годунова» свои мысли о драматическом искусстве, рожденные чтением и собственными размышлениями. При этом неизменно опускается тот огромный опыт в трагическом искусстве, какой вынес Пушкин из своего петербургского театрального трехлетия.

В известном письме к Раевскому о сущности трагедии Пушкин непосредственно ссылается на факты зрительного зала. Свою эстетику условной драмы, свободной от законов правдоподобия, он основывает на органических свойствах театра: «Какое к черту правдоподобие возможно в зале, разделенном на две половины, из которых одна занята двумя тысячами человек, подразумеваемых невидимыми для находящихся на сцене...» Вот почему «истинные гении трагедии никогда не хлопотали о другом правдоподобии, кроме правдоподобия характеров и положений. По-

играл Брянский. Лузиньяна—Борецкий, Заиру—Колосова, Нкрестана—Булатов, Шатильона—Толченев, Фатиму—Яблочкина. После трагедии шли «Мнимые разбойники» или «Суматоха в трактире», опера-водевиль в I действ., перев. с франц. Я. Н. Толстым, с дивертиссментом, муз. Сапиенца. Обе Колосовы, мать и дочь, плясали в заключение русскую пляску. Между пьесами Фильд играл фантазию на фортепьяно.

смотрите, как храбро Корнель распорядился с «Сидом»: а, вы желаете закона 24 часов? Извольте! И затем он наваливает происшествий на четыре месяца»...

Эта драматическая поэтика во многом, несомненно, питалась впечатлениями петербургских сезонов 1817—1820 годов. В то время Пушкин, быть может, наиболее углубленно переживал волнующие впечатления от трагедии. Сложные законы труднейшего драматического жанра раскрывались ему в живых воплощениях великих мастеров европейской драмы.

Во главе их находился автор «Сиды», высокоценный Пушкиным. Он вспоминает в «Онегине»

Корнеля гений величавый...

«Старый Корнель один остался представителем романтической трагедии, которую так славно вывел он на французскую сцену», — писал впоследствии поэт. Рядом с ним Расин —

Бессмертный подражатель,
Певец влюбленных женщин и царей —

Расин, к которому Пушкин относился иногда критически и перед которым все же преклонялся за его великолепные стихи, «полные смысла, точности и гармонии»¹⁾.

1) Ф. Д. Батюшков указал на связь пушкинского «Бориса Годунова» с «Гофолией» Расина, «у которого Иудейская царица переживает аналогический душевный кризис: временно восторжествовав на престоле, она замечает, что не утвердилась на нем. Возможность заговора ее тревожит и укору совести напоминают ей, также как и Борису, о царевиче, законном наследнике престола, которого она приказала умертвить. Далее, в трагедии Расина, как и в драме Пушкина, важным действующим лицом в пьесе являются не только царь или царица, а народ; темою служит вопрос об отношениях народа и правителя, характеристика придворных, вопрос престолонаследия и даже шире, — вообще значение верховной власти».

Робкие переделки Шекспира, классические драмы Вольтера и наконец Озерова, которого Пушкин не любил, но за которым признавал все же, приверженность «к новейшему драматическому роду — так называемому романтическому» — вот трагический репертуар александровской эпохи, с жадным вниманием воспринятый молодым поэтом.

Эти петербургские спектакли уже вызывали в нем те художественные впечатления, которые значительно позже нашли свое окончательное выражение в его статье 1830 года о драме.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ, — судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».

Итак «Горации», «Эсфирь», «Отелло», «Заира», «Фингал», «Эдип в Афинах», «Дмитрий Донской» — вот главные вехи трагического репертуара, занимавшего молодого Пушкина.

Эти шедевры драматической поэзии отливались у нас в сценических воплощениях высокого совершенства. Безупречное искусство Семеновой в образах Медеи, Клитемнестры, Меропы, Дездемоны, Камиллы или Ксении не переставало чаровать поэта. Оно служило ему для основания драматургических законов несравненно более мощным стимулом, чем трактаты и лекции Шлегеля. Классические создания мировой трагедии, воспринятые в партере петербургского театра, оставили навсегда свой глубокий след в творческой памяти поэта и сквозь новые наслоения книжных впечатлений и теоретических раздумий продолжали воздействовать на его драматургическую поэтику и трагическое искусство.

стихотворной комедии, которой вскоре предстоял высший расцвет под пером одного младшего друга Шаховского. После постановки «Липецких вод» забытый жанр снова ожил, блистая именами молодых драматургов — Хмельницкого, Загоскина, Жандра, Грибоедова и даже соблазняя самого Пушкина.

Комедия имела потрясающий успех. Это был первый блистательный триумф Шаховского. «Если его «Полубарские затеи» были превосходною комедиєю,—пишет один из зрителей,—то в умах современников «Липецкие воды» были классическою пьесою». Отчасти это было несомненно успех скандала, но к такому эффекту видимо и стремился автор. Негодование, вызванное карикатурными персонажами пьесы, входило в расчет драматурга и составляло один из элементов подготовленной им сенсации. Шаховской охотно пользовался этим острым приемом и в прежних своих произведениях, направляя свои пародии против Карамзина, Василия Пушкина или Шаликова. Недаром в ответных выпадах литературные противники клеймили его аналогичными отзывами:

Брюхастый стиходей
Достойнейших писателей злословил
И пасквили писал на сочинения их... 1).

Но замечательно, что сценический пасквиль, введенный в русскую драматургию Шаховским, надолго утвердился в ней и был признан удачным театральным приемом.

1) Василий Пушкин впоследствии ставил себе в заслугу, что он «злого Гашпара убил одним стихом», намекая на упоминание «Нового Стерна» в «Опасном соседе». Пушкин приветствовал впоследствии своего «дядю на Парнассе», за то, что он сумел «лоб угрюмый Шутовского—клеить единственным стихом». Все это отголоски бурной памфлетической литературы, вызванной «Липецкими водами».

В литературно - сценическом отношении пьеса являла ряд несомненных достоинств. Живой и занимательный сюжет, заимствованный видимо из французской драматургии (современники отмечали сходство «Липецких вод» с комедией «La coquette»), был обильно уснащен всевозможными намеками на русскую современность и даже на петербургское общество в лице его отдельных представителей. Беглый, легкий и естественный диалог производил со сцены пленительное впечатление, хотя в чтении стихотворный стиль Шаховского был далеко не безупречен. Особенно бросалась в глаза небрежность рифмовки (напр. «ухваткой—фигуранткой», «мог—восторг», «эффekt—нет» и т. д.). Но зато персонажи пьесы действительно вели живую беседу, полную разнообразных интонаций, естественной беглости, разговорной гибкости стиха. Приведем для примера следующий фрагмент:

— Проведал он,
Что завтра то число, в которое родиться
Графиню бог привел; так выдумал сюрприз
Ей накануне дать,—и точно тем манером,
Каким в Италии для тамошних маркиз
Давал, как был еще в посольстве кавалером.
— Сюрприз? Какой и где? ,
— На этом месте щит
Он с именем ее огнями расцветит,
Там пустит фейерверк; здесь будет серенада,
Тут плошки, фонари зажгутся.
— Как я рада!
Иллюминация, и песни, и огни.

Текст пьесы, предупреждая грибоедовскую манеру, изобиловал крылатыми словами и афоризмами, иногда достаточно острыми и легко запоминающимися. В память зрителей легко западали такие летучие изречения:—«Поверь мне, фейерверк не просветит его».— «Какой же генерал не проиграл сражения»!—«В болезнях, говорят, рассеянье полезно».—«Колет глаз чужое

торжество». — «Без нежности, без чувств все нынешние франты». — «Вам смело можно быть профессором морали». — «Так женщин кто бранит, тот им же угрождает» и проч.

Некоторые из этих афоризмов прямо обращают нас к «Горе от ума». — «Язык пустых людей всего на свете злее», приводит на память знаменитое восклицание Лизы: «Ах, злые языки страшнее пистолета»... Вообще Грибоедов несомненно учился у Шаховского и в частности вынес ряд уроков из «Липецких вод» ¹⁾.

Но сентябрьский спектакль 1815 года, при всем его литературном значении, был прежде всего театральным событием. Он представлял значительный интерес и в отношении актерского состава. Некоторую театральную сенсацию вызывало первое выступление знаменитой Валберховой после долголетнего перерыва ее сценической деятельности. На афишах специально отмечалось: «роль графини Лелевой будет играть вновь принятая актриса г-жа Валберхова большая, которая была уволена в 1811 году, по собственному желанию».

Событие это усугублялось новым амплуа, в котором выступала прежняя соперница Екатерины Семеновой. «Трагическая актриса Валберхова — вспоминал впоследствии Зотов — впервые явилась в комедии, и тут-то публика отдала ей полную справедливость. Тут в настоящем свете выказался высокий талант этой прелестной актрисы. Ее красота, ум и образованность усиливали всеобщий к ней восторг... Вместе с нею

¹⁾ Укажем мимоходом на сходство последнего выхода Хлестовой («Ну, бал! Ну, Фамусов» и проч.), с монологом старой княжны у Шаховского:

Ну что за общество! То харя, то урод.
Здесь вся кунсткамера. Где, батюшки, родились?
Кто вас воспитывал? Чему вы научились?
С кем жили целый век? и проч.

явился Брянский в амплуа первых любовников комедии... Рамазанов и Величкин, созданные Шаховским, явились также в этой пьесе, первый в амплуа ливреи, а второй—в роли гримов... Г-жа Асенкова (мать бывшей нашей любимицы, Варвары Николаевны Асенковой, так рано похищенной смертью) явилась в амплуа субреток, и с тех пор прелестный талант ее день ото дня развивался; мы смело можем сказать, что у нас не было уже такой субретки. Но самым замечательным явлением в этой комедии был молодой человек на амплуа петиметров. Он отличался прекрасной наружностью, был ловок, развязен, и, играя роль князя, совершенно казался освоенным с приемами людей высшего общества. Одним словом, это был И. И. Сосницкий... Он удивил всех и привел в восторг публику. Это был первоклассный талант, обещавший публике величайшее наслаждение».

Афиша постановки действительно свидетельствует о прекрасном актерском составе премьеры:

Князь Холмский	Г-н Яковлев
Оленька	Г-жа Степанова
Графиня Лелева	Г-жа Валберхова б.
Саша, горничная	Г-жа Асенкова
Пронский, полковник	Г-н Брянский
Княжна Холмская	Г-жа Ечева б.
Граф Ольгин	Г-н Сосницкий
Барон Вольмар	Г-н Величкин.

Арапов снабжает этот список исполнителей беглыми рецензентскими заметками:

«Князя, дядю графини, представлял Яковлев; Оленьку невесту—хорошенькая Степанова; бранчивую княжну Холмскую — Ежова; и была очень типична в этой роли; влюбленного Пронского—Брянский, сыгравший эту роль с большим одушевлением; барона Вольмара—Величкин, который был на этот раз оригинально смешон; лихого сорванца Угарова—Рамазанов, изобразивший его очень бойко; поэта Фиалкина—

Климовский; горничную Сашу—Асенкова, сыгравшая свою роль мастерски, и слугу — Боченков».

Острую живость постановки придавала явная портретность многих героев. Сосницкий своими манерами, костюмом, всеми подробностями исполнения воспроизводил фигуру известного щеголя того времени — графа Сологуба, отца автора «Тарангаса». Старикиволокиты узнавали себя в бароне Вольмаре. Наконец, сам автор дал в тексте пьесы знаменитую карикатуру на Жуковского, не оставлявшую никаких сомнений в прототипе поэта Фиалкина.

Достаточно процитировать знаменитую вторую сцену второго действия:

Фиалкин. Внушена мне гением баллада
И посвятить хочу графине сердца плод.
Примите...

Графиня. Что сударь?

Фиалкин. Творенье небольшое,
Но есть в нем кое-что—я выбрал модный род
Баллад.

Графиня. Я их люблю.

Саша. А прозвище какое?
Фиалкин. Омир или Омер. Еще не решено,
Как должно звать его и потому я «или»¹⁾
Поставил, чтоб меня журналы не бранили

Графиня. Пропойте...

Фиалкин (настраивая гитару). Я готов.

Баллада.

Пел бессмертный славному Троию
Пел родных Приама чад,
Пел Ахилла, жадна к бою,
Пел Елены милый взгляд;

1) В то время существовал обычай давать пьесам двойное название, соединяя оба заглавия союзом или. Поэт Милонов написал по этому поводу одному драматургу:

Твоя комедия без «или»
И на театре ей не быть...

Но чувствительность слезами
 Излила глаза певца—
 Ах, мы любим не глазами,
 Для любви у нас сердца;
 И бессмертный под сетями.
 У бессмертного слепца,
 Я мысли освежить хотел игрою слес:—
 Поймал под сеть свою Амур, слепец бессмертный
 Бессмертного певца Омера.
 Графиня (в сторону). Что за вздор!
 С а ш а. Слепец слепца ведет, прекрасно.
 Ф и а л к и н. Ах, ваш взор
 Решит судьбу слепца... и проч.

Эта сатира усиливалась пародийным отрывком последнего действия. Фиалкин говорит о мертвецах:

В балладах, ими я свой нежный вкус питаю
 И полночь, и петух, и звон костей в гробах;
 И чу!.. Все страшно в них, но милым все приятно,
 Все восхитительно, хотя невероятно...

Эта пародия произвела потрясающее действие на друзей поэта. Оно усугубилось тем, что сам Жуковский присутствовал на премьере «Липецких вод» и был таким образом вынужденным свидетелем своего публичного осмеяния.

«Нас сидело шестеро в третьем ряду кресел — рассказывает Вигель; Дашков, Тургенев, Блудов, Жуковский, Жихарев и я. Теперь, когда я могу судить без тогдашних предубеждений, нахожу я, что новая комедия была произведение примечательное по искусству, с каким автор победил трудность заставить светскую женщину хорошо говорить по русски, по верности характеров в ней изображенных, по веселости, заманчивости, затейливости своей и, наконец, по многим хорошим стихам, которые в ней встречаются, но лукавый дернул его ни к селу, ни к городу вклеить в нее одно действующее лицо, которое все дело перепортило. В поэте Фиалкине, в жалком вздыхателе, всеми пренебрегаемом, перед всеми согнутом, хотел он

представить благородную скромность Жуковского; и дабы никто не обманулся насчет его намерения, Фиалкин твердит о своих балладах и произносит несколько известных стихов прозванного нами в шутку балладника. Можно вообразить себе положение бедного Жуковского, на которого обратилось несколько нескромных взоров. Можно себе представить удивление и гнев вокруг него сидящих друзей его. Перчатка была брошена; еще кипящие молодостью Блудов и Дашков спешили поднять ее».

Так возникло знаменитое литературное общество «Арзамас», сыгравшее столь видную роль в литературной формации молодого Пушкина.

Мы видим, что пьеса Шаховского вполне оправдывает свою историческую славу. Первая постановка «Липецких вод» вводит нас в тот оживленный и радостный период русского комедийного искусства, который непосредственно предшествует появлению «Горе от ума».

Шаховской-драматург был во многом связан с Пушкиным. Он любил драматизировать пушкинские сюжеты и разработал для сцены «Руслана и Людмилу» («Финн»), «Бахчисарайский фонтан» («Керим-Гирей») и даже «Пиковую Даму» («Хризомания или страсть к деньгам»). В свою очередь впечатление от одной ранней комедии Шаховского своеобразно отразилось на крупнейшем произведении Пушкина.

Изучение комедий Шаховского вносит в пушкинанию любопытный и до сих пор не отмеченный в ней штрих; оно дает нам возможность установить, откуда Пушкин взял фамилию Онегина.

23 сентября 1818 года на большом театре «в пользу актрисы г-жи Ежовой» шла комедия в вольных стихах А. А. Шаховского «Не любо не слушай, а лгать не мешай». О внимании к ней молодых театралов свидетельствует впечатление, произведенное ею на Грибо-

едова. Не только форма вольного стиха, но и ряд отдельных моментов диалога и даже некоторые положения этой пьески Шаховского нашли довольно близкое отражение в «Горе от ума»¹⁾.

Вот в этой легкой и удачно построенной пьеске неоднократно повторяется та фамилия, которой озаглавлен знаменитый роман в стихах. Персонаж пьесы неоднократно называют одного отсутствующего героя: — «Ба, это кажется Онегина рука». — «Онегин,

1) Приведем наиболее показательные в этом отношении места. Такова, напр., беседа Зарницкина с горничной Дашенькой:

Для милой вестницы у нас гостинец есть.

— А что, сударь?

Безделка:

Сережки с жемчугом. Жемчуг хоть не зернист

В орешек небольшой, да уж за то как чист:

И что за милая отделка.

И далее Дашенька на попытку Зерницкина поцеловать ее, заявляет:

Нет, поцелуй вы извольте побережь

Невесте вашей...

Или следующий отрывок:

«К собачкам маленьким княгиня пристрастилась,
А я уж был влюблен: так спица ей достал,
Который был так мал,
Что в день ее рождения
Привез его ей в чашке...»

Или первый выход Зерницкина:

«Я скажал фельд'егерям на диво
Пять раз был выброшен... но в тридцать два часа...

Из Петербурга к вам не всякий бы поспел,
За то уж я не пил, не ел... и проч.

Имеются также совпадения отдельных выражений: «обрыскал я весь свет»... «такая гиль»... «да нынче уж не то, что было» и проч. Мы не приводим соответственных мест «Горе от ума» по их общеизвестности. Комедия Шаховского была издана в 1818 году.

друг ее и родственник по мужу».—«Хоть про Онегина, ты помнишь нам сказали»...—«Онегина руки не можно вам не знать»... — «Онегиных есть много»... — «Поверьте, тетушка, Онегин обманулся» и проч. Одна из таких стихотворных фраз могла остаться в памяти поэта и предстать перед ним удобной формулой в момент написания первой строфы романа в 1823 году (ср. такие же амфибрахии в именах романа *Евгений, Владимир, Татьяна*).

III

Русская комедия этого периода строилась по испытанным образцам европейского театра. Имена Гольдони, Реньяра, Бомарше, Мариво и особенно, конечно, Мольера — определяют круг традиций, воспринятых плеядой драматургов Пушкинской эпохи. Все они воспитывались на классических шедеврах западной сцены, и это явственно отразилось на русской комедии грибоедовской поры.

Мольер, уже в течение целого столетия пребывавший в русском репертуаре, был, конечно, первым образцом для Шаховского и его школы. Еще в 1808 году будущий автор «Аристофана» взывает к знаменитому комику:

«Мольер! Твой дар ни с чьим на свете
несравненный.

В отчаянье меня приводит всякий раз.
Как страстью сочинять к несчастью ослепленный,

Я за тебя хочу взобратсья на Парнас...

— «Проснись, Мольер! Восстань и ум мой просвети!» взывает Шаховской в своей сатире. И не даром комедия «Новый Стерн» украшена знаменательным эпиграфом из Мольера. В те же годы «Драматический Вестник» ободряет драматурга Крылова вдохновительным лозунгом:

Дерзай вслед за Мольером...

В первой четверти XIX века русский мольеризм был в зените¹⁾. Репертуарные списки интересующего нас трехлетия называют «Школу мужей» (в переводе Аксакова), «Ученых женщин» и «Le Medecin malgré lui», озаглавленную в переводе «Лекарь на зло всем или 1001-й обманутый опекун». Еще в 1814 году были возобновлены «Скапеновы обманы». Нужно ли напоминать, что еще в XVIII веке почти весь мольеровский репертуар успел пройти через Русский театр?

Нашей драматургии не остается чужд и другой образец классической комедии—«итальянский Мольер» Гольдони. Молодая труппа Шаховского ставит «Слугу двух господ», а «Драматический Вестник», издаваемый тем же Шаховским, помещает в 1818 году специальную статью «О Гольдони, славном итальянском писателе».

Не меньшим признанием пользовался Бомарше. Среди русских комиков были артисты, которые славились исполнением роли Фигаро. Пушкин, как мы видели, еще в лицее восхищался «маленькой Розиной» на крепостном театре царскосельского мецената. Между лицеем и ссылкой он мог видеть знаменитую комедию на петербургской драматической сцене, где она шла под архаическим названием «Фигарова женитьба»²⁾. Насколько ценил поэт этот шедевр мировой комедии, можно судить по его стихам 1830 года:

1) Уже в XVIII веке на русской сцене идут: «Принужденная женитьба», «Тартюф или Лицемер», «Скупой», «Лекарь по неволе», «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве». «Жорж Дандэн или в смятение приведенный муж», «Мезантроп или нелюдим», «Скапеновы обманы», «Сганорел, мнением рогоносец», «Жеманные щеголихи», «Любовь доктора» и другие комедии Жана Пехелина Мольера.

2) В Москве на домашнем театре, в комедии Бомарше состязались два известнейших театрала-любителя Алексей Мих. Пушкин и Ф. Ф. Кокошкин в ролях Альмавивы и Фигаро.

...Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Русский театр, чуткий к ценным достижениям европейской комедии ввел в свой репертуар и комедии Мариво. Еще в 1814 году был поставлен на петербургской сцене его шедевр «Игра любви и случая», по отзыву Арапова—«одна из самых игривых пьес». Она видимо была прелестно разыграна Сосницким, «бойкой Асенковой», Рамазановым и Ширяевой¹⁾. Впоследствии Катенин перевел комедию Мариво «Les fausses confidences», и мы видели, что на одном из представлений ее в 1826 году произошло примирение Колосовой-Каратыгиной с Пушкиным. В двадцатых годах по возвращении из Парижа русская артистка следовала указаниям своей знаменитой учительницы Марс, высоко ценившей пьесы Мариво.

Это был первый автор, сумевший придать новый тон французской драматургии после Мольера. Изящество, интимность и грациозность композиции, утонченность диалога, остроумие и лиризм сюжета, новая более проникновенная трактовка любовной темы—все это создавало особый комедийный стиль, возобновленный впоследствии Альфредом Мюссэ и косвенно отраженный в провербах Тургенева. Поэтика Мариво заключена в его признании: «Я обследовал в человеческом сердце все уголки, в которых может укрыться чувство любви, когда оно боится проявить себя, и каждая моя комедия имеет целью вывести его из этих прикрытий». Теофиль Готье признал в этом целую

1) Одну из постановок этой прелестной комедии в России стоит отметить особо. Во время пребывания французов в Москве оставшимися французскими актерами давались спектакли в театре Позднякова на Большой Никитской, при чем на представлении комедии «присутствовал сам Наполеон».

революцию на сцене, обеспечивающую Мариво решительное превосходство даже перед Мольером¹⁾).

Стиль этого театра полнее всего раскрывается из обычного сопоставления Мариво и Ватто. Недаром знаменитый живописец XVIII века так любил изображать актеров итальянского театра с их балетными позами и блестящими шелковыми костюмами. «Они наполняют собою этот сказочный пейзаж, на фоне которого живописец вызвал свое видение галантного Декамерона и чувственной грусти,—говорит один из биографов Мариво, французский историк театра Ларрумэ. «Ватто и Мариво,—эти беспокойные умы, недовольные жизнью и озабоченные поисками иной правды, снисходительные созерцатели свободных нравов, охваченные утонченно-нарядным видением мира в его умственных или пластических формах,—примешивали оба наблюдения к воображению, чтоб вызвать совершенно беспрецедентное создание в литературе и живописи. Из современной жизни они взяли все, что было в ней утонченного и остроумного, изгоняя все вульгарное и грубое. Они присоединили к этому то, что жило лишь в них самих—то чувство какой-то химерической праздничности, которую ни природа, ни общество никогда не воплощали в такой пленительной форме»...

Мы видим, что обращение к Мариво свидетельствует о высоком культурном вкусе русской сцены начала столетия.

1) «У Мариво, говорит Теофиль Готье, вы начинаете ощущать биение человеческого сердца. Сквозь тысячу кокетливых игрушек здесь раскрывается нечто совершенно новое для того времени — углубленный анализ любви. Мольер, блиставший в живописи характеров, один только раз заставил прозвучать эту струну— в «Мизантропе»; в остальных случаях его влюбленные просто театральные «любовники», излагающие традиционные чувства и скроенные все на один лад».

И, наконец, один из крупнейших преемников Мольера—Реньяр—был также представлен в русском театре. Вторая комедия Хмельницкого «Шалости влюбленных», поставленная у нас в августе 1817 года, представляла собой перевод знаменитой пьесы Реньяра «Les folies amoureuses». У Арапова она ошибочно отнесена к Мольеровскому репертуару. В комедии этой Реньяр обращался к итальянскому фарсу, чтоб создать живую, бурную и веселую буффонаду в сценических формах XVIII века. В прологе и эпилоге пьесы участвуют Карнавал, Безумие, Момус, а в самой пьесе персонажи комедии от опекуна и любовников до субретки и классического слуги Крипина. Хмельницкий, отбросив пролог и эпилог, несколько понизил комизм разработки, хотя в остальном тексте вполне сохранил веселый тон Реньяра.

Весною 1817 года была поставлена у нас (и неоднократно шла в последующие годы) другая комедия Реньяра «Игрок» в стихотворном переводе Алексея Михайловича Пушкина. Пьеса шла при превосходном составе: главные роли исполнялись Брянским, Яковлевым, Рамазановым, Жебелевым и Орловым. Постановку «Игрока» на русской сцене необходимо учитывать при изучении известного плана пушкинской комедии из быта игроков.

Мы видим, что в пору ранних театральных увлечений Пушкина перед ним прошли в превосходных воплощениях русских актеров классические образцы европейской комедии.

Насколько Пушкин сохранил навсегда склонность к этим традициям итало-французского театра, можно судить по беглой записи им сюжета будущего «Ревизора» (подаренного затем поэтом Гоголю). Вот как записался замысел веселой комедии.

«(Свиньин) Крипин приезжает в губернию NB на ярмонку—его принимают за Audass. Губернатор чест-

ный дурак, губернатора с ним проказит. Криспин сватается за дочь». «В этом наброске перед нами—замечает известный пушкинист-театровед П. О. Морозов—программа произведения, в котором главным лицом является пройдоха-лжец, сначала обозначенный было, для краткости, популярным именно в этом отношении именем издателя Отечественных Записок Павла Петр. Свиньина. Это имя Пушкин, однако зачеркнул и заменил именем еще более популярного типа итальянской *comedia dell'arte*, перешедшего из нее и во французскую драматическую литературу XVII и XVIII столетий,—именем Краспина, олицетворяющего добродушную и подчас глуповатую плутоватость. Этот пройдоха-слуга итальянской комедии является в губернский город на ярмарку», и проч.

Исследователь совершенно правильно отмечает, что Пушкин задумывал свой сюжет в общих формах итальянской или французской комедии, основанной на *qui pro quo*, с «криспиновским» характером главного лица.

Такова была власть бессмертных комедийных традиций. Комический эпизод российского чиновного быта, возникший в унылых недрах Оренбургского захолустья, стал тотчас же облекаться поэтом в классические формы Мольера и Бомарше, Реньяра и Гольдони.

III

На ряду с возрождением, ростом и совершенствованием стихотворений комедии, этот период отмечен у нас возникновением водевиля. По свидетельству Полевого, в 1810—1812 г.г. «водевилей еще не знали». А в самом начале двадцатых годов это уже был общепризнанный и любимый жанр.

В июле 1922 года, во время торжественного спектакля в память Дмитревского был поставлен пролог

Шаховского «Новости на Парнассе или торжество муз». Автор, сам писавший водевили, решил в своей драматической поэме развенчать легкий жанр, грозивший захватить комическую сцену.

Когда Водевиль в полосатом костюме взбирается на Парнасс и доказывает Музам свое преимущество перед ними, Талия с возмущением произносит монолог о своем сопернике:

Его оружие—гремушка и свисток,
Которыми гремя, насвистывая шутки,
Он наскучает в трое сутки;
Мое ж—резец и кисть: одним казнию порок,
И режу на меди для общества уставы;
Другой живописует нравы.
И в чем успею я, то вечно не умрет.

.

Но я, сражаясь с пороком,
Не низким шутовством, не странностью одежд,
И не бесстыдным экивоком
Мои творения внесла бессмертья в храм;
А водевили-скороспелки,
Куплетцы, шуточки, забавные безделки,
Никак не будут там.

Но это развенчание водевиля не встретило сочувствия в публике. Когда Меркурий изгоняет с Парнасса Водевиль и полосатый юноша скрывается с модным припевом, пародирующим куплеты Хмельницкого, — в партере раздалось дружное шиканье. Публика вступилась за обиженного Хмельницкого и за поруганный новый жанр, обещавший ей в будущем столько наслаждений.

К началу 20-х годов водевиль уже утвердился на сцене. В пушкинское трехлетие он еще только проби-вал себе дорогу, мало выступая в качестве самостоя-тельного жанра и явно соприкасаясь с оперой-буфф, интермедией, «анекдотической комедией», или такой эклектической формой, как «комическое представле-

ние в одном действии с хорами, пением и балетами» (в роде «Именин Транжирина» Калабухина).

Датой рождения русского водевиля нужно считать премьеру «Казака-стихотворца» Шаховского. До него у нас были только комические оперы, после него стали появляться «оперы-водевили», пока, наконец, новый жанр не установился в качестве самостоятельного вида.

«Казак-стихотворец» — по свидетельству Вигеля, «особенно примечателен тем, что первый выступил на сцену под настоящим именем *водевиля*. От него потянулась эта нескончаемая цепь сих легких произведений, которых ныне по три и по четыре ежедневно позвляется на сцене. В первые годы появление каждого из них было происшествием для любителя театра».

В то время у нас преимущественно ставились оперы-водевили, т. е. легкие пьески с заметным преобладанием музыкальной части. Вот почему Пушкин вкладывает в этот термин особый оттенок, подчеркивающий музыкальный характер жанра. Водевиль для него, прежде всего, определяется ариями, напевами, аккомпаниментом и почти сливается с понятием оперы или романса. Так, в «Графе Нулине»:

...Хотите ли послушать
Прелестный водевиль?—И граф
Поет...

Так же и в «Арапе Петра Великого»: «Государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей». Жанр понимается преимущественно, как музыкальное произведение.

В эпоху, когда было принято писать водевили сообща (по знаменитому рецепту Репетилова), приятели-театралы привлекали подчас и Пушкина к общей работе. Так уже в 1826 году Катенин приглашает творца «Бориса Годунова» написать гривуазные куплеты к веселой французской комедийке. «У меня к тебе новая просьба — сообщает он поэту 6 июня 1826 года. Для

бенефиса, следующего мне за «Андромаху», нужна была маленькая комедия в заключение спектакля; я выбрал «Minuit», и некто мой приятель Николай Иванович Бахтин взялся мне ее перевести; но вот горе: там есть романс или куплеты, и в роде необыкновенном. Молодой Floridor (по-русски Владимир) случайно заперт в комнате своей кухни, молодой вдовы, ночью на Новый год, и не теряет времени с нею; пока они разнеживаются, под окном дается серенада, в конце второго куплета бьет полночь, l'heure du Berger; старики входят, застают молодых и остается только послать за попом, ибо все прочее готово. Французские куплеты дурны, но я прошу тебя мне сделать и подарить хорошие. Ты видишь по ходу сцены, что они должны означать, а на все сладострастное ты собаку с'ел: сделай дружбу, не откажи. Музыка сделаем прекрасную; Кавос обещал мне давно, что он всегда готов к моим услугам. Пожалуйста, умница, не откажи; тебе же это дело легкое».

По свидетельству Н. О. Лернера, «с подобными просьбами Катенин не раз обращался к Пушкину». К сожалению, исследователям до сих пор не удалось установить точный текст пушкинских куплетов.

Существует предположение, что «куплеты для водевиля» были написаны Пушкиным. Имеется список Анненкова и, может быть, черновой автограф пяти шуточных строф:

Будь подобен полной чаше
Молодых щастливой дом...

Брюсов включил их в свое издание, отнеся их в отдел «сомнительных» и считая, что «трудно приписывать Пушкину эти более чем слабые стихи». Во всяком случае можно допустить, с достаточной степенью вероятности, что поэт был причастен и в качестве автора к тогдашним опытам коллективной драматургии в области новорожденного водевиля.

Свои «Замечания о русском театре» Пушкин обрывает на следующей фразе:

«Оставим неблагоприятное поле трагедии и приступим к разбору комических талантов»...

Кого же имел здесь в виду поэт? Кому из русских комедийных актеров он собирался посвятить вторую часть своей статьи? На это дает отчасти ответ сохранившаяся «Программа комедии», в которой действующие лица обозначены именами известных актеров. Из этого наброска явствует, что поэт интересовался Валберховой (которой в пьесе предназначена роль вдовы), Сосницким, Брянским, Рамазановым, Боченковым (повидимому, роли игроков) и Величкиным (старый слуга). Список этот необходимо дополнить именем Елены Яковлевны Сосницкой, которой посвящен известный мадригал Пушкина.

Таковы комические таланты, обратившие на себя внимание поэта. Ряд сведений о них мы находим в записках современников.

«Русская комедия стояла в это время на самой блистательной точке своего существования — читаем в татральных мемуарах эпохи, Брянский — был тогда в цвете лет, силы и таланта. Валберхова и Колосова соперничали в красоте и даровании, Асенкова была прелестнейшая субретка, Рамазанов прекраснейший комик и амплуа ливреи, Величкин, Боченков тоже играли с успехом. Бобров, старинный актер, долго прозябавший в трагедии, наконец, попал на настоящее свое амплуа и занял роли первых комиков, в которых отличался необыкновенною естественностью и простою. Пономарев тоже старый артист, был превосходен в ролях под'ячих и стряпчих, а Рамазанова неподражаема в своем амплуа комических старух. Наконец, Сосницкая (блиставшая еще в школе под именем Во-

робьевой, но вышедшая замуж за первого любимца публики Сосницкого в 1817 г.) составляла тогда истинный бриллиант русской труппы, равно украшавший комедию, оперу и водевиль...»

Из всех этих актеров Пушкин в своих «Замечаниях» успел высказаться только о Валберховой. Говоря о Семеновой, он дает попутно оценку той, кого Шаховской хотел противопоставить знаменитой «Клитемнестре», или по фигурному выражению Арапова,— за кем хотел утвердить «котурн и венки трагической актрисы».

«Было время, когда хотели с нею сравнивать прекрасную комическую актрису Валберхову, которая в роли Дидоны живо напоминала нам жеманную Селимену, так как в роли ревливой жены напоминает она и теперь Карфагенскую Царицу. Но истинные почитатели ее таланта забыли, что видали ее в венце и мантии, которые весьма благоразумно сложила она для платья с шлейфом и шляпки с перьями... Иные почитают лучшей ролью г-жи Валберховой роль «Ревливой жены». Совершенно несправедливо. Разве они не видали ее в «Мизантропе», в «Нечаянном закладе», в «Пустодомах» и проч.»?

Валберхова принадлежала, видимо, к той категории умных, культурных и не слишком одаренных артисток, которых относят обычно к разряду «полезных». Дочь балетмейстера Валберха и ученица Шаховского она превосходно владела сценической техникой. «Эта девица была прекрасно воспитана, образована,— сообщает в своих воспоминаниях А. М. Каратыгина,— играла всегда с умом и благородством, но бесцветно, неживленно, и хотя бывала хорошо понимаема зрителями, но никогда не приводила их в восторг. Ее ужимки, угловатые жесты, постоянная декламация даже и в комедии никогда мне не нравилась». Другой современник отмечает, что «Валберхова, играя пьесу

в стихах, читала слишком нараспев и делала неприятные жесты и мины».

И тем не менее она считалась одной из первых актрис эпохи. По свидетельству Р. Зотова «с молодостью и редкой красотой соединяла она блистательное воспитание, гибкий, звучный орган, много чувства, души и сценическую опытность», хотя при этом ей не доставало «физических средств для выражения сильных страстей». В первый период своей сценической деятельности она считалась серьезной соперницей Семеновой, и соревнование обеих артисток даже разделило зрителей на две партии. Вернувшись на сцену в 1818 году, когда слава «Семеновой-Трагедии» была в зените, Валберхова, видимо, отказалась от всякого состязания с ней и сосредоточилась на комедийном репертуаре.

Из остальных актеров, упомянутых в сценарии пушкинской комедии, следует остановиться на Рамазанове.

«Он занимал амплуа слуг, — свидетельствует Вольф, — амплуа весьма важное в то классическое время, когда Мольер, Бомарше и Мариво были в большой моде на петербургской сцене. Он исполнял эти роли, особенно роль Фигаро, согласно старинным традициям французского театра и притом его игра была проникнута веселостью».

Это был, очевидно, исполнитель ролей того «крипиновского» стиля, который Пушкин хотел возродить в задуманной им комедии 1833 года.

V

Во главе комедийных актеров эпохи находилась чета Сосницких. Это самые блистательные представители русской комедии накануне двадцатых годов.

По всей справедливости, первым и несравненным актером, — сообщает в своих «Театральных Воспо-

минаниях» Куликов, — должен считаться Иван Иванович *Сосницкий*, первый заговоривший со сцены человеческим натуральным языком. До него было много величайших талантов... Но все они, следуя современной им рутине в подражании французских знаменитостям, предавались изысканной ненатуральной декламации, которую впоследствии прозвали драматической ходульной игрою. Во Франции первый сбросил с себя эту рутину и заговорил по-человечески гениальный *Тальма*, а у нас *Сосницкий*».

Красивый, стройный, с выразительным и игривым лицом, с приятною и хитрою улыбкой, с живыми и умными глазами, он превосходно играл роли молодых людей — франтов, гвардейских офицеров, знаменитых бар и забубенных повес. Следя за современными ему выдающимися личностями, Иван Иванович и сам со сцены сделался авторитетом в одежде, в манере, в ловкости, как светской, так и гвардейской молодежи... Это был любимец всей петербургской публики, приятель известных писателей: *Пушкина*, *Хмельницкого* и друг... В 1832 г. *Сосницкий* играл пушкинского *Моцарта*.

Этот тонкий и умный актер охотно лепил свои сценические образы по живым моделям. Согласно любопытному рассказу *Аксакова*, *Сосницкий* в роли *Фальстафа* мастерски изобразил *Шаховского*: «весь комизм его фигуры, походка, движение рук, все приемы и манеры, даже вся мимика лица, были переданы в совершенстве. Мне рассказывали, что сам же *Шаховской*, восхищавшийся на репетициях искусством *Сосницкого*, на настоящем представлении рассердился на своего любимца и ученика и нашел его игру карикатурною. Копия была так похожа на оригинал, что в креслах поднялся хохот, послышались восклицания: «это *Шаховской*, это князь *Шаховской*», и последовало такое продолжительное хлопанье, что актеры

принуждены были на время остановиться в представлении пьесы...».

Эта способность перевоплощаться поражала зрителей. Еще в 1814 году молодой Сосницкий исполнял в одной переводной комедии с переодеванием восемь различных ролей. Он свободно выступал и в балете, заменял заболевших танцоров и часто почти экспромтом исполнял пантомимные роли таких корифеев, как Огюст или Вальберх. «В характерных танцах Сосницкий не имел соперников», — пишет Колосова-Каратыгина.

Разнообразие, блеск и законченность игры Сосницкого объясняется отчасти пройденной им превосходной школой. Он был учеником Дмитревского, Дидло и Шаховского. «Жена его, Елена Яковлевна, красавица и талантливая актриса, — пишет Куликов.— Дочь певца и первого буффа Воробьева, она считалась одной из лучших учениц Шаховского. Выступив на сцену в 1814 году, она долгое время выступала в операх, пробуя одновременно свои силы и в комедии, на которой вскоре и сосредоточилась. Она любила мольеровский репертуар и славилась в ролях Агнессы в «Школе женщин» и Дорины в «Тартюфе». В 1817 году, окончив театральное училище, она вышла замуж за Сосницкого. Через несколько дней после их свадьбы дирекция поставила «для рекомендации молодых Сосницких перед публикой комедию Грибоедова «Молодые супруги». Театр восторженно принимал обоих исполнителей заглавных ролей». С этих пор имена Сосницких были тесно связаны в продолжении 28 лет на афише Императорских театров.

Особенно славились Сосницкие в «Женитьбе Фигаро», превосходя по мнению современников в ролях Фигаро и Сусанны даже французских исполнителей комедий Бомарше.

Пушкин было особенно близок к этой актерской чете. В одном из писем 1819 года он отзывается, правда, довольно холодно об игре молодой артистки. Но в письме из Кишинева от 26 сентября он особо спрашивает о них Я. Н. Толстого. Нащокин свидетельствует, что уже в 30-ых годах, разлюбив театр, поэт попрежнему искренне любил Сосницкого. Памятью его отношений к Елене Яковлевне остался его известный мадригал:

Вы с'единить могли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей—
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно.
Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей.

Сосницкие представляли на русской сцене тот блестящий тип романской комедии, который всегда отвечал театральным вкусам Пушкина. Вместе с Рамазановым, молодой Колосовой (уже выступавшей изредка в репертуаре Грибоедова, Крылова и Хмельницкого), Валберховой, Брянским и Бобровым они создали ту полосу в истории русской комедии, которую Зотов признал впоследствии самым блестящим ее периодом.

Таковы были актеры, развернувшие перед молодым Пушкиным репертуар Мольера, Бомарше, Мариво, Реньяра, Шаховского, Хмельницкого, Загоскина и Грибоедова.

VI

Удивительно ли, что Пушкин был пленен жанром комедии и мечтал проявить свои силы в этой именно области?

Пушкин был с малых лет мольеристом. Как известно, Сергей Львович славился мастерским чтением комедий Мольера, и устройством домашних спектаклей, на которых, видимо, ставились бессмерт-

ные шедевры. Неудивительно, что старший сын его уже в отрочестве мечтал состязаться с великим драматургом, и даже пробовал импровизировать комедии в его стиле. Знаменательно, что имя Мольера звучит уже в первой Пушкинской строфе, дошедшей до нас — в известной французской эпиграмме на его комедию «Escamoteur», освистанную «партером», т.е. единственным зрителем — сестрою Ольгою. Не лишено значения, что в семье соседей Пушкина по Немецкой улице — Бутурлиных, где бывал в ранние годы поэт, сказывался тот же культ Мольера. Страстный актер-любитель — Дмитрий Петрович Бутурлин, по свидетельству его сына, «одинаково отличался в буффовых партиях итальянских опер и в комедиях; особенно был он хорош в ролях Альцеста в «Мизантропе» Мольера и в «Le bourgeois bienfaisant», комедии, переведенной с итальянского Гольдони».

Мы не имеем прямых сведений, был ли представлен мольеровский репертуар на царскосельском театре Варфоломея Толстого, где Пушкин смотрел Бомарше, но во всяком случае в «Городке» 1814 года он упоминает «Мольера-исполина». Замечательно, вообще, обилие драматургов, представленных в тогдашней библиотеке Пушкина. Здесь и «соперник Эврипида» Вольтер, и Расин, и Мольер, и корифеи отечественной драмы — Фонвизин, Княжнин, Озеров и, наконец, Крылов, —

шутник бесценный,
Который Мельпомены
Котурны и кинжал
Игривой Тальи дал.

Неудивительно, что, пережив свое театральное трехлетие, Пушкин, с ранних лет охваченный веяниями театральной культуры, обращается сам к «игривой Тальи».

Анненков сообщает, что Пушкин в Кишиневе работал над «светской драмой» или комедией, в которой

хотел «выставить в позорном свете безобразие крепостничества, а вместе с тем показать и темные стороны самого образованного общества нашего».

От этой обличительной комедии из крепостного и шуллерского мира сохранились программы и отрывки. Мы видели выше, что персонажи задуманной комедии обозначены здесь фамилиями известных актеров петербургского театра. Как истый драматург, Пушкин, задумывая пьесу, имел в виду постановку, и намечая героев, создавал роли для определенных исполнителей.

Вот как излагает содержание задуманных комедий Анненков: «Аристократическая вдова (Валберхова), имеющая любимого ею брата, желает спасти его от несчастной страсти к игре. Она советуется с своим любовником, тоже из высшего света и тоже игроком, но уже опытным и знакомым с проделками шуллеров. Любовник обещает ей содействие, и на первом же игорном вечере у Сосницкого встречает шуллера Рамазанова, узнает его и принужден обыграть хозяина пополам с собою, но в шутку. Так и делается. Под конец сеанса они заставляют Сосницкого поставить на карту своего старого дядьку Величкина. Происходит раздирающая сцена, кончающаяся наставлениями, поучениями и проч.».

Соглашаясь, что в пьесе есть политические черты (образ молодого «либералиста» и проч.), Венгеров оспаривает наличность обличения в программе пьесы и предлагает считать ее «комедией нравов».

Пушкин для своей комедии усвоил тот молюеровский стих (шестистопный ямб с парными рифмами), который утвердился в русской комедии до выработки Грибоедовым вольного метра русского комедийного стиха. Обычная форма рифмованных пьес Шаховского, Хмельницкого или молодого Грибоедова воспроизводится и в наброске Пушкинской комедии.

Так безукоризненно усвоил поэт характерный стихотворный стиль ранней русской комедии.

— «А, здравствуйте, тамап.

— «Куда же ты? постой,
Я шла к тебе, мой друг. Мне надобно с тобой
О деле говорить...

— Я знал.

«Имей терпенье,

Мой друг. Не нравится твое мне поведенье»...

— А в чем же?

— «Да во всем. Во-первых, ты жены
Не видишь никогда, точь в точь разведены:
Адель всегда одна, все дома; ты в карете,
На скачках, в опере, на балах, вечно в свете;
Или нельзя никак с женою посидеть?»

Но если в области трагедии Пушкин от ранних опытов пришел к «Борису Годунову» и драматическим шедеврам Болдинской осени, свои комедийные замыслы он так и не осуществил. И мимолетным воспоминанием о его органической тяге к этому жанру остаются наряду с набросками кишиневской тетради импровизации французских комедий на заре его творчества, а на исходе его жизни удачно задуманный образ Российского Криспина. Пушкин исходит из Мольера и приходит к Гоголю-драматургу. На крайних гранях его творческого пути «Escamoteur» и замысел «Ревизора».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Ни наших университетов, ни наших театров Пушкин не любил, — свидетельствует со слов Нащокина Бартенев, — не ценил Каратыгина, ниже Мочалова»...

Так оно, повидимому, и было к концу жизни поэта. В 30-ых годах интересы его идут мимо сцены. Юношеское увлечение балетом и драмой, видимо, совершенно прошло. Иные замыслы, иные творческие заботы, иная художественная школа и устремления. В 1826 году он еще мечтает о Парижских театрах (письмо к Вяземскому от 27 мая) и, судя по «Графу Нулину», находится в курсе событий французской сцены (Тальма, Mademoiselle Марс, Потье, «прелестный водевиль» и проч.). Но отечественный театр перестает интересовать его. Русская Терпсихора уже не занимает поэта. Театральные события эпохи оставляют его равнодушным. Первые представления «Горе от ума» и «Ревизора», постановка «Ричарда III» по новому тексту, «Мария Стюарт» с Каратыгиной, дебюты Асенковой — все это мало привлекает его.

Но это охлаждение наступило не сразу. В свою южную ссылку поэт уезжал «театралом, и его скипальчества по скифским степям еще отмечены сценическими реминисценциями его ранней поры. Даже в азиатском Кишиневе, на спектаклях кочевой труппы немецких актеров, в жалком театральном сарае, освещенном сальными свечами, он вспоминает Семенову, Колосову и всех корифеев императорской

сцены. В полуитальянской Одессе театральные возбуждения петербургского трехлетия оживают с необычайной силой, и поэзия темных лож вместе с эротической атмосферой кулис снова тревожат и захватывают поэта. Мы находим об этом живые свидетельства и в письмах этого времени, и в его позднейших записях, где с небывалой четкостью запечатлеваются каватины Россини, «и примадонна, и балет»... Примечательно, что именно здесь под напором новых впечатлений от итальянской оперы, Пушкин замыкает в Онегинские строфы свои пестрые театральные меуары петербургской поры.

До сих пор сведения об итальянцах, пленявших Пушкина в Одессе, были крайне скудны. Нам удалось разыскать некоторые документы, проливающие свет на состав и организацию этого старого оперного театра.

Как видно из архивных дел, одесская итальянская труппа настолько зарекомендовала себя, что слава о ней дошла до столиц, и в 1819 году предполагалось выписать ее на зимний сезон в Москву. Не лишено интереса, что виднейшую роль в этом деле сыграл родственник Пушкина известный театрал Алексей Михайлович Пушкин. В письме к одесскому военному губернатору Ланжерону А. Майков сообщает: «Камергер Алексей Михайлович Пушкин, возвратившись из Одессы, обнаружил здесь расположение Одесской Итальянской оперной труппы прибыть в Москву на зиму для представления двадцати спектаклей»... Из возникшей по этому вопросу служебной переписки можно почерпнуть некоторые сведения об итальянском театре, описанном в «Путешествии Онегина». Это была скромная маленькая труппа странствующих певцов. В ответном письме от 24 сентября 1819 г. Ланжерон сообщает, что во главе оперы находился директор Замбони, который сам выступал во всем репертуаре, что в труппе

имелись только две певицы (очевидно на главные роли) и что только две постановки могли идти без участия одной из этих примадонн. Труппа не имела дублеров, заболевание кого-либо из ее состава останавливало сразу все представления. Вот почему осеннее путешествие в Москву чрезвычайно испугало, как антрепренера, так и артистов, из которых ни один видимо не бывал севернее Одессы. Из дальнейшего видно, что труппу выписывал и частично содержал город, плативший Замбони по 4000 р. в месяц. Ланжерон указывает, как на крупную статью дохода, на абонементы, выражавшиеся, впрочем, в весьма скромных цифрах — 10 или 12 лож и 20 кресел. В виду отказа итальянцев и ряда затруднений, возникших в Москве, гастроли так и не состоялись. Но о них несомненно шли разговоры в среде «московского дворянства», на средства которого и предполагалось выписать одесских актеров.

Во всяком случае, как бы ни были скромны силы и средства этой старой странствующей труппы, она видимо была предметом последнего театрального увлечения Пушкина. В эпоху зрелости поэта сцена почти перестает существовать для него.

Тем важнее изучить краткий период его молодости, явственно прошедший под знаком театра. Эти сценические увлечения Пушкина приравнивают обычно к общему праздничному и даже разгульному образу жизни его первых петербургских лет. «Непрерывная цепь вакханалий и оргий», «распутство всех родов», водоворот наслаждений — к этому сводят нередко пристальный интерес вчерашнего лицеиста к праздничной эпохе русской сцены.

Между тем совершенно очевидно, что театр для Пушкина не был лишь простым видом наслаждения. В трехлетие между лицеем и ссылкой поэт прошел в петербургских партерах серьезную художественную школу. Подмостки трагической сцены, представленной

превосходными дарованиями, во многом определили его эстетику и отразились на его страницах. Строгое и торжественное искусство Семеновой, высокая художественность замечательного артиста пантомимы и танца Дидло, расцвет русской комедии в эпоху молодости Сосницких — все это давало поэту несравненно больше впечатлений, раздумий и творческих импульсов, чем недавние беседы лицейских аристархов или даже штудирование классических реторик. Теория поэзии сменилась практикой тонкого синтетического искусства. Сцена не переставала щедро бросать ему образы и темы мировой поэзии. Для изучения творчества Пушкина не безразлично, что в эпоху его вступления в жизнь и художественную деятельность перед ним прошли — нередко в незабываемых драматических воплощениях — «Дон Жуан или Каменный гость», «Карл XII», «Русалка», «Цыганский табор», «Игрок» Реньяра или «Волшебная флейта» Моцарта¹⁾. Русская сцена эпохи расцвета, когда основные жанры мирового театра сказались у нас с блестящей отчетливостью и проявились во всей выразительности выдающихся сценических воплощений, была поистине академией вкуса. Время преобладания больших драматических жанров перед надвигающимся господством мелодрамы и водевиля давало зрителю превосходные образцы высшего художественного стиля. И если прав Кузмин, что бывают эпохи массовой театральности, подлинной драматургической одержимости, как в Англии времен Шекспира или в Германии «бури и натиска», нужно признать, что в пору пушкинской молодости такое

1) Отметим некоторые даты этих постановок (обычно премьер): «Дон Жуан или Каменный Гость» Кальциони— 2 сентября 1818 г.; «Карл XII» драма в 3 действиях—1 и 20 января 1820 г.; «Игрок» Реньяра в 1817 и 1818 г.г.; «Цыганский табор»—6 января 1819 г.; «Волшебная флейта» в 1818 и 1819 г.г.; «Русалка» не сходила с репертуара.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Этюды о Пушкине.	
I. Пушкин — новатор	7
II. Пушкин и дэндизм	14
III. Искусство анекдота у Пушкина	45
IV. Устная новелла Пушкина	80
V. Мадригалы Пушкина	115
VI. Онегинская строфа	130
VII. Пушкин и Андре Шенье	181
VIII. „Пиковая дама“ и новелла Ренье	211
IX. Пушкин или Рылеев	216
 Пушкин в театральных креслах.	
Введение	245
Глава I. В зрительном зале	251
„ II. Актеры и театралы	261
„ III. Расцвет трагедии	296
„ IV. Балеты Дидло	321
„ V. Комедия и водевиль	350
Заключение	377
Приложение. Список балетов Дидло	382
Литература	385

КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Москва—34, Сявцев-Вражек, 40, кв. 1. Тел. 3-65-07.



Анна Петровна Керн.

*С оригинала гравюры.
Из коллекции Пушкинск. Дома.*

Письма женщин к ПУШКИНУ.

Редакц. Леонида Гроссмана.

Известно, как высоко Пушкин уяснил своих читательниц и почитательниц. «Теперь я понимаю, пишет героиня его „Романа в письмах“, почему Вяземский и Пушкин так любят уездных барышень: они—их истинная публика...». Некоторые из этих читательниц выразили в своих письмах к Пушкину восхищение им как поэтом, а иногда и как человеком. Писательский архив Пушкина совпадает подчас с его донжуанским списком. Это сообщает глубокий жизненный и драматический интерес забытым листкам пушкинской переписки. Письма Зинаиды Волконской и П. А. Осиновой, Анны Вульф и Е. М. Хитрово, В. Ф. Вяземской или А. О. Смирновой-Росетти представляют подчас высокий интерес для характеристики романических нравов эпохи, личности Пушкина, культурных запросов его времени и духовного уровня русских женщин той поры. Большинство этих писем, написанных на французском языке, было до сих пор недоступно широкому читательскому кругу. Об'единяя в одном сборнике „Женскую корреспонденцию“ поэта, мы впервые даем полный русский перевод этих старинных посланий с соответственными характеристиками корреспонденток поэта, их портретами, объяснительными примечаниями и проч. Сборник углубляет биографию поэта и ярко отражает интимный быт его времени.

КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“

Москва—34, Сивцев-Вражек, 40, кв. 1. Тел. 3-65-07.

Записки
крепостного актера
М. С. ЩЕПКИНА

со вступительн. статьей
А. ДЕРМАНА.

Цена в перепл.—2 руб.



Актер М. С. Щепкин—одно из самых удивительных явлений в истории русской культуры. Крепостной раб по рождению и воспитанию, освободившийся от цепей крепостного состояния только на четвертом десятке своей жизни, он сошел в могилу преобразователем русского сценического искусства, величайшим в истории русского театра актером и другом самых крупных людей своей эпохи—Белинского, Герцена, Гоголя, Шевченко, Аксакова, всецело находившихся под обаянием его артистического таланта и нравственной личности. В его „Записках“, начатых рукою Пушкина, отразилась в чрезвычайно своеобразной форме простодушного и правдивого повествования и личная его жизнь и дух его времени, которое он наблюдал, изучал и, по собственным его словам, знал „от двorca до лакейской“.

КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“

Москва—34, Сивцев-Вражек, 40, кв. 1. Тел. 3-65-07.

ПАУЛЬ ВИГЛЕР ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ.

Из предисловия Л. Гроссмана.

В книге Виглера два больших цикла, „романические истории“ и эпилоги великих жизней— любовь и смерть художников и поэтов. В первом отделе разработаны любовные драмы Абеяра и Элоизы, Альфреда Мюссе и Жорж Занд, Микель Анджело, Гете, Бальзака, Мирабо, Данте, Габриэля, Росетти.

Блестящая представительница парижской культуры XVIII в. Жюли де Леспинасс и мечтательный немецкий баладник Бюргер на ряду с забытыми трагическими героями прошлого здесь воскрешены на фоне характерных бытовых черт и исторических особенностей своей эпохи.

Во втором отделе автор стремится замкнуть в кольцо новеллы трагические эпилоги великих жизней. Смерть старца Гете, самоубийство Клейста, героическая гибель Байрона в борьбе за освобождение Греции, безумие романтика Гельдерлина, дуэль Лассала, мгновенная кончина Флобера, сраженного своим титаническим трудом, медленное угасание Тургенева— все это разворачивает великое разнообразие уходов из жизни мечтателей, мыслителей и творцов. Контрасты художественных натур, неугасимые до последнего дыхания, одинаково выявляются в печальном конце блистательного Уайльда или величественном эпилоге Толстого.

В книге Виглера мы имеем ряд зарисовок, разворачивающих перед нами интимную жизнь отдельных писателей с XII столетия до наших дней— от Абеяра до Льва Толстого. Являясь результатом тщательного изучения эпохи и точным воссозданием различных историко-художественных документов, эта книга о любви и смерти дает в целом разработку нового своеобразного и увлекательного жанра— новелл о писателях. Цена в переплете 2 рубля.