

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ПУШКИН  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
И МАТЕРИАЛЫ

IX

IX

ПУШКИН

ИССЛЕДОВАНИЯ  
И МАТЕРИАЛЫ



А К А Д Е М И Я   Н А У К   С С С Р  
И Н С Т И Т У Т   Р У С С К О Й   Л И Т Е Р А Т У Р Ы  
( П У Ш К И Н С К И Й   Д О М )

# Ш У Ш К И Н

## И С С Л Е Д О В А Н И Я И   М А Т Е Р И А Л Ы



---

Л Е Н И Н Г Р А Д  
« Н А У К А »  
Л Е Н И Н Г Р А Д С К О Е   О Т Д Е Л Е Н И Е  
1 9 7 9

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

*М. П. Алексеев, Д. Д. Благой, В. Э. Вацуро,*  
*Н. В. Измайлов, Р. В. Иезуитова* (ответственный редактор), *С. А. Фомичев*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый вниманию читателя IX том серийного издания «Пушкин. Исследования и материалы» посвящен разработке ряда научных проблем, пристальное внимание к которым характеризует развитие современного пушкиноведения. Одной из его неотложных и первоочередных задач является подготовка нового академического собрания сочинений Пушкина. Обсуждению принципов и характера этого издания было посвящено специальное заседание XXV Пушкинской конференции. Сборник открывается статьей Н. В. Измайлова «О принципах нового академического издания сочинений Пушкина». Ее основу составляет доклад, прочитанный автором на этой конференции.

В статье М. П. Алексеева «Об одном фольклорном мотиве у Пушкина» подробно анализируется так называемая «адская поэма» Пушкина, фрагменты из которой, дошедшие до нас в черновых набросках, печатаются в собраниях сочинений поэта под условным названием «Наброски к замыслу о Фаусте». На обширном и разнообразном материале исследователь показывает, что мотив нисхождения героя в ад мог возникнуть в творческом сознании поэта без какой-либо связи с «Фаустом» Гете и легендами о докторе Фаусте. Проследивая пути формирования пушкинского замысла, исследователь связывает его с древней традицией отечественной литературы, восходящей к сюжету народной сказки о солдате и смерти, которая была широко представлена в фольклоре разных европейских народов.

Большинство статей, помещенных в первом разделе книги, связано с изучением путей и закономерностей становления реализма в творчестве Пушкина, процесса формирования его художественной системы в целом. Не претендуя на строго систематическое исследование этой проблемы и не связывая себя жесткими хронологическими рамками, участники издания обращаются к углубленному рассмотрению ряда значительных, этапных произведений в художественном наследии Пушкина, а также отдельных жанров, представленных в его творчестве. За последние годы особенно пристальное внимание привлекает к себе «роман в стихах» «Евгений Онегин», с изучением которого связано одно из плодотворных направлений современного пушкиноведения. Помещение в настоящем сборнике трех статей, с разных сторон исследующих это произведение (И. М. Тойбина, В. А. Грехнева, Л. С. Сидякова), связано со стремлением глубже разобраться в его художественной специфике, конкретнее раскрыть заключенное в нем идейно-эстетическое богатство.

Путь Пушкина к роману в прозе прослеживается в статье Н. Н. Петрушиной. Работа над «Дубровским» рассматривается автором как одна из существенных стадий в освоении русской литературой жанровой формы романа. Пушкинским письмам как особому жанру эпистолярной прозы посвящена статья Я. Л. Левкович. Отрывок как особая жанровая разновидность антологической лирики исследуется в статье В. Б. Сандомирской.



В статье Л. И. Вольперт подробно анализируются комедийные замыслы Пушкина в их соотношении с традицией французской комедии XVIII в.

Обновление и расширение источниковедческой и документальной базы остается по-прежнему одной из важнейших задач пушкиноведения. В разделе «Материалы и сообщения» помещены разнообразные материалы, обогащающие и уточняющие сложившиеся представления о биографии и творчестве поэта, об источниках его произведений и литературных традициях, воплощенных в них, о смысле и значении тех или иных пушкинских мотивов и образов (статьи и заметки Д. С. Лихачева, А. А. Формозова, М. И. Гиллельсона, В. И. Сахарова, Н. И. Михайловой и др.).

Начиная с IX тома в состав сборника вводится новый раздел — «Из неизданной пушкинианы», в который будут включаться оставшиеся до сих пор неопубликованными, но не утратившие своего научного значения работы советских и дореволюционных исследователей.

Пушкиноведением за длительную историю его развития накоплен колоссальный материал, знакомство с которым, несомненно, будет способствовать делу изучения Пушкина. Из пушкинского фонда Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР и из личного архива С. Б. Рудакова были извлечены две большие работы («Арап Петра Великого» Д. П. Якубовича и «Ритм и стиль „Медного всадника“» С. Б. Рудакова), вполне законченные, но не появившиеся в печати при жизни их авторов. Эти статьи публикуются впервые в нашем сборнике. Редколлегия и впредь предполагает помещение материалов такого рода.

Раздел «Трибуна» представлен полемическим откликом В. В. Пугачева на заметку И. Г. Скаковского «Пушкин и Чаадаев», напечатанную в предыдущем томе данного издания, и статьей С. В. Житомирской, посвященной сложной и запутанной истории публикации и осмысления мемуарного наследия А. О. Смирновой-Россет.

Тексты Пушкина приводятся в сборнике по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. I—XVII. М.—Л., Изд. АН СССР, 1937—1959. При цитатах указываются том (римская цифра) и страница (арабская цифра).

# И. СТАТЬИ

Н. В. ИЗМАЙЛОВ

## О ПРИНЦИПАХ НОВОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ПУШКИНА

Академическое издание Полного собрания сочинений Пушкина, так называемое «большое» академическое издание,<sup>1</sup> выпущенное в 1937—1949 гг. в 16 томах (20 книгах), с дополнительным, «Справочным», 17-м томом, вышедшим в 1959 г., является несомненно одним из высших достижений (если не самым высоким) советской филологической науки в области русской литературы нового времени, и в частности ее самой развитой, передовой отрасли — пушкиноведения, нередко называемого «наукой о Пушкине».<sup>2</sup>

Главным основанием для такой высокой оценки издания является то, что в процессе его подготовки были учтены, изучены, проанализированы и в нем опубликованы все (за ничтожными случайными исключениями) варианты рукописей, не только беловых, но и черновых, учтен и изучен весь громадный рукописный фонд, составляющий творческое наследие поэта, до тех пор почти нетронутый и казавшийся недоступным для изучения и публикации (что особенно ярко выразилось в «старом» академическом издании, предпринятом в конце XIX в. и так и не доведенном до конца).

Выполнение такой огромной и сложной задачи стало возможным потому, что, во-первых, издание готовилось большой группой пушкинистов (преимущественно молодого поколения) и велось строго коллективно, в условиях постоянной взаимопомощи и взаимопроверки, а, во-вторых, потому, что в конце 20-х—начале 30-х годов под руководством С. М. Бонди и Б. В. Томашевского была выработана совершенно новая, логически обоснованная и универсальная система анализа и печатного воспроизведения рукописей Пушкина, в особенности ценных для изучения творческого процесса. В этой системе был прежде всего отброшен старый взгляд на черновую рукопись как на нечто застывшее, неподвижное во времени, — взгляд, лежавший в основе прежних транскрипций, показавших всю свою несостоятельность в «старом» академическом издании, и воспринято по-

<sup>1</sup> Называется так в отличие от «малых» академических изданий в 10 томах, подготовленных на основании «большого» издания Б. В. Томашевским и выпущенных в 1949, 1956—1957 и (посмертно) в 1963 и 1977—1979 гг.

<sup>2</sup> См.: Бонди С. М. 1) О чтении рукописей Пушкина. — Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук, 1937, № 2—3, с. 596—606; 2) Спорные вопросы изучения пушкинских текстов. — Литература в школе, 1937, № 1, с. 37—50; 3) Об академическом издании сочинений Пушкина. — Вопросы литературы, 1963, № 2, с. 123—132 (с примечанием «От редакции» на с. 132—134). Последняя статья написана в ответ на выступление Е. И. Прохорова «Издание остается незавершенным» в «Вопросах литературы» (1962, № 6, с. 187—191). О «большом» академическом издании см. также: Измайл-лов Н. В. 1) Академическое издание сочинений Пушкина. — Изв. АН СССР. Серия языка и лит-ры, 1974, т. 33, № 3, с. 254—266; 2) Текстология. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. Под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. Л., 1966, с. 577—609.



вое воззрение на черновики — как на выражение движущихся во времени процессов, отражающих развитие творческой мысли автора. «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», — писал Пушкин в «Арапе Петра Великого» (VIII, 13). Таким следованием за мыслями и является новая система чтения пушкинских черновиков, — система, основанная на том, что, по замечательно точному выражению В. В. Томашевского, «черновик Пушкина носит характер стенограммы творческого процесса».<sup>3</sup>

Творческий процесс, с великолепной точностью самоанализа изображенный Пушкиным в X и XI строфах «Осени» (III, 321), отражается весь в рукописи, фиксирующей движения, колебания, смену мыслей, направленных к одной общей цели. Поэтому, как пишет С. М. Бонди, нужно при анализе и воспроизведении чернового текста «идти в работе не от частей к целому, а от целого к частям и потом опять к целому».<sup>4</sup>

Эти положения и легли в основу новой системы чтения черновых и прочих рукописей Пушкина (да и всех прочих поэтов, писателей, подлежащих научному изданию). В этой новой системе заключается новаторское научное значение академического издания. В текстологическом отношении оно стало образцом, эталоном для последующих академических изданий классиков — для изданий сочинений Лермонтова, Тургенева и др.

История «большого» академического издания сочинений Пушкина в общем достаточно известна. Напомним только некоторые ее основные моменты.

Совещание пушкинистов, происходившее весной 1933 г. в Ленинграде, утвердило общий план и построение издания, каждый том которого должен был содержать: а) основные тексты; б) варианты и другие редакции; в) комментарии, причем последние разумелись как полные, вполне академические.

В таком составе был подготовлен и в июне 1935 г. выпущен (в виде пробного) VII том, содержащий драматические произведения. Состав был удобен тем, что драматургия Пушкина представляет собою небольшое количество произведений, имевших сравнительно немного вариантов. Главное внимание могло быть уделено комментариям, составление которых было поручено специалистам, работавшим уже над тем или иным произведением или близким к нему кругом вопросов, что обеспечило их высокий научный уровень, но вместе с тем привело к резкому нарушению количественных (постраничных) соотношений между комментариями и текстами. Комментарии при этом приняли характер монографических исследований.<sup>5</sup> Однако, несмотря на высокий научный уровень тома, издание в таком виде было прекращено, и для ускорения работы в связи с приближающейся памятной датой — столетней годовщиной со дня гибели поэта — был установлен новый план, согласно которому комментарии заменены краткими источниковедческими справками (мы не можем называть их текстологическими, потому что они только сообщали кратко об источнике или источниках данного текста, о первом и последующих прижизненных изданиях или о посмертном издании, о дате создания — все это без каких бы то ни было мотивировок). С такими справками к началу 1937 г. были подготовлены три тома издания — I (Лицейские стихотворения), IV (Поэмы 1817—1824), VI («Евгений Онегин»; подготовка и

<sup>3</sup> Томашевский В. В. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, с. 41.

<sup>4</sup> Бонди С. М. О чтении рукописей Пушкина, с. 592.

<sup>5</sup> Монографические комментарии распределяются так (по алфавиту авторов): М. П. Алексеев — «Моцарт и Сальери»; С. М. Бонди — «Русалка», «Сцены из рыцарских времен»; Г. О. Винокур — «Борис Годунов»; Ю. Г. Оксман — «Папесса Иоанна»; А. Л. Слонимский «Вадим» и наброски комедий; В. В. Томашевский — «Каменный гость»; Н. В. Яковлев — «Пир во время чумы»; Д. П. Якубович — «Скупой рыцарь» и драматические отрывки, а также введение к комментариям и общая редакция тома.

выпуск этого тома были осуществлены Б. В. Томашевским в максимально сжатые сроки), а также был перепечатан VII том издания 1935 г., но без комментариев, замененных краткими справками.

В открывающем I том предисловии «От редакции», подписанном 31 января 1937 г., изложены некоторые принципы издания и дан его план — распределение произведений по томам.

«Настоящее издание, — читаем мы в этом предисловии, — представляет собой полное собрание всего писанного Пушкиным. В него входят в первую очередь произведения Пушкина в стихах и прозе, затем переписка, автобиографические и деловые записи, а также все сделанные им записи и выписки, поскольку выписки для Пушкина почти всегда имели значение подготовки материала для творческих работ. Окончательные редакции всех произведений Пушкина сопровождаются полным сводом других редакций, вариантов, планов и т. п. Таким образом, из собрания не устранено ничего, что бы было записано собственной рукою Пушкина» (с. VIII).

Далее следует перечисление «основных разделов», по которым располагаются в издании произведения Пушкина (с. IX):

Стихотворения.  
Поэмы.  
Драматические произведения.  
Художественная проза.  
Статьи и деловая проза.  
Переписка.

Что касается распределения произведений (а точнее говоря, материалов издания) по томам, то оно представляется в следующем виде (с. VIII—IX; дается в сокращении):

Том	I.	Лицейские стихотворения.
	II.	Стихотворения 1817—1825 гг.
	III.	Стихотворения 1826—1836 гг. Сказки. Записи народных песен и сказок.
	IV.	Поэмы 1817—1824 гг.
	V.	Поэмы 1825—1833 гг.
	VI.	«Евгений Онегин».
	VII.	Драматические произведения.
	VIII.	Художественная проза.
	IX.	История Пугачева.
	X.	Литературно-критические, исторические и публицистические статьи и заметки, автобиографическая проза. Записки официального назначения. Выписки и записи разного содержания.
	XI.	
	XII.	
	XIII.	Переписка 1815—1827 гг.
	XIV.	Переписка 1828—1832 гг.
	XV.	Переписка 1833—1837 гг.

О том, как и насколько был выполнен этот план, мы скажем далее. Но необходимо привести сейчас еще два абзаца из редакционного предисловия.

«Настоящее издание, — так заявляет редакция, повинувшись вынесенному в июле 1935 г. решению высших инстанций, — является публикацией одних текстов Пушкина без какого бы то ни было комментария редакторов. Прилагаемые к текстам примечания содержат только перечни источников — рукописей и изданий, принятых во внимание при печатании текста и вариантов, — и указания на время написания произведения.

Все вопросы, связанные с обоснованием текста, с датировкой <...> являются предметом особой комментаторской работы, неотъемлемой от изучения творческой истории произведения <...> Подобного рода комментарий издается в виде особой серии трудов Редакционной коллегии издания. Именно там читатель должен искать ответа на вопросы, почему то или иное произведение включено или, наоборот, не вошло в издание, почему редактор предпочел то или иное чтение, почему оно напечатано в данном



месте издания. В настоящем издании дается лишь результат подобных исследований, без его мотивировки» (с. XIII).

Известно, однако же, что подобная «серия трудов Редакционной коллегии» не только никогда не была издана, но и не готовилась как «особая серия». Некоторые участники издания писали и печатали статьи, связанные с их научными интересами и с отредактированными ими текстами, но безотносительно к заявленной «серии». Многие подобные труды, представляющие законченные или незаконченные комментарии, остались в рукописи и в значительной части были позднее утрачены. Некоторые, немногие, хранились без движения у авторов (как, например, полный комментарий к «Лицейским стихотворениям», составленный их редакторами М. А. и Т. Г. Цявловскими). Как бы то ни было, отказ от научных комментариев, подобных тем, которые вошли в VII том издания 1935 г., был официально заявлен от имени редакции в начале 1937 г. и остался в силе во все продолжение издания. Отсутствие комментария дало повод для массы упреков и обвинений и действительно явилось главным, коренным недостатком, который не могли исправить позднейшие издания, будь то «малые» академические или новейшие десятитомники, выпущенные издательством «Художественная литература» в 1959—1962 и 1974—1977 гг. Этот пробел не могли восполнить ни источниковедческие справки, ни развернутые именные указатели к каждому тому, что вызывало справедливые сожаления, а вместе с тем пожелания и даже требования исправить создавшееся крайне ненормальное положение.

Главным недостатком издания критика справедливо считала отсутствие текстологических комментариев, которые давали бы мотивировки печатаемых текстов, в особенности текстов, основанных на новом прочтении черновых рукописей и отличающихся от принятых в предшествующих изданиях, а также мотивировки дат многих произведений на основе новых данных, менявших положение этих текстов в томе и, следовательно, их интерпретацию. Отсутствие мотивировок новых текстов и дат делало их как бы зашифрованными и требовало от исследователей повторения всего процесса, приведшего редакторов к тому или иному решению.

Положение могло быть исправлено изданием той «серии трудов Редакционной коллегии», посвященной прежде всего текстологическим комментариям, о которой было заявлено в предисловии к I тому издания, упомянутом выше. Но прошло более 40 лет со времени этого заявления, а вопрос до сих пор остается неразрешенным.

Как же осуществлялся план, изложенный в предисловии «От редакции» к I тому издания? В общих чертах он выдержан довольно точно, но в процессе работы претерпел изменения в сторону добавления или сокращения.

В IX томе к основным текстам «Истории Пугачева» прибавилось множество впервые опубликованных документов, мемуаров и других материалов по восстанию, что заставило разделить том на два полутома. Таким же образом в ходе работы были разделены на два полутома II и III тома (Стихотворения), а также VIII том (Художественная проза); переписка была размещена не в трех, а в четырех томах — XIII, XIV, XV и XVI. В общем издании, рассчитанное на 15 томов, получилось в 16 томах и 20 книгах.

С другой стороны, в издание вошли не все произведения и другие материалы, заявленные в редакционном предисловии к I тому (см. выше формулу: «...из собрания не устранено ничего, что бы было записано собственной рукою Пушкина»).

Прежде всего из III тома были изъяты «Записи народных песен и сказок». Вероятно, имелось в виду перенести их в XII том, под рубрику «Выписки и записи разного содержания». Но в планировании и составе X—XII томов (см. план) произошли некоторые изменения.

Том X, вышедший в конце 1938 г., был почти целиком посвящен «Истории Петра I», впервые здесь опубликованной полностью, т. е. в составе всех сохранившихся рукописей. Остальную часть тома заняли «Записки бригадира Моро-де-Бразе» и «Заметки при чтении „Описания земли Камчатки“ С. П. Крашенинникова». Это был последний том, выпущенный до Великой Отечественной войны. Тома XI и XII, отличавшиеся особенно большой сложностью и разнообразием включаемых в них материалов, не были еще готовы, а XII том, в котором должны были содержаться записи «рукою Пушкина» и ряд других разнородных документов, даже еще и не собран его редактором, В. В. Гиппиусом. Война внезапно остановила и разрушила все планы, весь ход работ. В период ленинградской блокады скончался В. В. Гиппиус и почти полностью были утрачены собранные и подготовленные им материалы. Когда по окончании войны явилась возможность продолжать и закончить издание, пришлось очень срочно, ввиду приближавшегося юбилейного 1949-го года — 150-летия рождения Пушкина, возобновить его, завершить и печатать ряд томов, лежавших недоделанными с 1941 г. Такими были т. II, кн. 1, т. III, кн. 1, тома V, XV, изданные в 1947—1948 гг., и т. II, кн. 2, т. III, кн. 2, тома XI, XII и XVI, вышедшие (все пять!) в первые месяцы 1949 г., к юбилею. Формально издание было объявлено законченным.<sup>6</sup>

Но при этом одним из средств ускорения работы явилось — как бы это ни противоречило понятиям и планам редакции — сокращение объема некоторых томов. Для этой цели, как было уже отмечено, были изъяты из III тома, а потом и вообще из издания пушкинские записи народных сказок и песен. Особенно же пострадали при этой «операции» XI и XII тома. XII том должен был по плану, заявленному в редакционном предисловии к I тому (1937) и приведенному выше, содержать не только литературно-критические, исторические и публицистические статьи и заметки и автобиографическую прозу (что сохранилось и после сокращения), но и выписки и записи разного содержания — то, что принято называть «Рукою Пушкина» (по заглавию известной книги);<sup>7</sup> все это было полностью изъято при сокращении. В результате том, предполагавшийся в двух полутомах, вышел в виде одной книги.<sup>8</sup>

Конечно, материал, изъятый из издания, не имеет в преобладающей своей части первостепенного значения. Но тем не менее отсутствие его представляет нарушение одного из основных принципов академического издания — полноты. И хотя в юбилейные дни 1949 г. было даже заявлено об окончании издания, в действительности это было не так, и формально правы те критики, которые упрекают редакцию издания (не зная его трудную историю) в неполноте его.<sup>9</sup>

Что же из этого следует?

Академическое издание Полного собрания сочинений Пушкина, занявшее более 25 лет (1933—1959) напряженного труда большого коллектива специалистов-пушкинovedов, явилось и является, как уже говорилось, од-

<sup>6</sup> Приводим даты подписания к печати каждого из томов, выпущенных в 1947—1949 гг., означенные в выходных данных этих томов: т. II, кн. 1 — подписан к печати 7 июня 1947 г.; т. III, кн. 1 — 29 октября 1947 г.; т. V — 4 декабря 1947 г. (выпущен в 1948 г.); т. XV — 26 марта 1948 г.; т. XVI — 23 октября 1948 г. (выпущен в 1949 г.); т. II, кн. 2 — 18 октября 1949 г.; т. XI — 23 февраля 1949 г.; т. III, кн. 2 — 22 марта 1949 г.; т. XII — 28 апреля 1949 г. Данные эти дают представление о напряженности работы по выпуску послевоенных томов издания.

<sup>7</sup> Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер (Цявловская). М.—Л., 1935. Этот сборник и до сих пор служит настольной книгой для каждого исследователя жизни и творчества Пушкина.

<sup>8</sup> Некоторые «записки официального назначения» были перенесены в XV и XVI тома, содержащие переписку.

<sup>9</sup> Изданный через 10 лет после последних томов, в 1959 г., дополнительный («Справочный») XVII том включил некоторые — очень немногие — отсутствующие в основных томах материалы, но это не сняло вопроса о неполноте издания.



ним из высших достижений советской филологической науки, своего рода «эталоном» для такого типа изданий. Тем не менее оно не может и не должно считаться завершенным ни по составу, ни по аппарату и имеет два существенных недостатка: во-первых, неполноту, а во-вторых, отсутствие текстологических комментариев (мотивировок текстов и дат). Вместе с тем нужно иметь в виду, что большинство томов, и в особенности вышедшие в свет после войны, были напечатаны неполными, ограниченными тиражами (7—8 тысяч экземпляров) и даже менее,<sup>10</sup> что в сущности давно уже превратило издание (или по крайней мере многие его тома) в библиографическую редкость. Все это говорит о необходимости подготовки нового, второго академического издания сочинений Пушкина.

Каким же должно быть это издание? Какие вопросы общего порядка должны быть разрешены до начала подготовки и какие подготовительные работы должны ему предшествовать?

Как и всякое подлинно академическое издание, т. е. построенное соответственно требованиям филологической науки и научно-эдиционной техники, новое издание должно быть полным как по составу основных текстов всех родов, художественных, эпистолярных, внехудожественных и прочих, так и по составу и характеру аппарата и заключать в себе три составные части:

а) основные (дефинитивные) тексты, тщательно проверенные и установленные по всем имеющимся источникам;

б) варианты и другие редакции текста, материалы и планы к нему (в зависимости от их наличия);

в) комментарии, содержащие сведения об источниках текста, рукописных и печатных, мотивировку установления основного текста, мотивировку даты (хронологии) произведения, историю замысла и текста, а также — по мере надобности — историко-литературные и реально-энциклопедические сведения.

Рассмотрим поочередно каждую из этих трех частей.

Первая и самая важная — основной текст. Мы называем его дефинитивным, воздерживаясь от применения термина «канонический», имеющего хождение в современной текстологии и введенного М. Л. Гофманом в его напумевшей книге «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине» (Пг., 1922). Термин «канонический (текст)» подсказывает представление о чем-то неизменном, не подлежащем ни критике, ни даже редакторским конъектурам. Между тем основной текст (что особенно относится к текстам стихотворений и других произведений, не издававшихся при жизни Пушкина или не имеющих беловых автографов, а печатающихся по черновым автографам или спискам) может изменяться и колебаться от издания к изданию, в зависимости от обнаруженных новых источников (например, стихи 143—155 «Медного всадника» были обнаружены и введены в академическое издание лишь в 1948 г., см.: V, 139 и 521). Очевидно, что при подготовке нового академического издания необходим тщательный пересмотр всех текстов, по всем источникам, а также тщательный пересмотр их расположения, т. е. всего плана издания. При этом возникает ряд основных вопросов, требующих своего решения.

Приведенный выше общий план распределения материала по томам, намеченный в предисловии «От редакции» к академическому изданию, представляется вполне заслуживающим сохранения. Правда, этот порядок, выдвигающий на первое место стихотворения, не соответствует порядку, предполагавшемуся для издания своих сочинений самим Пушкиным, считавшим главными жанрами своего творчества не «мелкие» стихотворения, а поэмы или «Евгения Онегина».<sup>11</sup> Вопрос, как видно, дискуссионный, но,

<sup>10</sup> «Справочный», XVII том выпущен в 1959 г. тиражом в 3000 экземпляров.

<sup>11</sup> См.: Рукою Пушкина, с. 254—255. См. также примечания «От редактора», написанные Б. В. Томашевским, в кн.: Пушкин А. С. Стихотворения, т. I. Изд. 2-е. Л., 1955 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 673.

вероятно, правильным его решением должно быть сохранение порядка, уже привычного для нас (с издания П. В. Анненкова, 1855 г.) и принятого в академическом издании.

Гораздо более сложным вопросом является распределение материала (произведений, «опусов», по выражению, принятому М. А. Цявловским), внутри каждого из этих крупных разделов.

Как размещать и как печатать стихотворения? Конечно, в порядке их хронологии — это само собою разумеется. Но известно, что хронология стихотворений Пушкина очень неясна, колеблется от издания к изданию, и это влияет на их размещение. Многие стихотворные опусы, в особенности наброски, не имеют установленных дат, даже не определены годы их создания. Характерно в этом смысле то, что в III томе издания после стихотворений 1836 г., кончающих весь хронологический ряд, помещены (на с. 443—494) черновые наброски и другие дополнения под рубриками: а) «1830—1836»; б) «Стихотворения разных годов (1814—1836)»; в) «Отрывки» (1826—1836); г) «План ненаписанного стихотворения («Prologue»)», д) «Коллективное» (1826—1836); е) «Dubia» (1827 и 1834).

Интересный опыт размещения стихотворений по двум разделам сделан в последнем издании Собрания сочинений Пушкина в десяти томах, осуществленном издательством «Художественная литература» (1959—1962 гг.; повторено с незначительными изменениями в 1974—1977 гг.; стихотворения под редакцией и с примечаниями Д. Д. Благого и Т. Г. Цявловской): первый раздел — основной, «в который входят все законченные произведения, а из незаконченных — произведения, имеющие внутреннюю художественную цельность»; «во второй раздел входят незавершенные произведения, отрывки и наброски, а в I и II томах — также лицейские произведения<sup>12</sup> и стихотворения, не предназначавшиеся Пушкиным для широкого распространения».<sup>13</sup>

Такое разделение в принципе вполне целесообразно; оно может быть применено и для академического издания — возможно только с распределением на два раздела произведений каждого года в отдельности. Весь вопрос заключается в применении этого принципа, т. е. в обоснованном отнесении каждого опуса к первому или второму разделам. И здесь-то размещение, проведенное в обоих названных выше изданиях десяти томника, вызывает ряд недоумений. Множество эпиграмм (разумеется, не политических и литературных, а дружеских) и таких же обращений, не печатавшихся Пушкиным, не сохранившихся в автографах, сомнительных по тексту и даже по принадлежности, вроде «Есть в России город Луга...» или «Послушай, дедушка, мне каждый раз...», помещены в первом разделе (т. 1, с. 51 и 71),<sup>14</sup> тогда как такие значительные и по существу законченные стихотворения, как отрывок из «Orlando furioso» Ариосто (т. 2, с. 425), «Увы! Язык любви болтливой...» (т. 2, с. 458), «Альфонс садится на коня...» (т. 2, с. 531) и другие подобные,<sup>15</sup> отнесены во второй раздел, как «незавершенные».

Далее, в 3-й том того же издания (1959—1962 и 1975—1977) во второй раздел поэм («Незавершенное, планы, отрывки, наброски») внесены,

<sup>12</sup> Лицейские стихотворения, печатавшиеся Пушкиным в позднейшие годы, числом 16, открывают собою первый раздел I тома.

<sup>13</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. I. М., «Художеств. литература», 1974, с. 5.

<sup>14</sup> Это относится к целому ряду произведений, например: «Аптеку позабудь ты для венков лавровых...» (т. 1, с. 129), «Когда б писать ты начал сдуру...» (т. 1, с. 130), «Пожалуй, Федоров, ко мне не приходи...» (т. 2, с. 169), «Лещинский околеет — отечеству беда!..» (т. 2, с. 170), «Покойник, автор сухощавый...» (т. 2, с. 171), «Крив был Гнедич поэт...» (т. 2, с. 266), «Забыв и рошу и свободу...» (т. 2, с. 397) и др.

<sup>15</sup> Например: «Начало I песни «Девственницы» Вольтера» (т. 2, с. 410), «Из письма к Соболевскому» (т. 2, с. 432), «Из Alfieri» (т. 2, с. 443), «Родриг» (т. 2, с. 519), «Напрасно я бегу к сионским высотам» (т. 2, с. 528), «Из письма к Яковлеву» (т. 2, с. 541) и др.



кроме таких же «Набросков и планов поэм», включенных в V том академического издания (с. 151—159), еще несколько опусов: лицейские поэмы «Монах» и «Бова», наброски неосуществленных, лишь начатых поэм — «Исповедь», «Агасфер» («В еврейской хижине лампада»), «Кирджали» («В степях зеленых Буджака»), «Юдифь» («Когда владыка ассирийский»). Но к таким же наброскам поэм можно причислить и некоторые другие отрывки, как уже упомянутый выше «Альфонс садится на коня...». И здесь возникает более общий вопрос: в творчестве Пушкина характерны наброски или начатые им переложения иноязычных поэм и драматических произведений, помещающиеся в академическом и других изданиях в общем ряду стихотворений. Таковы, кроме перечисленных выше произведений, переводы начала поэм «Девственница» Вольтера («Я не рожден святыню славословить» — Акад., II, 451) и «Медок» Соути («Попутный веет ветр. — Идет корабль...» — III, 179), а также «Короче дни, а ночи доле» — перевод отрывка сказки Вольтера «Ce qui plait aux dames» («Что нравится дамам» — II, 445).

Это своеобразное явление творчества Пушкина — тяготение к разнообразным эпическим и драматическим образцам разных литератур, выражающееся в ряде стихотворных опытов, как оригинальных, так и представляющих переложения или вольные переводы, — явление, не обращающее на себя до сих пор внимания, требует специального изучения, от результатов которого зависит место этих набросков в творческой системе поэта и, следовательно, место и интерпретация их в будущем академическом издании.

Оставляя пока этот вопрос в стороне, укажем еще некоторые особенности планирования десятитомных изданий 1959—1962 и 1974—1977 гг.

Большой теоретический и практический интерес представляет построение 6-го тома издания 1959—1962 гг. — «Критика и публицистика», установленное редактором тома Ю. Г. Оксманом.

Том 6-й, как и все другие, разделен на две части — основную, содержащую законченные и напечатанные Пушкиным статьи, и вторую — «Незавершенное, отрывки, наброски, планы». Первая часть, «Статьи и заметки 1824—1836 гг.», в свою очередь имеет пять хронологически последовательных разделов: публикации 1824—1830 гг.; публикации в «Литературной газете» (1830—1831); публикации 1831—1833 гг.; публикации в «Современнике» 1836 г.; статьи и заметки, предназначавшиеся для «Современника».

Такое построение, исторически точное и логически ясное, может быть, без сомнения, использовано и для соответствующего тома (или томов) академического издания.

Таким образом, общий план издания сочинений Пушкина, установленный «большим» академическим изданием 1937—1949 гг. и, с некоторыми изменениями, изданием «Художественной литературы» 1959—1962 и 1974—1977 гг., может считаться достаточно выработанным, по крайней мере для основных родов художественных произведений — стихотворений, поэм, драматургии, романов и повестей в прозе. Как видно, этот план основан на сочетании двух принципов: жанрового — по томам, и хронологического — внутри каждого тома.

Перейдем к рассмотрению второго элемента предполагаемого академического издания сочинений Пушкина — к вопросу о вариантах. Как уже отмечено выше, основным, крупнейшим достижением «большого» академического издания (1935, 1937—1949, 1959) было, без сомнения, создание новой, оригинальной системы чтения, анализа и воспроизведения черновых автографов Пушкина. Эта система, несмотря на попытки некоторых текстологов пересмотреть ее и улучшить, остается как система в принципе неизменной, что отнюдь не означает невозможности или ненужности пересмотра и улучшения некоторых конкретных чтений. Пересмотр черновых текстов отдельных произведений с целью их проверки и

улучшения является не только правом, но и обязанностью всякого учебного, работа которого в какой-либо мере соприкасается с вопросами пушкинской текстологии. Некритическая перепечатка чтений «большого» академического издания обесценивает любое исследование, лишает достоверности его выводы. Разумеется, далеко не всегда требуется обращение к черновикам. Но всякий исследователь, трактующий вопросы творческой истории (истории замысла и текста), должен тщательно пересмотреть соответствующий текстовый материал и сверить как основной текст, так и варианты, если не с подлинниками (обращение к которым нежелательно без крайней необходимости ради сохранности рукописей), то с фотоснимками, имеющимися в нескольких экземплярах в Пушкинском Доме, а также в Московском музее А. С. Пушкина. К великому сожалению, надо сказать, что полное, полистное (вернее, постраничное) описание рукописей Пушкина, теперь почти полностью сосредоточенных в Пушкинском Доме, далеко не завершено. Автографы, поступившие в Пушкинский Дом до 1937 г., давно подробно описаны Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским.<sup>16</sup> Автографы, поступившие позднее, с 1937 до 1963 г. включительно, кратко описаны О. С. Соловьевой.<sup>17</sup> Отдельные автографы, обнаруженные и частично поступившие в Пушкинский Дом после выхода в свет этого описания, регистрируются и анализируются по мере их появления во «Временнике Пушкинской комиссии».<sup>18</sup>

Необходимо также к описанию рукописей, хранящихся в Пушкинском Доме, добавить описание всех прочих автографов, по тем или иным причинам не включенных в его Пушкинский фонд (ф. 244, оп. 1) и находящихся в других местах — в фондах ЦГАЛИ, ЦГАОР, ЦГАДА и прочих, входящих в Главное архивное управление СССР, в государственных и частных архивах других стран, таких, например, как коллекция Кильгура Гарвардского университета (США), коллекция С. М. Лифаря (Париж) и др.

Когда таким исчерпывающим образом будут описаны все, до последнего листа, известные автографы Пушкина, необходимо определить, к какому произведению относится каждый из них, т. е. составить на каждое произведение, входящее в академическое Полное собрание сочинений поэта (к какому бы роду их оно ни принадлежало), карточку, содержащую сведения обо всех источниках текста — рукописных и печатных, а также соображения о выборе основного текста и о датировке. Такая карточка явится главным (или, точнее, единственным!) подготовительным материалом для издания.

Работа над черновыми (и другими) автографами Пушкина, явившимися источниками основного текста и материалом для раздела «Варианты и другие редакции» в «большом» академическом издании 1937—1949 г., началась и протекала в обстановке чрезвычайного подъема пушкиноведения, увлечения текстологическим направлением. Изучению рукописей Пушкина с энтузиазмом предавались, особенно в 1930-х годах, относительно молодые тогда пушкинисты, в большинстве выходцы из Пушкинского семинария С. А. Венгерова, существовавшего более 20 лет в Петербургском университете, а также на Бестужевских высших женских курсах. Отсюда вышли или по крайней мере были с ним связаны такие вы-

<sup>16</sup> Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание. М.—Л., 1937.

<sup>17</sup> Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года. Краткое описание. М.—Л., 1964.

<sup>18</sup> См.: Временник Пушкинской комиссии. 1965. Л., 1968, с. 5—22 («Новые поступления в Пушкинский фонд»); Временник... 1966. Л., 1969, с. 5—7 («Красавица» — ПД) и 8—22 («Записки Екатерины II» — ПД); Временник... 1970. Л., 1972, с. 14—23 («Полководец» в альбоме вел. кн. Елены Павловны — ЦГАОР); Временник... 1972. Л., 1974, с. 5—15 (послание к З. А. Волконской «Среди рассеянной Москвы» — ныне в Гарвардском университете, США); Временник... 1973. Л., 1975, с. 12—19 (заметка к «Слову о полку Игореве» — ПД); Временник... 1974. Л., 1977, с. 5—19 (автографы двух лицейских стихотворений — ГПБ).

дающиеся пушкинисты, как С. М. Бонди, Вас. В. Гиппиус, В. Л. Комарович, И. Н. Медведева, Ю. Г. Оксман, А. Л. Слонимский. Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Н. В. Яковлев, Д. П. Якубович. В нем же получил пушкинистическое «воспитание» и автор настоящей статьи. В Москве была своя группа пушкинистов, из которых нужно назвать Д. Д. Благого, Г. О. Винокура, Н. К. Гудзия, П. С. Попова, М. А. Цявловского, Т. Г. Зенгер-Цявловскую (не называю ряд других ленинградских и московских литературоведов и историков, принимавших в издании участие лишь по отдельным случаям). Почти никого из перечисленных здесь пушкинистов, как ни печально это констатировать, теперь уже нет в живых. Из числа ныне здравствующих можно назвать следующих участников «большого» академического издания: академика М. П. Алексеева, Д. Д. Благого, С. М. Бонди, Н. В. Измайлова, Н. В. Яковлева.

На смену выбывшим участникам издания явился постепенно ряд новых пушкинистов, литературоведов, текстологов, комментаторов, исследователей разных направлений и разных научных интересов, не принимавших участия в «большом» академическом издании 1935—1949 гг., но готовых для работы в будущем новом издании. Не называя здесь их имен, достаточно известных по публикуемым ими трудам, скажу только, что бóльшая их часть связана с Пушкинским Домом — учреждением, которому по праву принадлежит главная роль в подготовке пушкиноведческих кадров, а также в подсобных работах — библиографических и иных, необходимых для планомерного и продуктивного ведения исследовательских трудов. Весной 1957 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР была создана группа пушкиноведения (первоначально в виде Пушкинского сектора) под руководством Бориса Викторовича Томашевского — бесспорно крупнейшего пушкиниста-исследователя и редактора-текстолога нашего времени.

Новые пушкиноведческие группы возникли и в других местах — при университетах и музеях. Здесь нужно назвать группу, возглавляемую С. М. Бонди в Московском университете, семинары Ю. М. Лотмана и Л. С. Сидякова в Тартуском и Латвийском (Рижском) университетах, коллективы Всесоюзного Пушкинского музея в Ленинграде и Государственного музея А. С. Пушкина в Москве и проч.

Пушкиноведение, особенно в последние 10—15 лет, развивается, идет вперед, вглубь и вширь, набирает и воспитывает новые молодые кадры; это свидетельствует о наличии живых сил и возможностей — теоретических и практических — для подготовки и осуществления нового, второго академического издания Полного собрания сочинений А. С. Пушкина.

В чем же должна заключаться подготовительная стадия работы над новым академическим изданием?

Во-первых, необходимо завершение библиографии изданий сочинений Пушкина и литературы о нем, доведенной только до 1957 г. Работа эта, не терпящая отлагательства, должна быть продолжена, точно запланирована и пересмотрена в смысле устранения всех лишних, не имеющих научного значения материалов (образцом может служить библиография за 1918—1936 гг., в двух томах). Не ожидая печатного издания всей библиографии с 1958 г. до современности, следует иметь ее в рукописи (или даже в виде карточек), всем доступной в Пушкинском кабинете.

Во-вторых, нужно осуществить полное (полистное) научное описание рукописей Пушкина, поступивших в Пушкинский Дом после 1937 г., соответственно «Краткому описанию» О. С. Соловьевой, начиная с «рабочих тетрадей» (причем описание каждой тетради должно иметь введение — сжатую «Историю заполнения», образцом для которой должна служить работа С. М. Бонди в фототипическом издании «Альбом 1833—1835 гг.» (М., 1939). Распределение описания между многими сотрудниками (в идеале по одной тетради на каждого участника) должно облегчить и ускорить эту необходимую работу.

Без выполнения (или по крайней мере значительного продвижения) этих двух предварительных работ издание не может быть начато.

Обратимся теперь к самому важному (после установления основного текста) текстологическому элементу издания — разделу, который составлял главное новшество издания 1937—1949 гг. и который должен вновь войти целиком в предполагаемое новое издание, — к разделу «Варианты и другие редакции».

Непременным условием текстологической подготовки нового издания является генеральный пересмотр — разумеется, по автографам — всех вариантов текста и всех его последовательных редакций, от первоначальных черновых набросков до беловых рукописей, являющихся источниками основного текста или предшествующих ему (если основной текст устанавливается и печатается по прижизненному авторскому или авторизованному печатному тексту). Разумеется, полный пересмотр всех источников текста и установление его вариантов, критически пересматривающих и улучшающих чтения «большого» академического издания, потребует много времени и усиленной работы. Весь этот материал займет во многих томах больше места, чем основные тексты. Кроме того, новое издание непременно должно включать комментарии ко всем, даже самым незначительным, текстам, и в эти комментарии неизбежно должна войти повторно некоторая часть вариантов, независимо от их помещения в разделе «Варианты и другие редакции». Это обстоятельство значительно увеличит объем многих томов, в особенности содержащих стихотворения, поэмы и художественную прозу; но подобное расширение объемов нового издания по сравнению с прежним (1937—1949 гг.) совершенно необходимо. Сокращать же второй раздел его («Варианты и другие редакции») — значило бы сделать новое издание беднее прежнего в текстологическом отношении, что совершенно недопустимо.

Обратимся теперь к последнему, третьему разделу в составе каждого тома нового издания: к разделу комментариев.

Выше уже говорилось о том, что основным недостатком академического издания 1937—1949 гг. является отсутствие комментариев, замененных краткими примечаниями или справками источниковедческого характера, где, однако, отсутствуют мотивировки выбора и установления данного текста и мотивировки даты создания, отчего как текст, так и его датировка оставались, так сказать, «зашифрованными» (см. соображения об этом Б. С. Мейлаха, высказанные в докладе на Второй Пушкинской конференции 1950 г., тотчас по окончании издания).<sup>19</sup>

Несомненно, вводная, текстологическая часть комментария должна занять в нем важное место. Помимо повторения в уточненном и дополненном виде всего состава нынешних справок, заменяющих комментариев в «большом» академическом издании, в этот первый, текстологический раздел комментария должны войти соображения, раскрывающие и мотивирующие выбор текста и установление датировки. Комментарий должен включать далее историю замысла, текста и создания комментируемого произведения — его «творческую историю» (пользуясь термином, введенным Н. К. Пиксановым), на основании сохранившихся рукописных и печатных материалов. В эту часть комментария могут входить черновые отрывки, первоначальные и иные редакции, планы, а главное — анализ творческой работы над рукописными (черновыми и дальнейшими) текстами и анализ печатных текстов, представляющих продолжение творческой работы поэта.

Следующая, историко-литературная часть комментария должна содержать анализ источников произведения, его места в творчестве Пушкина и в общем — русском и мировом — литературном процессе, на фоне которого возникло и осуществлено данное произведение.

<sup>19</sup> См.: Труды Первой и Второй Пушкинских конференций. М.—Л., 1952, с. 53.



Последняя часть комментария — реально-энциклопедическая — не требует пояснений. Она зависит от объема и содержания данного произведения, от содержащихся в нем исторических, философских, литературных, мифологических, бытовых и прочих имен и понятий и располагается по ходу текста произведения (но не в алфавите — алфавитный указатель личных и других имен и всякого рода понятий составляет неременный элемент каждого тома).

В новое издание должен войти и нынешний справочный том (т. XVII), главное содержание которого составят алфавитные указатели, переработанные соответственно дополненному составу издания и материалу комментариев. Этот справочный том заключает собою все издание, как необходимое к нему дополнение.

В таком виде представляется нам будущее, второе академическое издание Полного собрания сочинений Пушкина.





М. П. АЛЕКСЕЕВ

## НЕЗАМЕЧЕННЫЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ МОТИВ В ЧЕРНОВОМ НАБРОСКЕ ПУШКИНА

### 1

В одном из писем графа Александра Петровича Толстого к Александру Алексеевичу Муханову находится заслуживающее внимания свидетельство о Пушкине; сколько знаем, оно еще не подвергалось истолкованию, хотя опубликовано было уже давно, в 1901 г. В указанном письме, датированном 12 июля 1833 г., А. П. Толстой, всячески добывавшийся от своего приятеля и корреспондента присылки новых произведений Пушкина (изданных и неизданных), между прочим писал ему: «Песнь Онегина испрашиваю всеижайше и убедительно. Еще слава идет о каких-то стихах Пушкина, где смерть играет в карты с дьяволом. Не знаешь ли про них?»<sup>1</sup>

В подобной просьбе не было ничего необычного; в переписке людей, даже не принадлежавших к литературным кругам, такие просьбы в то время высказывались неоднократно. Как известно, среди русских читателей 20—30-х годов XIX в. обращалось довольно большое количество списков произведений Пушкина самого разнообразного происхождения и назначения. Среди них имелись списки, восходившие к автографическим рукописям поэта или бесконечно далекие от них; были здесь и простые копии с печатных изданий, так как последние были дороги и не всегда доступны для приобретения. Во многочисленных списках, ходивших по рукам и распространявшихся во всех общественных слоях грамотного населения, можно было встретить и копии подлинных произведений Пушкина, «презревших печать» (вроде «Кинжала», «Гавриилиады» или «Андрея Шенье»), и стихотворений, самим поэтом не предназначавшихся к опубликованию (вроде интимных дружеских посланий или эпиграмм), и тексты, списанные с печатных страниц, но в искаженном виде и с произвольными заглавиями. Немалую долю этих списков составляли, наконец, произведения, приписанные Пушкину, но ему не принадлежащие. К стати сказать, уже давно поставленная перед исследователями задача — изучить с достаточной полнотой и тщательностью всю эту огромную массу разнородного рукописного материала, находившегося в руках читателей с именем поэта еще при его жизни, до сих пор остается невыполненной и едва ли не первоочередной в отечественном пушкиноведении.

Подлежат также специальному изучению — после регистрации и экспертизы — сохранившиеся письменные свидетельства о существовавших

<sup>1</sup> Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина, ч. IX. М., 1901, с. 192.

некогда рукописных списках произведений Пушкина, вне зависимости от авторитетности скопированного текста или общественной роли их первых владельцев. Естественно, впрочем, что значение и правдоподобность каждого свидетельства подобного рода повышаются, если мы можем установить степень осведомленности лиц, от которых исходили известия о тех или иных произведениях поэта.

Приведенная выше цитата из письма А. П. Толстого к Муханову примечательна тем, что оба корреспондента довольно близко знали Пушкина, особо интересовались его произведениями и собирали их.

Кто же был автором цитированного нами запроса о Пушкине и почему он мог ожидать скорого ответа? Граф Александр Петрович Толстой (1801—1873) был сыном Петра Александровича Толстого (1769—1844) — видного военного деятеля нескольких царствований, деятельного участника войн с Наполеоном; в конце 20-х годов генерал П. А. Толстой, близкий ко двору, занимал должность главнокомандующего в Петербурге и Кронштадте.<sup>2</sup> Он лично знал Пушкина, но встречался с ним в крайне неблагоприятных для поэта обстоятельствах: являясь одним из членов комиссии по делу о «Гавриилиаде», П. А. Толстой несколько раз вызывал Пушкина для дачи показаний, обращаясь к нему от имени императора и объявляя ему высочайшую волю.<sup>3</sup>

Сына П. А. Толстого — Александра Петровича, автора интересующего нас письма, в семье готовили по отцовским стопам к военной службе, хотя, по-видимому, особого к ней призвания он не чувствовал. С восемнадцати лет, когда «Толстой 3-й» (как он обычно именовался в приказах) был зачислен юнкером в лейб-гвардейскую артиллерийскую бригаду (1817), он служил в различных военных частях и формированиях. В 1821 г. он был переведен в кавалергардский полк, а затем, быстро выпавшая в чинах, он получил назначение к начальнику штаба первой армии — И. Дибичу. В 1825—1826 гг. Толстой принимал участие в военной экспедиции для топографической съемки берегов Каспийского и Аральского морей. Так как эта экспедиция сильно расстроила его здоровье, он просил об увольнении со службы, жил некоторое время за границей, в Париже и Константинополе. Во время начавшейся войны с Турцией Толстой вновь вступил в армию ротмистром кавалерийского полка, а по ее окончании уехал в Грецию секретарем русской дипломатической миссии в Афинах (до 1831 г.), затем вернулся в Петербург, где вскоре был назначен директором хозяйственного департамента Министерства

---

<sup>2</sup> Биографическую справку о П. А. Толстом см.: Остафьевский архив, т. I. СПб., 1899, с. 572—573. О знакомстве его с Пушкиным см.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 414—415.

<sup>3</sup> Обо всех подробностях этого дела, продолжавшегося с весны до конца 1828 г., см.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1935, с. 317, 319; Старина и новизна, 1916, кн. 15, с. 207. О личных встречах Пушкина с П. А. Толстым сохранилась запись поэта от 16 октября, а заключительная резолюция Николая I по этому делу датирована 31 декабря 1828 г. Подробности хода следствия были известны немногим и скоро забылись. Примечательно поэтому, что П. И. Бартнев записал всю эту историю со слов П. В. Нащокина, довольно точно изложившего события (насколько они известны в настоящее время по подлинным документам), отметив при этом: «Эти обстоятельства Нащокин слышал не от самого Пушкина (который не любил вспоминать «Гавриилиаду»), а от некоего Муханова, который был адъютантом у губернатора» (Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартневым в 1851—1860 гг. М., 1925, с. 42, 109—110). Речь идет о Николае Алексеевиче Муханове, близком знакомом сына П. А. Толстого, Александра Петровича, и родном брате А. А. Муханова, цитата из письма к которому нами приведена выше. Пушкин сохранял к П. А. Толстому до конца жизни недоброжелательность, сквозившую в иронических отзывах о нем; так, 10 мая 1836 г. А. Я. Булгаков писал своей дочери из Москвы: «Граф Толстой приехал. Рассказывают, что поэт (auteur) Пушкин, находящийся здесь, спросил кого-то: что нового? — Приехал граф Петр Александрович. — Да, ответил тот, пребывая, приехал граф П. А., только не Румянцев-Задунайский, а Толстой» (Русский архив, 1906, т. III, № 11, с. 435).

внутренних дел и управлял им до назначения его тверским губернатором (в 1834 г.).<sup>4</sup>

Дальнейших событий его пестрой и суетливой жизни, заполненной переездами и сменой впечатлений, мы касаться не будем. Впрочем, стоит упомянуть, что во вторую половину своей жизни он сильно изменился: в 40-х годах он являлся обер-прокурором Синода, переехал в Москву, отошел от общественных дел, стал нелюдимом, впал в мистицизм и религиозную экзальтацию. Как известно, в этот период его жизни у него поселился вернувшийся из-за границы Н. В. Гоголь; в квартире А. П. Толстого Гоголь и умер. С. Т. Аксаков, рассказывая в своих воспоминаниях о Гоголе о близости автора «Мертвых душ» к А. П. Толстому в эти годы, заметил: «Я считаю это знакомство решительно гибельным для Гоголя»;<sup>5</sup> об этом явно свидетельствует также зловещий отсвет мистических и реакционных идей графа на последней книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями».

В свои юные годы А. П. Толстой мало чем напоминал того человека, каким он стал в старости: он имел преданных и доверенных товарищей, исповедовал культ дружбы, отличался прекраснодушием; как и многие его современники из среды военной молодежи преддекабристской поры, он увлечен был поэзией и всеми искусствами. Один из его сослуживцев по Аральской экспедиции, А. О. Дюгамель, вспоминает, что он подружился с А. П. Толстым по окончании изысканий, когда прикомандированные к экспедиции солдаты и казаки были отпущены, начальство отправилось со своим штабом и несколькими офицерами в Оренбург, где они оставались до половины лета 1826 г. «Направление его ума, — рассказывает А. О. Дюгамель об А. П. Толстом, — во многом сходилось с моим. Будучи молоды, мы в часы досуга наслаждались поэзией. Я читал ему наизусть некоторые стихотворения Шиллера, а он в свою очередь знакомил меня со стихотворениями Пушкина и научил ценить их».<sup>6</sup>

Очень вероятно, что несколько лет спустя оказавшийся в Петербурге А. П. Толстой, столь же увлеченно интересовавшийся произведениями Пушкина и ревностно собиравший их, мог узнать от своего отца кое-что из истории «Гавриилиады» и что он был довольно хорошо осведомлен относительно многих других произведений Пушкина, распространявшихся в рукописных списках. Внимание, уделявшееся А. П. Толстым творчеству Пушкина, особенно усилилось благодаря его дружеской близости к братьям Мухановым, постоянно общавшимся с поэтом, и, наконец, благодаря личному знакомству А. П. Толстого с Пушкиным, о чем мы, кстати сказать, знаем от тех же Мухановых.

Три родных брата — Александр, Николай и Владимир Мухановы были хорошо известны в русских литературных кругах в 30-е годы. Старшим из них был Александр Алексеевич (1800—1834); именно к нему обращено цитированное выше письмо А. П. Толстого. А. А. Муханов был литератором и сотрудничал в русских журналах. В 1825 г. он напечатал в «Московском телеграфе» свои замечания о книге Ж. де Сталь «Десять лет изгнания», вызвавшие досаду и критический отклик Пушкина, опубликованный в том же журнале (XI, 27; XIII, 227). Впрочем, эта литературная полемика не разладила приятельских отношений поэта с А. А. Мухановым, и встречи их продолжались. Весною 1827 г.

<sup>4</sup> См.: Селиванов А. Граф Александр Петрович Толстой 3-й. — В кн.: Сборник биографий кавалергардов (1801—1828). СПб., 1906, с. 356—364; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение, с. 414.

<sup>5</sup> См.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 206—207; Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XII. Л., 1952, с. 653; Некрасова Е. С. Н. В. Гоголь. Его отношения к гр. А. П. Толстому. — В кн.: В память С. А. Юрьева. Сборник, изданный друзьями покойного. М., 1891, с. 239—267.

<sup>6</sup> Автобиография А. О. Дюгамеля. — Русский архив, 1885, кн. I—III, с. 187.



А. А. Муханов приехал из Тульчина и писал брату Николаю (16 марта этого года): «Я часто видаю Александра Пушкина; он бесподобен, когда не напускает на себя дури». Весною того же года (точная дата этой записки неизвестна) Пушкин писал Муханову: «Сегодня вечером буду у тебя» (XIII, 301). О встречах и беседах с Пушкиным идет речь во многих более поздних письмах Александра Алексеевича к брату Николаю (братья нежно любили друг друга и, разлучаясь, вели оживленную переписку). В письме от 24 августа 1827 г. Александр Алексеевич просит брата передать Пушкину привет, а в письмах от 4 июня и 30 сентября восторженно отзывается о «Полтаве» и о стихотворении «Клеветникам России».<sup>7</sup>

С А. П. Толстым А. А. Муханов был знаком давно и также находился с ним в дружеской переписке. Сохранилось (и опубликовано) письмо к нему А. П. Толстого от 8 октября 1832 г. из Петербурга, в котором, между прочим, есть следующие слова: «Ты и письма твои как-то меня переносят и погружают в прошедшее — и как надежда, что с годами не совсем мы еще остыли и отжили, и остается, может быть, нам еще несколько весен, и когда-нибудь толки и прения без свидетелей, и мечты и надежды не всегда сбыточные, но живительные, и на закуску завывание также живительных пушкинских стихов etc. etc».<sup>8</sup>

Близок был А. П. Толстой также к Николаю Алексеевичу Муханову (1802—1871), о встречах которого с Пушкиным известно нам еще лучше, чем о встречах с ним его братьев; это объясняется главным образом тем, что бумаги его сохранились в большем количестве, а среди них и его ценнейший дневник. Н. А. Муханов также был военным (адъютантом петербургского генерал-губернатора П. В. Голенищева-Кутузова), но в 1830 г. он вышел в отставку, а в 1832 г. с помощью П. А. Вяземского и его влиятельных друзей по «Арзамасу» был определен чиновником особых поручений Министерства внутренних дел. Н. А. Муханов был широко известен в литературных кругах обеих столиц; с Пушкиным и его друзьями он состоял в приятельских отношениях.<sup>9</sup> Д. В. Давыдов писал Н. А. Муханову 3 января 1831 г., когда оба они находились в Москве: «Завтра с Пушкиным мы едем к Вяземскому [в Остафьево] ровно в 10 часов утра. Не хочешь ли и ты также завтра туда же пуститься?»<sup>10</sup> Из записи Вяземского явствует, что вместе с Пушкиным и другими гостями 4 января 1832 г. в Остафьево был и Н. А. Муханов.<sup>11</sup> В период между 1828 и 1836 гг. в дневниках и письмах Н. А. Муханова содержится большое количество упоминаний о Пушкине и расказах о нем, свидетельствующих, что он был в курсе многих служебных и литературных дел поэта, знал ненапечатанные его произведения и посвящен был в некоторые его замыслы. Рассказ о назначении Пушкину жалованья, записанный в дневнике Н. А. Муханова (29 июня 1829 г.) со слов Д. Н. Блудова (который слышал его на квартире у Вяземского, где в тот день был и Пушкин), интересен в особенности потому, что сообщенные сведения, естественно, не могли быть отражены в официальных бумагах.<sup>12</sup> Из очень содержательных записей того же дневника от 4, 5 и 7 июля 1832 г. видно, что в эти дни у разных лиц в присутствии самого Пушкина происходили оживленные дебаты о газете, издание которой было задумано поэтом. Так, 4 июля Муханов пишет: «Приехал

<sup>7</sup> Сиверс А. А. Материалы к родословию Мухановых. СПб., 1909, с. 93—98; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение, с. 260; Пушкин. Письма, т. II. Под ред. Б. Л. Модзалевского. М.—Л., 1928, с. 515—516.

<sup>8</sup> Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина, ч. IX, с. 189.

<sup>9</sup> Черейский Л. А. Пушкин и его окружение, с. 260—262.

<sup>10</sup> Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина, ч. IX, с. 319

<sup>11</sup> Пушкин. Письма, т. II, с. 131.

<sup>12</sup> Русский архив, 1897, кн. I, с. 655; Пушкин. Письма, т. III. Под ред. Л. Б. Модзалевского. М.—Л., 1935, с. 484.

к Пушкину. Видел у него Плетнева <...> Мысли его самые здравые, анти-либеральные, анти-полевые, ненавидит дух журналов наших. Обещал быть ко мне на другой день. Он очень созрел». Запись дневника Муханова от 5 июля гласит: «Написал <А. П.> Толстому, что Пушкин должен быть ко мне для свидания с ним <...> Пришел Алек<сандр> Пушкин. Говорили долго о газете его <...> О Вяземском он сказал, что он человек ожесточенный, айгрі, который не любит Россию, потому что она ему не по вкусу. О презрении его к русским журналам, о Андросове и статье Погодина о нем. <А. П.> Толстой говорил, что Андросов презирает Россию, унижает, о несчастном унижении, с которым писатели наши говорят об отечестве, что в них не оппозиция правительству, а оппозиция отечеству. Пушкин очень сие апробовал и говорит, что надо об этом сделать статью журнальную. Пушкин говорил долго. Квасной патриот<изм> и совершенно согласно мыслями с Толстым, все в его духе <...> Наконец, расстались очень довольные друг другом. Я много ожидаю добра от сего журнала».<sup>13</sup>

Приведенная запись в данном случае интересна для нас не по существу изложенного здесь долгого спора, тем более что в нем, по-видимому, Н. А. Муханов кое-что не дослушал; в частности, замеченное им будто бы полное единство взглядов Пушкина и А. П. Толстого по важнейшим общественно-политическим вопросам, которые должны были найти освещение в будущей газете, не представляется нам ни достаточно правдоподобным, ни убедительным. Тем не менее запись эта кажется нам весьма примечательной прежде всего по названным в ней участникам спора; разговор шел не только острый и полемический, но и откровенный; очевидно, что все три собеседника испытывали полное доверие друг к другу и высказывали свои мнения свободно и открыто.

Эта важная и очень принципиальная беседа Пушкина с А. П. Толстым состоялась на квартире у Н. А. Муханова 5 июля 1832 г., т. е. ровно за год до того, как А. П. Толстой послал свой письменный запрос о произведениях Пушкина к брату Н. А. Муханова — Александру Алексеевичу, цитированный нами выше.<sup>14</sup>

## 2

Мы с намерением привели — может быть, даже излишне подробные — сведения об А. П. Толстом, о братьях Мухановых, об их отношениях друг к другу и к Пушкину: это было необходимо для того, чтобы удостовериться в их осведомленности, а главное, в том, что их свидетельства о поэте заслуживают полного доверия; все они знали о Пушкине довольно много, дорожили всяким известием о нем, делились между собой любой свежей новостью о его сочинениях, полученных чаще всего из самых достоверных источников.

О чем же просил А. П. Толстой А. А. Муханова в письме от 12 июля 1833 г.? Сначала речь шла об «Евгении Онегине» («Песнь Онегина ис-

<sup>13</sup> Русский архив, 1897, кн. I, с. 657; Пушкин. Письма, т. III, с. 493—494.

<sup>14</sup> Отметим в связи с этим, что Н. А. Муханов до конца жизни Пушкина сохранял с ним самые приятные отношения и продолжал интересоваться всем, что выходило из-под его пера. Известно, что Н. А. Муханов был одним из немногих знакомых Пушкина, кому поэт в 1836 г. прочел свое стихотворение «Я памятник себе воздвиг...» по неопубликованной рукописи. Поэтому очень правдоподобной представляется догадка, что именно о Пушкине идет речь в том недатированном письме А. П. Толстого к Н. А. Муханову, которое написано было, по-видимому, вскоре после смерти поэта: «Слухи носят, что у тебя множество хороших стихов покойника. Сделай дружбу, пришли на короткое время с подателем и, сверх того, скажи, можно ли застать тебя сего дня от 6 до 9 вечера? Весь твой А. П. Толстой» (Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Незданный автограф Пушкина. М.—Л., 1968, с. 96).

прашиваю всенижайше и убедительно»). Можно было бы предположить, что здесь имеется в виду первое полное издание всех восьми глав «Евгения Онегина», вышедшее в свет отдельной книгой около 23 марта 1833 г.<sup>15</sup> Однако А. П. Толстой называл «Песнь Онегина» (в единственном числе), а не все «песни» (т. е. главы), собранные воедино; с другой стороны, особая настойчивость просьбы заставляет думать, что Толстой говорит не о печатной новинке, которую в июле 1833 г. еще можно было купить в книжном магазине, а о чем-то другом, что раздобыть было значительно труднее, может быть лишь с помощью доверенного лица. Конечно, остается еще возможность высказать догадку, что Толстой просил раздобыть для него так называемую «Последнюю главу Онегина» (восьмую), напечатанную П. А. Плетневым небольшим тиражом в отдельном издании; но эта брошюра вышла в свет в самом начале 1832 г. (до 22 января),<sup>16</sup> т. е. за полтора года до того как Толстой обращался со своею просьбой к А. А. Муханову. Однако едва ли такой усердный собиратель произведений Пушкина, каким являлся А. П. Толстой в эти годы, зорко следивший за всем, что появлялось из-под пера Пушкина, мог с таким упорством добиваться плетневского издания «Последней главы» Онегина, когда эта глава вошла в состав полного издания романа, еще продававшегося в книжных лавках. Нам представляется более правдоподобным, что А. П. Толстой видел или имел в своем распоряжении указанное издание «Последней главы» 1832 г. и что именно оно и было причиной возникшей у него просьбы, когда он прочел следующие слова в предисловии к нему, написанные Пушкиным: «Пропущенные строфы подавали неоднократный повод к порицанию и насмешкам (впрочем весьма справедливым и остроумным). Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России. От него зависело означить сию выпущенную главу точками или цифром <sic!>; но во избежание соблазна решился он лучше выставить, вместо девятого номера, осьмой над последней главою Евгения Онегина, и пожертвовать одною из окончателных строф».<sup>17</sup> В упомянутом выше первом полном издании «Евгения Онегина», в особой небольшой вводной заметке к напечатанным здесь «Отрывкам из Путешествия Онегина», Пушкин снова упомянул, что он решился опустить осьмую главу «по причинам, важным для него, а не для публики» (VI, 197).<sup>18</sup>

Разумеется, любой читатель пушкинского стихотворного романа в ту пору в состоянии был догадаться, что выброшена была эта глава из целого текста не по случайной прихоти автора, а по другим, более весомым основаниям, и это особо усиливало и обостряло любопытство к пропущенным строфам. Напомним в связи с этим, что когда П. В. Анненков в 1853 г. обратился за разъяснениями по поводу загадочных слов Пушкина к П. А. Катенину, то последний незадолго до своей смерти успел разъяснить Анненкову, что Пушкин имел в виду: «Об осьмой главе Онегина слышал я от покойного Пушкина, что сверх нижегородской ярмонки и одесской пристани Евгений видел военные поселения, заведенные гр. Аракчеевым, и тут были замечания, суждения, выражения, слишком резкие для обнародования, и потому он рассудил за благо предать

<sup>15</sup> Синявский Н. и Цявловский М. Пушкин в печати 1814—1837 гг. Изд. 2-е. М., 1938, с. 103 (№ 936).

<sup>16</sup> Там же, с. 97 (№ 847). Подробное описание этого издания с воспроизведенным обложки см. в кн.: Смирнов-Сокольский Ник. Рассказы о приближенных изданиях Пушкина. М., 1962, с. 280—288.

<sup>17</sup> Евгений Онегин. Роман в стихах. Соч. Александра Пушкина. СПб., 1832, с. V. На обложке обозначено: «Последняя глава Евгения Онегина».

<sup>18</sup> Евгений Онегин. Роман в стихах. Соч. Александра Пушкина. СПб., 1833, с. 273—274 (предисловие к «Отрывкам из Путешествия Онегина»).

их вечному забвению, и вместе выкинуть из повести всю главу, без них слишком короткую и как бы похудевшую». <sup>19</sup>

Все это утверждает нас в предположении, что «всенижайшая и убедительная просьба» А. П. Толстого к А. А. Муханову имела в виду именно эту исчезнувшую из печатного текста главу, или «Песнь», как ее определяет А. П. Толстой. Ближайшие современники Пушкина долго помнили о ней и пытались ее раздобыть в том или ином виде. Недаром М. П. Погодин вскоре после смерти Пушкина запрашивал П. А. Вяземского, не нашлась ли она среди неопубликованных рукописей поэта, на что Вяземский тотчас же ответил Погодину (с помощью другого лица, так как страдал в это время болезнью глаз): «...стихов Пророк, Островский (т. е. «Дубровский», — М. А.), 8 главы „Онегина“, о которых вы пишете <...> не отыскано и князь просит написать об них подробнее все, что вы знаете». <sup>20</sup>

Другая просьба А. П. Толстого к А. А. Муханову была еще более деликатной и основывалась лишь на слухах, передававшихся из уст в уста («слава идет»); поэтому он излагал ее с осторожностью в виде вопроса. Что же он имел в виду, говоря о «каких-то стихах Пушкина, где смерть играет в карты с дьяволом»? Принимая во внимание подчеркнутую выше особую осведомленность обоих корреспондентов в литературных делах и замыслах Пушкина, мы с достаточной уверенностью можем допустить, что дошедшая до них молва имела реальные основания.

Среди рукописей Пушкина, дошедших до нас, хранятся черновые наброски, которые у ранних публикаторов и исследователей получили условное название «адской поэмы», задуманной поэтом, но затем им оставленной. Первым об этих набросках сообщил П. В. Анненков, натолкнувшийся на них в тех черновых бумагах, которые были получены им от вдовы Пушкина — Н. Н. Ланской для подготовки к печати нового собрания его сочинений. Рукописи Пушкина, полученные Анненковым в двух сундуках, находились в самом хаотическом состоянии, и разбор их потребовал от него большого труда. <sup>21</sup>

Долголетних усилий стоила предпринятая им первая попытка расшифровать, хотя и отчасти, трудно читаемые брульоны «адской поэмы». Лишь в 1857 г., в VII, дополнительном томе выпущенного им издания сочинений Пушкина, Анненков решился предать гласности один небольшой черновой набросок из этого цикла; тема избранного им для печати отрывка позже самим Анненковым определена была следующим образом: «Смерть, обыгрывающая посетителя (?) в карты». <sup>22</sup> Приводим этот текст в том виде, как он напечатан в транскрипции Анненкова в указанном издании:

«Что козырь?» — Черви — «Мне ходить».  
— Я бью — «Нельзя ли погодить?»  
— Беру — «Кругом нас обыграла».  
Эй, смерть, ты право сплутовала».  
— Молчи! Ты глуп и молоденец;  
Уж не тебе меня ловить;  
Ведь мы играем не для денег,  
А только вечность проводить! <sup>23</sup>

К этому фрагменту, впервые извлеченному из рукописи, но опубликованному неполно и неточно, П. В. Анненков дал следующее примечание:

<sup>19</sup> Это письмо П. А. Катенина впервые опубликовано было в 1940 г. в статье: Попов П. А. Новые материалы о жизни и творчестве Пушкина. — Литературный критик, 1940, № 7—8, с. 231. Ср.: Дьяконов И. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». — Русская литература, 1963, № 3, с. 37—61.

<sup>20</sup> Цявловский М. Погодин о «посмертных» произведениях Пушкина. — В кн.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962, с. 404.

<sup>21</sup> Модзалевский Б. Л. Работы П. В. Анненкова о Пушкине. — В кн.: Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929, с. 285.

<sup>22</sup> Вестник Европы, 1874, № 1, с. 26.

<sup>23</sup> Соч. Пушкина. Изд. П. В. Анненкова. Т. VII, дополнительный. СПб., 1857, с. 88.



ние: «Представляем один несколько связный отрывок из сатирической поэмы, какую задумал Пушкин в Кипшине и бросил после нескольких стихов. Действие поэмы должно было происходить при дворе сатаны, а действующими назначались люди, события, понятия той эпохи, с приличной обстановкой, но он был еще молод для большой насмешки, да и сатира не лежала никогда в свойстве его таланта».<sup>24</sup>

Приведенный черновой фрагмент долгое время не обращал на себя внимания читателей. Много лет спустя его упомянул П. В. Анненков в своей большой работе «А. С. Пушкин в александровскую эпоху», напечатанной в «Вестнике Европы» (1874), а затем выпущенной отдельной книгой. Вспомнив здесь указанный черновой отрывок, П. В. Анненков связал его с другими рукописными фрагментами, извлеченными из тех же некогда бывших у него под руками рукописей Пушкина. В V главе своей книги («На юге России») он попытался определить время (1820—1824), когда эти фрагменты Пушкин набрасывал на бумагу, и охарактеризовал предшествующие им рисунки поэта демонологического характера, густо покрывшие собою листы той же тетради. Эти рисунки, по его словам, «были предтечами и, так сказать, живописной пробой серьезного литературного замысла — именно большой политической и общественной сатиры, которая и начинается в среде их, как в своем источнике».<sup>25</sup>

Дальнейшие попытки П. В. Анненкова вникнуть в суть замысла, возникавшего в творческом сознании Пушкина, догадаться, как именно должна была развернуться «адская поэма», так и оставшаяся в загадочных и трудно читаемых черновиках, наталкивались, однако, на непреодолимые затруднения. Действие поэмы, по-видимому, «должно было происходить тоже в аду, при дворе сатаны», писал Анненков далее, и начиналась поэма «довольно торжественно», «если судить по нескольким стихам или, лучше сказать, по нескольким обломкам стихов, вырванных нами из хаоса (и то с великим усилием) ее перемаранных строчек». Приведя несколько разобранных фрагментов в качестве образцов и вчитываясь в следующие за ними неоконченные и неотделанные строки, Анненков обращал внимание на то, что первоначально спокойное эпическое повествование внезапно уступает нервному, фрагментарному, все более острому, доходящему до дерзости сатирическому изложению, в которое врываются диалоги каких-то действующих лиц, непонятно каких, прерываемые еще менее поддающимися истолкованию намеками на быстроменяющееся место действия. У П. В. Анненкова создавалось даже впечатление, будто Пушкин несколько раз возобновлял свои попытки приступить к написанию этого произведения, что он как бы пробовал свои силы, начиная разработку отдельных, еще не связанных друг с другом эпизодов, в разных стилистических манерах, но всегда бросал свою работу в самом ее начале.

«Уже в отрывках, добытых нами из второго приступа Пушкина к своей поэме, они сменяются иронией и шуткой, обнаруживая гораздо большую развязность кисти, чем прежде», — продолжал П. В. Анненков и снова предупреждал: «Считаю нужным еще раз повторить, что стихи, которые мы приводим, никак не могут считаться стихами, и о том, что бы вышло из них у Пушкина, не дают ни малейшего понятия». Такой вывод заранее ограничивал или даже обрекал на неудачу возможность любых предположений о дальнейшем развитии данного замысла поэта. Поэтому, приводя еще несколько фрагментов из рукописи, Анненков был очень осторожен и немногословен в своих пояснениях к ним, допустив лишь одно гипотетическое раскрытие какого-то имени, как бы случайно

<sup>24</sup> Там же, с. 89.

<sup>25</sup> Вестник Европы, 1874, № 1, с. 24.

мелькнувшего в рукописи и сокращенного здесь до одной начальной буквы — Ф.<sup>26</sup>

«Итак, — вот осколки какого-то литературного замысла», — заключил Анненков свой разбор неосуществленной поэмы Пушкина, получившей условное наименование «адской». «По отсутствию программы, на этот раз совершенно недостающей, сатирической поэмы Пушкина всякие догадки о ее содержании, конечно, невозможны, но однако же позволительно, думаем, сделать предположение, что в числе грешников, варящихся в аду, в сонме гостей, созданных на праздник геенны, явились бы у Пушкина некоторые лица городского кишиневского общества и наиболее знаменитые политические имена тогдашней России, прием которых в подземном царстве соответствовал бы, разумеется, представлению автора об их бывшей или текущей земной деятельности».<sup>27</sup>

Приведенные П. В. Анненковым отрывки из черновых записей Пушкина, сопровождаемые первыми догадками публикатора о так называемой «адской поэме», долгое время не привлекали к себе внимание исследователей, прежде всего потому, что рукописи поэта, предоставленные Анненкову для изучения, были возвращены наследникам и в течение ряда лет оставались недоступными для изучения. То обстоятельство, что отдельные фрагменты этих рукописей были прочтены и транскрибированы Анненковым не полностью, условно, дополнены по первой догадке и составлены в произвольно комбинированные ряды стихотворных строк, может быть различного назначения, выяснилось только тогда, когда рукописи Пушкина, которыми он пользовался, сделались общественным достоянием и стали доступными для интересующихся ими.

Хотя, как мы видели, сам П. В. Анненков не был доволен результатами своего первого прочтения указанных рукописей и довольно безнадежно смотрел на возможность дальнейшего проникновения в брошенный замысел Пушкина, сделаны были кое-какие попытки воспользоваться итогами его текстологических изысканий, минуя его оговорки и не считаясь с его опасениями. Уже в 1876 г. на страницах своего «Русского архива» П. И. Бартенев напечатал составленную Н. В. Гербелем хрестоматийную подборку под заглавием «Для будущего полного собрания сочинений Пушкина», в которой ставил своей задачей «собрать все, не вошедшее в последнее издание сочинений нашего великого поэта, но могущее быть напечатанным в будущем новом издании полного собрания его сочинений».<sup>28</sup> В первом отделе этой компиляции, составленной без надлежащей осторожности и критического анализа, Гербель поместил с ссылкой на журнальный вариант статьи Анненкова в «Вестнике Европы» 1874 г. опубликованные там черновые наброски из «адской поэмы» и

<sup>26</sup> Приведа по рукописи отрывок диалога, в известной мере характеризующий место действия, Анненков еще не мог представить себе говорящих:

Так вот детей земных изгнанье!  
Какой порядок и молчанье!  
Какой огромный сводов ряд!..  
Но где же грешников варят?..  
— Там, гораздо дале.  
— Где мы теперь? — «В парадной зале!»

«Кто этот ответчик, — мы не знаем», — писал Анненков об этих стихах, в которых, по его словам, идет «разговор между посетителем ада и его руководителем, неизвестным Вергилием поэмы», и ссылался на последующие строки рукописи, в которых упомянут первый гость, явившийся на праздник в преисподнюю («Кто там? — Привел я гостя. — Ах, создатель. — Вот доктор Ф. наш приятель»). Однако и на этот раз совершенно неясно, между кем происходит разговор, и безгласный посетитель ада все еще назван инициалом Ф., относительно которого Анненков высказал догадку: «Не Фрикен ли? Известный кишиневский врач того времени?».

<sup>27</sup> Вестник Европы, 1874, № 1, с. 26.

<sup>28</sup> Русский архив, 1876, кн. III, № 10, с. 206.

озаглавил их: «Наброски из политической и общественной сатиры, начатой, но не оконченной Пушкиным во время его пребывания в Кишиневе».<sup>29</sup>

Переписав все тексты набросков в транскрипции Анненкова и перенумеровав их (№ 1—5), Н. В. Гербель воспроизвел их в том порядке, в каком они были опубликованы в «Вестнике Европы», предполагая, очевидно, что именно в этой последовательности они размещены были в рукописях поэта. Однако, не заметив ссылки Анненкова на то, что еще в 1857 г. он уже опубликовал фрагмент, относящийся к этому же циклу, — о Смерти, играющей в карты с посетителем ада, Н. В. Гербель не воспроизвел этот фрагмент и не ввел его в общую нумерацию отрывков; кроме того, под всеми фрагментами, в полном соответствии с данным для них заглавием, он уверенно проставил дату их написания — 1821 г. (также воспользовавшись ошибочной датировкой Анненкова). Наконец, ряд догадок Анненкова он превратил в утверждения и внес их в пушкинский текст. Так, в отрывке № 5 стих «Вот доктор Ф. наш приятель» в соответствии с предположением Анненкова («Не Фрикен ли?») Гербель напечатал этот стих с раскрытым инициалом, но уже без вопросительного знака.<sup>30</sup>

Несколько лет спустя по случаю Пушкинского праздника в Москве (1880) старший сын поэта А. А. Пушкин, уступив настойчивым уговорам П. И. Бартенева, передал значительную часть рукописей отца в Московский Румянцевский музей, однако на условии, «что доступ к ним будет предоставлен сначала и исключительно П. И. Бартеневу» и лишь после окончания его занятий доступ к рукописям станет свободным.<sup>31</sup> Известно, что, хотя Бартенев тотчас же приступил к работе над этими рукописями и к публикации сделанных им выписок из них, результаты этих текстологических разысканий себя не оправдали: Бартенев выписывал из рукописей не столько то, что еще не было опубликовано Анненковым, а главным образом то, что ему удалось разобрать («приводим что возможно»). Никаких новинок в фрагментах «адской поэмы» Бартенев в своей публикации не привел, за исключением указаний на те листы рукописи, где помещены отдельные отрывки, допустив при этом пропуски и ошибки.<sup>32</sup>

Первое, достаточно полное (хотя все же с пропусками) постраничное описание всего фонда рукописей Пушкина, поступивших в Румянцевский

<sup>29</sup> Там же, с. 214—215.

<sup>30</sup> Отметим, кстати, что поиски мои каких-либо сведений о докторе Фрикене, бывшем якобы, по указанию Анненкова, известным в Кишиневе врачом во время пребывания там Пушкина, оказались безуспешными.

<sup>31</sup> Цявловский М. А. Статьи о Пушкине, с. 273—274.

<sup>32</sup> [Бартенев П.]. Рукописи Пушкина. III. Из кишиневских тетрадей. — Русский архив, 1881, кн. I, с. 219. Я пользовался экземпляром этого журнала, находящимся в Пушкинском Доме и принадлежавшим некогда П. А. Ефремову. На полях этой книги интересующая нас публикация П. Бартенева (с. 217—332) буквально испещрена карандашными записями, в которых указаны различные оплошности и ошибки Бартенева в чтении рукописи сравнительно с ранней публикацией П. В. Анненкова; при этом Ефремов ссылается на свое издание тех же текстов, которое не принято Бартеневым во внимание, но где нет ошибок последнего. См.: Соч. Пушкина, т. I. Изд. 3-е. СПб., 1880, с. 375—376; здесь под заглавием «Наброски из неоконченной сатиры» опубликованы черновые отрывки из «адской поэмы» со ссылкой на публикацию Анненкова в 1857 и 1874 гг. и со следующим указанием: «Эта сатира была оставлена поэтом и, по словам почтенного г. Анненкова, уступила другой, программа которой появляется между этими набросками» (с. 566—567). П. А. Ефремов основывался на следующих словах Анненкова: «Пушкин не мог долго выдержать, несмотря на все искусственные возбуждения духа, чисто сатирического настроения. Вот почему сатанинская поэма, задуманная им, была брошена после нескольких приемов и уступила место другой, не менее сатанинской, но более чувственной и страстной поэме. Эту поэму он и кончил, сообщив ей, между прочим, изумительную отделку. Поэма нажила ему много хлопот впоследствии, а что всего важнее, составила для него предмет немолкающих угрызений совести и вечного раскаяния — до конца жизни» (Анненков П. А. С. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 179). Здесь идет речь о «Гавриилиаде», назвать которую Анненков еще не мог.

музей в 1880 г., опубликовал В. Е. Якушкин в «Русской старине» 1884 г. В июльской книжке журнала на двух страницах дается обстоятельное и последовательное описание тех рукописей поэта, в которых находятся интересующие нас черновые фрагменты. Собственное чтение их Якушкин сопровождает ссылками на издание Анненкова, внося в его транскрипции свои дополнения и поправки. Так, приведя набросок на л. 54 об. («Что козырь? — Черви — Мне ходить»), Якушкин пишет о той же рукописи: «Далее другой набросок, который был сообщен Анненковым, но не весь <...>»:

Кто там? — Здорово, господа!  
— Зачем пожаловал сюда?  
— Привел я гостя. — Ах, создатель!  
Вот доктор Ф[рикен], наш приятель!  
Вы знаете, всегда [ведь] другу  
Я рада оказать услугу.

Потом набросаны два стиха, опять из карточной игры:

Я дамой... — Крой — Я бью тузом:  
Позвольте, козырь. — Ну пойдем». <sup>33</sup>

Давая свою транскрипцию черновиков и выверяя чтение Анненкова, Якушкин все же принужден был оставить густо зачеркнутые поэтом строки, как не поддающиеся истолкованию, в квадратных скобках сообщал предполагаемые или недописанные слова для придания стихам большей законченности, и т. д., но во всяком случае не пытался связать все фрагменты в нечто целое, не вникая в рождавшийся замысел поэта. Поэтому существенного значения для истории изучения «адской поэмы» его публикация не имела.

### 3

В новую фазу истолкование «адской поэмы» вступило после того, как к ней обратился П. О. Морозов, готовя текст всех составляющих ее черновых отрывков к переизданию в IV томе академического издания Пушкина (СПб., 1916). Текст этот был П. О. Морозову известен давно: он напечатал его еще в 1903 г. в первом томе «Сочинений и писем А. С. Пушкина», выпущенных издательством «Просвещение»; здесь эти наброски были объединены заглавием «Из неоконченной сатиры», но опубликованы в редакции П. В. Анненкова, с учетом нескольких дополнений и исправлений В. Е. Якушкина. <sup>34</sup> Десятилетие спустя, готовя новое их переиздание, П. О. Морозов обнаружил еще один небольшой черновой фрагмент, по-видимому относящийся к тому же замыслу поэта, но оторвавшийся от тех рукописей, в которых разместились основные фрагменты того же произведения, опубликованные П. В. Анненковым; под заглавием «Новые стихи Пушкина» этот фрагмент был напечатан в газете «Русское слово». <sup>35</sup>

Новый отрывок, изданный П. О. Морозовым, написан Пушкиным на листе грубой серой бумаги с жандармской пометой («8»); этот автограф

<sup>33</sup> Якушкин В. Е. Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее. — Русская старина, 1884, июль, с. 28—29. Якушкин ссылается на книгу П. В. Анненкова «А. С. Пушкин в александровскую эпоху» (с. 177), где приведенные Якушкиным фрагменты напечатаны менее полно.

<sup>34</sup> Пушкин А. С. Соч. и письма, т. I. Под ред. П. О. Морозова. СПб., изд. «Просвещение», 1903, с. 310—311 (тексты — напечатаны 5 отрывков: 1 — «В Геене праздник»; 2 — «Так вот детей земных изгнать»; 3 — «Сегодня бал у Сатаны»; 4 — «Кто там? Здорово, господа»; 5 — «Что козырь? Черви»), с. 619—620 (примечания и варианты).

<sup>35</sup> Русское слово, 1916, 18 апреля, № 83.



принадлежал собранию Л. Н. Майкова и был ранее известен лишь из краткого описания.<sup>36</sup> На этом листке после наброска первых шести стихов перевода из А. Шенье («Покров, упитанный язвительною кровью...») идет черновой текст следующих стихов:

Вот Коцит, вот Ахерон  
Вот горящий Флегетон.  
Доктор Ф., ну, смелее,  
Там нам будет веселее.  
— Где же мост? Какой тут мост!  
На вот, — сядь ко мне на хвост.

В том же 1916 г. П. О. Морозов перепечатал эти стихи в IV томе академического издания и снабдил их довольно пространном комментарием, в котором, с нашей точки зрения, этому фрагменту придается слишком большое значение, как своего рода ключу, открывающему замысел Пушкина с новой стороны, не замеченной ранее. «Набросок, — пишет П. О. Морозов об отрывке «Вот Коцит, вот Ахерон...», — является, по-видимому, одним из обломков стихотворного рассказа о посещении ада доктором Фаустом в сопровождении дьявола. Другие обломки этого рассказа мы видим в следующих черновых отрывках, которые находятся в рукописи Румянцевского музея № 2370 и прежними издателями относились к 1821 году, чему противоречит их расположение в указанной рукописи».<sup>37</sup> Действительно, изучение указанной тетради, находящейся в ИРЛИ (Пушкинский Дом), привело ее исследователей к заключению, что она заполнялась поэтом не в 1821, а в 1825 г. (предположительно между январем и июлем этого года), т. е. не в Кишиневе, а в Михайловском.<sup>38</sup> Транскрипция ее черновых фрагментов, данная П. О. Морозовым, была более совершенной, чем все предшествующие: в густой сетке исправлений и зачеркиваний ему и на самом деле удалось прочесть, или, лучше сказать, угадать, кое-какие стихотворные строки, казавшиеся прежде непонятными и не поддающимися истолкованию. Но основное предположение П. О. Морозова — о сюжетной связи между отдельными набросками данной рукописи, — кажется мне ошибочным, во всяком случае слишком поспешным, неправдоподобным и недоказанным. По сравнению с выводами, к которым приходил за полвека перед тем П. В. Анненков, впервые читавший эти черновики, П. О. Морозов своей догадкой не только не помог расшифровке загадочных текстов, но даже сделал несколько шагов назад.

Расположив эти «обломки» приблизительно так, как они стоят друг за другом в авторской рукописи, и освободив их от находившихся рядом случайных записей, росчерков пера или не поддающихся прочтению слов, П. О. Морозов слишком поспешно пытался склеить «обломки» в одно целое, скрепляя их с помощью якобы, наконец, угаданного имени героя задуманной Пушкиным поэмы, о чем не догадывались предшествующие публикаторы фрагментов. «Анненков, — пишет по этому поводу П. О. Морозов, — высказал предположение, что под буквою Ф., может быть, разумеется Фрикен — известный кишиневский врач того времени, но при нашей датировке отрывка это предположение, конечно, отпадает». Нисколько не настаивая на том, что под инициалом Ф., стоящим в пушкинском черновике, следует понимать доктора Фрикена, лицо для нас таинственное и неизвестное, мы, однако, не понимаем логики этого доказательства: почему Пушкин не мог упомянуть Фрикена или любого другого кишиневского жителя, если его рукопись датируется не 1821, а 1825 г.? С нашей точки зрения, Пушкин мог вывести в своем произведении лю-

<sup>36</sup> Пушкин и его современники, вып. IV. СПб., 1906, с. 2 (№ 22).

<sup>37</sup> Пушкин. Соч., т. IV. Изд. Акад. наук, СПб., 1916, с. 277.

<sup>38</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 766 («Вот Коцит...»).

бое лицо, знакомое ему в 1821 г. или ранее, а также в любом последующем году, если этому, конечно, способствовали соответствующие побуждения и обстоятельства. Какие побуждения содействовали в данном случае выбору Пушкиным главного героя набросков «адской поэмы», П. О. Морозов не объясняет, но что под инициалом Ф. имеется в виду Фауст, о чем не догадывались прежние истолкователи интересующих нас черновиков, он считает само собой разумеющимся. Как мы уже отмечали выше, ни в одном из фрагментов рукописи имя Фауста ни разу не названо; его можно читать так лишь приблизительно, после основательного самовнушения и только в отрывке «Вот Коцит, вот Ахерон». Как и во многих других случаях, в черновике условно можно разобрать лишь две первые буквы, а следующие три дополнить лишь по догадке: «Фауст», но и это чтение не обязательное. Так, В. М. Жирмунский в первом варианте своей известной работы «Гете в русской поэзии», напечатанной в «Гетевском томе» «Литературного наследства» в 1932 г., читал эти стихи иначе, чем П. О. Морозов, на которого он, однако, ссылается:

Вот Коцит, вот Ахерон,  
Вот горящий Флегетон;  
Доктор, сразу, ну, смелее  
Сядь ко мне на хвост!<sup>39</sup>

Угадав, как ему казалось, имя главного действующего лица фрагмента и расшифровав тем самым и другой его стих, где имя Фауста было сокращено до инициала Ф., П. О. Морозов так излагал сюжетный ход неосуществленной поэмы Пушкина: «Фауст вместе с чертом является в ад. Там в это время шла игра в карты. Смерть играет с Грехом (?) и еще с кем-то. Черт рекомендует Фауста <...> Смерть немножко недовольна тем, что черт привел своего приятеля без ее разрешения, но черт возражает, что об этом „думают двойко“, и она успокаивается и продолжает прерванную игру. Фауст осматривается кругом и спрашивает путеводаителя, где варят грешников. Черт объясняет, что они находятся сейчас в парадной зале, и указывает на приготовление к балу по случаю именин Сатаны. Затем он ведет Фауста дальше и на своем хвосте переносит через горящий Флегетон туда, где находится адская поварня, о которой раньше осведомлялся доктор. У входа в поварню их, по-видимому, останавливает часовой («Кто идет!»), но черт отвечает словами, указывающими на высокий чин посетителя. Шутка не получила дальнейшего развития».

Все неправдоподобно в этом крайне искусственном построении. Увлеченный своей догадкой, П. О. Морозов не заметил того, что было ясно уже П. В. Анненкову: отдельные фрагменты столь отличались друг от друга и по своему стилю и по своей поэтической лексике, что взятые вместе они не могли иметь общего героя и связываться друг с другом в нечто целое. Анненкову было неясно ни имя этого Ф., ни того сопровождающего его по адским владениям существа, которое Морозов называет чертом: кто еще мог спуститься с Фаустом в преисподнюю? Анненков называл их «посетителем» ада и его «путеводителем». Имя гетевского Мефистофеля во фрагментах не указано ни разу, да, конечно, и мысли о нем в данном случае не было. Да и какой хвост мог быть у Мефистофеля? В фрагментах Пушкина действует не всемогущий и всезнающий скептик, а обыкновенный, ловкий, но глуповатый и попадающий впросак бес народной русской демонологии. Соотношение между чертом и д-ром Ф. у Пушкина совершенно противоположное, чем между гетевскими героями — Фаустом и Мефистофелем.

---

<sup>39</sup> Жирмунский В. Гете в русской поэзии. — Литературное наследство, т. 4—6. М., 1932, с. 560—561. В позднем варианте этой статьи, вошедшей в книгу «Гете в русской литературе» (Л., 1937, с. 639), последний стих транскрибирован иначе: «Доктор Фауст, посмелее».

Последующие исследователи, следуя П. О. Морозову, весьма усилили неправдоподобность высказанных им догадок, дописывая за него то, что он еще не рисковал утверждать. Так, например, А. Г. Горнфельд в статье о Гете в «Путеводителе по Пушкину» (1931) отнес «вереницу черновых отрывков под названием <sic!> „Адская поэма“» к пушкинским «ошибкам восполнения мотивов и образов „Фауста“ Гете» и связал их с наиболее законченным Пушкиным «опытом» этого рода — «Сценой из Фауста». А. Г. Горнфельд писал об этих отрывках: «Долго комментаторы принимали „д-ра Ф.“, к которому обращены реплики отрывков, за кишиневского д-ра Фрикена, но совершенно ясно, что речь идет о д-ре Фаусте и отрывки в части представляют собой диалог между ним и Мефистофелем <sic!> при посещении преисподней. Мефистофель, называя адские реки Ахерон, Коцит, Флегетон, предлагает д-ру Ф. смело перебраться через них, тот ищет место <sic!>, тогда Мефистофель предлагает свой хвост вместо моста, и т. д. Так же объясняются стихи отрывка: „Вот доктор Ф (ауст), наш приятель! — Живой? Он жив, да наш давно. — Сегодня ль, завтра ль, все равно“. То есть дьяволы удивлены, что Мефистофель привел в ад живого человека, но Мефистофель так уверен в конечной победе над опутанным им Фаустом, что считает себя вправе заявить: „Он жив, да наш давно“. Шуточные отрывки, являясь отголоском того чтения Гете, которому предавался Пкушкин» на юге, к сожалению, не отлились в законченное создание. Но к мысли как-то восполнить своим воображением „Фауста“ Пкушкин» все-таки вернулся через несколько лет».<sup>40</sup>

Д. Д. Благой в статье «Фауст в аду», цитируя начало приведенных строк, по непонятной для нас причине не только считает, что автором догадки о «докторе Ф.», под которым нужно понимать Фауста, был А. Г. Горнфельд, но подчеркивает, что этот «тонкий критик и историк литературы <...> не был специалистом-пушкиноведом и потому дальнейших выводов из своего попутного замечания он не сделал».<sup>41</sup> Нам представляется, однако, что А. Г. Горнфельд, бывший на самом деле хорошим знатоком как Гете, так и Пушкина,<sup>42</sup> сделал не только все возможные, но и все невозможные выводы из своего «попутного замечания», оставив позади себя П. О. Морозова, задолго до Горнфельда изложившего интересующий нас замысел Пушкина гораздо точнее и осторожнее. Так, Горнфельд без всяких оговорок называет собеседника д-ра Ф. в аду Мефистофелем, приписывает ему все реплики в указанных черновиках Пушкина (тогда как их несомненно произносят различные участники беседы в преисподней), но самого доктора оставляет безгласным; наконец, А. Г. Горнфельд прямо утверждает, что все черновые фрагменты, нас интересующие, в которых Пушкин будто бы производил опыты «восполнения мотивов и образов Фауста», были основаны на долговременных и постоянных чтениях трагедии Гете (чему Пушкин «предавался на Юге») и несколько лет спустя получили законченное осуществление в пушкинской «Сцене из Фауста». Конечно, все это очевидные преувеличения, покоящиеся на произвольных домыслах, что не было столь заметно при тогдашнем состоянии пушкиноведения.

Правда, в указанной статье А. Г. Горнфельда, где в сжатой, но обобщающей форме, обязательной для справочного пособия, в котором она была помещена, автор должен был отобразить весь комплекс вопросов о Пушкине и Гете, он, говоря об «адской поэме», принужден был быть

<sup>40</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. VI. Путеводитель по Пушкину. М., 1931, с. 96.

<sup>41</sup> Благой Д. Фауст в аду. (Об одном неизученном замысле Пушкина). — В кн.: Исследования в чест на акад. Михаил Арнаудов. София, 1970, с. 266.

<sup>42</sup> Аркадию Георгиевичу Горнфельду (1867—1941) принадлежит статья о Пушкине и Гете в III томе «Сочинений» Пушкина под редакцией С. А. Венгерова (СПб., 1909), статья «Мопарт и Сальери» в его книге «О русских писателях» (т. I. Минувший век. СПб., 1912), а также ряд других работ о Гете.

более кратким, чем его предшественник П. О. Морозов. Так, в статье А. Г. Горнфельда нет никакой ссылки на таких персонажей пушкинского замысла, воображаемых или действительных, как Грех или Смерть, тогда как у П. О. Морозова они упомянуты, хотя и вызывали разноречивые толки и сомнения.

П. О. Морозов догадывался, как мы видели, что у Пушкина «Смерть играет с Грехом (?) и еще с кем-то». Вопросительный знак, поставленный комментатором после слова «Грех», означает его неуверенность в том, что именно так следовало бы читать густо зачеркнутое поэтом слово, что допускал еще В. Е. Якушкин в своем описании рукописей Пушкина. Нам эта догадка не представляется удачной: введение «Греха» в текст поэмы в качестве некоего аллегорического персонажа кажется произвольным и себя не оправдывающим; едва ли подобный абстрактный образ мог появиться в произведении, где намечались персонажи, имеющие сочную сатирическую окраску, и которое проникнуто яркой атеистической тенденцией.<sup>43</sup> Тем не менее в некоторых изданиях сочинений Пушкина сравнительно недавнего времени «Грех» — как обозначение действующего лица, беседующего со Смертью, — введен в текст интересующих нас отрывков «адской поэмы».<sup>44</sup>

Что касается Смерти, то она и на самом деле названа в качестве действующего лица фрагментов, притом несомненно не эпизодического, а одного из очень существенных в общей композиции задуманного произведения. Если бы из всех рукописных отрывков, относящихся к этому замыслу, были бы выбраны все строки, относящиеся к карточной игре, было бы нетрудно заметить, что в целом они занимают в рукописи важное место и что главным связующим лицом во всех этих эпизодах является именно Смерть, вступающая в разговор то с одним, то с другим собеседником. Кто они, эти собеседники, и о чем между ними ведется беседа, комментаторы черновых строк Пушкина не уясняли и отделялись весьма общими или неопределенными формулировками. Уже первый опубликованный П. В. Анненковым фрагмент, относящийся к интересующему нас замыслу («Что козырь? — Черви. — Мне ходить...»), не оставлял сомнений в том, что игра шла в аду и что игроки не походили на земных картежников; это была игра без счета времени, игра, которой не будет конца:

Ведь мы играем не для денег,  
А только [б] вечность проводить...<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Олицетворение Греха (в смысле деяния, нарушающего определенную систему религиозно-нравственных предписаний) по справке, которую дает «Словарь языка Пушкина» (т. II. М., 1956, с. 545), встречается в основных печатных текстах поэта лишь однажды, в таком контексте, где оно представляется типичным библизмом («Грех алчный гонится за мною по пятам», в позднем стихотворении «Напрасно я бегу к Сионским высотам», 1836).

<sup>44</sup> См., например, текст черновых набросков «адской поэмы» в следующих изданиях: Пушкин. Полн. собр. соч. в 9-ти т., т. II. М.—Л., изд. «Academia», 1935, с. 508; Пушкин. Стихотворения, т. I. Под общ. ред. А. Л. Слонимского. Л., 1940 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 271. «Грех», как обозначение говорящего, вставлен здесь в текст после трудно читаемых стихов:

Вы знаете, всегда ли [ведь?] другу  
Я рада оказать услугу...

Тем самым эти стихи определяются как произносимые Смертью.

<sup>45</sup> Эти строки приводит Т. Г. Цявловская в статье «Влюбленный бес. (Неосуществленный замысел Пушкина)» (Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, с. 107—108), сопоставляя их с записью дневника М. П. Погодина от 16 октября 1822 г. о Пушкине. Однако, по нашему мнению, это сопоставление основано на недоразумении, да и вся эта статья маститой исследовательницы включает в себе множество недоказуемых догадок, нуждающихся в подтверждении или полном пересмотре. «Думается, — пишет Т. Г. Цявловская, — что именно о поэме, посвященной аду <...> рассказывал Денис Давыдов, вернувшись из Киева,

Но в игре принимает участие несколько лиц, подающих реплики профессиональных игроков:

... Кругом нас обыграла:  
Эй, Смерть! Ты право сплутовала...

К кому же тогда относятся ответные слова Смерти:

— Молчи! ты глуп и молодец.  
Уж не тебе меня ловить —

не к «посетителю» ли ада, как его осторожно называл П. В. Анненков? Подобные вопросы остаются пока без ответа, хотя во всех фрагментах Смерть рисуется за тем же самым занятием. Но как она попала в ад? Легко заметить также, что Смерть в отрывках жалуется, собственно, не на то, что некий посетитель явился в ад с чертом без ее разрешения (как это представлял себе П. О. Морозов), ведь она не «хозяйка» преисподней, не Прозерпина (Персефона) античной мифологии, не грозная повелительница теней, владывающая совместно с Плутоном над душами умерших и стерегущими их чудовищами, которую иногда выводили и в русских «разговорах мертвых». Смерть — постороннее для преисподней лицо. Посетителем, которого ей представляют, она недовольна за то, что тот еще живой. По-видимому, с ним одним или за него ведется карточный поединок у настоящего хозяина преисподней — Сатаны или Плутона, который и устраивает праздник, куда Смерть звана как гостя и где она к своему удивлению встречает живого человека.

Возвратимся, однако, к гипотезе П. О. Морозова о Фаусте как главном действующем лице пушкинских рукописных фрагментов. Эта гипотеза была, по-видимому, принята всеми (или подавляющим большинством) исследователей Пушкина. В юбилейный для Гете 1932 год (столетие со дня его смерти) появился ряд статей, в которых гипотеза о «Фаусте в аду» — как о задуманной, но не написанной поэме Пушкина, — излагалась неоднократно, без всяких сомнений, но со всевозможными произвольными прибавками, сомнительными допущениями и ни на чем не основанными утверждениями. Так, например, в ценной статье «Пушкин и Гете» Гл. Глебов, рассуждая о «фаустовской теме» в творчестве Пушкина, утверждал, в частности, что Пушкин дважды производил опыт «восполнения» гетевской трагедии: в «Новой сцене из Фауста» и в незавершенных черновых отрывках, условно именуемых «адской поэмой». Содержание последней Гл. Глебов излагает следующим образом: «К началу другой сцены пушкинского „Фауста“ — „Фауст в аду“ — относятся написанные в том же 1825 г. два отрывка — „Вот Коцит, вот Ахерон“ и „Что козырь? — Черви“. В первом отрывке Фауст на хвосте дьявола <?> спускается в ад. В аду происходит знаменательный разговор между ним и бесом поварен <?>. На вопрос о том, что кипит в котле, бес говорит: „По-

---

где он в начале 1821 года встретился с Пушкиным <...> Можно предположить, что поэт говорил Давыдову о своем замысле, может быть показывал ему отрывки. На это наводит запись М. П. Погодина со слов Давыдова: „Пишет стихи заприсест, однако марает много. — Который час, спрашивают адских теней — вечность“». М. П. Погодину, предполагает Цявловская, Давыдов «говорил о писательской манере Пушкина, которую он, значит, имел случай близко видеть <?>. „Который час, спрашивают адских теней — вечность“, — записал далее Погодин, очевидно приводя в передаче Дениса Давыдова какую-то цитату из Пушкина <?>. Не думал ли Пушкин ввести этот образ бесконечности в свою поэму об адском мире?» (там же, с. 108). Далее Т. Г. Цявловская с полным основанием замечает, что «образ этот довольно распространен в литературе», и приводит ряд примеров. Примеры эти могли бы быть легко умножены, однако ни в одном из них не идет речь о карточных игроках. К тому же запись Погодина дана в таком контексте и с таким характерным для его дневника лаконизмом, что пользоваться ею как документальным свидетельством о данном произведении Пушкина едва ли целесообразно. См.: Цявловский М. А. Пушкин по документам Погодинского архива. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XIX—XX. СПб., 1914, с. 68.

гляди — цари!“. На это Фауст отвечает: „О, вари, вари!“». Последняя реплика «Фауста» сопровождается замечанием комментатора: «Эти слова хорошо характеризуют умонастроение Пушкина в год декабристского восстания». Такое наблюдение, конечно, правдоподобно, но абсолютно неправдоподобны все предшествующие догадки. Даже русификация зрелища, открывшегося перед вопрошателем — будто бы пушкинским Фаустом — и вызвавшего его восхищение («цари» вместо «короли»), казалась бы неуместной в данном случае, при всей международной популярности этого персонажа. Пушкин, с удивительной чуткостью улавливавший любой исторический и локальный колорит, едва ли мог бы допустить здесь такую хронологическую нелепицу и безвкусицу. Представить себе в лицах воображаемому беседу Фауста с неким «бесом поварен», выдуманном комментатором, столь же затруднительно, как и заподозрить, что у пушкинского Мефистофеля был хвост, сидя на котором, Фауст якобы мог удобно осматривать различные участки преисподней.

Между тем исследователь фантазировал и далее: «Во втором отрывке Смерть играет в карты с Грехом и, по-видимому, с душами, томящимися в аду <?>. Они играют „не для денег, а только б вечность проводить“. Эта черта говорит о том, что в аду Фауст найдет все ту же бессмыслицу <?>. Появляется <?> в сопровождении дьявола (Мефистофеля?) Фауст. Он зван на праздник к Сатане. Смерть удивляется, что Фауст находится в аду живым. На это дьявол (Мефистофель) отвечает: „Он жив, да наш давно, — сегодня ль, завтра — все равно“. Судьба Фауста кажется предрешенной. Фауст испытал мир. Теперь он хочет испытать ад <?>. Он совершает путь, намеченный в трагедии Гете: с небес через землю в ад <?>».<sup>46</sup>

Нетрудно заметить, с какой легкостью и свободой извлечена исследователем эта произвольная композиция из трудно читаемых черновиков Пушкина. Гл. Глебов пошел еще дальше, чем П. О. Морозов и Горнфельд: одна догадка нагромождается у него на другую для того, чтобы воссоздаваемому ходу действия поэмы можно было придать хотя бы условное правдоподобие. Однако при первом же сопоставлении с подлинным пушкинским — несвязным — текстом все цитированное построение разваливается, как карточный домик. Оно ничем не подтверждено и никак не оправдано — ни текстологическими, ни хронологическими соображениями.

Нет необходимости приводить дальнейшие справки и цитаты, поскольку все последующие издатели и комментаторы Пушкина согласились с упомянутыми выше догадками П. О. Морозова и сторонниками его гипотезы, неизменно связывая большинство интересующих нас черновых фрагментов поэта с темой о Фаусте. Некоторые робкие сомнения, возникавшие иногда по этому поводу, подавлялись авторитетом новейших академических изданий сочинений Пушкина, где эти фрагменты публиковались уже без сопровождавших их некогда вопросительных знаков, как якобы расшифрованные окончательно и больше не вызывающие споров. Так, например, во II томе «большого» шестнадцатитомного академического издания (1937) они напечатаны под общим заглавием «Наброски к замыслу о Фаусте» (II, 380, 928, 1157). В начале 1970-х годов Д. Д. Благой дважды напечатал уже упоминавшееся нами выше исследование — «Фауст в аду. (Об одном неизученном замысле Пушкина)», в котором он еще раз попытался утвердить представление о том, что в задуманных Пушкиным сценах должно было быть представлено «посещение Фаустом ада и то, что он там увидел».<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Глебов Гл. Пушкин и Гете. — В кн.: Звенья, т. II. М., 1933, с. 45—46. К последней цитированной нами фразе автор добавил ссылки на сцену из «Фауста» Гете («Пролог в театре») и на разговор Гете с Эккерманом (от 6 мая 1827 г.), но эти указания не только не разрешают, но даже запутывают загадку, невольно внушая ошибочное представление, что Пушкин следовал творению Гете.

<sup>47</sup> См. в сборнике, опубликованном Болгарской Академией наук, — «Исследования в чест на акад. Михаил Арнаудов. Юбилеен сборник» (София, 1970, с. 263—275),



Правда, первые сомнения по поводу гипотезы П. О. Морозова высказаны были еще в 1932 г. В. М. Жирмунским в раннем журнальном варианте его известного труда «Гете в русской литературе». Изложив вкратце «адскую поэму» Пушкина по изданию П. О. Морозова и приведя несколько цитат из ее черновиков, В. М. Жирмунский, тонкий знаток великого творения Гете, несомненно почувствовал, как далеки все цитированные им фрагменты текста Пушкина от «Фауста» Гете. «Впрочем, — писал исследователь, — Фауст в аду не является темой, близкой замыслу Гете. Если праздник в аду мог бы иметь точки соприкосновения с Вальпургиевой ночью, то обозрение адских мук скорее напоминает Дантов „Ад“. Во всяком случае тревоживший воображение Пушкина образ доктора Фауста связан лишь сюжетной ситуацией с Фаустом Гете».<sup>48</sup> Последнее утверждение, однако, с моей точки зрения, также является лишь преувеличением или уступкой гипнотизирующей гипотезе Морозова: в «сюжетной ситуации» у Пушкина и у Гете я не усматриваю никакого сходства, как, впрочем, и в самых образах двух центральных действующих лиц у обоих поэтов. Да и все специфические у Пушкина интонации народно-разговорного стиля набросков «адской поэмы» едва ли восходят к какому-либо иностранному литературному произведению. Между тем именно в иностранном источнике искали основу данного пушкинского замысла.

Эти попытки были, однако, безуспешны. Указывали, в частности, на одну из многих имеющихся обработок старой, сложившейся еще в XVI в., легенды о Фаусте, принадлежащую перу Фридриха Клингера, друга Гете и одного из типичнейших писателей Sturm und Drang'a. В 1791 г. Клингер выпустил в свет на немецком языке свой роман «Жизнь, деяния и гибель Фауста», в котором, между прочим, идет речь о празднике в аду, устроенном в честь Фауста. Но сам Фауст у Клингера в аду не появляется, и его только чествуют здесь как «великого грешника».<sup>49</sup>

Сделана была также попытка — столь же, с моей точки зрения, неудачная, — возвести замысел Пушкина к английской трагедии Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста», представленной на лондонской сцене в 1594 г. и впервые напечатанной в 1604 г. В цитированной нами выше статье Гл. Глебова «Пушкин и Гете» по этому поводу говорится следующее: «Возможно, что на мысль написать посещение ада Фаустом навело его (Пушкина, — М. А.) то место трагедии Марло, где Фауст выражает желание увидеть ад и вновь вернуться на землю, а Люцифер ему это обещает. Такого рода сцены нет в „Фаусте“ Гете. Нет посещения Фаустом ада и у самого Марло — обещания Люцифера осталось невыполненным. Тем больше интереса для Пушкина мог представить этот эпизод».<sup>50</sup> Признаюсь откровенно, что логика последнего умозаключения («тем больше интереса...») для меня остается

---

а также в кн.: Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней, т. I. М., 1972, с. 256—303.

<sup>48</sup> Литературное наследство, т. 4—6. М., 1932, с. 561. Ср.: Жирмунский В. Гете в русской литературе. Л., 1937, с. 137—138. Отметим также, что В. М. Жирмунский возражал Д. Д. Благому, читавшему доклад о пушкинской сцене «Фауст в аду» на XX Пушкинской конференции 4 июня 1969 г. В отчете об этой конференции Р. В. Иезуитова сообщает: «В. М. Жирмунский оспаривает выдвинутую в докладе Благого гипотезу о возможном знакомстве Пушкина с народной книгой о Фаусте, которая была настолько редким изданием, что ее не знал сам Гете. Содержание пушкинских фрагментов на темы из Фауста заставляет искать каких-то иных источников и литературных традиций. Так, по мнению В. М. Жирмунского, можно говорить о воздействии на замысел Пушкина „Божественной Комедии“ Данте» (Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1970, т. XXIX, вып. 5, с. 468).

<sup>49</sup> К вопросу о знакомстве Пушкина с произведениями Ф. Клингера я предлагаю вернуться в особой статье.

<sup>50</sup> Г л е б о в Гл. Пушкин и Гете, с. 45, примеч. 3.

совершенно непонятной, в особенности потому, что знакомство Пушкина с текстом указанной сцены Марло немислимо и никем доказано быть не может.

Мы пришли к заключению, что в «Фаусте» Гете нельзя найти никакой аналогии сценам пушкинских набросков — их образам, месту их действия, авторскому стилю или интонациям говорящих. В них все чуждо гетевскому творению и не может быть истолковано как отзвук трагедии Гете или как полемика с ним. У Пушкина есть лишь одна «Сцена из Фауста», а о другой или даже о других сценах, аналогичных по происхождению, мы не имеем никаких сведений. Во всяком случае искать их в набросках так называемой «адской поэмы» явно не приходится. Смешно было бы представлять себе в данном случае и гетевских героев в роли пушкинских персонажей. Немислимо было бы вообразить себе Мефистофеля, играющего в карты; образ Смерти, занимающий, как мы видели, одно из центральных мест в пушкинском замысле, в «Фаусте» Гете не играет никакой роли и к тому же совершенно отличен от пушкинского по естественной причине: в немецком языке Смерть — мужского рода (Der Tod). Смерть появляется в одной из последних сцен второй части гетевского «Фауста» как случайное эпизодическое лицо. Русский переводчик «Фауста» Н. Холодковский при переводе этой сцены принужден был считаться с немецким представлением. Аллегорические персонажи, введенные Гете в заключительную сцену «Фауста» (под ремаркой «Дворец. Роскошный сад, прорезанный ровно выведенным каналом»), — Порок, Грех и Нужда — говорят о Смерти как о своем «брате»:

Пронесется тучи по тверди широкой  
Смотрите, смотрите! Далеко, далеко  
Не брат ли, не Смерть ли (Bruder Tod) виднеется там? <sup>51</sup>

#### 4

В XVIII в. во всех литературах Европы, в частности также и в русской, изображение ада, тартара, преисподней (как бы мы его ни называли) в качестве места действия в литературных произведениях разных жанров было положительно в моде. Эта мода в немалой степени являлась следствием сложных переплетающихся воздействий, какие продолжали оказывать на литературы многих стран величественные и мощные по своим творческим импульсам создания предшествующих столетий — «Божественная Комедия» Данте и «Потерянный рай» Мильтона. В течение всего указанного времени во всех важнейших литературах Европы шел процесс их усвоения, адаптации и переработки применительно к местным условиям и эстетическим традициям, и всюду этот процесс принимал особые формы, сталкиваясь с возрожденной приверженцами классицизма античной мифологией и рационалистической философией просветительского века. Вот почему везде «адские» сюжеты в новых переводах, обработках и приспособлениях постепенно теряли свой устрашающий пафос, принимали пластические формы, заимствованные из античных литератур, проникались иронией, которая, расширяясь, иногда вела авторов и дальше — к пародии, травестии или сатире.

В русской литературе XVIII в. указанные явления принимали особо усложненные формы, так как здесь скрещивались одновременно сходные воздействия нескольких зарубежных литератур, а, кроме того, сильнее, чем в других странах, оказывали влияние на текущую светскую литературу древнерусская письменность и устное народное творчество.

Все сказанное нетрудно проследить и на отдельных примерах. В XVIII в. состоялось первое знакомство русских читателей, не знавших

<sup>51</sup> Гете И. В. Фауст, ч. II. Пер. Н. А. Холодковского. М.—Л., 1936, с. 290.

иностранных языков, с творениями Данте и Мильтона.<sup>52</sup> Уже к середине этого столетия появляются произведения русской литературы, в которых можно проследить воздействия этих великих эпоев. Так, во второй части книги М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славянские сказки» (1-е издание — 1766 г.; дальнейшие издания — 1783—1785, 1789 гг.) помещена повесть о царевиче Силославе из времен мифической древнеславянской старины; в поисках своей суженой Прелепы царевич со своим «поводырем» Свидой спускается в ад. В. В. Сиповский уже давно указал, что эта часть повести занимает среднее место между первой песнью «Божественной Комедии» Данте и русскими апокрифическими сказаниями о хождении богородицы по мукам.<sup>53</sup> Подчеркнем также, что, согласно одному из древнейших представлений русских книжников, большая огненная река отделяла тьму от света, отграничивая царства живых и умерших.<sup>54</sup> Огненная река и область вечного льда, как места посмертного наказания, присутствовали, без сомнения, еще в дохристианских представлениях народов Европы и Востока о царстве мертвых, чем и объясняется прежде всего сходство в описаниях этого рода в различных апокрифических текстах. Широко разработанные в сказаниях и литературных памятниках раннего и позднего средневековья, представления эти долго удерживались в произведениях русского народного творчества. В русских духовных стихах, записанных в XIX в., поется, что

...грешные, беззаконные рабы  
Останутся за рекою за огненную.

По представлениям народных исполнителей духовных стихов, ад находится в пропастях земляных, — «зима там несогреянна, злые мразы лютые»:

Иным будет грешникам — огни негасимые,  
Иным будет грешникам — зима зла студеная...<sup>55</sup>

Не забудем также, что в русской повести о Савве Грудцыне XVII в., этом «русском Фаусте», как ее не раз называли исследователи нашего времени, рассказано о том, как бес сначала ведет Савву на некий холм и показывает ему владения своего отца, а затем спускается с ним в ад, где Савва вручает самому Сатане «рукописание», т. е. договор, заключенный с ним бесом. Вернувшись из царства Сатаны, Савва продолжает свою беспутную жизнь.<sup>56</sup>

Во второй половине XVIII в. в русских переводах с английского, французского и немецкого языков появились все сколько-нибудь заметные западноевропейские повести на адские и демонологические темы. В 1766 г. стало известно у нас остросатирическое произведение Генри Фильдинга «Путешествие в другую свет» («A Journey from this World to the Next», 1743);<sup>57</sup> в конце века увидела свет в русском переводе

<sup>52</sup> См.: Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России. — В кн.: От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970, с. 22—30.

<sup>53</sup> Сиповский В. В. Очерки по истории русского романа, т. 5, вып. 2. СПб., 1910, с. 134.

<sup>54</sup> Н. С. Тихонравов (Соч., т. I. М., 1898, с. 178) отмечает, что «одним из самых исконных и существенных верований» древней Руси «было то, что огромная река отделяет здешний мир от царства умерших». Ср.: Клейн И. Донец и Стикс. — В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 64—69.

<sup>55</sup> Тихонравов Н. С. Соч., т. I, с. 207; Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М., 1916, с. 119—120.

<sup>56</sup> Ржига В. Ф. Повесть о Савве Грудцыне (по старейшему датированному тексту). — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961, с. 313—315; ТОДРЛ, т. II. М., 1935, с. 181—214; т. III, 1936, с. 99—159.

<sup>57</sup> Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, т. III. М., 1966, с. 301.

известная фантастическая повесть в ориентальном вкусе Вильяма Бекфорда «Ватек. Арабская сказка» (СПб., 1792), в которой герой спускается в магометанскую преисподнюю.<sup>58</sup> Появлялись и оригинальные русские произведения того же рода. Так, еще в 1769 г. Ф. А. Эмин начал издавать ежемесячный журнал «Адская почта, или Переписка хромононого беса с кривым», к каждой книжке которого в качестве приложения давались «Адские ведомости»; в 1788 г. этот журнал был дважды переиздан под разными заглавиями; одно из них было «Курьер из ада с письмами».<sup>59</sup> В 1792 г. в Москве была издана сатирическая и юмористическая «Переписка двух адских вельмож, Алгабека и Алгамека <...> Перевод с арапо-еврейского языка греко-японским переводчиком в 1791 000 году» (3 части. М., 1792).<sup>60</sup>

Все подобные произведения нравились русским читателям и получили широкое распространение в переизданиях и даже рукописных списках. Сатирическая традиция жанра «адской» корреспонденции не угасала в России в народной среде в течение всего XIX в. Уже в первой половине этого столетия стали получать распространение в рукописных списках так называемые «Адские газеты»; они обращались в грамотной крестьянской и мещанской среде, известны были солдатам, списывались также в старообрядческих слоях.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Там же, т. I. М., 1962, с. 85.

<sup>59</sup> Неустроев А. Н. Исторические разыскания о русских повременных изданиях. СПб., 1874, с. 154—159; Сопиков В. С. Опыт российской библиографии, ч. III. Под ред. В. Н. Рогожина. СПб., 1904, № 3772, с. 11—12. Едва ли подлежит сомнению, что облик «Хромононого беса» в журнале Ф. Эмина восходит к стяжавшему в России большую популярность сатирическому роману А. Лесажа «Le Diable boiteux» (1707), известному под заглавием «Повесть о хромоногом бесе» во множестве изданий XVIII—начала XIX в. (1763, 1775, 1785, 1791, 1816). См.: Сопиков В. С. Опыт российской библиографии, ч. III, № 5943—5945; Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века (1725—1800), т. II. М., 1964, с. 149. Французский роман А. Лесажа в свою очередь опирается на роман испанского писателя Луиса Гевары «El diablo cojuelo ó novela de la otra vida» (Madrid, 1641).

<sup>60</sup> Полное заглавие этого произведения дано у В. С. Сопикова (Опыт российской библиографии, ч. IV, № 8105), а также в «Сводном каталоге русской книги гражданской печати» (т. II, с. 414), где имеется следующее замечание составителей: «В. С. Сопиков называет автором „Перециски“ Александра Писарева (р. 1752), но В. В. Шишовский, перечисляя ряд особенностей, указывающих на французское происхождение романа, сомневается в том, что это оригинальное русское произведение».

<sup>61</sup> На «Адские газеты» впервые обратил внимание в русской печати А. Н. Афанасьев в маленькой заметке, опубликованной в журнале «Библиографические записки» (1858, т. I, с. 53—55), где он использовал два находившихся у него в руках списка этого произведения (московский и белорусский), тексты которых, впрочем, приведены им лишь в выдержках. Другие списки и в более полном виде позже печатались несколько раз. Так, В. И. Лествицын напечатал один из них в статье «Крестьянская газета из ада. Народная сатира» (Русская старина, 1875, т. XIV, с. 213—216). Другие редакции этой же сатиры по различным рукописям напечатаны: П. А. Шилковым (по списку, найденному на Урале) в «Этнографическом обозрении» (1891, № 3, с. 235—237); А. И. Яцмирским в статье «Мелкие тексты и заметки по старинной славянской и русской литературе» (Изв. Отделения русского языка и словесности, 1906, кн. 2, с. 315—318) по рукописи 1833—1834 гг., принадлежавшей мещанину г. Арзамаса и озаглавленной «Адские газеты в пяток сырные недели»; Н. Н. Оглобляным по рукописи, хранившейся в библиотеке Киевского Софийского собора, как народное произведение, записанное в Смоленской губернии (Из бытовой истории XIX в. — Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских, 1909, т. 232, с. 27—30). П. А. Россиев в статье «1812 год в анекдотах» (Новое слово, 1912, № 7, с. 30) без указания на источник приводит несколько иную редакцию того же произведения, будто бы сочиненного «каким-то москвичом», и относит его к 1812 г. Ряд редакций этого произведения возник в старообрядческой среде, где оно было очень популярно и подвергалось переработке. На некоторые из них указал Ф. В. Ливанов (Ливанов Ф. В. Раскольники и острожники. СПб., 1873, с. 161—162); другие объединены в кн.: Рождественский Т. С. Памятники старообрядческой поэзии. — Зап. Московск. археологического ин-та, 1910, т. VI, с. 93—96. Эта народная сатира имеет характер гневного

Устойчивой популярностью в течение всего XVIII в. в русской литературе, как и в литературах других стран Европы (Франции, Германии, Англии), пользовался жанр так называемых «разговоров в царстве мертвых», восходивший к своему образцу — возрожденным в XVI в. некогда широко известным в античном мире диалогам Лукиана Самосатского: это были сатиры и памфлеты в форме загробной беседы.<sup>62</sup> Традиционным местом действия подобных диалогов являлась пограничная река между живыми и мертвыми; нередко разговоры шли между давно умершими, обретающимися в царстве теней, и перевозимыми через Стикс душами только что умерших, несущими в загробный мир земные черты и причуды. Подобные произведения, во множестве выходившие в то время на разных языках, прежде всего были сатирическими, нередко с подчеркнутой современной политической направленностью; однако в различных литературах и под пером писателей разного склада и времени подобные разговоры могли принимать всевозможную окраску, в том числе сугубо философскую, памфлетно-сатирическую, скептически-ироническую и т. д.; известное значение при этом имел и выбор теней, вступающих между собою в беседу или спор. Внешняя форма и обстановка таких диалогов долгое время оставались неподвижными, но бесконечное разнообразие представляла возможность вывести перед читателем и столкнуть в споре о живых кого угодно из мертвецов, независимо от того, когда они жили и к какой общественной среде принадлежали. Стоит подчеркнуть, что в годы юности Пушкина жанр «разговоров в царстве мертвых» продолжал бытовать в России, и сатирические разговоры в этом жанре, зарубежные и переводные, печатные и рукописные, распространялись достаточно широко. Пушкин несомненно хорошо знал ряд произведений этого рода, и они не могли не получить отражения в его собственном творчестве.

В журнале М. Д. Чулкова «И то и сё» 1769 г. появился один из разговоров в этом жанре, в котором редактор устами Харона осыпал руга-

обличения социального неравенства и пороков общественной жизни. В списках, опубликованных Оглоблиным и Яцимирским, «Адская газета» начинается так:

На сих днях выехал курьер из ада,  
Привез он почту страшных газет,  
Какая будет грешным награда,  
Кои в несчастья пойдут на тот свет...

Далее в списках дается весьма пессимистическая картина действительности с точки зрения адского правосудия. «Нынешний век: зри всяк человек: грех скончался, истина охромела, любовь простудю больна, честность и верность в отставку вышли» и т. д. Эта часть «Страшных газет» в разных списках варьировалась на разные лады; судя по тому, что во главе грешников всюду ставятся здесь представители духовенства, можно было предположить, что сатира возникла среди старообрядцев, однако в ряде списков среди грешников находятся и «раскольники». Демократические тенденции сатиры в особенности ясно проявляются в особых симпатиях к «нищим», которых Сатана гонит из ада прямо в рай, потому что в аду нехватает места «немилосердным боярам», откупщикам. «Ступайте в геенну! Горите огнем», — говорит он грешникам, —

А нищим вскричал: «Бегите прочь, убогие твари,  
Здесь заняты места вельможами да дворянами!»  
Нищета, пройдя все мытарства,  
Подхватя свои кошель,  
Побрела в райские края!

Цитированные строки напоминают сказочный мотив о солдате в аду, о котором пойдет речь ниже.

<sup>62</sup> Egilsrud John S. Les «Dialogues des Morts» dans la littérature française, allemande et anglaise (1646—1789). Paris, 1934. В приложении к этому исследованию приводятся расположенные в хронологическом порядке библиографические перечни «диалогов мертвых» во французской, немецкой и английской литературах (с. 201—213).

тельствами Ф. А. Эмина в образе «злоречивика».<sup>63</sup> Возможно, что перу того же Чулкова принадлежит и другой памфлет в том же жанре, и на этот раз метивший в реальное лицо (купца-старобрядца А. В. Чупятова). В первый раз этот памфлет вышел в свет анонимной брошюрой под заглавием «Жизнь некоторого мужа и перевоз курioзной души его через Стикс-реку» (СПб., 1780). Уже в следующем 1781 г. он был переиздан, а затем под различными заглавиями перепечатывался еще несколько раз (1788, 1791, 1802, 1835). Догадки об авторе этого памфлета также неоднократно высказывались в печати, но обсуждение этого вопроса, по-видимому, еще не привело к согласному решению. Сочинение памфлета приписывали (кроме Чулкова) С. П. Колосову, А. В. Олсуфьеву, Д. И. Фонвизину;<sup>64</sup> последнее мнение разделял Пушкин, интересовавшийся «Жизнью некоторого мужа» и знакомившийся с текстом этого произведения по одному из его печатных изданий, как об этом свидетельствует П. А. Вяземский в своей книге о Фонвизине.<sup>65</sup>

Действующими лицами этого сатирического произведения являются Харон, перевозающий «курioзную душу» купца-старовера, «улыбающуюся, бородатую и усатую», с кульком книг в руках, судья Минос и Меркурий. Все властители преисподней приходят в ужас от этой души, прибывающей в их края, и стараются избавиться от нее. Заключается их разговор определением наказания «курioзной душе», которое она заслужила при жизни покойного и которое изрекает Минос: «Возьми, Меркурий, отдай Пизифоне<sup>66</sup> и сестрам ее; вели на него французский кафтан надеть, волосы завязать и напудрить сколько можно более; шляпу вели загнуть по-французски и заткнуть в нее (душу, — М. А.) предолгую курительную трубку, и водить ее таким образом по царству сему. А как скоро он (купец-старовер, — М. А.) скажет, позвольте мне вымолвить, и будет просить, чтоб на него не гневались, то давайте ему тотчас кофе и заставьте играть в кости <...> Пойди, душа велеречивая, и прими достойную часть по заслугам твоим в геенне огненной, где будет от меня приказано определить тебя не последнюю. . .»<sup>67</sup>

Во множестве подобных произведений русской литературы XVIII—начала XIX в. в жанре «разговоров мертвых» — прозаических и поэтических — на все лады видоизменялись выводившиеся здесь облики людей, ставших адскими тенями и заслуживших осмеяние или осуждение; среди них были правители и военные, откушники и торговцы, чинов-

<sup>63</sup> Западов А. В. Журнал Чулкова «И то и сё». — В кн.: XVIII век, сб. II. М.—Л., 1941, с. 121—139.

<sup>64</sup> Светлов Л. М. Д. Чулков — автор памфлета «Жизнь некоторого мужа и перевоз курioзной души его через Стикс-реку». — Русская литература, 1963, № 2, с. 188—197 (здесь же указаны и все последующие издания этого памфлета и литература о нем). В вышедшем годом позже «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII века» (т. II. М., 1964, с. 53) «Жизнь некоторого мужа» уверенно приписывается не Чулкову, а С. П. Колосову, на том основании, что на обнаруженной в 1893 г. рукописи этого произведения с несколько измененным заглавием («Житие господина Н., которое служит введением в историю его в царстве мертвых») была сделана следующая надпись: «Здесь описан Ржевы Володимировой купец Василий Анисимов сын Чупятов, который после совершенно с ума сошел, покойным сенатским протоколистом Стефаном Прокофьевичем Колосовым в 1766 г.». Тем не менее, с нашей точки зрения, приведенная надпись вопроса об авторе памфлета не решает.

<sup>65</sup> Вяземский П. А. Фон-Визин. СПб., 1848, с. 283—284 («Пушкин говорил мне о каком-то феологическом памфлете, писанном будто бы Фон-Визиным <...> Сочинение же сие приписано Фон-Визину потому, что оно было напечатано по крайней мере вторым изданием <СПб., 1788> вместе с «Посланием к слугам момп» <Фонвизина>»).

<sup>66</sup> Несомненно это типографская ошибка; судя по упоминанию «сестер», речь идет о Тисифоне, одной из Эриний, богинь мщения, живших в Аиде.

<sup>67</sup> «Жизнь некоторого мужа» цитируется здесь по изданию 1791 г., полностью перепечатанному с вводной статьей Л. Б. Светлова «Русский антиклерикальный памфлет XVIII века» в кн.: Вопросы религии и атеизма. Сборник статей, вып. XI. М., 1963, с. 373—382.



ники и начальники, философы и представители духовенства и т. д. Стоит отметить, что особую и довольно многочисленную группу составляли такне «разговоры», в которых действующими лицами являлись писатели и поэты, находившиеся в аду и вступавшие между собою в беседу на злободневные литературные темы. В напряженной и острой литературной борьбе той поры подобные произведения, имевшие сатирический характер, пользовались популярностью и сыграли некоторую роль в литературных спорах.

Напомним здесь, например, написанные в 80-х годах XVIII в. юмористические оды Н. П. Николева (1758—1815), пародировавшие поэтическое косноязычие творений В. К. Тредиаковского. Поводом для создания этих пародий явились события русско-турецких войн, в частности взятие штурмом крепости Очаков (6 декабря 1788 г.); Николев стремился представить читателю, как откликнулся бы на это автор «Телемахида», постоянно служивший предметом насмешек как раз в это время. В одной из этих од, озаглавленной «Ода к премудрой Фелице от старого русского пииты из царства мертвых», Николев надевает на себя личину Тредиаковского, подражая его стилистической манере, воспроизводя его искусственно архаическую лексику и странно и забавно звучащие обороты речи:

Буди преклонна внимаемь, Фелица!  
Древний пиита из ада поет.  
Нудит взять лиру твоя мя десница,  
Кая блаженства полсвету дает.

Бледная зависть тобой разъяренна,  
Вести приносит и в ад о тебе.

Я ж, многогрешный, во тартаре тая  
В казнь необычной охоте к стихам,  
Слышал до слова, что зависть презлая  
Плачно вещала поднорым <sic> богам.

Весть пресловута, как солнце с востока,  
Дух мне, пиите, согрела тотчас,  
Вдруг позабылись все лютости рока,  
Перышко в руки — и шмыг на Парнас!  
и т. д.

Это длинное стихотворное пастиччо, порой достигающее намеренной бессмыслицы, кончается еще одной ссылкой на то, что послание исходит от покойного поэта, тенё коего пребывает в аду:

Взглянь милосердо на сердце пиита,  
Кое подносит (за скудностью жертв)  
Оду нельстинву... ей буди защита!  
Вспомни, богиня, что я уже мертв.

Другая ода Николева метит в того же злосчастливого Тредиаковского и озаглавлена «Ода российским солдатам на взятие крепости Очакова сего 1788 года декабря 6 дня, сочиненная от лица некоего древнего российского пииты». Неясно, из каких побуждений Николев решился дублировать свою тему: скорее всего повторение первого опыта в новой оде вызвано было желанием Николева еще раз испытать свои силы как пересмешника и пародиста; кое в чем эта вторая пародия на безвкусное, натужное одописание Тредиаковского звучит удачнее и острее. Свою роль сыграло здесь и то, что обе пародические оды Николева появились в самый разгар второй русско-турецкой войны (1787—1791); к тому же поэт не мог не знать об отрицательном отношении к Тредиаковскому самой императрицы. Вторую из названных од Николева современники считали удачной пародией на Тредиаковского; списки ее ходили по рукам и выдавались за творение самого «древнего пииты».

В этой оде Николев — от имени Тредиаковского — взывает к живым с прославлениями на своей «лирке» побед российского воинства:

Аз чудопевец, строгий пиита,  
Красного слога борзый писец,  
Сиречь чья стошно мысль грановита:  
Что же бы в рифму? ... Русский творец.

Тут же «пиита» упоминает, что он находится в мрачном жилище преисподней уже двадцать лет, и это может служить указанием на время написания пародии — в 1789 г. исполнилось два десятилетия со дня смерти Тредиаковского:

Ну ж, о Муза! Вспрянь из-под бездны,  
Где ты гнездишься двадесять лет;  
Пой громогласно песни любезны,  
Нуди к России быстрый полет.

Лишь проглаголил — дух оперился,  
Стража бесовска, брысь от меня!  
Русс-филологус сим прибродрился:  
Вот уж Пегаса шпорит коня!  
и т. д.<sup>68</sup>

Хотя издания этих од при жизни Николева были анонимными, но они пользовались популярностью. Это подтверждает в своих «Литературных и театральных воспоминаниях» С. Т. Аксаков. Описывая свое посещение Николева в 1812 г., к которому его привел Н. М. Шатов, Аксаков рассказывает, что Николев по просьбе присутствующих читал им некоторые из сатирических стихотворений: «Ничего из слышанного мною не сохранилось в моей памяти; помню только, что Николев прочел всем известную тогда пародию на Тредиаковского, которую я знал наизусть еще в Петербурге:

Аз, Тредьяковский, строгий пиита,  
Красного слога борзый писец.

Только тут я узнал, что она принадлежала Николеву».<sup>69</sup>

Отметим, кстати, что Николеву принадлежала еще одна ода на взятие Очакова, своеобразие которой заключалось в намеренной сниженности ее «гудошного» стиля: «Русские солдаты. Гудошная песня на случай взятия Очакова».

Строй, кто хочет, громку лиру,  
Чтоб казаться в высоке;  
Я налажу песню миру  
По-солдатски на гудке, —

воскликает Николев в начале своей оды. Продолжая ее, он сознательно отказывается от обычных одических штампов, как бы стилизуя под солдатский фольклор:

Что мне нужды до Парнаса?  
Без крылатого Пегаса  
Я доеду до скамьи.

Вот гора моя Парнаска,  
Вот мой Пинд и Геликон!  
Если песнь моя не сказка,  
И гудок покажет тон.

<sup>68</sup> Обе эти оды напечатаны в «Творениях Н. П. Николева» (М., 1798, с. 1—11); перепечатаны в книге «Мнимая поэзия. Материалы по истории пародии XVIII и XIX вв.» (Под ред. Ю. Н. Тынянова. М.—Л., 1931); перепечатка сопровождалась следующим примечанием: «Пародия на стилистическую систему Тредиаковского. Оды любопытны как образец широты пародийных приемов XVIII в. и важны для установления пародической личности Тредиаковского». Ср.: Остолопов Н. П. Словарь древней и новой поэзии, ч. 2. СПб., 1821, с. 336.

<sup>69</sup> Аксаков С. Разные сочинения. М., 1858, с. 20—21.

Даже вдохновительница Муза представляется ему в простонародном одеянии:

Будь мне Муза девка красна  
Иль солдатская жена,  
Лишь была бы беспристрастна,  
Право, Муза и она!  
Ну же, душенька, смелее!  
К сердцу ближе — помилее!  
Правдой всюю поверни,  
Пой не греческих героев,  
Пой победы русских строев:  
Цель — солдаты нам одни.<sup>70</sup>

Демократические тенденции этой «гудошной песни» сделали ее популярной в довольно широких кругах, и она перепечатывалась в XVIII в. несколько раз, в частности под прозрачным псевдонимом «Отставной служивый Моисей Слепцов» (Николев, как известно, был слепым, о чем упоминается и в тексте этой оды: «У меня свой толк и вера, Не смотрю я на Гомера. Он ведь был, как я же, слеп»).

В первые десятилетия XIX в. произведения в жанре «разговоров мертвых», с выводившимися в них тенями писателей в качестве собеседников, все еще охотно сочинялись разными авторами, в частности благодаря тому, что привычная условная форма подобных произведений и их традиционный «адский» фон представляли очевидные удобства для самых острых инвектив или полемики. В это время происходило как раз размежевание писательских кружков на враждебные лагеря, обострялась борьба между староверами и приверженцами новизны в вопросах языка и стиля и складывались те принципы, которые определяли позиции в этих вопросах будущего арзамасского братства. В этом дружеском литературном сообществе стали особенно популярными стихотворные сатиры, действие которых разыгрывалось на адском фоне с участием мифологических персонажей и с соответствующей бутафорией. В начале 1810-х годов подобные стихотворные сатиры сочиняли многие будущие арзамасцы, в первую очередь К. Н. Батюшков и П. А. Вяземский; был среди них и юный Пушкин.

Начало целой серии подобных сатирических стихотворных опытов положило «Видение на берегах Леты» К. Н. Батюшкова, написанное не позднее октября 1809 г. Впервые в печати оно появилось очень поздно (1841), но получило известность вскоре же после своего создания, широко распространившись в многочисленных рукописных списках. Из писем Батюшкова к друзьям явствует, что поэт, долго и старательно исправлявший и дополнявший свое «Видение» и сам деятельно способствовавший его популярности в литературных кругах, в конце концов стал преувеличивать его достоинство и значение для текущей словесности. «Произведение довольно оригинальное, ибо ни на что не похоже, — без самодовольства писал он о «Видении» Н. И. Гнедичу<sup>71</sup> и позже в другом письме ему же (1 апреля 1810 г.): «Что же касается до твоего суждения о Лете, к которой ты относился с восхищением несколько раз, а теперь называешь только приятным вздором, то я тебе скажу свое мнение: она останется, переживет „Петриду“ Сладковского и „лирики“ Шихматова, не так, как какая-нибудь вещь совершенная, но как творение

<sup>70</sup> Напечатано в «Новых ежемесячных сочинениях» (1789, № 4, с. 51). Отдельное издание, вместе с «Одой российским солдатам на взятие крепости Очакова...», см.: Две оды на взятие победоносным российским воинством г. Очакова... сочиненные: первая г. Т...м в царстве мертвых, вторая — отставным солдатом Моисеем Слепцовым. СПб., 1789. Два года спустя вторая из од, под заглавием «Русские солдаты. Гудошная песня... сочинена в Москве отставным служивым Моисеем Слепцовым», перепечатана в кн.: Комаров М. Разные письменные материи. М., 1791, с. 180. См.: Поэты XVIII века, т. II. Изд. 2-е. М., 1972 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 43, 52, 496.

<sup>71</sup> Батюшков К. Н. Соч., т. III. СПб., 1886, с. 61.

оригинальное и забавное, как творение, в котором человек, несмотря ни на какие личности, отдал справедливость таланту и вздору. Здесь (в Москве, — М. А.) оно из рук в руки ходит, и все из Питера». <sup>72</sup> Лишь позже, узнав о разноречивых толках, которые «Видение» возбудило в публике, и о «гневе хилых наездников славенского Пегаса», Батюшков испугался надвигавшейся на него из Петербурга грозы и с тех пор наотрез отказывался опубликовать его.

Напомним, что «Видение» Батюшкова начинается рассказом о том, как однажды он уснул, «Бобровым утомленный», и видел сон:

Как будто светлый Аполлон,  
За что, не знаю, прогневленный,  
Поэтам нашим смерть изрек,  
Изрек — и все упали мертвы.

И вот

Везде пирует алчна Смерть,  
Косою острой быстро машет,  
Богату ниву аду пашет,  
И губит Фебовых детей,  
Как ветер осенний знак полей!

Батюшкову снится, что сначала души умерших поэтов попадают в Элизий (Елисейские поля), где их встречают собратья по перу — Ломоносов, Херасков, Сумароков, Княжнин, Тредиаковский. Затем покойные поэты бредут «на берег тихой Леты» — той реки, из которой души умерших, по представлениям позднего античного мира, пьют забвение своей прожитой земной жизни:

Они в реке сей погрузят  
Себя и вместе юных чад.  
Здесь опыт будет правосудный:  
Стихи и проза безрассудны  
Потонут вмиг: Так Феб судил!  
Сказал Эрмий — и силой крыл  
От ада к небу воспарил. <sup>73</sup>

Эрмий — это Гермес (греч. Ἑρμῆς), или Меркурий, вестник богов, гонец, исполнитель их воли. В дальнейших стихах «Видения» подробно повествуется о том, как исполнено было возвещенное Эрмием веление Феба (Аполлона). Характерно замечание, которое Батюшков влагает в уста Фонвизину, тень которого присутствует при начале адского суда над покойными поэтами; его вершит Минос «певцам на страх, старик угрюмый и курносый»:

Ага! — Фонвизин молвил братьям, —  
Здесь будет встреча не по платьям,  
Но по заслугам и уму. . . <sup>74</sup>

Будущие арзамасцы высоко оценили сатирическое «Видение» Батюшкова и неоднократно вспоминали это произведение, в котором поэт произвел нелицеприятный суд над русскими литераторами своего поколения. Очень понравилось оно П. А. Вяземскому, только что познакомившемуся с Батюшковым в Москве; в конце декабря 1809 или в начале 1810 г. в ответ на похвалы Вяземского «Видению» Батюшков прислал ему стихотворное послание «Льстец моей ленивой музыки», где упрекал Вяземского за то, что тот,

...смеясь, мне, поэту,  
Так кадиллом накадил,  
Что я в сладком упоеньи,

<sup>72</sup> Там же, с. 86.

<sup>73</sup> Батюшков в К. Н. Полн. собр. стихотворений. Ред. Н. В. Фридман. Л., 1964, с. 94—96.

<sup>74</sup> Там же, с. 96.

Позабыв стихотвореньи,  
Задремал и видел сон:  
Будто светлый Аполлон  
И меня, шалун мой милый,  
На берег реки унылой  
Со стихами потащил  
И в забвеньи потопил.<sup>75</sup>

В свою очередь Вяземский писал Гнедичу (в конце апреля 1811 г.), что «Видение на берегах Леты» «смешнее» собственных сатирических стихов Вяземского, которые, по мнению Батюшкова, «очень остры и забавны».<sup>76</sup>

Характерно, что ряд сатирических произведений Вяземского также создавался в том же жанре «разговоров мертвых». Так, в 1810 г. после смерти поэта С. С. Боброва (умершего в Петербурге 22 марта этого года) П. А. Вяземский вывел покойного в стихотворении под прозрачным именем Бибриса, называя его «певцом ночей» (очевидно, намекая на его поэму «Рассвет полночи», 1804). Действие в этом стихотворении происходит также в аду, куда тень Боброва является, чтобы укрыться от непогоды и погреться у адского огня; однако владыка ада гонит его, так как здесь никто никогда не слышал его имени:

Быль в преисподней

— Кто там стучится в дверь? —  
Воскликнул Сатана. — Мне недосуг теперь.  
— Се я, певец ночей, шахматно-пегий гений  
Бибрис! Меня занес к вам ветер осенний,  
Погреться дайте мне, слезит дождь в уши мне!  
— Что врешь ты за сумбур? Кто ты? Тебя не знают!  
— Ага! Здесь, видно, так, как и на той стране, —  
Покойник говорит, — меня не знают!<sup>77</sup>

Это стихотворение Вяземского напечатано было в ноябрьской книжке «Вестника Европы» 1810 г., а несколько месяцев спустя в том же журнале (1811, № 4, февраль) появилась «русская баллада» Жуковского «Громобой», из которой позже заимствовано было арзамасское прозвище Вяземского — Асмодей;<sup>78</sup> это имя в балладе имеет бес-искуситель, один из помощников адского владыки. Вяземский получил это прозвище, вероятно, по своему пристрастию к адской тематике, к которой он охотно прибегал несколько лет в своей литературной деятельности и даже в бытовых шалостях. Так, например, в середине 1810-х годов П. А. Вяземский забавлялся сочинением шуточных писем «Из того света» для великосвет-

<sup>75</sup> Там же, с. 245—246.

<sup>76</sup> Там же, с. 327.

<sup>77</sup> Вяземский П. А. Стихотворения. Изд. 2-е. Л., 1958 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 53.

<sup>78</sup> Хотя «Громобой» Жуковского (первая баллада из «Двенадцати спящих дев») сюжетно восходит к роману немецкого писателя Хр. Шписа, в котором обработаны и русифицированы средневековые легенды о человеке, продавшем душу дьяволу, имя беса-искусителя Асмодей заимствовано из романов Гевары и Лесажа; этот библейский демон — персонафикация плотской любви и вожделения. В балладе Жуковского, действие которой сосредоточено в древней Руси, Асмодей убеждает Громобоя продать ему душу:

— Ханжи-причудники твердят:  
Лукавый бес опасен.  
— Не верь им — бредни; весел ад;  
Лишь в сказках он ужасен.  
Мы жизнь приятную ведем,  
Наш ад не хуже рая.  
Ты скажешь сам, ликуя в нем,  
Хоть в аде жизнь прямая...

(Жуковский В. А. Стихотворения. Изд. 2-е. Л., 1956 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 349).

ских развлечений. Два таких письма под этим заголовком и с обозначением места, где они будто бы написаны (Елисейские поля), внесены самим Вяземским в его «Записную книжку». По-видимому, эти послания читались им на масленичном маскараде, данном в Москве П. Ю. Кологривовой в 1815 г. Первое было написано от лица основателя Москвы кн. Юрия Долгорукого и адресовано присутствовавшему на бале московскому главнокомандующему А. П. Тормасову, деятельно занимавшемуся восстановлением Москвы после пожара 1812 г. Второе шуточное послание «с того света» сочинено было Вяземским от имени И. И. Хемницера (1745—1784) и обращено к И. И. Дмитриеву, также, вероятно, присутствовавшему на том же московском бал-маскараде. Это письмо содержит в себе упрек покойного баснописца Хемницера, обращенный к И. И. Дмитриеву за то, что тот, став министром юстиции (между 1810—1814 гг.), пренебрегал своими литературными занятиями. В этом письме, в частности, говорилось: «Именем Лафонтена и всей пайки избранных писателей, отпущенных на покой, делаю вам строгие укоризны за то, что вы покинули наше ремесло, которое поддерживалось вами в России. Когда важнейшие занятия оспаривали право на ваше время и отечество требовало от вас иных услуг — мы молчали. Но теперь, когда отдых заменил деятельную и полезную жизнь, с горем и негодованием видим в вас неверного брата. Удовлетворите скорее справедливому требованию нашему и примите жезл владычества, похищенный в междуцарствии лжецарями». Письмо заканчивает следующая подпись псевдо-Хемницера: «По старшинству лет ваш учитель, а по старшинству дарований ученик Хемницер».<sup>79</sup>

В начале 1816 г. Вяземский стал одним из деятельнейших членов арзамасского братства, на заседаниях которого, как мы уже упоминали, весьма культивировался жанр «разговоров мертвых» и сочлены кружка не раз могли вспоминать стихотворение Батюшкова «Мои пенаты» (Послание к Жуковскому и Вяземскому, 1811—1812), в особенности следующие стихи (166 и след.):

Пускай веселы тени  
 Любимых мне перлов,  
 Оставя тайны сени  
 Стигийских берегов  
 Иль области эфирны,  
 Воздушною толпой  
 Слетят на голос лирный  
 Беседовать со мной!  
 И мертвые с живыми  
 Вступили в хор один!<sup>80</sup>

Эти стихи представляют собою напоминание о «Видении на берегах Леты» и как бы продолжают или завершают его. Мысль поэта обращается снова к «реке забвения» не для беспристрастного суда над поэтами; он призывает любимых «жрецов Феба», которым Хариты плетут «бесмертные венки», оставить берега рек подземного мира и слететься к нему «веселой толпой», в его скромное жилище для беседы. Это призыв к мертвым «питгам-наставникам» объединиться с живыми. Это один из постоянных мотивов арзамасской поэзии, где он нередко звучит, прорываясь сквозь шутки и буффонады пародических стихов. «Поэтический ад Арзамаса» упоминается в юмористических и сатирических протоколах братства,<sup>81</sup> и нисхождение в ад и возвращение теней на землю из преисподней

<sup>79</sup> Вяземский П. А. 1) Полн. собр. соч., т. IX. СПб., 1884, с. 3—5; 2) Записные книжки. 1833—1848. Изд. подготовлено В. С. Нечаевой. М., 1963, с. 10—11.

<sup>80</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений, с. 138.

<sup>81</sup> Напомним здесь еще одно эпиграмматическое стихотворение Батюшкова, посланное в письме к редактору «Цветника» А. Е. Измайлову и напечатанное в этом журнале под заглавием «На перевод Генриады, или Превращенный Вольтер» (Цветник, 1810, № 2, с. 229—230). В стихотворении этом осмеян петербургский



Постоянно повторяются как поэтические мотивы, пригодные для создания произведений в различных родах, в частности замысловатых метафор арзамасского поэтического стиля.<sup>82</sup>

Все это мы находим также в литературных опытах юного Пушкина, которому были хорошо известны все произведения, упомянутые нами выше, в лицейский период его жизни. В стихотворении «Городок» (1815) Пушкин упоминает «потаенну сафьянову тетрадь», в которую он написал батюшковское «Видение на берегах Леты»:

И ты, насмешник смелый,  
В ней место получил,  
Чей в аде свист веселый  
Поэтов раздражил,  
Как в юношески леты  
В волнах туманой Леты  
Их гуртом потопил...

В позднейшем отзыве о «Видении на берегах Леты» Батюшкова Пушкин также хвалил эту его сатиру: «умно и смешно» (XII, 276). А в том же году, когда написан «Городок», создано Пушкиным и собственное сатирическое стихотворение «Тень Фонвизина» (1815). На фоне приведенных нами цитат это большое произведение лицейских лет, никогда им самим не печатавшееся, представляется вполне органически выросшим из его чтений 1810-х годов и обязанным в первую очередь Батюшкову с его «Видением» и посланием к П. А. Вяземскому и стихотворением «Мои пенаты». Это уже давно отмечено было исследователями. «„Видение“ Батюшкова, — справедливо утверждает Н. В. Фридман, — увлекло раннего Пушкина прежде всего потому, что оно поддерживало в нем решимость строго „пересмотреть“ и оценить творчество как старых, так и новых поэтов. В поэзии раннего Пушкина на все лады повторялся батюшковский образ реки забвения, в которую должны погрузиться вещи пло-

---

переводчик, наказанный в аду в традиционной обстановке за плохой перевод вольтеровской эпической поэмы:

Что это! — говорил Плутон. —  
Остановился Флегетон,  
Мегера, фурии и Цербер онемели,  
Внимаю пеню твою,  
Певец бессмертной Габриели?  
Умолкни! Но сему  
Безбожнику в награду  
Поищем страшных мук, ужасных даже аду.

(ср.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX в. Л., 1978, с. 137—138). Возможно, в сочинении этой эпиграммы принял участие также А. Е. Измайлов, и сам не брезговавший сочинением в жанре «разговоров мертвых».

<sup>82</sup> В. С. Краснокутский в статье «О своеобразии арзамасского наречия» (в кн.: Замысел, труд, воплощение. М., 1979, с. 30) пишет: «Загробное царство изображается Батюшковым бытовым, сниженным и, как весь остальной мир, осмысливается весело и свободно». Лета и прочие адские реки постоянно упоминаются в арзамасских бумагах. Д. П. Северин в шуточной речи, обращенной к М. Ф. Орлову, пмевшему в «Арзамасе» прозвище «Рейн», намеренно прибегал к забавной игре «водяными» метафорами, говоря то о «реке забвения» Лете, то о вдохновляющих «Кастальских струях» (см.: Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933, с. 213). В. А. Жуковский, посвящая в члены братства В. Л. Пушкина, проводил параллель между певцом Буянова и «предком» его Данте, уподобляя «Опасного соседа» «Божественной Комедии» (там же, с. 143—144; ср. в кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970, с. 51—54). В приготовленной для чтения в «Арзамасе» речи будущего декабриста Н. И. Тургенева (1817) также развит мотив о погружении в воду бездарных сочинений членов «Беседы», и Лета превращается в Неву, куда «мертвецы» «Беседы» бросают «кипы непереплетенных печатных листов», чтобы по ним перейти на другой берег реки и попасть в Российскую академию. См.: Дневники и письма Н. И. Тургенева, т. 3. Пг., 1924, с. 32.

хих стихотворцев. Идейную схему „Видения“ Пушкин положил в основу своей „Тени Фонвизина“ <...> Вся художественная ткань „Тени Фонвизина“ пронизана батюшковскими мотивами.<sup>83</sup> Не забудем, однако, что, как уже указывалось нами выше, Пушкин приписывал именно Фонвизину памфлет «Жизнь некоего мужа и перевоз куриозной души его через Стикс-реку» и в «Видении» Батюшкова не мог не обратить внимание на тень Фонвизина — самую умную и беспристрастную из всех писательских душ, выведенных здесь сатириком: Фонвизин — единственный из всех писателей понимает, что суд над ними будет нелюбезным. Пушкин помещает его в Элизий и так начинает свою сатиру:

В раю, за грустным Ахероном,  
Зевая, в рощице густой,  
Творец, любимый Аполлоном,  
Увидеть вздумал мир земной.  
То был писатель знаменитый,  
Известный русский весельчак,  
Насмешник лаврами повитый,  
Денис, невежде бич и страх.  
«Позволь на время удалиться, —  
Владыке ада молвил он, —  
Постыл мне мрачный Флегетон  
И к людям хочется явиться».  
— «Ступай» — в ответ ему Плутон...  
(I, 156, 458)

Лета, а также другие подземные реки античной мифологии — Ахерон, Флегетон, Стикс многократно и по разным поводам упоминаются Пушкиным и его литературными друзьями в их поэтических произведениях второго десятилетия XIX в. В это время названия «адских» рек превратились уже в своего рода поэтические штампы и являлись для поэтов как бы воображаемыми передвижными декорациями, служившими фоном для тех или иных ситуаций в повествованиях или поэтических характеристик настроений или психологических состояний. Так, Лету мы встречаем в послании к Кривцову («Не пугай нас, милый друг, гроба близким новосельем», 1817), где поэт высказывает свою заветную мысль о смерти в пору цветущей юности, среди пиров и радостей жизни. «Смертный миг наш будет светел», — утверждает Пушкин, отвечая «безбожнику» Н. Кривцову; полны оптимизма и жизнелюбия мечты поэта о том, как друзья сядут каждый на порог своей гробницы:

Круговой нальем сосуд —  
И толпою наши тени  
К тихой Лете убегут...  
(II, 50)

«Тихая Лета» превращается у Пушкина в «томную Лету» в более позднем стихотворении с «адской» тематикой — «Прозерпина» («Плещут волны Флегетона», 1824), проникнутом тонким, полным изящества эротизмом: «Ада гордая царица», обняв смертного возлюбленного, мчится с ним в свои подземные владения,

... и колесница  
Уж к аиду их несет:  
Мчатся, облаком одеты;  
Видят вечные луга,  
Элизей и томной Леты  
Усыпленные брега...

(II, 319)

<sup>83</sup> Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971, с. 341—342. См. также: Модзалевский Л. Тень Фонвизина. Неизданная сатирическая поэма Пушкина. — Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 815—824.

Как известно, «Прозерпина» представляет собой очень вольный перевод 27-й картины (Tableau XXVII) поэтического цикла Э. Парни «Переодевания Венеры» («Les deguisements de Venus»), но Пушкин превзошел подлинник, приблизив свое стихотворение к античным образцам; он устранил из него некоторые мелкие детали и ввел в его текст привычные для собственной стихотворческой практики античные имена и названия. Так, вместо серого и маловыразительного термина «les enfers», употребленного Парни, у Пушкина мы находим отсутствующие у французского поэта Лету, Элизий, Флегетон, нимф Пеллиона;<sup>84</sup> все эти слова у Пушкина полны ассоциаций и эмоционально окрашены. Добавим к этому, что мифы о Прозерпине Пушкин знал с отроческих лет: лицеистам Царского Села была хорошо известна скульптурная группа «Плутон и Прозерпина»,<sup>85</sup> а позднее он узнал их из учебных пособий и по произведениям Овидия и Вергилия.

Лета упоминается Пушкиным еще несколько раз, всегда с новым эпитетом, приспособленным к общему стилю текста, в который включалось ее название, при сохранении основного мифологического значения. Так, Лета дважды встречается в «Евгении Онегине», один раз — сообщая еще более печальный, погребальный колорит сентиментально-романтической элегии Ленского:

А я, быть может, я гробницы  
Сойду в таинственную сень,  
И память юного поэта  
Поглотит медленная Лета.  
Забудет мир меня...,

(Глава шестая, строфа XXII)

а также ранее, в авторском отступлении:

И сохраненная судьбой,  
Быть может в Лете не потонет  
Строфа, слагаемая мной,

(Глава вторая, строфа X)

где Лета — простая метафора слова «забвение» (как и в эпиграмматической «Истории стихотворца», написанной между 1817 и апрелем 1820 г.; см. II, 120).

Знаменательнее упоминание Леты в стихотворении Пушкина «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822) — философском размышлении поэта об ожидающей человека смерти. Несомненно, что Пушкин любил это стихотворение, имевшее ряд авторских редакций. Пушкин включил его в перечень произведений, предназначавшихся для издания в своей книге 1829 г., и дал ему заглавие по пятой строке — может быть потому, что этот стих («Вы нас уверили, поэты») оставался в его памяти, как наиболее существенный для первой половины стихотворения:<sup>86</sup>

Вы нас уверили, поэты,  
Что тени легкою толпой  
От берегов холодной Леты  
Слетаются на брег земной

<sup>84</sup> Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 6. М.—Л., 1941, с. 147.

<sup>85</sup> Там же, с. 117. Добавим, что автором героико-комической поэмы «Похищение Прозерпины» (1795) был Ефим Петрович Люценко (1776—1859), в 1811—1813 гг. занимавший должность секретаря хозяйственного правления Царскосельского лицея; в это время и состоялось его знакомство с Пушкиным; немало неприятностей доставило Пушкину в конце жизни издание поэмы Люценко «Вастола, или Желания» (СПб., 1836). Ср.: Модзалевский В. Л. Пушкин и Е. П. Люценко. — Русская старина, 1893, т. 94, апрель, с. 73—88.

<sup>86</sup> См.: Морозов П. О. Из заметок о Пушкине. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XVI. СПб., 1913, с. 115; Рукою Пушкина, с. 240.

И невидимо навещают  
 Места, где было все милей,  
 И в сновиденьях утешают  
 Сердца покинутых друзей;  
 Они, бессмертные вкушая,  
 Их поджидают в Элизей,  
 Как ждет на пир семья родная  
 Своих замедливших гостей...

(II, 255, 749, 1114—1115)

Кто те поэты, которых Пушкин имел в виду? В первую очередь здесь подразумевался, конечно, Батюшков с его «Видением» и особенно стихотворением «Мои пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому», что могло послужить причиной множественного числа в слове «поэты» у Пушкина («Вы нас уверили, поэты...»); но к Батюшкову Пушкин мог бы в данном случае причислить и самого себя, как автора «Тени Фонвизина», где, как мы видели, идет речь о посещении здравствующих русских писателей тенью их старого собрата, которому наскучил Элизий.<sup>87</sup> Различие между этими произведениями — выдержанным в лирическом тоне пушкинским стихотворением «Вы нас уверили, поэты» и проникнутыми сатирико-юмористической интонацией «Видением» Батюшкова и «Тенью Фонвизина» самого Пушкина — возобновляет вопрос об их источниках.

Исследователи Батюшкова и Пушкина уже с давних пор ссылались на «Энеиду» Вергилия как на несомненный и важнейший источник русских поэм о нисхождении в ад живых писателей и о беседах с мертвыми на литературные темы на земле и в подземном мире. В «Видении на берегах Леты» сам Батюшков указал на этот источник, откуда он заимствовал поэтическое сравнение толпы теней у берегов Леты с осенними листьями, развеянными порывами ветра. Имелась в виду VI песнь «Энеиды»,<sup>88</sup> где описано сошествие в ад Энея и Сивиллы. Однако отношение к Вергилию, в частности как автору «Энеиды», у Батюшкова и Пушкина было различным и пережило значительную эволюцию. Известно, что, гуляя по берегам царскосельских озер с томиком Вергилия в руках («с моим Мароном»), Пушкин, вероятно, пользовался не только переводами — французскими или русскими, но и латинским оригиналом; впрочем, в памяти Пушкина от школьных лет сохранилось лишь несколько латинских цитат, удержанных и в собственных поэтических текстах или эпиграфах. Так, латинский эпиграф к стихотворению «Поэт и толпа»: «Procul este, profani» («Отойдите, непосвященные») — представляет собою слова Сивиллы при входе с Энеем в подземное царство («Энеида», VI песнь, стих 258). Тем не менее Пушкин отказывался следовать совету Батюшкова проститься с Анакреоном, «петь войну и спешить за Мароном», а в послании к Давыдову (1824) Пушкин не случайно назвал Вергилия «чахоточным отцом немного тощей Энеиды». В «Сцене из Фауста» пушкинский Мефистофель говорит Фаусту:

Скажи, когда ты не скучал?  
 Подумай, поищи. Тогда ли,  
 Как над Вергилием дремал,  
 А розги ум твой возбуждали?

(II, 435)

<sup>87</sup> Еще И. Н. Розанов в книге «Русская лирика» (М., 1914, с. 255—256) справедливо отметил, что представления Батюшкова об античном Элизий, усвоенные и Пушкиным, отзываются картинами христианского рая. См. также: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971, с. 76, 103, 105.

<sup>88</sup> Батюшков К. Н. Соч., т. I, кн. II. СПб., 1887, с. 78—79, 326 («Сделанная автором в примечании <...> ссылка на VI-ю песнь „Энеиды“ имеет в виду напомнить находящееся в этой песне описание сошествия Энея в ад, причем на берегах Ахерона Эней видит толпу мятущихся теней: *Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat*) (стих 305).

К этим словам существует любопытная параллель — черновой вариант к известным стихам начала восьмой главы «Евгения Онегина»: «читал украдкой Апулея, а над Вергилием зевал»; несомненно что здесь в обоих случаях шла речь о преподавании Вергилия в классах Лицея.<sup>89</sup>

Отметим, кстати, что в лицейские годы Пушкин встречался с поэтическими опытами однокашников, которые пользовались популярной формой «разговоров мертвых», создававшихся под перекрестным воздействием «адской» VI песни «Энеиды» и восторженных отзывов о Вергилии Вольтера. Так, в № 3 рукописного журнала лицейстов первого курса «Лицейский мудрец» (1815) была помещена юмористическая «сказка» под заглавием «Деяния Мартына в аду», осмеивающая, очевидно, гувернера-инспектора Лицея, Мартына Степановича Пилецкого. Эта сатира начиналась следующими стихами:

Уже все верили Христу,  
Лишь были идолы в аду.  
Тогда Мартын, с тоской,  
С иконою святой,  
В ужасную сию страну пошел.  
Уже он счастливо Коциту перешел  
И Стикс уж переходит,  
Как Цербер страшный вдруг к нему приходит.

Когда Мартыну удастся укротить чудище преисподней своим красноречием, Цербер допускает его к своему владыке — Плутону:

К царю уж он достиг,  
И вмиг  
Крестить его он стал.  
Плутон, собрав весь ад,  
Мартына стал катать,  
Мартына по щекам;  
Мартына по зубам;  
Мартын кричит, ревет,  
Из ада не идет.  
Но, наконец, Мартын убрался, —  
И окрестить Плутона отказался.<sup>90</sup>

Жанровое родство этой лицейской сатиры с «разговорами мертвых» не подлежит сомнению; характерно, однако, что эта застывшая форма здесь уже преобразована: в ад является не тень умершего, несущая на себе все приметы, которые умерший имел при жизни, как в «Жизни некоего мужа», но живой человек, который получает изрядную встрепку и которого оттуда прогоняют все властители во главе с самим Плутоном. Отметим, с другой стороны, что в этой лицейской «сказке» многое напоминает уже приведенные выше отрывки пушкинского замысла «адской поэмы»: с ними сходствует в лицейской «сказке» и общий сатирический тон, проникнутый духом атеистической вольности, и даже «адская» топография, отзывающаяся школьными уроками мифологии, — Коцит и Стикс имеют те же источники, что и Ахерон и «горящий Флегетон»<sup>91</sup> пушкин-

<sup>89</sup> Об изучении Вергилия Пушкиным подробнее см.: Покровский М. М. Пушкин и античность. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. М.—Л., 1939, с. 37—38; Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. — Там же, т. 6. М.—Л., 1941, с. 110—111.

<sup>90</sup> Цит. по: Грот К. Я. Пушкинский Лицей (1811—1817). Бумаги I курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911, с. 281—282.

<sup>91</sup> Впрочем, вся топография античного «Тартара» или «Аида» в то время была хорошо известна любому русскому стихотворцу. Важным пособием для этого служила VI песнь «Энеиды» Вергилия, где ад и преддверие к нему были описаны во всех подробностях; упомянуты здесь волны Ахерона, Флегетон, Коцит и места «ночного безмолвия» (стихи 265, 295, 297). Широко была известна также статья «Eifer» в различных редакциях и модификациях «Философского словаря» Вольтера. В поэме Ф. П. Дмитриева-Мамонова (1727—1801) «Любовь» (1771), в последней,

ских фрагментов «адской поэмы» Пушкина.<sup>92</sup> Впрочем, «Энеида» Вергилия отнюдь не являлась у нас единственным источником сведений о «закоцитном» мире, как называл подземное царство мертвых Дельвиг,<sup>93</sup> в полном соответствии с античной мифологической окраской представлений об этом мире лицеистов и группы молодых русских поэтов начала XIX в. У Батюшкова адский пейзаж с упоминанием Ахерона встречается в подражании элегии другого римского поэта — Тибулла.<sup>94</sup> Для всех довольно многочисленных у нас сатирико-юмористических описаний адских территорий поэма Вергилия не могла служить наилучшим образцом: она

VII песне, дается подробное описание ада — «жилища сил подземных», где есть следующие стихи:

Ад сводами покрыт над множеством пещер.  
Пещеры темны все, и все суть розных мер.  
Но в тех, что столь вдали стоят от адска трона,  
Тем ошупом идут, идя до Флегетона.  
Река сия горит от серных сил своих;  
Четыре там реки несчастных таковых.  
Там горький Ахерон, Коцит есть полн слезами,  
Стикс с ужасом есть чтим и самыми богами  
и т. д.

В этой же песне «дворянина-философа» идет речь о том, что истинно любящие преодолевали различные преграды, чтобы видеть своих возлюбленных; здесь упомянуты спускавшиеся в ад мифологические персонажи — Геркулес, Орфей и т. д. См.: Поэты XVIII века. т. I. Изд. 2-е. Л., 1972 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 439—441.

<sup>92</sup> Другую аналогию этим фрагментам дает тот же лицейский журнал «Лицейский мудрец». Здесь помещен диалог «Демон Метромании и стихотворец Гезель», где демон, обращаясь к доморощенному поэту, говорит ему: «Я привез на хвосте тебе письмо». Что под «стихотворцем» в этом сатирическом диалоге имелся в виду В. К. Кюхельбекер, заметно и из приложенного к тексту диалога рисунку; демон изображен здесь весьма карикатурно, в виде тщедушного бесенка (см.: Грот К. Я. Пушкинский лицей, с. 293). Хвост и для Пушкина, очевидно, являлся устойчивой приметой беса. Напомним, что десятилетием позже своей «адской поэмы», в написанной по-французски программе Пушкина к «Сценам из рыцарских времен» (1835), этот бесовский хвост упомянут еще раз, но в связи с Фаустом: пьеса должна была заканчиваться «рассуждением и появлением Фауста на хвосте дьявола». Впрочем, из контекста явствует, что этот Фауст не имел никакого отношения к творению Гете, как, естественно, и этот Бес — к Мефистофелю. См.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. Л., 1935, с. 339.

<sup>93</sup> А. А. Дельвигу принадлежит небольшое стихотворение «Н. И. Гнедичу» (1820), напечатанное в альманахе «Северные цветы на 1825 год» (с. 55) и начинающееся стихами:

Муза вчера мне, певец, принесла закоцитную новость;  
В темный недавно Айдес тень славянина пришла...

<sup>94</sup> Стихотворение Батюшкова «Тибуллова элегия» напечатано в журнале «Вестник Европы» (1809, № 23, с. 198—199). Это очень вольный перевод третьей элегии III книги (Eleg., III, 3) римского поэта, строго говоря даже не перевод, а лишь подражание, порой весьма далеко отходящее от латинского оригинала. Заключительные стихи элегии у Батюшкова читаются так:

Пускай теперь сойду во области Плутона,  
Где блата топкие и воды Ахерона  
Широкой щепию вокруг ада облежат,  
Где беспробудным сном печальны тени спят...

В латинском тексте нет ни «вод Ахерона», ни Плутона; Неера превращена в Делию и т. д. Подробное сопоставление текстов элегий Тибулла и Батюшкова см. в кн.: Kaž o k n i e k s M. Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrh. — Slavistische Beiträge, 1968, Bd 35, München, S. 92—103. Исследовательница, в частности, отмечает, что немецкий переводчик Тибулла И. Фосс еще в 1785 г. высказывал сомнения относительно принадлежности Тибуллу всей III книги «Элегий», и эти сомнения не устранены доньше. См. кн.: Schanz M., Hosiус G. Geschichte der römischen Literatur, 2 Teil. 1935, S. 186.

слишком была полна пафоса и торжественности во всех описаниях и подробностях. Существовала, однако, еще одна группа поэм шуточного, юмористического стиля, которую стоило бы принимать во внимание для всех русских поэтических произведений того времени о нисхождениях в ад. Это бурлескные поэмы, и в первую очередь травестированные «Энеиды», которые Пушкин хорошо знал.

В 1781 г. поэт и переводчик Николай Петрович Осипов (1751—1799) начал печатать свою перелицованную «Энеиду», которую он написал, взяв за образцы героико-комическую поэму французского писателя Поля Скаррона «Le Virgile travesti en vers burlesques» (1648)<sup>95</sup> и поэму немецкого поэта Блюмауэра «Virgil's Aeneis oder Abenteuer des frommen Helden Aeneas» (1784—1788). Творение Осипова «Виргилиева Енеида, вывороченная наизнанку» имело большой успех. Вслед за двумя первыми частями этой поэмы, выпедшими вместе в 1791 г., Осипов в 1794 г. выпустил 3-ю часть и в 1796 г. — 4-ю. Второе издание четырех частей вышло в свет в 1800 г. Закончил все это произведение А. Котельницкий (5-я часть появилась в 1802 г., 6-я — в 1808 г.).

Шестая песнь «Енеиды, вывороченной наизнанку» Осипова находится в 3-й части его сочинения (1794). Центральным эпизодом данной части здесь, как и у Вергилия и его новейших западноевропейских перелицовщиков, является подробный и длинный рассказ о нисхождении Энея в ад.<sup>96</sup> В этой части Осипов отличается чрезмерной болтливостью; отступления его от образцов довольно обширны, а юмористика порою тяжело-весна и поэтический текст походит на черновую импровизацию, не подвергшуюся достаточной литературной обработке. Но собственные вставки и амплификации Осипова все же очень характерны для его стилистической манеры. В начале песни автор восклицает:

О вы, глубоких стран и темных  
Бурмистры, старосты, писцы,  
Которые в щелях подземных  
Владеете во все концы!  
Хотя вы все и молчаливы,  
Но будьте для меня столь чивы,  
И помогите описать  
Жилища ваши пояснее,  
Неужто Марона умнее  
Никто не может написать?<sup>97</sup>

Обращает на себя внимание, что в начале этой песни Осипов делает вставку о троянских солдатах, прибывших вместе с ним на кораблях к берегу Кум. Пока Эней посещает храм Аполлона и сводит знакомство с местной Сивиллой, с чьей помощью он надеется добиться у богов дозволения на посещение ада для свидания с тенью своего отца Анхиза, троянские солдаты развлекаются кто как умеет: «иные, жаждой утомяся, искали, где бы им подпить»; другие на площади играли в кости, иные

с горя и печали  
Зашед в укромные места,  
С досады крепко козыряли  
В Хлюст, в Едну, в Горку, в Три листа,  
Вспоминая о невзгоде.  
В троянском балагурном роде

<sup>95</sup> Эта книга Скаррона была в библиотеке Пушкина в лионском издании 1728 г. См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. СПб., 1910, с. 330, № 1354.

<sup>96</sup> См.: Ироико-комическая поэма. Ред. и примеч. Б. Томашевского. Л., 1933, с. 338. Стихотворному тексту предшествует следующее изложение содержания VI песни: «Каким образом храбрый витязь Еней узнал от Кумской Сивиллы будущую свою судьбину и пустился путешествовать во ад».

<sup>97</sup> Ироико-комическая поэма, с. 360.



Манао, Ломбер, Вист, Бостон  
В то время были неизвестны  
И меж солдат совсем невместны;  
Простой там был картежный звон.<sup>98</sup>

Преддверие ада, описанное Осиповым, как и у Вергилия, напоминает по планировке типичный римский богатый дом: с улицы входили на просторную площадь перед дверями самого жилища, где ожидающие ожидали доступа в приемную. В толпе ожидающих, куда входит Эней, он видит сначала Дремоту, которая «их приняла весьма учтиво», а затем Смерть собственной персоною:

Потом им Смерть своей косою  
Отбрякнула по-свойски честь,  
Ведя толпами за собою  
Все, что у ней в команде есть:  
Войну, Дуели, Голод, Муку,  
Раздор, Вражду, Мор, Зависть, Скуку.<sup>99</sup>

Далее при описании собственно адских владений мы встречаем в «Энеиде» Осипова знакомый, выдержанный в мрачных красках пейзаж с адскими реками и перевозчиком Хароном, но очень сниженный по стилю:

Потом в дальнейший путь пустились,  
К столице адской чтоб дойти;  
И тут препятствия появились  
На самом лучшем их пути.  
Допли до речки Ахерона,  
Котора в аде у Плутона  
Главнейшею течет межой  
В поганом будто бы корыте  
И во болотистом Коците  
Вонючий бег кончает свой.<sup>100</sup>

Когда же Эней достигает цели и встречает тень своего отца:

Тогда случились в аде святки,  
И все играли ворожбой;  
Анхиз же был не без догадки,  
То вздумал взять его с собой  
В святочну бабью вечеринку,  
Чтобы троянского детинку  
Повеселее угостить:  
Дабы ему в стране Плутона  
В веселостях быть без урона,  
И время все шутя прожить.

Следующее затем описание святочных увеселений в аду и обрядовых игр и гаданий отзывается русским фольклором:

Святочные во аде ночи  
Текли в гульбах все и пирах;  
Гуляли все, что было мочи,

---

<sup>98</sup> Там же, с. 339—340. В приведенной цитате противопоставлены карточные игры, бывшие популярными в русской мещанской и дворянской среде (названия их выделены разрядкой). От названия «Хлюст» происходит словечко «хлюзда», со значением «плут, обманщик, мошенник, шулер», отмеченное в словаре В. И. Даля (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. СПб., 1882, с. 553). «Горки есть одна из известнейших картежных игр, в настоящее время в России употребляемых, и, несмотря на то что состав игры сей, основанной совершенно на счастье, столь завлекателен, что при малейшей горячности, а особливо в случае проигрыша, можно проиграть в нее в несколько часов весьма большую сумму, она имеет множество приверженцев, а особливо между людьми среднего состояния», — говорится в книге «Новейший русский карточный игрок» (1809; цитировано Б. В. Томашевским в кн.: Ирои-комическая поэма, с. 761).

<sup>99</sup> Ирои-комическая поэма, с. 361.

<sup>100</sup> Там же, с. 367—368.

Шумя на разных голосах;  
Девячьи шайки многолюдны  
Кричали песенки подблюдны,  
Загадывая меж собой;  
Борису свадебку играли;  
Жгутом Игумена прогоняли,  
Резвились в фанты, Шемелой.

Зажегши спичку иль лучинку,  
Передавали ту вокруг,  
Играя оюю в курилку,  
Покамест не погаснет вдруг;  
С разбега на снежок сложились;  
Мужчин прохожих торопились  
Об имени скорей спросить;  
Сбирали разные игрищи;  
Ходили в баню, на кладбищи,  
В конюшню, в курник ворожить.<sup>101</sup>

Эта картина невольно приводит на память соответствующие строфы о гадании Татьяны в «Евгении Онегине» (VI, 100—101).

Пушкин, несомненно, хорошо знал русские шуточные и травестированные поэмы XVIII в. — В. И. Майкова, И. П. Осипова, А. Котельницкого, Е. Люденко и т. д., интересуясь языковыми экспериментами этих поэтов, их поисками и находками в обширной области народно-разговорной речи, используемыми в обработках, адресованных русскому третьесловному читателю. В этих произведениях Пушкин безусловно наталкивался также на отзвуки русского фольклора разных жанров.<sup>102</sup>

Первые части «Энеиды» Осипова вызвали противоречивую оценку Карамзина. «По справедливости можно сказать, что в нашей вывороченной наизнанку Энеиде есть много хороших и даже в своем роде прекрасных мест», — писал Карамзин в 1792 г. в своем журнале; приведя несколько примеров, он продолжал: «Если бы вся Энеида была так травестирована,

<sup>101</sup> Там же, с. 400—401.

<sup>102</sup> К приведенной нами выше аналогии между описанными Осиповым в VI песне его «Энеиды» праздничными увеселениями в адском дворце Плутона и святочными гаданиями Татьяны в «Евгении Онегине» можно прибавить еще один «пример возможного отзвука осиповской Энеиды в сказке Пушкина», на который указывает В. А. Десницкий в статье «О задачах изучения русской литературы XVIII века». Он приводит цитаты из обращения Кумской Сивиллы к Энею перед их шествием в ад; Сивилла советует сорвать золотую ветвь с волшебного дерева и принести ее в подарок Прозерпине:

В лесу густом, непроходимом,  
На дереве одном любимом  
Мертвеческой земли богам  
Растут отменно наливные  
Садовы яблоки большие;  
Увидишь, подивисься сам.  
Знай, те деревья не простые,  
Какие в наших здесь садах;  
На них все ветки золотые,  
Растут на гладеньких сучках  
и т. д.

(Ирои-комическая поэма, с. 49—50, 349—350).

Ср. в речи поварихи в «Сказке о царе Салтане» Пушкина:

Знайте, вот что не безделка:  
Ель в лесу, под елью белка,  
Белка песенки поет  
И орешки все грызет,  
А орешки не простые,  
Все скорлупки золотые,  
Ядра — чистый изумруд  
и т. д.

то я поздравил бы русскую литературу с хорошим и весьма хорошим комическим произведением; но, к сожалению, много и слабого, растянутого, слишком низкого; много также нечистых или противных ушам стихов».<sup>103</sup> Если бы Карамзин давал свой отзыв о творении Осипова после издания последующих частей «Энеиды», то он, вероятно, осудил бы резко проявившиеся в них черты религиозного вольномыслия (частично обязанные немецкой «Энеиде» Блюмауера, явно направленной против католического духовенства), что в свою очередь должно было привлекать в ней юного вольтерьянца Пушкина. «Известно всякому, с какою благодарностью принята была публикою Энеида Осипова; превосходное в своем роде творение, какого только ожидать было можно», — писали Е. Люценко и А. Котельницкий в предисловии к написанной им шутовой поэме «Похищение Прозерпины» (1795; 2-е изд. — 1805).<sup>104</sup> Это мнение сохранилось и позже: в 1823 г. в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России», опубликованной в первой книжке «Полярной звезды», А. А. Бестужев противопоставил Осипова Майкову: «В шутовском роде (burlesque) известны у нас Майков и Осипов. Первый <...> оскорбил образованный вкус поэмою *Елисей*. Второй в *Энеиде наизнанку* довольно забавен и оригинален».<sup>105</sup> Как известно, это противопоставление вызвало осудительное замечание Пушкина, вероятно усмотревшего здесь противоречие, в которое впадал Бестужев в статье, отстаивавшей значение принципа народности для русской литературы. В письме к Бестужеву от 13 июня 1823 г. Пушкин спрашивал его: «Зачем хвалить холодного, однообразного (в черновике было сначала «неестественного», потом зачеркнуто, — М. А.) Осипова, а обижать Майкова. — Елисей истинно смешон» (XIII, 64). Приведя в качестве иллюстрации несколько примеров из поэмы Майкова, Пушкин сопроводил их своими замечаниями: «Ничего не знаю забавнее...», «все это уморительно»; в том же письме, предлагая Бестужеву для очередной книжки альманаха отрывок из «Братьев разбойников», Пушкин, имея в виду то же осуждение критиком Майкова, писал: «...если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц Полярной Звезды, то напечатай его» (XIII, 65). Не забудем, что это написано еще до того, как в черновых тетрадах Пушкина появились первые наброски задуманной поэтом «адской поэмы».

Если Пушкин так хорошо помнил старинную поэму Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771), то он, конечно, знал и более ранние и менее известные его произведения.<sup>106</sup> Среди последних была известна «шутливая» поэма «Игрок ломбера», выдержавшая в XVIII в. три издания (1763, 1765, 1774); она была посвящена карточной игре в ломбер, получившей в те годы в России очень широкое распространение. В третьей песне поэмы Леандр, отчаянный карточный игрок, прибегавший и к шулерским приемам, уснув после крупного проигрыша, видит себя спавшим вместе с другими игроками в царство Плутона:

По трем ступеням вниз их лестница вела,  
 Не плодоносная долина где была.  
 Засохши древесна вокруг ее стояли  
 И скуку вечную собою представляли,  
 Где зрелась пропасть быть, сводящая во ад,  
 Из коей исходил огонь, пепел, дым и смрад.

.....

<sup>103</sup> Московский журнал, 1792, ч. VI, май, с. 205—208.

<sup>104</sup> Ирон-комическая поэма, с. 574.

<sup>105</sup> Полярная звезда, изданная Бестужевым и Рылевым. М.—Л., 1960, с. 17 и 959. См. также: Гудзий Н. К. «Энеида» И. П. Котляревского и русская травестированная поэма XVIII в. — Вестник Московск. ун-та, 1950, № 7, с. 133.

<sup>106</sup> В библиотеке Пушкина, по описанию Б. Л. Модзалевского, сохранились «Сочинения» В. И. Майкова в петербургском издании 1809 г. (Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 60, № 223).

Но только лишь Леандр в жилище тьмы вошел,  
 Он множество духов и теней там узрел.  
 Там множество ему санпрандеров встречалось,  
 И касок, поляков и воль ему мечталось.  
 Мутился тамо Стикс, и Флегетон пылал:  
 Слезами игроков Копит там протекал.  
 Когда ж они к брегам Стигийским приближались,  
 На мрачных берегах тьмы теней им казались,  
 Которые сидя к себе Харона ждут.  
 Узнал он множество себе знакомых тут...<sup>107</sup>

Характерно, что, рассеяв по своей поэме множество терминов карточной игры в ломбер и оставив их без всякого пояснения, как общеизвестные (см. в приведенной цитате термины, выделенные нами разрядкой: «санпрандер», «каска», «поляк», «воль»), Майков снабдил примечаниями под текстом все имена и названия адского мира. Души знакомых игроков, обступив толпой, спрашивали Леандра:

Давно ли ты, Леандр, испел от жития?  
 И как вселилася во ад к нам тень твоя?  
 Но не успел Леандр ответить ни слова,  
 Уж ладия была Харонова готова.

Переправленный адским перевозчиком на другой берег, герой вновь увидел, что тот заполнен игроками:

Потом они едва коснулись только суши,  
 Увидели тут всех игравших в ломбер души,  
 Которые идут со ужасом пред трон,  
 Где председательство имеет Радамон  
 И судит всех дела с Мином и Еаком.

В сноске автор поясняет: «По баснословию, когда души войдут во ад, то надлежало им дать отчет в делах своих трем адским судьям — Миною (т. е. Миносу), Радаманту и Еаку, у которых в руках смертоносная урна: и по их определению определяются души в поля Елисейские или на муки».<sup>108</sup> Это и описано в заключительных строках поэмы.

## 5

Мы достигли кульминационной точки в наших разысканиях. Целью всех предшествующих страниц (которые, на первый взгляд, могли показаться лишними или увводящими в сторону от основной темы предприятия нами исследования) было доказать, что мотив нисхождения в преисподнюю задуманного Пушкиным героя его сатирической или юмористической «адской поэмы» мог возникнуть в творческом сознании поэта без всякой ассоциации с Фаустом трагедии Гете, более того — не мог иметь с ним ничего общего. Не было особой необходимости в поисках такого произведения, которое могло бы подсказать Пушкину мысль о том, чтобы заставить путешествовать по аду именно Фауста, а не другого героя, или изобразить подземный мир в сатирически-юмористической окраске, например в виде пародии на первую песнь поэмы Данте. Для Пушкина, как мы старались показать, мотив «нисхождения в ад» был в первую очередь связан с древней традицией отечественной литературы, восходящей к истокам народного творчества; с этой же традицией, отразившейся в ряде произведений русской литературы второй половины XVIII в., связано

<sup>107</sup> Ирон-комическая поэма, с. 112.

<sup>108</sup> Там же, с. 113.

было у Пушкина и юмористическое освещение этой темы, также предполагавшее знакомство с разными жанрами русского фольклора.<sup>109</sup>

Рассматривая произведения русской литературы XVIII и начала XIX в. — пародические оды, присланные якобы из ада тенями покойных поэтов, «разговоры мертвых» в их различных модификациях и применениях, полемические, полные злободневных намеков путешествия на берега Леты, созданные поэтами, близкими к группе арзамасцев, наконец, бурлескные поэмы во главе с «Энеидой наизнанку» Осипова, мы постоянно наталкивались на встречающиеся в этих произведениях (хотя и в разрозненном виде) те мотивы, которые отразились или могли отразиться в брошенных Пушкиным фрагментах «адской поэмы».

Но кто же должен был стать ее героем, одним из главных действующих лиц, если мы отводим от этой роли Фауста, прочно утвердившегося в таком качестве в нашем пушкиноведении?

Мы решаемся высказать предположение, что этим героем должен был быть русский солдат и что до Пушкина мог дойти в устном изложении очень известный сказочный сюжет, определяемый в указателях сказочных сюжетов как «Солдат и Смерть».

В различных изданиях сочинений Пушкина, в традиционных публикациях «Набросков к замыслу о Фаусте» (II, 380—382), а также в исследовательских трудах о Пушкине среди этих черновых фрагментов печатаются и следующие строки:

— Кто идет? Солдат.  
Это что? — Парад.  
Вот обер-капрал,  
Унтер-генерал.<sup>110</sup>

Остается необъясненным доньше ни то, какое отношение приведенные строки могут иметь к «Наброскам к замыслу о Фаусте», ни то, между кем и как происходит приведенный диалог или разговор, ни то, почему здесь называются пародийные наименования военных чинов (обер-капрал, унтер-генерал). Между тем приведенная цитата может являться одним из ключей к нашей догадке и объяснить, хотя бы частично, возможный смысл задаваемых в приведенных строках вопросов и получаемых на них ответов.

В фольклоре всех западноевропейских народов был широко распространен сказочный сюжет о карточном игроке, бражнике, мельнике и т. д., но чаще всего о солдате, который играет в карты с чертями или

<sup>109</sup> В связи с этим стоит обратить внимание на то, что уже в первой поэме Пушкина «Монах» (1813), из которой известны в настоящее время три песни и которую юноша Пушкин бросил писать по совету своего липецкого товарища А. М. Горчакова, исследователи обнаружили знакомство поэта с древнерусскими источниками (жизне архиепископа новгородского Иоанна, мотивы которого известны также в форме устного анекдота); реминисценции из последних очень искусно сплавлены неопытным поэтом с мотивами, взятыми из «Девственницы» Вольтера, что придало всей поэме антицерковную направленность, сочетаемую с эротикой (см.: Щеголев П. Е. Поэма Пушкина «Монах». — Красный архив, 1928, т. 31, с. 160—175). Те же элементы несомненно присущи были и некоторым ранним, не дошедшим до нас произведениям Пушкина, среди которых В. Раевский на основании липецких преданий отметил «басню о душе, которая вследствие излишнего усердия заботившихся о ней пошла по рукам всех чертей» (Современник, 1863, № 7, с. 152; Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. Изд. 3-е. М.—Л., 1931, с. 30—31, примеч.).

<sup>110</sup> В статье Д. Д. Благого «Фауст в аду. (Об одном неизученном замысле Пушкина)», на которую мы уже ссылались выше, все фрагменты интересующей нас поэмы Пушкина воспроизведены дважды (см. с. 264—265 и 270—271), второй раз «для большей наглядности», «в более упорядоченной композиционной последовательности». Приведенный нами стиховой набросок («Кто идет? — Солдат...») во втором его воспроизведении переставлен исследователем на другое место (под № 6 на с. 271) сравнительно с академическим изданием, между набросками «Где мы теперь? — В парадной зале» (№ 5) и «Что горит во мгле» (№ 7); с нашей точки зрения, перестановка отрывков не увеличила смысловые связи между ними.

со Смертью, попадает в ад, благодаря своей храбрости и природной смекалке не только благополучно возвращается оттуда, но даже выводит с собой и помещает в рай множество грешных душ, выигранных им в карты в аду у чертей или у самого дьявола. В ряде вариантов вместо дьявола выступает Смерть, которую солдат не только обыгрывает, но и заставляет залезть в мешок, из которого нельзя выбраться, или взобраться на дерево, с которого нельзя сойти. Во французском фольклоре мы встречаем игру на души в фавло «Св. Петр и жонглер» («Saint-Pierre et le jongleur»); в немецких сказках весь цикл сказок об удачной игре в карты со Смертью известен под названием сказок о Шпильганзеле (Spielhansel) и исследован еще братьями Гриммами в их своде (III, 131—143); в Италии этот же сюжет стал очень популярен благодаря новелле Проспера Мериме «Федерико», представляющей собою, по словам автора, обработку неаполитанской сказки.<sup>111</sup>

Сказки о солдате и Смерти получили широкое распространение у восточнославянских народов и у их соседей. В русском, украинском, белорусском фольклоре уже с давних пор делались записи сказок этого цикла, однако первые собиратели и исследователи этих сказок в России в прошлом веке не смогли издать все сделанные ими записи, так как наталкивались на серьезные затруднения цензурного характера. Как публикация текстов сказок этого типа, так и сравнительное их изучение в научных целях большею частью запрещались в то время цензурными инстанциями, усматривавшими в них двойную крамолу: не только присущее сказкам о солдате и Смерти юмористически-сатирическое освещение персонажей христианской мифологии и вообще антиклерикальные тенденции, но и возвеличение простого солдата, сделанное с явной целью осуждения высших военных чинов и непомерных тягот армейского быта.

В середине прошлого века в печати появилось замечательное собрание А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (это издание выходило выпусками в 1855—1864 гг.). Здесь было опубликовано несколько вариантов сказочных мотивов интересующего нас цикла. Однако следует отметить, что они либо выбраны явно неудачно, с оглядкой на слишком

---

<sup>111</sup> Скептическая и антиклерикальная новелла Проспера Мериме «Федерико» впервые напечатана была в ноябрьском номере парижского журнала «Revue de Paris» за 1828 г., а затем была включена в его сборник «Mosaïque» (1833). Следовательно, она могла попасть в поле зрения Пушкина только после того, как он оставил работу над «адской поэмой». Публикуя свою новеллу, Мериме уведомил читателей, что она является обработкой сказки: «Сказка эта широко известна в неаполитанском королевстве <...> В ней можно заметить, как и во многих других рассказах местного происхождения, странное смешение греческой мифологии и христианских верований. Возникла она, по-видимому, в конце средневековья». Это смешение античной и христианской мифологии Мериме полностью сохранил в своей новелле, что помогло ему придать отдельным эпизодам своего повествования еще более иронический характер и сообщить ему сатирический оттенок. (Кстати сказать, именно это было причиной запрещения новеллы дореволюционной русской цензурой; первый перевод «Федерико» на русский язык мог появиться только в 1922 г. (журнал «Петербург», 1922, № 2, с. 10—13); см.: Паевская А. В., Данченко В. Т. Проспер Мериме. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1968, с. 284). В новелле страстный игрок Федерико, проигравшись в пух и прах, на последние гроши угощает Христа и апостола Петра, странствующих по земле; когда он узнает, кто они, то просит их дать ему беспроигрышные карты, а также сделать так, чтобы тот, кто залезет на дерево у него в саду или сядет на скамейку, не мог бы сойти без его разрешения. Получив все это, Федерико отправляется в Сицилию, сквозь жерло Этны спускается в ад, чтобы освободить находящихся там жертв его карточной игры или погибнуть вместе с ними. Когда он попадает в ад, его приводят к самому Плутону. «Кто ты?», — спрашивает его Плутон. — «Игрок Федерико». — «Какого черта ты сюда пришел?». Федерико объясняет, что он — первый игрок в мире и готов играть и с самим владыкой преисподней, с условием получить право за каждую выигранную им партию увести с собой одну из находящихся в аду душ. Плутону надоело проигрывать, и Федерико, набрав дюжину душ, уносит их с собою в мешке. Дома Смерть несколько раз приходит за ними, но Федерико сажает ее на апельсиковое дерево, и т. д. Все мотивы новеллы известны и в славянском фольклоре.

суровые цензурные требования, либо на самом деле подверглись цензурным изъятиям; варианты эти мало занимательны и не дают полного представления об особенностях всего цикла.<sup>112</sup> Быть может, это объясняется тем, что наиболее полные записи в лучших редакциях сказок о солдате и Смерти были объединены Афанасьевым в другой его книге — «Народные русские легенды» (1859), где слово «легенды» несомненно избрано было с умыслом служить более «пристойным», с точки зрения цензуры, заглавием для собрания тех же сказок, в которых, впрочем, христианские демонологические и житийные мотивы представлены отнюдь не в правоверном церковном освещении. Однако «Народные русские легенды» были запрещены русской цензурой и смогли быть перепечатаны заново лишь в 1914 г., т. е. больше чем полвека спустя.<sup>113</sup>

Сказка «Солдат и Смерть» опубликована в переиздании «Народных русских легенд» Афанасьева в 1914 г. под редакцией С. К. Шамбинаго; здесь же приведены и многие другие записи и варианты того же сюжета. Редактор в сопровождающем издании послесловии особо отметил в тексте этой сказки (как и в рассказе того же сборника, где черт учится у солдата «маршировать и выделывать ружьем всякие штуки») присущий ей юмористический колорит. «В легенде „Солдат и Смерть“, — пишет он, — в ярких чертах выступает народный юмор, что, по нашему мнению, придает <...> особенно живой интерес. Вообще следует заметить, что в большей части народных русских сказок, в которых выводится на сцену нечистый дух, преобладает шутивно-сатирический тон. Черт здесь не столько страшный губитель христианских душ, сколько жалкая жертва обманов и лукавства сказочных героев: то больно достается ему от злой жены, то бьет его солдат прикладом; то попадает он под кузнечные молоты, то обмеривает его мужик на целые груды золота».<sup>114</sup> То же отме-

---

<sup>112</sup> См.: Афанасьев А. Н. Народные русские сказки, т. I. Изд. 6-е. М., 1957, с. 341—344, № 153—154. В двух сказках этого цикла, как это можно судить даже по их названиям — «Солдат избавляет царевну» и «Беглый солдат и черт», — мы находим лишь мотив о карточной игре солдата с чертями, находящийся в случайном сочетании с другими сказочными мотивами, совершенно искажающими его смысл. Кроме того, это рассказано вяло и без всякого юмора. Во второй сказке (№ 154), в варианте из Пермской области, например, об этой игре рассказывается так: «Пришел черт, стал с солдатом в карты играть: кто кого обыграет, чтобы дурака ударить раз; дьявол обыграл солдата и ударил так шибко, что чуть с ног не свалил. Потом солдат обыграл дьявола» (с. 498). Этот мотив очень древний. Мы находим его уже в сборнике Кирши Давилова «Древние российские стихотворения» (1818), в скоморошеском «сказе» о дураке, все делающем невпопад. Гуляя по Руси, дурак набрел на пустую избу, в подполье которой увидел играющих в карты чертей:

В подполье черти  
Востроголовы,  
Глаза что часы,  
Усы что вилы,  
Руки что грабли,  
В карты играют...

Дурак молвил: «Бог вам в помощь добрым людям!», за что черти схватили его и жестоко избили (см.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Давиловым. М., 1977, с. 202—203). Издание 1818 г. сохранилось в библиотеке Пушкина; он очень интересовался этим и вторым изданием данного памятника и многие тексты его знал наизусть (см. об этом в кн.: Желанский А. Сказки Пушкина в народном стиле. М., 1936, с. 33, 148—149). О цензурном вмешательстве в тексты сказок Афанасьева см. специальную статью В. И. Чернышева «Цензурные изъятия из „Народных русских сказок“ А. Н. Афанасьева» (Советский фольклор, 1936, № 2—3, с. 307—315), а также публикацию Э. И. Власовой «Письма А. Н. Афанасьева к П. П. Пекарскому» (в кн.: Из истории русской фольклористики. Л., 1978, с. 7—8).

<sup>113</sup> О запрещении «Народных русских легенд» см. предписание цензурного ведомства от 20 апреля 1861 г. (Добровольский Л. М. Запрещенная книга в России 1825—1904. Архивно-библиографические разыскания. М., 1962, с. 50—51, № 27).

<sup>114</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. М., 1914, с. 309—310.

чали другие исследователи относительно иных редакций этого сюжета, появившихся в печати независимо от изданий Афанасьева. Так, ссылаясь на украинскую сказку о солдате, попавшем в ад, в записи И. Рудченко («Москаль у пекли») и возводя все славянские сказки этого цикла к переводному сборнику средневековых легенд — «Великое зеркало», соответственно переосмысленных в передаче, исходящей из народных уст, О. А. Державина замечает: «Эта тема обрабатывается народом в ином плане, чем это делается в средневековом сборнике. Если здесь это по преимуществу образы устрашающие, выполняющие обычно роль мстителей за совершенные человеком на земле преступления и очень редко приобретающие комические черты, то столкновение человека с нечистой силой в сказке кончается победой человека, а бесовская сила выставляется при этом в смешном виде».<sup>115</sup>

И. Н. Жданов в своем известном исследовании «К литературной истории русской былевой поэзии», анализируя такие произведения русской словесности, как «Прение Живота со Смертью», стих об Анике-воине и былины о Самсоне и Святогоре, именно в этой сюжетной традиции искал истоки того сказочного цикла, типичной представительницей которого может служить сказка «Солдат и Смерть». Исследователь пересказывает вкратце эту сказку по «Народным русским легендам» Афанасьева (№ 16), сопровождая ссылками и на другие, сходные сюжетные записи, известные в печати.<sup>116</sup>

В редакциях, помещенных в сборнике А. Н. Афанасьева, собраны лучшие и наиболее ранние записи сказок о солдате и Смерти. В них рассказывается о некоем солдате, который зажился на свете. Смерть давно на него зубы точила; пришла она к богу и получила у него разрешение уморить солдата. Слетела тогда Смерть с небес и постучалась у избушки солдата. «„Кто тут?“ — Я. — „Кто ты?“ — Смерть. — „А! Зачем пожаловала? Я умирать-то не хочу“. Смерть рассказала солдату все как следует. „А! — отвечивал он, — если уж бог велел, так другое дело! Против воли божьей нельзя идти. Тащи гроб! Солдат на казенный счет всегда умирает. Ну, поворачивайся, беззубая!“». Тогда Смерть приносит гроб, но солдат не хочет ложиться в него, прежде чем она сама не покажет, как это делается: «Я без артикула ничего не привык делать». Не успела Смерть как следует расположиться в гробу, как солдат захлопнул крышку, завязал веревкой и бросил в море. И долго носилась Смерть по волнам, пока буря не разбила гроб, в котором она лежала. И снова явилась Смерть к солдату, но и во второй раз он смог обмануть ее. Наконец, когда в третий раз явилась она к нему по его душу, то не-

<sup>115</sup> Державина О. А. «Великое зеркало» и его судьба на русской почве. М., 1975, с. 136. В цитируемой здесь сказке в записи И. Руденко (Народные южнорусские сказки, вып. 1. Киев, 1869, № 38) солдат, попавший в ад, радуется, что здесь тепло, и располагается как дома, а потом хитростью выгоняет из ада чертей и запирает за ними дверь. Черти плачут, не зная, как им вернуться домой и выжить бесцеремонного гостя. Им помогает старушка, научившая их сделать из собачьей кожи барабан. Услышав барабанную дробь, солдат решил, что надо идти в поход, и вышел из пекла. «Здесь особенно ясно чувствуется тот юмористический подход к теме о нечистой силе, который характерен для народной сказки», — замечает исследовательница по этому поводу.

<sup>116</sup> Жданов И. Н. Соч., т. I. СПб., 1904, с. 602—605. К перечню текстов этих сказок, приведенному здесь, впоследствии сделаны были существенные дополнения; например, в варианте Д. Н. Садовникова (Сказки Самарского края. СПб., 1884, с. 228) путешествие в рай и в ад совершает не солдат, а «купцов сын». Подробную библиографию сюжета дал Ю. А. Яворский в примечании к публикуемому им варианту, см.: Памятники галицко-русской народной словесности, вып. 1. Киев, 1915, с. 277—278. В этом перечне Ю. А. Яворский называет свыше тридцати сказочных сборников и публикаций (преимущественно славянских), в которых напечатаны различные пересказы сюжета о солдате и Смерти. К этому перечню можно было бы сделать и позднейшие добавления; см., например: Сказы и сказки Беломорья и Пинежья. Запись текстов, вступит. статья и коммент. Н. И. Рождественской. Архангельск, 1941, с. 81—84 («Солдат и Смерть»).



чем было солдату отговориться, и он пошел в ад. «Пришел и видит, что народу многое множество. Он то толчком, то бочком, а где и ружье на перевес, и добрался до самого сатаны. Посмотрел на сатану и побрел искать в аду уголка, где бы ему расположиться. Вот и нашел: тотчас наколотил в стену гвоздей развесил амуницию и закурил трубку. Не стало в аду прохода от солдата; не пускает никого мимо своего добра: „Не ходить! вишь, казенные вещи лежат; а ты, может, на руку нечист. Здесь всякого народу много!“. Велят ему черти воду носить, а солдат говорит: „Я двадцать пять лет богу и великому государю служил, да воды не носил; а вы с чего это вздумали <...> Убирайтесь-ка к своему дедушке!“».<sup>117</sup> В этой редакции дальнейший сказ близко соответствует записи И. Рудченку: «Не стало чертям житья от солдата: хоть бы выжить его из ада, так пойдет: „мне, говорит, и здесь хорошо!“. Вот черти и придумали штуку: натянули свинячую кожу, и только улегся солдат спать — как забили тревогу. Солдат вскочил да бежать; а черти сейчас за ним двери и притворили, да так себе обрадовались, что надули солдата!.. И с той поры таскался солдат из города в город, и долго еще жил на белом свете».<sup>118</sup>

Однако не во всех записях обманутым оказывается солдат; в большинстве записей, наоборот, конечная победа остается за ним, и получает он ее с помощью волшебных бесприигрышных карт и торбы, в которую попадают все, кого он захочет туда посадить; получил же он эти волшебные предметы от самого Христа и святого Петра, которых он пожалел и накормил, когда они ходили по земле под видом убогих странников. В одном из вариантов той же сказки, приведенных в книге Афанасьева, об этом рассказывается следующим образом. Когда Смерть в третий раз была обманута солдатом и сидела в его торбе, солдат начал думать, что надо бы отпустить ее на волю: «Уж пускай уморит меня... И без того на мне грехов много; так лучше теперь, пока еще силен, отмучаюсь на том свете, а как сделаюсь крепко-стар, тогда хуже будет мучиться». Выпустил солдат Смерть на волю и просит ее, чтобы она поскорее уморила его. «А она бегом за двери, давай бог ноги: „Пущай, — кричит, — тебя черти уморят, а я тебя морить не стану!“».

«Остался солдат жив и здоров и вздумал: „Пойду-ка я прямо в пекло; пускай меня черти бросят в кипучую смолу и варят до тех пор, покуда на мне грехов не будет“. Шел он близко ли — далеко, низко ли — высоко, мелко ли — глубоко, и пришел-таки в преисподнюю. Смотрит, а кругом пекла стоят часовые. Только он к воротам, а черт спрашивает: „Кто идет?“. — Грешная душа к вам на мучение. — „А это что у тебя?“. — Торба. — Заорал черт во все горло, ударили тревогу, сбежалась вся нечистая сила, давай запирают все двери и окна крепкими запорами. Ходит солдат вокруг пекла и кричит князю пекельному: „Пусти, пожалуйста, меня в пекло, я пришел к вам за свои грехи мучиться“. — Нет, не пущу! Ступай, куда знаешь; здесь тебе места нету. — „Ну, коли не пускаешь меня мучиться, то дай мне двести грешных душ; я поведу их к богу — может, господь и простит меня за это!“. Князь пекельный отвечает: „Я тебе еще от себя прибавлю душ пятьдесят“». И он приказал вывести их в задние ворота.<sup>119</sup>

В другом варианте: «Посадили солдата в ад, увидал он у черта два больших ключа и спрашивает: „Что это за ключи?“. — Один от котла, другой от холодной горницы. — „А там что?“. — В котле кипят грешные души, а в холодной горнице мерзнут... — „Давай играть в карты на эти ключи!“. — Давай! — Солдат выиграл ключи и выпускал на волю все грешные души. Пришел черт: „Служивой! куда девал ты грешные души?“».

<sup>117</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские легенды, с. 145.

<sup>118</sup> Там же, с. 145—146.

<sup>119</sup> Там же, с. 158—160.

Солдат показывает себе на грудь и говорит: „Вот она, грешная душа!“ . Побежал черт к своим товарищам: „Ну, братцы! солдат все грешные души поел! пожалуй, и до нас доберется“. И тут же выгнали его из пекла. Собрал солдат всех выпущенных из котла и холодной горницы грешников и повел в царство небесное». <sup>120</sup> Карты играют роль еще в одном из вариантов сюжета, напечатанном в той же книге Афанасьева, где рассказывается, что, когда ангелы взяли солдатскую душу и понесли ее по мытарствам, они спросили у бога: «куда прикажет эту душу — в рай или в ад? „Посадите ее в муку вечную, — сказал господь; — она сама отказалась от царства небесного!“ . Посадили солдата в муку вековую. Вот он осмотрелся и видит: висят кругом котлы с горячею смолою, а в котлах грешные души мучатся, плачут и скрежещут зубами. Обступили солдата черти: „Ну, служивой, пора и тебе в котел отправляться!“ . — Вы меня котлом не страшайте, а давайте-ка лучше играть в карты. — „Нет, брат, полно! мы с тобой играть не станем“. — А вот же врете; станете играть, только торбу вам показать. — „Ништо она с тобою?“ . — Со мною. — Перепугались черти: „Давай, служивой, карты!“ ». <sup>121</sup>

Такова сказка «Солдат и Смерть» и ее варианты, которые мы знаем из публикации А. Н. Афанасьева. Мы привели цитаты из его книги, чтобы убедиться в близости многих составляющих их мотивов к тому, что дают разобранные нами выше фрагменты пушкинского чернового замысла. В этих фрагментах упоминаются и солдат, и кипящие адские котлы, где варятся грешники, а также Смерть, которую солдат ловко обманывает трижды и которая в конце концов отказывается уморить его, и черти в аду, с которыми солдат играет в карты и у которых он выигрывает и освобождает грешные души.

Остается сделать попытку установить, что замеченное нами сходство пушкинских фрагментов и разрозненных и гораздо более поздних записей различных вариантов сказочного сюжета о солдате и Смерти, оказавшихся в распоряжении А. Н. Афанасьева, не является случайным, иными словами — когда и каким образом этот сюжет мог дойти до Пушкина?

Сказки о солдате и Смерти были известны также у народов неславянских, живших в пределах России или в соседстве с русским государством, и печатались они легче на иностранных языках, чем на русском, так как не всегда подлежали разрешению двух цензурных инстанций — светской и духовной. Среди сказочных сборников подобного рода внимание фольклористов обратила на себя книга Мите М. Кремниц (Mite Kremnitz) «Румынские сказки» (Rumänische Märchen. Leipzig, 1882). Под № IX этого сборника напечатан немецкий перевод румынской сказки «Иван с ранцем» (Iwan mit dem Ränzel, S. 96—118). представляющей близкую параллель к напечатанной Афанасьевым сказке о солдате и Смерти. На этот сказочный текст обратил внимание А. Н. Веселовский в своей рецензии на книгу М. Кремниц. Для него не было сомнений в том, что эта сказка русского происхождения: героем ее является русский солдат Иван («так и в испанской — Juan Soldado, в сицилианской — Giuganpuni и т. д.», — замечает попутно Веселовский); этот Иван угощает чертей «русскими или московитскими ударами» и кричит им: «Пошел в ранец» («Paschol, hinein in das Ränzel!»). Считая эту сказку русской по происхождению, Веселовский указал также на параллель к ней в литовской сказке, опубликованной на немецком языке Лескином и Бругманом (Leskien und Brugmann, Litauische Märchen, № 17, S. 561). <sup>122</sup> Единственно, чего не знал А. Н. Веселовский, это кто автор текста румынской сказки. В предисловии к своему сборнику переводчица Мите Кремниц

<sup>120</sup> Там же, с. 155.

<sup>121</sup> Там же, с. 154.

<sup>122</sup> См.: Веселовский А. Н. Румынские сказки. — Журнал Министерства народного просвещения, 1883, январь, с. 222.

указала, что некоторые тексты переведены ею с румынских оригиналов, опубликованных в журнале «Convorbiri Literare» (т. е. «Литературные беседы»); три сказки, переведенные из этого журнала и напечатанные ею под №№ IV, IX и XIX, принадлежат перу Иона Крянге (J. Creangă). Имя это еще ничего не говорило Веселовскому, и он не обратил внимания на то, что на немецкий язык оказалась переведенной не запись фольклорного сюжета, но его литературная обработка.<sup>123</sup> Мы знаем теперь, что Ион Крянге — это псевдоним, избранный видным румынско-молдавским писателем Ионике Чуботару (в качестве псевдонима он взял имя и фамилию своего деда). Хотя Ион Крянге (1837—1889) родился в год смерти Пушкина, но его литературное творчество своими корнями тесно связано с румынско-молдавским фольклором более старого времени — народные сказки, легенды, песни питали его воображение в детские и юношеские годы.

Литература о творчестве И. Крянге достаточно велика и многоязычна; в многочисленных исследовательских трудах, ему посвященных, естественно, не мог быть обойден вопрос о фольклорных (в частности, русских или украинских фольклорных) источниках его творчества, однако исследователям долго не удавалось набрести на славянские источники сказки И. Крянге о русском солдате Иване и подобранные ими материалы оказывались случайными и малоубедительными. В конце концов высказано было предположение, что анекдотические рассказы о солдате времен суворовских войн могли дойти до юного И. Крянге через русских и украинских монахов, бежавших вследствие русско-турецких войн 1768—1774 гг. из Буковины, вместе со своими игуменом Паисием Величковским, и осевших в монастырях Секу и Нямц, расположенных в родных местах писателя (родившегося в Нямецком уезде). Эти монахи могли принимать участие в «посиделках» («шезетоаре») с местными жителями и сообщать им сказки которые они вывезли со своей родины.<sup>124</sup> Отсюда можно заключить, что эти анекдотические устные рассказы, пронизанные мотивами волшебных сказок, могли дойти и до Пушкина устным путем, очень интересовавшегося молдавским фольклором, как это видно из рассказа о его жизни в Бессарабии, в частности из воспоминаний А. Вельтмана.<sup>125</sup> Однако недавно открылись совершенно новые и более вероятные пути для решения этого вопроса в связи с находками, сделанными в архиве В. И. Даля.

<sup>123</sup> Не знал имени И. Крянге также Н. П. Андреев, снабдивший своими примечаниями вышеуказанную статью Веселовского, перепечатанную в XVI томе его «Собрания сочинений» (М.—Л., 1938). В своих комментариях к статье Веселовского (с. 319—321) Н. П. Андреев дал обширную библиографию литературы о румынских сказках, но обошел вниманием тонкое наблюдение Веселовского о близости сказки, напечатанной М. Кремниц, с русскими сказками о солдате и Смерти.

<sup>124</sup> См.: Попович К. Ф. Русские и украинские фольклорные сюжеты и элементы в сказках Иона Крянге. — В кн.: Попович К. Страницы литературного братства. (По материалам молдавской, русской и украинской литератур). Кишинев, 1978, с. 125. Ссылаясь на работы К. Турку и В. Чобану, высказавших вышеприведенную гипотезу, К. Ф. Попович дополняет ее обильными параллелями к сказке И. Крянге из славянского фольклора. «Сказка о русском солдате, воюющем с чертями и со смертью, была очень популярна в прошлом столетии, — подчеркивает К. Ф. Попович. — Это подтверждается и тем усиленным вниманием, каким она пользовалась не только у писателей, но и у художников» (с. 141—142). Ср. также: Повести о споре Жизни и Смерти. Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. М.—Л., 1964, с. 70—71.

<sup>125</sup> См. в «Бессарабских воспоминаниях о Пушкине» А. Ф. Вельтмана рассказ о том, как он читал Пушкину отрывки из своей юмористической поэмы в стихах «Янко Чабан», основанной на молдавских сказках, и Пушкин воспользовался будто бы ее отдельными мотивами (например, о заключении в бочку, бросаемую в море). Ср.: Яцимирский А. И. Румынские параллели и отрывки в некоторых произведениях Пушкина. Варшава, 1901, с. 19—20; Азадовский М. Источники сказок Пушкина. — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 1. М.—Л., 1936, с. 138. Кстати, мотив о бочке встречается и в сказках о солдате и Смерти: солдат заточает Смерть в бочку и бросает ее в море.

Сказка И. Крянге хорошо известна в настоящее время в русском переводе с румынского оригинала и имеет заглавие «Иван Турбинка».<sup>126</sup> Это освобождает нас от необходимости давать ее подробный пересказ; мы напомним ее лишь вкратце, в частности для того, чтобы можно было более ясно увидеть ее несомненное стилистическое родство с русскими сказками о солдате и Смерти в сборнике А. Н. Афанасьева. Герой сказки Крянге — бывалый русский солдат, который запросто является в рай, где непринужденно беседует с богом, Христом и апостолом Петром, а затем отправляется в ад. Он храбр и независим, предпочитает жизнь в преисподней скучному существованию в раю, переругивается с чертями всех рангов, обманывает их, и они, устав от пререканий с ним, пытаются выжить его из ада. Наконец солдат побеждает самую Смерть, перехитрив ее, и она в конце концов отказывается его уморить. Все это близко соответствует вариантам «Солдата и Смерти» в «Народных русских легендах» Афанасьева.

О стиле пересказа этого сюжета у Крянге — веселом, остроумном, полном иронии и скептицизма — может дать представление начало «Ивана Турбинки»: «Жил-был на свете русский человек по имени Иван. И случилось ему с малых лет находиться при войске. Отслужил он несколько сроков и состарился. И так как он за все время ни разу не погрешил против своего воинского долга, то командиры отпустили солдата на все четыре стороны, оставив ему оружие и амуницию («турбинку», т. е. торбу, ранец за плечами, — *М. А.*), да еще два серебряных рубля подарили. И с песней отправился солдат в путь». Встретив Христа и св. Петра, он принимает их за нищих, а когда они открываются ему, просит их благословить его турбинку, «чтобы он мог засадить в нее кого пожелает, а тот не сумел бы вылезти без его позволения». Сперва он сажает в турбинку чертей, освобождая дом помещика, которому они досаждали, затем оказывается в раю, который быстро покидает и спускается в ад, и т. д. Мы узнаем во всем этом знакомые сказочные мотивы, но они обработаны, скомбинированы в одно целое, слажены друг с другом, хотя отдельными подробностями выдают свое происхождение от устных рассказов, которые, вероятно, довелось Крянге слышать: так, в турбинку солдат у него сажает чертей со «Скараоским, главным над чертями» — Веселовский толкует это наименование как искажение имени Иуды Искариотского. Конечно, немалую роль играет в сказке Крянге Смерть, которую перехитрил простой русский солдат.

Русские читатели только из позднего издания «Народных русских легенд» узнали, что все тексты книги взяты из собрания В. И. Даля. Это позволяет датировать их тексты началом 30-х годов. В 1832 г. В. И. Даль издал свои «Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные казаком Владимиром Луганским. Пяток первый» (СПб., 1832). Здесь помещено было пять сказок. Это издание восторженно встретили многие русские писатели. По свидетельству П. И. Мельникова-Печерского, «особенно Пушкин был от них в восхищении». Далее Мельников вспоминает, что под влиянием «первого пятка» этих сказок Пушкин написал лучшую свою сказку «О рыбаке и рыбке» и подарил Дально в рукописи с надписью: «Твоя от твоих, Сказочнику казачу Луганскому сказочник Александр Пушкин». Известно также, что позднее Пушкин сообщил Дально сказку «о Георгии Храбром и о волке», которую Даль напечатал в альманахе «Новоселье» 1833 г., указав в примечании: «Сказка эта рассказана мне А. С. Пушкиным, когда он был в Оренбурге и мы вместе поехали в Бердскую станицу, местопребывание

<sup>126</sup> Крянге Ион. Воспоминания детства. Сказки. М., 1966, с. 250—269.

Пугачева во время осады Оренбурга». <sup>127</sup> Эта совместная поездка Пушкина и Даля для сбора материалов о Пугачеве состоялась 18 и 19 сентября 1833 г., когда между ними установились близкие дружеские отношения. В конце 1836 г. Даль вернулся в Петербург; с тех пор их личные встречи продолжались и не прекращались до самых последних дней жизни Пушкина. <sup>128</sup>

Однако «первый пяток» «Русских сказок» Даля получил у нас далеко не всеобщее признание. Первую и последнюю из вошедших сюда сказок (т. е. сказки «О Иване, молодом сержанте, удалой голове» и «О похождениях черта-послушника Сидора Поликарповича») Ф. В. Булгарин нашел «грязными, неприличными» и, по словам П. И. Мельникова, «свое усердие о приличиях простер за приличную черту». <sup>129</sup> В правительственных верхах переполошились, когда до III отделения дошел болгаринский донос. В первой сказке «некоторые выражения были перетолкованы в дурную сторону». В сказке о похождениях черта автору вменялось в вину, во-первых, то, что он назвал черта «именем православного христианина», а во-вторых, то, что в его изображении «военная и морская служба оказалась для самого черта столь тягостною, что он бежал». П. И. Мельников вспоминает, что Даль говаривал об этих наветах Булгарина: «Обиделись пяташные головы, обиделись и алтынные, оскорбились и такие головы, которым цена была целая гривна без вычета <...> В военно-сухопутный госпиталь, где трудился Даль, явились жандармы, взяли его и отвезли к статс-секретарю А. Н. Мордвинову, управлявшему тогда третьим отделением. Тот встретил его самыми обидными, самыми оскорбительными площадными словами, оборвал, что называется, и посадил под арест, объявив, что это делает он по высочайшему повелению». <sup>130</sup> Из заключения Даль был освобожден только по ходатайству Жуковского и дерптского профессора Паррота. Это неприятное происшествие стало широко известно в литературных кругах Петербурга и не могло остаться неизвестным Пушкину.

Нельзя не согласиться с И. П. Лупановой, посвятившей сказкам Даля 1833 г. несколько страниц своего исследования, где она подчеркивает, что «правительство и реакционная общественность были безусловно правы, забив тревогу, ибо сочинения, вызвавшие особое смятение <...> могут считаться образцом литературной сказки-сатиры с острыми политическими намеками». Не столь бесспорны другие утверждения исследовательницы, в частности относительно фольклорных источников напечатанных Далем сказок. «„Сказки о черте-послушнике“ и „О Иване, молодом сержанте“ различны в отношении использованного фольклорного материала, — пишет И. П. Лупанова. — В первой от народно-поэтического творчества идет лишь общая трактовка „нечистой силы“ как ничуть не страшной и всегда пасующей перед человеком. Что же касается сюжета, конкретных образов — черта-послушника, его хозяина — сатаны Стопоклепа Живдираговича и пр., все это плод остроумного авторского вымысла, и, надо сказать, плод достаточно ядовитый». <sup>131</sup> С нашей точки

<sup>127</sup> См.: Мельников П. И. Воспоминания о Дале. — Русский вестник, 1873, № 3, с. 14; Майков Л. Н. Пушкин и Даль. — Там же, 1890, № 10; Модестов Н. Н. Даль в Оренбурге. Оренбург, 1913; Азадовский М. К. Сказка, рассказанная Далю Пушкиным. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 4—5. М.—Л., 1939, с. 488—490.

<sup>128</sup> Сводку фактических данных о знакомстве и встречах Пушкина с Далем см. в кн.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 122—123.

<sup>129</sup> Мельников П. И. Воспоминания о Дале, с. 298.

<sup>130</sup> Там же, с. 298—299.

<sup>131</sup> Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, с. 361. В другом месте своей книги И. П. Лупанова утверждает еще более категорически: «Превосходное знание русского сказочного фольклора являлось той базой, на которой создавались далевские сказки. Во всех них, кроме рассказа о черте-послушнике, использованы фольклорные сюжеты» (там же, с. 337).

зрения, этот вопрос решается не столь просто; необходимо было бы про- извести предварительное сопоставление упомянутых выше сказок Даля из «первого пятка» и тех записей сказок из народных уст, которые по- пали из собрания Даля к А. Н. Афанасьеву и опубликованы последним.

Конечно, пародические имена персонажей, пестрый язык, перенасы- щенный поговорками и пословицами, раздражающее современного чита- теля балагурство, стремление всякое слово вымолвить с ужимкой — все это несколько затемняет подлинную фольклорную основу этих сказок, прорисовывающуюся сквозь авторские выдумки и словесную болтовню. Однако фольклорные мотивы явственно видны и в «Сказке о походе- де- ниях черта-послушника», например в той ее части, в которой действие происходит в преисподней, в сцене, столь возмущившей Булгарина. «Са- тана, — рассказывает здесь Даль, — не самый старший, всегда лично в первопрестольном граде своим царствующий, а один из приспешников и нахлебников его, один из чертей-послушников, праздновал именины свои; а звали того черта Сидором, и Сидором Поликарповичем». <sup>132</sup> Трудно удержаться от того, чтобы не напомнить здесь из фрагментов замысла Пушкина тот набросок, где говорится:

— Сегодня бал у сатаны.  
На именины мы званы  
и т. д.

В. И. Даль пишет: «На пирушке этой было народу много, все весели- лись честно и добропорядочно; плясали пляски народные и обществен- ные, не как у нас, на ногах, а скромно и чинно на голове; играли в карты и выезжали все на поддельных очках; расплачивались, по курсу, фальши- выми ассигнациями. . .» и т. д. «Вдруг входит человек, в изодранном фор- менном сертучишке — кто говорил, что это хорунжий, отставленный три раза за пьянство и буйство; кто говорил, что это небольшой классный чиновник; а кто уверял, что это отставной клерк унтер-баталер, а может быть и подшхипер». Тут началась между ними потасовка, но вдруг «раз- дался трезвон в семь колоколов с перезвоном, на языке горько и кисло стало <...> Гости распозлились по домам, по вертепам своим, и храбрый воитель и победитель наш остался пировать один, как тетерев на току». <sup>133</sup>

Недавно среди бумаг Даля была найдена неопубликованная рукопись Даля — сказка «Сила Калиныч, душа горемычная, или Русский солдат ни в аду, ни в раю», <sup>134</sup> представляющая собою литературную обработку извест- ного нам сюжета «Солдат и Смерть», очень близко напоминающая тот его русский вариант, который от Даля поступил к Афанасьеву, а по- следний опубликовал в «Народных русских легендах». Открытие этой неизвестной ранее сказки Даля не прошло и мимо исследователей сказки Иона Крянге «Иван Турбинка»: сходство их велико, аналогии обнару- живаются в самых незначительных подробностях обоих произведений — Даля и Крянге, и это трудно объяснить случайными совпадениями; писа- тели должны были иметь общий источник в фольклоре. <sup>135</sup> Мы не можем вдаваться в детали этого сходства: они увели бы нас в сторону от главной цели настоящих разысканий. Но прежде чем возвратиться к Пушкину,

<sup>132</sup> Русские сказки казака Луганского. 1-й пяток. СПб., 1832, с. 163.

<sup>133</sup> Там же, с. 163—165.

<sup>134</sup> См.: Бессараб Майя. Владимир Даль. Изд. 2-е. М., 1972, приложение, с. 273—287.

<sup>135</sup> Цуркану Василе. Афинитэцъ («Сила Калиныч» де В. Дал ши «Иван Турбинка» де Ион Крянге). — Култура, 1977, 26 февраля, № 9. Так как сказка напи- сана Далем в 1832 г., т. е. после русско-турецкой войны 1828—1829 гг., в которой он принимал участие в качестве военного врача, В. Цуркану высказывает предполо- жение, что Даль услышал ее либо на Балканах, либо во время пребывания в Бу- харесте и Яссах, а затем подверг литературной обработке. За любезное указание этой статьи и предоставление мне журнала, где она опубликована, выражаю искрен- нюю благодарность Г. Ф. Богачу.

подчеркнем, что наличие в литературах русской и румынской литературных произведений, выросших на фольклорной основе, с главной темой «Солдат и Смерть» может быть лишним аргументом для утверждения, что замысел «адской поэмы» Пушкина в свою очередь представлял очевидные параллели к той же фольклорной комбинации сказочных мотивов — о солдате в аду и карточной игре с чертями и Смертью. Такие литературные произведения возникали и позже. Вольный английский пересказ сказки, напечатанной у Афанасьева, представляет произведение английского писателя А. Ренсома (Arthur M. Ransome. *The Soldier and the Death*);<sup>136</sup> создавая свою поэму «Игра в аду» (1912), В. Хлебников вдохновлялся набросками «адской поэмы» Пушкина, опубликованными С. А. Венгеровым во II томе издания сочинений Пушкина (1908);<sup>137</sup> можно вспомнить здесь также поэму А. Т. Твардовского «Теркин на том свете»<sup>138</sup> и главу «Смерть и воин» в «Василии Теркине».

Если высказанные нами догадки справедливы, необходимо возвратиться к началу разысканий и заново спросить себя, что имел в виду А. П. Толстой, запрашивая А. А. Муханова в письме от 12 июля 1833 г.: «...слава идет о каких-то стихах Пушкина, где смерть играет в карты с дьяволом. Не знаешь ли про них?». Обратим внимание на дату этого письма. К 1833 г. относятся различные события в жизни Пушкина, о которых у нас шла речь выше: знакомство с В. И. Далем, совместная поездка в окрестности Оренбурга за материалами о Пугачеве, выход в свет сказок Даля, обмен фольклорными материалами двух писателей (от «сказочника» к «сказочнику»), наконец цензурная история сказок «казака» Луганского; все это, а также оставшаяся неопубликованной сказка Даля о «Силе Калиныче», в которой так много общего с фрагментами «адской поэмы» Пушкина, может дать ответ на вопрос, задававшийся в том же году А. П. Толстым А. А. Муханову. Общаясь с Далем, обмениваясь с ним сказочными сюжетами, Пушкин мог не только узнать сюжет о солдате и Смерти, но и рассказать Далю о своем замысле, брошенном им еще в 1825 г., и через общих знакомых молва об этом замысле Пушкина могла дойти до А. П. Толстого именно в 1833 г., когда он о нем вспомнил и сообщил Далю. Совпадение этих дат едва ли случайно; между перечисленными выше фактами существовали генетические связи или точки соприкосновения, которые мы попытались приоткрыть.

Почему Пушкин бросил свой замысел «адской поэмы» и оставил его неосуществленным, несмотря на множество набросков, стихотворные строки которых блистают сквозь густую сетку вычерков и отмененных слов? Очень возможно, что ответ на этот вопрос дал сам Пушкин, в своем отзыве о стихотворении Батюшкова «Мои пенаты» (1812). Пушкину когда-то очень нравилось это послание к Жуковскому и Вяземскому, но в конце 20-х годов он уже осуждал его за ощущаемый в нем стилистический разноречивый, за совмещение реальных бытовых подробностей действительной жизни со сложной, но условной системой античных мифологических наименований, образов и понятий. «Главный порок в сем прелестном послании, — писал Пушкин, — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и кельи, где лары расставлены, переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. — Это все друг другу слишком уж противоречит» (XII, 272—274).

<sup>136</sup> Harkort F., Pollok K. Übersetzungen Russischen Volksmärchen aus der Sammlung A. N. Afanasiev. — Slavische Studien zum VI Internationalen Slavisten-Kongress in Prag, München, 1968, S. 591, Anm. 1.

<sup>137</sup> Яковсон Р. О. Игра в аду у Пушкина и Хлебникова. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976, с. 35—37.

<sup>138</sup> Твардовский А. Т. Теркин на том свете. М., 1963.

Подобные противоречия были свойственны и творчеству Пушкина лицейских лет; есть такое смешение и во фрагментах «адской поэмы». Но к середине 20-х годов Пушкин уже считает невозможным сочетание таких слов и образов, которые разрушают единство художественной действительности. Это и явилось одной из главных причин того, что начатая сатирическая и юмористическая поэма была брошена им навсегда. Нельзя не вспомнить также, что о напечатании поэмы нечего было и думать из цензурных соображений. Знаменательно в отзыве Пушкина упоминание «суворовского солдата» в стихотворении Батюшкова; образ солдата, подсказанный военной действительностью, Пушкин встречал в произведениях лицейских друзей (например, в русской идиллии Дельвига «Отставной солдат»); этот образ появился мельком и в стихотворениях его самого (например, в «Городке», в эпизоде встречи поэта с соседом семидесяти лет, отставным майором «с очаковской медалью на раненой груди»). Но «суворовского солдата» в новом качестве и освещении, с точки зрения самой демократической солдатской массы, Пушкин обрел в сказках Даля. Не потому ли Пушкин так восхищался ими и, даря Дालю рукопись своей сказки, подписал на ней «твоя от твоих»?

В начале 30-х годов в русской литературе фольклорный мотив игры в карты с чертями и нисхождения в ад был довольно популярен; мы находим его в повести В. Олина «Кумова постеля», оказавшей воздействие на ранние повести Гоголя;<sup>139</sup> в очерке Н. А. Полевого «Воспоминание на святках» (1832), представляющем очень своеобразный вариант того же сюжета об игре в карты с семью чертями и некоей «старушкой» (Смертью) на души, с уплатой «годами» вместо денег;<sup>140</sup> в повести В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском», представляющей, как известно, запись устного рассказа Пушкина. Все это лишний раз говорит о том, как долго Пушкин сохранял интерес к этому фольклорному мотиву, и объясняет нам также, какие основания были у А. П. Толстого запрашивать у А. А. Муханова о якобы написанной Пушкиным поэме на эту тему.

---

<sup>139</sup> В. Олин рассказывает, в частности, о нисхождении в ад работника («Кума Вельзевула») для уничтожения «рукописания» о продаже души черту (Олин В. Кумова постеля. — В кн.: Карманная книжка для любителей русской старины и словесности. СПб., 1829, с. 289—297). В. Гишпиус видит здесь источник сюжета о путешествии в ад и приключениях деда с чертями в «Пропавшей грамоте» Гоголя (Гишпиус В. Гоголь. Л., 1924, с. 29). Н. П. Андреев игру деда в карты с ведьмой возводит к фольклорным источникам, ссылаясь на тексты сказок, опубликованные А. Н. Афанасьевым (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. I, М.—Л., с. 535).

<sup>140</sup> Воспоминание на святках. Новый живописец общества и литературы, составленный Н. Полевым, ч. 5. М., 1832, с. 139—159. Провинциальный анекдот о карточной игре с чертями, представившийся во сне страстной любительнице игры в карты, рассказан еще П. Вистенгофом в ироническом стиле (Вистенгоф П. Последние партнеры. Нравоучительная баллада в прозе. — В кн.: Раут, кн. III. М., 1854, с. 54—57).





В. Б. САНДОМИРСКАЯ

## «ОТРЫВОК» В ПОЭЗИИ ПУШКИНА ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Начало двадцатых годов — так называемый южный период жизни и творчества Пушкина — знаменовало собой важный этап в художественном развитии поэта, в определении тех принципов, которые легли в основу его творчества не только этого периода, но и следующих лет. Многие из того, что определилось в эти годы, не было отменено дальнейшими поисками, а, напротив, сохранено и развито в зрелом творчестве Пушкина.

К числу подобных находок этого периода, на первый взгляд мелких и незначительных, но позволяющих сделать важные художественные выводы, принадлежит и та, которой посвящена предлагаемая работа: открытие Пушкиным новой для него художественной формы — «отрывка», заключающего в себе богатые художественные возможности.

Явление, составляющее предмет нашего изучения, до сих пор почти не привлекало внимания исследователей, несмотря на то что творчество Пушкина этого периода в общем изучено более детально сравнительно с другими этапами.<sup>1</sup> На него обратил внимание лишь Ю. Н. Тынянов. В своем исследовании проблем стихотворного языка, в разделе, посвященном анализу элемента стихотворного текста, который обозначен Тыняновым термином «эквивалент текста», ученый проникательно заметил: «На динамическом значении эквивалентов отчасти, может быть, основано художественное значение „отрывка“, „фрагмента“ как жанра»;<sup>2</sup> впрочем, он ограничился лишь этим упоминанием и ссылкой на стихотворение «Ненастный день потух», напечатанное Пушкиным под названием «Отрывок», и не развил своего сопоставления. Однако это наблюдение, сделанное почти мимоходом, очень содержательно, и в нашей работе мы должны будем еще вернуться к нему.

Целью этой статьи является историко-литературное изучение особенностей найденной Пушкиным художественной формы, ее происхождения, ее значения в развитии творчества поэта.

### 1

Впервые помета «Отрывок» была употреблена Пушкиным в 1820 г., при публикации в журналах отрывков из только что законченной поэмы «Руслан и Людмила». В мартовской книжке журнала «Невский зритель» был опубликован большой отрывок из первой песни поэмы (стихи 295—520), заключающий в себе рассказ Финна; в это же время, в ап-

<sup>1</sup> В частности, об этом не упоминает даже Б. В. Томашевский в своей монографии «Пушкин» (кн. 1. М.—Л., 1956).

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 49.

рельских номерах «Сына отечества» (№ 15 и 16), была напечатана почти целиком третья песнь (стихи 30—282 и 283—465). Обе публикации были озаглавлены: «Отрывок из...», причем в «Невском зрителе» после заглавия следовало в скобках пояснение ситуации, предшествовавшей рассказу Финна: «Руслан едет отыскивать свою молодую супругу, похищенную волшебником Черномором, находит старого пустынного, который открывает ему будущее и приглашает остаться ночевать в своей пещере».<sup>3</sup> Функция этих помет — пояснение, комментарий к заглавию или к тексту, и в этом они не отличаются от других помет при заглавии, с которыми появились в печати такие стихотворения Пушкина раннего периода, как «Эпиграмма (подражание французскому)», «К Лицинию (с латинского)», «Старик. (Из Марота)», «Городок (К\*\*\*)», «К Пкушину» (4 мая),<sup>4</sup> — здесь пометы содержат указание на жанр, либо на источник, либо на случай, давший повод к стихотворению (4 мая — день именин), и т. д. В данном случае, как и в целом ряде последующих, «отрывок» обозначал часть реально существующего, но еще не опубликованного произведения. Этот этап предварительной публикации в отрывках, озаглавленных «Отрывок из...», прошли все поэмы Пушкина (кроме «Анджело») и все главы его романа «Евгений Онегин».<sup>5</sup>

Но в 1825 г. традиция такого словоупотребления была впервые нарушена. В альманахе «Полярная звезда на 1825 год» было напечатано стихотворение Пушкина «Братья разбойники» с пометой в скобках «отрывок из поэмы», в то время как целой поэмы не существовало.

Представление о «Братьях разбойниках» как об отрывке из поэмы, написанной и уничтоженной Пушкиным, основано на его собственном свидетельстве в письме к А. А. Бестужеву, в ответ на просьбу последнего разрешить напечатать «Братьев разбойников» в «Полярной звезде»: «Разбойников я сжег — и поделом. Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского» (XIII, 64). Однако сопоставление всех остальных упоминаний о «Братьях разбойниках» позволяет думать, что опубликованный отрывок был единственной осуществленной частью плана поэмы о разбойниках, причем частью, получившей права самостоятельности благодаря разработанности сюжета и стройности и законченности его формы. Отрывок был, по сути, маленькой поэмой. Между тем в письмах Пушкина 1822—1824 гг. он постоянно именуется отрывком. Так, «отрывок стихов 200» (XIII, 373) упоминается в черновике письма Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г.; 11 ноября 1823 г. он посылает стихи П. А. Вяземскому: «Вот тебе и Разбойники. Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок <...> Отрывок мой написан в конце 821 года» (XIII, 74); наконец, так же он назван и в цитированном выше письме к Бестужеву от 13 июня 1823 г.

Одним из исследователей текстов поэмы было высказано предположение, что, «быть может, сообщение Пушкина Бестужеву о сожжении большей части поэмы было лишь простой отговоркой, нужной ему для того, чтобы оправдать название „Братьев разбойников“ отрывком».<sup>6</sup> Но за этим предположением должен был бы следовать вопрос, не поставленный исследователем, но чрезвычайно существенный для нашей темы: зачем Пушкину было так необходимо назвать свою поэму «отрывком»? Что делало ее, при всей ее законченности, отрывком какого-то целого? Ведь позднее, издав «Разбойников» без этой пометы, в 1827 г. отдельной

<sup>3</sup> Невский зритель, 1820, ч. 1, № 3, с. 44.

<sup>4</sup> См.: Пушкин в печати. 1814—1837. Сост. Н. Синявский и М. Цявловский. М., 1937. № 8, 12, 13, 18, 19. В данном случае ссылаемся не на собрание сочинений Пушкина, а на указатель, отражающий хронологию появления в печати его произведений и воспроизводящий их заглавия при первой публикации.

<sup>5</sup> См. по указателю («Отрывки из...») в книге «Пушкин в печати».

<sup>6</sup> Гудзий Н. К. «Братья-разбойники» Пушкина. — Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук, 1937, № 2—3, с. 647.

книжкой и в 1835 г. в составе «Поэм и повестей», Пушкин признал свою маленькую поэму вполне законченным произведением. В поисках ответа обратимся к аналогичным случаям.

В 1825 г. в «Новостях литературы» впервые было напечатано стихотворение Пушкина «Дионея». Творческая история его достаточно сложна, и перипетии ее отразились, в частности, в трехкратной смене заглавия. Вчерне набросанное еще в 1820 г., оно было в 1821 г. переписано как вполне законченное произведение в чистовую тетрадь (ПД № 833, л. 9 об.), в числе стихотворений, объединенных одним заглавием — «Эпиграммы во вкусе древних». <sup>7</sup> Здесь оно получило впервые свое название, точнее, жанровое определение, — «Идиллия». Для «Новостей литературы» автор озаглавил его по-иному — «Антологический отрывок». И лишь в сборнике «Стихотворения Александра Пушкина» (СПб., 1826), когда оно, лишившись первых четырех стихов и сократившись до шестистишия, действительно превратилось в отрывок, оно перестало называться «отрывком» и получило свое окончательное название — «Дионея», по имени девушки, о любви которой в нем рассказано.

Итак, с заглавием этого стихотворения повторяется то же, что мы наблюдали в заглавии «Братьев разбойников»: стихотворению вполне окончательному дается название «отрывка»; в дальнейшем эта помета снимается и стихотворение печатается как самостоятельное, законченное произведение.

Среди произведений Пушкина, появившихся в печати ранее выхода первого сборника его стихотворений, т. е. в 1820—1825 гг., можно назвать только эти два, сопровождавшиеся пометой «отрывок». Но в рукописях поэта она встречается еще несколько раз.

Так, впервые у Пушкина эта помета появилась в конце 1821 г. именно в рукописи: стихотворение, начинающееся строкой «Старайся наблюдать различные приметы», в белой рукописи было озаглавлено «Отрывок» (тетрадь ПД № 835, л. 17). Стихотворение в журнале не появлялось, впервые было напечатано в составе сборника 1826 г., и в период подготовки сборника название его было изменено — оно появилось в отделе «Подражания древним» под заглавием «Приметы».

«Отрывком» было первоначально названо и еще одно стихотворение — «Гроб юноши». Черновик его, записанный в середине 1821 г., еще никак не назван (тетрадь ПД № 833, л. 42 об.—45; см.: II, 1102); в начале 1822 г. Пушкин переписал его набело (тетрадь ПД № 834, л. 2—3 об.) и, продолжая работу над ним, вначале озаглавил его «Отрывок», а затем уточнил — «Элегический отрывок». Эта помета была сохранена еще в период подготовки сборника 1826 г.: при составлении распорядительной записи (так называемой «Капнистовской тетради») Пушкин записал здесь это стихотворение, дав ему новое название, но сохранив при нем и первоначальную помету: «Гроб юноши. (Отрывок из элегии)»; в дальнейшем помета была сокращена — просто «отрывок», а указание «из элегии» было преобразовано в помету для издателей: «поместить в элегиях». Действительно, в книге оно появилось в отделе элегий, под заглавием «Гроб юноши»; в оглавлении было добавлено указание времени создания; помета была опущена.

Такое же заглавие — «отрывок» — получил и перебеленный текст стихотворения «Ты, сердцу непонятный мрак» (II, 755), относящийся к 1822 г. и связываемый исследователем с замыслом большого произведения о Тавриде. <sup>8</sup> Стихотворение осталось в рукописи (тетрадь ПД № 832, л. 13 и след.; опубликовано посмертно).

<sup>7</sup> См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1978, с. 17, 20.

<sup>8</sup> См.: Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. Сер. филол. наук, 1949, вып. 16, с. 106—111.

Итак, в творчестве южного периода нами установлены пять случаев устойчивого закрепления за поэтическим произведением наименования «отрывка». Из этих пяти произведений не было завершено и осталось в рабочей рукописи только одно, последнее из отмеченных; четыре же представляют собой вполне законченные, отделанные произведения. Из них лишь в отношении «Братьев разбойников» Пушкиным распространялась легенда о существовавшей и сожженной им целой поэме, частью или отрывком которой якобы являлось это стихотворение. Три остальных — отрывки при несуществующем целом, сохранившие тем не менее название «отрывка» еще при подготовке рукописи сборника «Стихотворений» 1826 г. и утратившие его лишь на последней стадии работы над сборником.

Эти произведения, в сборнике получившие названия «Дионея» (1821), «Гроб юноши» (1821) и «Приметы» (1821), первоначально были названы Пушкиным соответственно: «Антологический отрывок», «Элегический отрывок» и просто «Отрывок». Естественно возникает вопрос о том, что значили, каким содержанием наполнялись для Пушкина эти определения. Можно указать на некоторые аналогии как на основу для суждения. Нам приходилось уже отмечать, на материале тетради ПД № 833, начатой 8 февраля 1821 г. для записи вполне отделанных стихотворений, как часто Пушкин в эти годы прибегал к обозначению своих новых произведений при помощи не заглавия (которое определялось порой далеко не сразу), а той или иной жанровой характеристики; иногда же в заглавие вносились и название стихотворения, и его жанровое определение, например «Морской берег. Идиллия Мосха». В двенадцати пьесах из девятнадцати, записанных на первых девяти листах тетради, т. е. в двух третях стихотворений, взамен индивидуального заглавия, еще не определившегося, или наряду с ним поэтом было использовано общее жанровое определение: «элегия», «идиллия», «послание», «эпиграмма» и т. п.<sup>9</sup>

Это наблюдение достаточно характерно для авторской манеры Пушкина, и именно в интересующий нас период, в 1821—1824 гг. Оно позволяет нам видеть в интересующих нас пометах — «отрывок», «антологический отрывок» и т. д. — также указание на жанр, жанровую характеристику этих пьес.

Однако в жанровой системе классицизма, отраженной поэтиками того времени, указаний на «отрывок» как жанр поэзии мы не встретим. Нет таких указаний и в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, который учитывал гораздо более широкий круг явлений в сфере поэзии, нежели нормативные по своему назначению поэтики и риторики.

Понятие «отрывка» в поэзии Пушкина обязано своим появлением не школе, не трактатам по риторике, а художественной практике поэта, с творчеством которого Пушкин познакомился в самом начале двадцатых годов и воздействие которого на него неоднократно отмечалось исследователями. Представление об «отрывке» как своеобразной художественной форме Пушкин почерпнул в творчестве Андре Шенье.

## 2

Творчество Андре де Шенье (1765—1794), французского поэта конца XVIII в., сыграло серьезную роль в художественном развитии Пушкина.

Произведения Шенье впервые были изданы в 1819 г.,<sup>10</sup> четверть века

<sup>9</sup> Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним», с. 22.

<sup>10</sup> *Oeuvres complètes d'André de Chénier*. Paris, 1819 (далее при цитировании этого издания страницы указываются в тексте в скобках).

спустя после его трагической гибели на эшафоте по приговору Конвента. Сборник его произведений был подготовлен А. де Латушем, сумевшим почувствовать и оценить оказавшееся в его руках творческое наследие поэта, понять трагизм судьбы поэта и дать ощутить его читателю. Характерной особенностью подготовленного им сборника, резко отличавшей его от всех других подобных изданий, было то, что в него на равных правах с оконченными, завершенными произведениями были включены фрагменты, отрывки несохранившихся или незаконченных произведений, причем редактор с помощью ряда приемов еще подчеркнул, что работа над ними была не завершена, не доведена до конца.

Сборник, содержание которого сгруппировано по жанрам, построен так, что в каждом отделе, т. е. в каждом жанре, выделен подотдел набросков, фрагментов, оставшихся незаконченными в бумагах погибшего поэта. Так, отдел элегий, наиболее значительный в сборнике, насчитывающий 50 законченных произведений, дополнен 10 фрагментами элегий, объединенными единым заголовком — «Fragments». Отдел идиллий, в который вошло 12 произведений, также завершался группой из 11 фрагментов. Этот термин присутствует и в публикации больших замыслов Шенье — его поэм, являющихся опытами в дидактической, ученой поэзии. Наряду с поэмой «Творчество» («L'Invention, poème»), которую открывался сборник, в нем были опубликованы во фрагментах еще три поэмы Шенье: «Фрагменты поэмы, озаглавленной Гермес» (с. 219—226), «Фрагменты поэмы об Америке» (с. 227—228), «Фрагменты поэмы об искусстве любви» (с. 229—237).

Должно заметить, что соотношение отдела и подотдела не стало чем-то раз навсегда определенным. При отсутствии авторских публикаций, указаний автора на то, какие произведения вполне окончены им и над какими он продолжал бы работу впоследствии, границы между этими двумя группами произведений были неизбежно зыбкими, состав этих групп несколько менялся от издания к изданию.<sup>11</sup>

Помимо введения своеобразного подотдела фрагментов в каждом отделе сборника Латуш применил еще один прием, с помощью которого подчеркнул элемент незавершенности целого ряда произведений, включенных в сборник. В таких крупных произведениях, как входящие в первый отдел идиллии «Le Mendiant», «Mnazile et Chloé», «Lydé» и «Néère», отсутствие частей текста, пропуски в нем обозначены строкой или двумя строками точек, заменяющими стихи. Особенно выразительно в этом отношении подано в сборнике последнее стихотворение Шенье — «Ямб IV». Пятнадцать стихов, составляющих его, фиксируют чувства поэта в его ночном бдении накануне утра казни; стихотворению не суждено было быть оконченным, и оборванность, незавершенность его подчеркнута редактором с помощью строки точек, следующей за 15-м стихом. Но редактор считал необходимым еще особо выделить это стихотворение — введением пометы «Derniers vers de l'auteur» («Последние стихи автора») в скобках при заглавии. Помета сообщала этой незавершенности трагизм реальной жизненной ситуации, подчеркивая, что за элегическими медитациями стояла подлинная трагедия и что стих «Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre» («У подножия эшафота я вновь пробую свою лиру»), который воспринимается как метафора, отражал и действительный факт биографии поэта, вскоре поднявшегося на эшафот.

А. де Латуш настойчиво искал путей для решения стоявших перед ним проблем. В его работе текстологические задачи соединены были с задачами биографическими и отчасти художественными. В самом построении сборника, в его формальных элементах он стремился дать читателю возможность ощутить незавершенность, оборванность поэтической

<sup>11</sup> Ср., например, первое издание с изданием 1844 г.: *Poésies d'André Chénier*. Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1844.

судьбы Андре Шенье — мастера, которому совершенство в поэзии было по силам и большей части замыслов которого тем не менее суждено было остаться незавершенными.<sup>12</sup> Введение им как составителем и редактором сборника пометы «fragment» для неоконченных произведений и обозначение отсутствующих стихов или частей текста с помощью строки точек были важными выразительными средствами, найденными им для осуществления этой задачи.

### 3

Пушкин оценил выразительность приемов, употребленных Латушем в книге, в которой были собраны «Œuvres posthumes», т. е. произведения, издаваемые посмертно и представляющие читателю ту стадию работы над ними, которая была прервана смертью автора. Однако он увидел в них не технические приемы редактора. Своеобразие жанровых ремарок было воспринято Пушкиным как отражение воли автора, как новое выразительное средство, найденное и удачно примененное им, — как элемент его художественного замысла. «Отрывки», «fragments» Шенье понимались им как полноправные художественные создания, как особая художественная форма, скрытые возможности которой отвечали его собственным творческим поискам.

В истории знакомства Пушкина с творчеством французского поэта необходимо выделить несколько этапов, в соответствии с фактами, которыми мы располагаем.<sup>13</sup> Известно, что у Пушкина был собственный экземпляр сборника произведений Шенье,<sup>14</sup> но когда он у него появился, установить трудно. Тем не менее можно с уверенностью говорить о том, что в годы ссылки в Михайловском сборник Шенье был у Пушкина, тщательно его изучавшего. Он явился для Пушкина одним из образцов композиции поэтического сборника при подготовке издания стихотворений 1826 г. В Михайловском перевел он элегию Шенье «Ты вянешь и молчишь...» (1825) и начал работу над переводом фрагмента о Геракле; можно думать, что в это время Пушкин впервые прочел вступительную статью Латуша к сборнику, почерпнув в ней тему исторической элегии «Андрей Шенье» (1825), для которой он заново и во всей полноте изучил поэтическое творчество своего героя, по-видимому лишь здесь, в Михайловском, получив такую возможность и впервые оценив в нем не только искусство художника, но и темперамент трибуна, верность гражданским идеалам и полноту выражения внутренней жизни в его поэзии. Это заставляет думать, что Пушкин незадолго до этого смог столь обстоятельно познакомиться с поэзией Шенье, получив в собственность книгу его стихов. Можно предположить, что книга была подарена ему Н. Н. Раевским в начале 1824 г. Раевский в конце 1823 г. оставил л.-гв. Гусарский полк, в котором он

---

<sup>12</sup> О том, что Латуш действительно сознательно добивался этой цели, свидетельствует, как нам кажется, и введенное им в одном из последующих изданий — издании 1844 г., уже упомянутом выше, — новое деление всего сборника на два отдела по времени публикации: в первый вошли два произведения Шенье, изданные впервые при жизни поэта, — поэма «Le Jeu de Raime», прославляющая первые успехи революции, и ямб «Sur les Suisses»; во второй, озаглавленный «Œuvres posthumes», с новой пагинацией страниц, — все созданное поэтом, но оставшееся в рукописи и изданное посмертно.

<sup>13</sup> В предшествующих своих статьях, посвященных теме «Пушкин и Шенье», — «Первый перевод Пушкина из Андре Шенье» (кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VII. Л., 1974, с. 167—184), «Переводы и переложения Пушкина из Шенье» (там же, т. VIII. Л., 1978, с. 90—106) и «Андрей Шенье» (в кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 8—34) — я исходила из традиционной точки зрения, согласно которой Пушкин располагал сборником Шенье со времени своей поездки на Кавказ и в Крым летом и осенью 1820 г., но именно эти работы привели к необходимости уточнений в данном вопросе.

<sup>14</sup> См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. (Библиографическое описание). — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, с. 192, № 736.

служил с 1816 г., уехал из Петербурга и продолжал службу в Курляндском драгунском полку под Киевом. В начале 1824 г. он приезжал в Одессу к гостившим там матери и сестрам и виделся с Пушкиным («Н. Н. Раевский здесь. Он о тебе привез мне недостаточные известия...», — писал Пушкин брату в январе—начале февраля 1824 г., см.: XII, 85). Известно, что незадолго до своего перевода из Петербурга Н. Н. Раевский через своего брата, А. Н. Раевского, переслал Пушкину последний сборник Казимира Делавиня («Les dernières Poésies de Casimir Delavigne»),<sup>15</sup> а еще ранее, через В. Н. Горчакова, — несколько книжек русских сказок.<sup>16</sup> Зная об увлечении Пушкина поэзией Шенье и сам разделяя это увлечение,<sup>17</sup> Н. Н. Раевский мог разыскать в Петербурге и привезти другу и сборник Шенье.

До этого времени книга попадала к Пушкину, очевидно, только на короткое время. Впервые — в Петербурге в конце 1819 или самом начале 1820 г., когда мимолетное впечатление от стихов Шенье (возможно, даже прочитанных кем-то вслух) и оставшийся в памяти стих из XXV элегии, «Et des mots caressants la mollesse enfantine», отразились в стихотворении «Дориде», включавшем и точный перевод этого стиха — «И ласковых имен младенческая нежность». Во второй раз, в 1820 г., Пушкин получил возможность познакомиться с поэзией Шенье более обстоятельно. Судя по уже упомянутому замечанию Е. Н. Орловой, Пушкин прочел Шенье вместе с ее братом Н. Н. Раевским.<sup>18</sup> С впечатлениями этого второго чтения и связано увлечение Пушкина «отрывком» как новой литературной формой.

В третий раз Пушкин смог обратиться к поэзии Шенье в 1823 г. Известно, что среди одесских знакомых Пушкина томиком стихов французского поэта располагал В. И. Туманский, только что вернувшийся из Франции, где он провел несколько лет в Коллеж де Франс. Туманский, как и Пушкин, был увлечен Шенье и переводил его стихотворения. От него или от кого-то иного, но именно тогда Пушкин впервые получил книгу стихов Шенье (хотя, возможно, и на короткое время), о чем свидетельствует начало большой работы — перевод идиллии Шенье «L'Aveugle», повествующей о странствиях слепого Гомера. Перевод этот, в котором Пушкин вместо французского гекзаметра — шестистопного ямба употребил разработанный Гнедичем русский гекзаметр — шестистопный дактиль без рифм, оставлен неоконченным, может быть и потому, что пришлось возвратить книгу.

#### 4

К 1823 г. относится примечательное высказывание Пушкина о Шенье, записанное им в черновом наброске письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября. Возражая Вяземскому, видевшему в поэзии Шенье подтверждение своей мысли о влиянии Французской революции на развитие стиха

<sup>15</sup> Архив Раевских, т. I. СПб., 1908, с. 232. Вероятно, к этому времени относится запись в рабочей тетради Пушкина ПД № 835 (л. 36) — петербургский адрес Н. Н. Раевского: «На Мойке, в д. гр. Вельгорского. Н. Н. Р.» (см.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.—Л., 1935, с. 300).

<sup>16</sup> Барте́нев П. И. Пушкин в южной России. М., 1914, с. 70.

<sup>17</sup> Об этом свидетельствует воспоминание Е. Н. Орловой-Раевской (см.: Грот Я. К. Первенцы Лицея. — В кн.: Складчина. СПб., 1874, с. 374), а также тот факт, что именно Н. Н. Раевскому Пушкин посвятил свою элегию «Андрей Шенье» (II, 397).

<sup>18</sup> Е. Н. Орлова-Раевская называла Гурзуф местом этих чтений; но Пушкин и Раевский могли читать Шенье и в Киеве, где в конце января—начале февраля 1821 г. Пушкин был гостем Раевских и куда на время контрактов собралась вся семья генерала Раевского, в том числе и Е. Н. Раевская со своим женихом М. Ф. Орловым. Однако обе эти возможности были слишком кратковременны.

(«даже стихи со времени революции носят новый образ»), Пушкин писал: «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта — но он истинный грек [непроходимый] из классиков классик. C'est un imitateur savant <?> et rien de <plus> <?> От него так и пахнет [древно<стью>] Феокритом и Анфологиею. Он освобожден от италийских concetti и от французских Antithèses — но романтизма в нем нет еще ни капли» (XIII, 380—381).

Это суждение, повторенное еще почти через год, в наброске, датированном 5 июля 1824 г. (XIII, 102), незадолго до высылки из Одессы, интересно для нас в связи с тем, насколько акцентирована в нем мысль о классицизме Шенье, в специфический пушкинских трактатке этого понятия, оформившейся именно в этот период. Представление о Шенье исключительно как об интерпретаторе античной поэзии, и в первую очередь поэзии греческой, было поколеблено в следующий, михайловский период. Здесь изучение творчества Шенье во всей его полноте дало Пушкину возможность ощутить в его поэзии многогранность личности, живой облик поэта, человека, гражданина. В изображении Пушкина — в пределах исторической элегии — Шенье предстает как богато одаренная личность, как человек, который «дышал любовью и всеми страстями» (XII, 283),<sup>19</sup> как поэт, творчество которого было выражением и продолжением его жизни. Создание такого образа безусловно исключало возможность первоначальной, узкой и односторонней оценки. Столь сильное различие между суждением 1823—1824 гг. и сложным, многогранным образом поэта в элегии 1825 г. позволяет заключить, во-первых, что ранее 1824—1825 гг. (михайловской ссылки) Пушкин не имел возможности познакомиться с творчеством Шенье в полном его объеме; во-вторых, что еще до чтения его стихов Пушкин знал о нем с чьих-то слов.

Можно лишь предполагать, чье мнение определило первоначальный взгляд Пушкина на Шенье. Может быть, это был кто-нибудь из петербургских литераторов — Н. И. Гнедич или кто-либо другой из членов оленинского кружка, в котором столь большое место занимали эллинистические интересы.<sup>20</sup> Однако то обстоятельство, что это суждение Пушкина было высказано впервые во время пребывания его в Одессе (где он впервые обратился и к переводу из Шенье), заставляет думать, что к возникновению такого суждения мог быть причастен и В. И. Туманский.

В данном случае более, чем источник предварительного суждения о творчестве Шенье, важны следствия такого суждения. Отношение к Шенье как к строгому и последовательному классику, ученику и последователю мастеров античной поэзии предопределило повышенный интерес Пушкина к выразительным возможностям «фрагмента», занимающего столь значительное место в сборнике Шенье.

Для Пушкина форма «отрывка» была характерной особенностью античной поэзии, и прежде всего поэзии греческой, сохраненной и собранной в антологии. Первые сведения об антологии Пушкин получил еще в Лицее, на лекциях Н. Ф. Кошанского. Следующей ступенью в знакомстве с антологической поэзией явились для него общение с К. Н. Батюшко-

<sup>19</sup> Здесь мы относим к герою пушкинской элегии слова, которыми сам Пушкин характеризовал Торквато Тассо — как реального прототипа героя исторической элегии Батюшкова «Умирающий Тасс», как характер, соответствующий требованиям жанра, но не выдержанный Батюшковым (см.: Сандомирская В. Б. «Андрей Шенье», с. 18).

<sup>20</sup> Д. П. Якубович отметил значение кружка А. Н. Оленина в развитии интереса Пушкина к античности, в преимущественном внимании его к эллинской, а не римской античности (Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 6. М.—Л., 1941, с. 129). Предположение о роли Н. И. Гнедича в первоначальном знакомстве Пушкина с поэзией Шенье высказано нами, см.: Сандомирская В. Б. Первый перевод Пушкина из Андре Шенье, с. 168—169.



вым во время приездов последнего в Петербург в 1817—1818 гг., т. е. в период его работы над переводами из антологии, и, наконец, выход в начале 1820 г. книжки Батюшкова и С. С. Уварова «О греческой Антологии», включавшей их переводы из антологии (русские — Батюшкова, французские — Уварова).

В статье об антологии, достаточно краткой и общей, тем не менее дважды говорится об «отрывке»: в общем плане, как о составном элементе этого собрания античной поэзии («Под именем Антологии разумеем мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и отрывки»),<sup>21</sup> и в связи с конкретной характеристикой надписи Антипатера Сидонского на разорении Коринфа — «Любители поэзии, читая сей отрывок, вспомнят плач пророка на развалинах опустошенного Тира».<sup>22</sup> Впечатление «отрывка» — по своей краткости, по энергии начала — производит и первое стихотворение — четверостишие Павла Силенцария:

Сокроем навсегда от зависти людей  
Восторги пылкие и страсти упоенье;  
Как сладок поделуй в безмолвии ночей,  
Как сладко тайное любви наслажденье!

Возможно, что работа над переводами из антологии так или иначе обсуждалась при встречах старшего и младшего поэтов; возможно, что уже в это время, в 1817—1818 гг., Пушкин познакомился с некоторыми переводами Батюшкова. Думать так заставляет нас появление в творчестве Пушкина нескольких опытов в духе античной поэзии — «Могущий бог садов — паду перед тобой», «Домовому», «Дорида», «Лаиса, я люблю твой смелый, вольный взор», — разительно отличающихся от прежних его произведений в этом роде.<sup>23</sup> Возможно, что уже тогда Батюшков обратил внимание Пушкина на выразительные возможности этих отрывков, фрагментов не сохранившихся в целом произведений античных авторов, включенных в антологию, на своеобразный художественный эффект, происходящий от сочетания высокой простоты и совершенства художественной формы и своего рода сюжетной неполноты. Но может быть и так, что поэт отметил это явление лишь при выходе книжки с переводами Батюшкова.

Столкнувшись с целыми отделами фрагментов в сборнике Шенье, Пушкин справедливо уловил типологическое сходство между «фрагментами» Шенье и «отрывками», включенными в античную антологию. Действительно, они были сходны по своему происхождению: и там и здесь фрагмент был не подчиненной замыслу автора формой, не целым, а тем немногим, что сохранилось от целого замысла (или тем, что автор, Шенье, успел осуществить из него).

Однако Пушкин, не знакомый еще с обстоятельствами трагической гибели поэта, увидел в случайности преднамеренность, во фрагментах Шенье сознательный художественный прием, сознательное использование того эффекта, которым этот «из классиков классик» мог быть увлечен также при изучении антологии. Такому восприятию фрагментов Шенье способствовало не только то, что внимание и чуткость Пушкина были обострены его работой над «Эпиграммами во вкусе древних», вдохновлен-

<sup>21</sup> О греческой Антологии. СПб., 1820, с. 1.

<sup>22</sup> Там же, с. 26.

<sup>23</sup> Д. П. Якубович писал по поводу стихотворения «Домовому»: «Здесь и речи нет о подражаниях, но есть еще до обращений к Шенье глубоко тонкое понимание античного мировоззрения, свидетельство о внимании к образцам, позволяющее свободно творить „во вкусе древних“, вызывающее определенную антологическую ассоциацию» (Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина, с. 126). Но в наброске «Лаиса, я люблю...» несомненно уже воздействие Батюшкова, его переводов из антологии.

ной переводами Батюшкова, но и собственные свойства этих произведений Шенье, которые при всей их незавершенности, фрагментарности отличались, как и вполне законченные его произведения, удивительной уравновешенностью, гармонией стиха, изяществом образов.

## 5

Пушкин увидел во фрагментах Шенье сознательное заимствование из античной поэзии, своеобразную художественную форму, открывающую перед поэтом новые возможности. Особенности ее были краткость, малый размер произведения, совершенство художественной формы, прозрачность и чистота стиля, артистизм стиха и пластика образов — черты, роднящие ее с античной эпиграммой. Увлечение Пушкина формой фрагмента, так же как и увлечение антологической эпиграмматической поэзией, вызвано было скрытыми в них возможностями обновления традиционных поэтических форм.

На пересечении этих двух художественных воздействий новое развитие получила прежде всего пушкинская элегия. В ней новые формальные задачи были проявлением глубоких внутренних изменений, в которых отразились и направление творческих поисков Пушкина, и его художественная оригинальность. Особенно ощутимо это при сравнении элегий южного периода с ранними элегиями. В последних — например, в элегиях, написанных в Лицее, — всегда более или менее ощутим характер поэтической медитации, размышления, отличающегося стройной, логической последовательностью развития мысли. Таковы элегии «Разлука», «Любовь одна — веселье жизни хладной», «Я видел смерть; она в молчанье села», «Я думал, что любовь погасла навсегда» и др. Как правило, элегии эти значительны по объему. Композиция их обычно сложна, многопланова; часто в основе их лежит коллизия ожидаемого и действительного в жизни чувства («Разлука», «Я думал, что любовь погасла навсегда»); ход размышления неощутимо подчинен строго логическому развитию темы и замыкается порой эффектной концовкой:

Но я, любовию забыт,  
Моей любви забуду ль слезы!

(«Элегия», 1816— I, 208)

Мне дорого любви моей мученье —  
Пускай умру, но пусть умру любя!

(Желанье, 1816 — I, 218)

Некоторый риторизм и логическая стройность, характерные для лицейских элегий Пушкина, ощутимы и в немногочисленных элегиях 1817—1819 гг., таких как «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал»), «К \*\*\*» («Не спрашивай, зачем унылой думой»), «Мечтателю». Но в конце этого периода были написаны два стихотворения — «Дорида» (1819) и «Дориде» (1820), которые обозначили рождение нового направления в пушкинской элегии. Дальнейшее развитие эти тенденции получили в элегиях начала двадцатых годов. Медитативная элегия сохраняет в лирике Пушкина свое значение, но преобладает в ней элегия иного рода, которую сам поэт полусуто-полусерьезно называл «элегическими отрывками».

Отсылая 21 июня 1822 г. А. А. Бестужеву свои «бессарабские бредни» для «Полярной звезды», Пушкин писал по поводу ранее посланных стихотворений, которые не были пропущены цензурой: «Не понимаю, что могло встревожить ее целомудренность в моих элегических отрывках»<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Насколько характерно это выражение для пушкинского словоупотребления того времени, можно судить и по письму его к брату Льву от 1 апреля 1824 г., в ко-

(XIII, 38). Это замечание до сих пор не было комментировано; не выяснено, какие из своих стихотворений Пушкин имел здесь в виду. Однако это можно определить хотя бы приблизительно. 13 июня 1823 г., благодаря Бестужева за присланную книжку «Полярной звезды на 1823 год», Пушкин писал: «В рассуждении 1824 года постараюсь прислать тебе свои бессарабские бредни; но не лзя ли вновь осадить цензуру и, второго приступа, овладеть моей Анфологией!» (XIII, 64). Из стихотворений, которые Пушкин считал «своей Анфологией»,<sup>25</sup> в «Полярной звезде на 1823 год» была опубликована лишь «Элегия» («Увы, зачем она блистает»). Но так как Пушкин писал о целой «Анфологии», присланной для первой книжки альманаха, то можно думать, что стихотворения «Нереида», «Элегия» («Редает облаков летучая гряда»), «Надпись к портрету <Вяземского>» — лучшие из «Эпиграмм во вкусе древних», напечатанные впервые в «Полярной звезде на 1824 год», — были отосланы им Рылееву и Бестужеву еще в 1822 г., вместе с элегией «Увы, зачем она блистает». По-видимому, тогда же и вместе с ними были присланы переработанное Пушкиным стихотворение лицейского периода «К Морфею» и написанное в 1819 г. «Домовому» — произведения также в антологическом духе. Наконец, в числе стихотворений, объединенных названием «Анфологии», несколько неожиданно для нас было и стихотворение «Друзьям» («Вчера был день разлуки шумной», 1822), также, по свидетельству Рылеева, присланное в 1822 г. При отсылке оно получило заглавие «Вакхическая песнь» (II, 740), по необходимости замененное издателями (Рылеев общал через В. И. Туманского Пушкину: «Вакхическая песнь, непропущенная прошлого года, под именем стихов к Друзьям проскользнула сквозь тесную калитку цензуры и с торжеством вошла в широкие ворота Полярной Звезды»<sup>26</sup>).

Итак, очевидно, что эти произведения в сознании Пушкина заслуживали названия и «антологий», и «элегических отрывков». Из них разве только в ранней песне «К Морфею» («Морфей, до утра дай отраду») можно увидеть стремление к стилизации под античность в самом повороте темы. Остальные стихотворения — «Нереида», «Друзьям», «Домовому», элегии «Увы, зачем она блистает» (помещенная в «Полярной звезде на 1823 год») и «Редает облаков летучая гряда», «Надпись к портрету <Вяземского>» — не случайно впоследствии влились в общий поток лирики Пушкина этих лет; каждое из них действительно отражало какой-то реальный момент жизни и душевного опыта поэта, и название антологии эти заслужили не стилизацией под античность, но изяществом и красотой чувства, непосредственностью его проявления, удивительной пластичностью его художественного воссоздания. Именно в этом поэты античной антологии и их интерпретаторы Батюшков и Шенье были учителями Пушкина.

Это был новый путь, на котором все более утверждался Пушкин, и форма «отрывка», по-видимому, наиболее соответствовала этому новому. Обозначая стихотворение как «отрывок», поэт как бы заявлял свое право отойти от канонов формы и канонов эстетики и сосредоточиться на том мгновенном, поразившем его ощущении, исследованием и воссозданием которого становилось его стихотворение.

Разработка возможностей, которые увидел Пушкин в «отрывке» как новой художественной форме, стала для него практическим путем отхода от медитации в лирике и перехода к художественному, пластическому воплощению жизни души и сердца в ее отдельных моментах.

---

тором он писал, упрекая его за молчание: «Ни ты, ни отец ни словечка не отвечае мне на мои элегические отрывки» (XIII, 91).

<sup>25</sup> В рукописи Пушкин назвал их «Эпиграммами во вкусе древних». См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним», с. 27—29.

<sup>26</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 473.

Восприняв помету «отрывок» как своего рода жанровое обозначение, Пушкин в печати пользовался ею очень редко. На стадии белого автографа мы находим эту помету при заглавии стихотворений «Гроб юноши», «Приметы», «Люблю ваш сумрак неизвестный», «Сожженное письмо». В журнальной публикации с такой пометой («Антологический отрывок») появилась лишь полная редакция «Идиллии» («Подруга милая, я знаю отчего»). В сборнике 1826 г. эту помету находим только в одном стихотворении — элегии XV («Ненастный день потух»), а в «Стихотворениях Александра Пушкина» в четырех частях (СПб., 1829—1835) лишь в оглавлении третьей части при следующих трех стихотворениях: «На холмах Грузии лежит ночная мгла. Отрывок», «Поедем, я готов. Элегиический отрывок» и «Каков я прежде был. Отрывок из Андрея Шенье». Однако эстетический принцип «отрывка», «фрагмента» — лирического стихотворения как краткого и цельного выражения одного чувства, одного лирического состояния во всей непосредственности его проявления — оплодотворил собою всю лирическую поэзию Пушкина.

## 6

Другая характерная особенность формы «отрывка» — открытость, разомкнутость сюжета, намеренная или невольная оборванность его — была использована Пушкиным не только в лирике, но и в эпических замыслах. Поэт дорожил этой возможностью с помощью указания на неполноту, незавершенность произведения пробудить творческое воображение в читателе, вызвав в нем волну вопросов и собственных предположений. Кроме прямого указания на фрагментарный характер стихотворения (пометой «отрывок»), он находил и иные средства к созданию нужного ему художественного впечатления.

Одним из таких средств, чрезвычайно сильным по своей выразительности, было введение нерифмующего стиха в начале или в конце стихотворения, отсутствие рифмующего с ним парного стиха. Примером этого может служить стихотворение 1825 г., опубликованное в сборнике 1826 г. под заглавием «Юноша», а позднее получившее название «Сафо»; оно состоит из трех стихов:

Счастливым юноша, ты всем меня пленил:  
Душою гордою и пылкой и незлобной,  
И первой младости красой женоподобной.

(II, 422)

Шестистопный ямб, цезура после третьей стопы, смежная рифмовка второго и третьего стихов — все это характерные черты александрийского стиха, размера наиболее канонического. В александрийском стихе рифма, объединяющая два рядом стоящих стиха, особенно ощутима, видна глазу, поэтому отсутствие стиха, рифмующего с первым, столь ощутимо говорит о фрагментарности стихотворения.

Другой пример подобного рода — история публикации стихотворения «Редеет облаков летучая гряда». Передав стихотворение для «Полярной звезды», Пушкин просил напечатать его без последних трех стихов; Бестужев пренебрег этой просьбой и напечатал стихотворение полностью, считая, что «без трех последних стихов Элегия не имела бы смысла» (XIII, 84). «Велика важность!», — заметил по поводу этого аргумента Пушкин, и при всем внешнем легкомыслии его ответ вполне серьезен. Прося не печатать последних стихов, он учитывал то впечатление оборванности, отрывочности текста, которое без них должно было произвести стихотворение; размер его — александрийский стих с характерной для него смежной рифмой, и наличие нерифмующего стиха должно воспри-

ниматься как очевидный сигнал о незавершенности, оборванности произведения. Пушкину важно было не публиковать последних стихов по мотивам не художественным, а личным, тем не менее несомненно, что подчеркнутая фрагментарность не противоречила художественной природе этого антологического стихотворения, задуманного как «отрывок». Позднее сам Пушкин в двух своих стихотворных сборниках — 1826 и 1829 гг. — напечатал его без последних трех стихов.

Этот же прием применен и в стихотворении «Ненастный день потух...» (1824), в котором стихи 16-й и 17-й нерифмующие. Но в этом произведении поэт использовал и другие выразительные возможности для того, чтобы подчеркнуть его фрагментарный характер. Об этом говорят и отсутствие заглавия, и помета «отрывок» при первом стихе в оглавлении сборника, и отсутствие рифмующих строк к двум стихам, и, наконец, введение в стихотворный текст нового, внелексического элемента, своего рода заместителя текста, или, по терминологии Ю. Н. Тынянова, «эквивалента текста».<sup>27</sup> Этим термином Тынянов обозначил те строки точек в стихотворении, которые служили знаком выпущенной по тем или иным причинам части стихотворного текста (в частности, по требованиям цензуры или автоцензуры) или знаком отсутствующего, несуществующего текста. Впрочем, оба эти случая различались только для автора. Для читателя же эквивалент текста и в том и в другом случае был знаком пропуска, не безразличного для общего замысла произведения, пропуска, который поручалось дополнить, досочинить самому читателю; тем самым эквивалент текста в стихотворении становился элементом его композиции.

В первом сборнике стихотворений (1826) Пушкин многократно пользовался эквивалентом текста — в девяти стихотворениях мы находим обозначенные точками пропуски целых стихов («Ненастный день потух...», «Андрей Шень», «Уединение <Деревня>», «К морю», «Наполеон», «Прелестнице», «NN (Я ускользнул от Эскулапа)» и два послания к Чаадаеву). Но впервые воспользовался он эквивалентом текста гораздо раньше, и не в лирике, а в эпическом произведении.

В 1823 г. вышла в свет новая поэма Пушкина «Кавказский пленник». В первой части ее, между стихами 70-м и 71-м и вместо стихов 83—90, исключенных по цензурным соображениям, находим по две строки точек — эквивалент отсутствующего текста, причем первый случай сопровождается авторским примечанием, фиксирующим внимание читателя на этой особенности текста: «Как это место, так и другие, означены точками самим сочинителем». «Точки» были замечены, вызвали вопросы и обсуждения. По свидетельству П. И. Бартенева, пропуски, означаемые рядом точек, давали повод к обвинению, будто Пушкин нарочно ставит их для возбуждения любопытства читателей. «Издеваясь над этим, — сообщает Бартенев, — Грибоедов прислал однажды письмо в Петербург, начинавшееся множеством точек».<sup>28</sup>

Использование эквивалента текста в композиции «Кавказского пленника» заставляет нас внимательно взглянуть в то новое, что несли в себе романтические поэмы Пушкина. Известно, какое значение придавал он принципу недосказанности, непроясненности некоторых элементов сюжета и характеров в своих поэмах. Об этом сказал сам поэт, отвечая Вяземскому на его замечание о «Кавказском пленнике»: «Ты говоришь, душа моя, что он сукин сын за то, что не горюет о Черкешенки — но что говорить ему — *все понял он* выражает все; мысль об ней должна была овладеть его душою и соединиться со всеми его мыслями — это разумеется — иначе быть нельзя; не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» (XIII, 58). Исследователями южных поэм эта черта рассматривается обычно как свидетельство воз-

<sup>27</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка, с. 49.

<sup>28</sup> Бартенев П. И. Пушкин в южной России, с. 160.

действия «восточных поэм» Байрона.<sup>29</sup> Однако бесспорность этого наблюдения не исключает возможности размышлений Пушкина о других художественных явлениях и усвоения художественного опыта других мастеров.

Широко ввел Пушкин обозначение пропущенных элементов фабулы и в другую свою поэму — «Бахчисарайский фонтан». Здесь эквивалент текста обозначает пропуски между стихами 251 и 252, 296 и 297, 306 и 307, 446 и 447, 538 и 539. Кроме того, в прижизненных изданиях поэмы и во всех изданиях ее до 1937 г. обозначался пропуск стихов 549—558, которые были зачеркнуты Пушкиным в рукописи («Так и быть я Вяземскому пришлю *Фонтан* — выпустив любовный бред — а жалы!» — XIII, 68) и восстановлены по рукописи лишь в «большом» академическом издании (IV, 170—171 и 471). О связи «Бахчисарайского фонтана» с опытами Пушкина в разработке художественных возможностей «отрывка» свидетельствует не только использование в поэме эквивалента текста, но и принадлежащая автору характеристика этого произведения. Отсылая Вяземскому 4 ноября 1823 г. рукопись поэмы, Пушкин писал: «Вот тебе <...> последняя моя поэма <...> Если эти *бессвязные отрывки* покажутся тебе достойными тиснения, то напечатай» (XIII, 73). Теми же словами характеризовал он законченную поэму и в письме к Дельвигу от 16 ноября 1823 г.: «Это *бессвязные отрывки*, за которые ты меня пожуришь и все-таки похвалишь» (XIII, 75). Дважды повторенное определение поэмы как «бессвязные отрывки» позволяет думать, что художественные особенности «Бахчисарайского фонтана» в значительной степени определены наблюдениями и выводами, которыми обогатило Пушкина изучение эстетических возможностей «отрывка».

Эквивалент текста, использованный Пушкиным в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» как одна из возможностей обогащения фабулы произведения и, с другой стороны, как возможность активизировать воображение читателя, предоставить ему большую свободу, является знаком того, что Пушкин стремился внести свои художественные находки из сферы лирики в сферу эпической поэзии. Подтверждением этому служит и широкое использование эквивалента текста в первой главе «Евгения Онегина», которая готовилась для печати в августе—октябре 1824 г. В ней отмечен точками пропуск шести строф — IX, XIII, XIV, XXXIX, XL и XLI и пропуск текста между 140-м и 141-м стихами в предпосланном роману «Разговоре книгопродавца с поэтом». При этом, как и в «Кавказском пленнике», в примечании читатели специально предупреждались, что «все пропуски <...> означенные точками, сделаны самим автором».<sup>30</sup> Отмечались подобные пропуски и в последующих главах романа, например наиболее значительный — пропуск строф I—VI в начале четвертой главы.

Безусловно, вопрос об отражении эстетических особенностей «отрывка» в больших стихотворениях Пушкина эпического характера, о которых говорилось выше, лишь слегка намечен в пределах настоящей статьи. Это скорее заявка на тему, подкрепленная ссылкой на несомненные художественные факты; исследование же самой темы еще впереди. Тем не менее указать на эти факты было необходимо и здесь, поскольку они свидетельствуют, что эстетические закономерности лирической поэмы Пушкина формировались с учетом художественных особенностей «отрывка», изучавшихся поэтом и многообразно проявившихся в его творчестве первой половины двадцатых годов.

<sup>29</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин, Л., 1978, с. 54—69.

<sup>30</sup> Евгений Онегин. Роман в стихах. СПб., 1825, с. 60.





И. М. ТОЙБИН

## «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»: ПОЭЗИЯ И ИСТОРИЯ<sup>1</sup>

### 1

Одна из наиболее примечательных особенностей пушкинского «романа в стихах» «Евгений Онегин» — его глубокий, всепроникающий историзм.

Именно в этом произведении возможности исторического метода проявились с исключительной силой и полнотой. Здесь впервые принципы исторического подхода были реализованы не на материале прошлого, уже отстоявшегося, пропущенного через фильтр исторической дистанции, но применены к живой современности. В «Евгении Онегине» в перспективе истории была эстетически освоена современная поэту действительность, запечатлены самый процесс взаимосвязей прошлого и настоящего, переходы одного в другое, смена ритмов и состояний духовной жизни общества.

В романе изображена современность, становившаяся уже историей, и история, продолжающая оставаться остро злободневной и современной. Никогда прежде в русской поэзии не передавались еще столь осязаемо, как в «Евгении Онегине», динамика истории, самое протекание исторического времени, не воссоздавалась движущаяся панорама эпохи.

Вместе с тем пушкинский роман выявил внутренние возможности самой поэзии, поэзии как таковой.

Но именно потому, что в «Евгении Онегине», с одной стороны, передан самый процесс обретения поэзией внутренней свободы, раскованности, раскрепощенности,<sup>2</sup> а с другой — запечатлена динамика исторического развития действительности, с особой остротой встает проблема соотношения эстетической системы романа с воссозданным в нем движением исторического времени, совмещения текучести, изменчивости последнего с универсальностью и вечностью поэзии.

Проблема эта нашла отражение в самом тексте романа («Быть может, в Лете не потонет Строфа, слагаемая мной»), а в предполагавшемся предисловии к последним главам «Евгения Онегина» она рассматривается и в теоретическом плане. Пушкин писал в этом предисловии: ««Если» Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной Астрономии, Физики, Медицины и Философии состарелись и

<sup>1</sup> В основе данной статьи лежит доклад, прочитанный ее автором в Институте русской литературы АН СССР в июне 1976 г. на XXIV Пушкинской конференции.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Тойбин И. М. О романе Пушкина «Евгений Онегин». (Самоопределение поэзии в романе). — В кн.: Писатель и литературный процесс. Курск, 1976, с. 44—70.

каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны» (VI, 540—541). В понимании Пушкина поэзия не только воспроизводит историческое время, но одновременно и преодолевает его текучесть, изменчивость, конденсирует его в художественных образах.

Как же соотносятся эти принципы — поэзия и история — в «Евгении Онегине»? Как взаимодействуют они между собой? Каков механизм этого взаимодействия?

Белинский, анализируя пушкинский роман, в первую очередь выделял его историческую конкретность, тесную связь с определенной эпохой. «Прежде всего в „Онегине“, — писал он, — мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения, „Евгений Онегин“ есть поэма *историческая* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица». В произведении Пушкина изображено «общество в том виде, в каком оно находилось в избранную им эпоху, т. е. в двадцатых годах текущего столетия».<sup>3</sup>

Вместе с тем критик указывал и на непреходящую художественную ценность романа. Свои статьи о пушкинском романе он заканчивал такими словами: «Пусть идет время и приводит с собою новые потребности, новые идеи, пусть растет русское общество и обгоняет „Онегина“: как бы далеко оно ни ушло, но всегда будет оно любить эту поэму, всегда будет останавливать на ней исполненный любви и благодарности взор».<sup>4</sup>

Историчность «Евгения Онегина», его соотнесенность с пушкинской эпохой, многообразные связи с ней очевидны. И дело не только в том, что роман до краев наполнен реалиями и приметам этой эпохи. Сама проблематика романа, воплотившего духовные искания эпохи, вырастает из нее, уходит в нее своими корнями. В образной структуре романа воссоздан ее «воздух», ее нравственная атмосфера, ощущается неистребимая печать пушкинского времени, его неповторимое очарование. В «Евгении Онегине» в полную меру проявилось то примечательное качество поэзии Пушкина, которое еще в 1828 г. И. В. Киреевский удивительно точно определил как «соответственность с своим временем».<sup>5</sup> И может быть, особенно важны здесь глубокие, собственно эстетические связи поэзии с породившим ее временем.

Сама структура «свободного» романа, с характерными для нее особенностями ритма и стиля, по-своему отражает динамику исторического времени.

Реальность, очевидность этих связей подчеркивается обнаженно проступающим в романе биографическим его аспектом — той исключительной ролью, которую выполняет в нем жизненный, даже эмпирический опыт самого Пушкина. Биографизм этот проступал настолько явственно, что тотчас был замечен современниками. Известны слова П. А. Катенина, который писал Пушкину о его романе 9 мая 1825 г.: «... я нашел тут тебя самого, твой разговор, твою веселость» (XIII, 169).

Конечно, опыт этот предстает в романе преобразенным — исторически и эстетически. Биография поэта «сопрягается» с судьбами поколения, с движением исторического времени, художественно обобщается, эстетически трансформируется. Справедливо отмечалось, что открывающий восьмую главу обзор пройденного автором пути дан не просто как рассказ о вехах пушкинской биографии, но прежде всего как история

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 432, 447.

<sup>4</sup> Там же, с. 503.

<sup>5</sup> Московский вестник, 1828, ч. VIII, с. 196 (статья «Нечто о характере поэзии Пушкина»).



его музы. «Пушкин, — подчеркнула И. М. Семенко, — говорит не о себе, а о своей музы. Вся жизнь его дана как смена обличей музыки».<sup>6</sup>

И все же роман не только связан со своим временем, но и выходит за его пределы. То обстоятельство, что проблематика эпохи преломилась в «Евгении Онегине» через любовный конфликт, определив собою глубокий лиризм произведения, по-своему выявляет диалектику общего и частного, национального и общечеловеческого, характерную для пушкинского романа, для его поэтической системы. В ней все время сохраняется подвижное единство этих компонентов, непрерывность их взаимодействия.

Через локальное, неповторимо конкретное, историческое в романе просвечивает всеобщее, универсальное. Точнее, сама история предстает в нем в ее скрытых возможностях и тенденциях, обращенных в будущее. Такая диалектическая сложность коренится в самом принципе художественного историзма, лежащем в основе реализма романа.

Впрочем, механизм данного процесса все еще продолжает оставаться одной из наименее изученных проблем. Не ставя перед собой задачи рассмотреть ее в полном объеме, остановимся — в общих чертах — на нескольких вопросах: диалектика художественной образности «Евгения Онегина»; хронология событий в романе; специфические формы причинной обусловленности в нем.

Начнем с последнего.

## 2

В работах об историзме и реализме «Евгения Онегина» все еще нередко наблюдается слишком одностороннее и упрощенное толкование идеи детерминизма. Категория детерминизма применительно к системе пушкинского романа трактуется преимущественно как выражение внешней причинности, как обусловленность, связанная с непосредственным воздействием ближайших, прежде всего материально-бытовых, обстоятельств на человека. Не учитывается возможность многообразных, в том числе опосредствованных, внешне скрытых, форм причинной обусловленности в художественном творчестве, особенно в поэзии, которой органически присущи повышенная степень обобщенности, ореол недосказанности, особая устремленность к сфере высокого, прекрасного.

Подлинное искусство всегда заключает в себе элемент неожиданности, внутренней свободы. Реалистический образ — специфический аналог действительности. Он являет сложное единство детерминизма и индетерминизма, необходимости и свободы, закономерного и случайного.

Об этой живой диалектике художественного образа — в отличие от механического слепка — Герцен позднее скажет: «Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, *типичнее*; в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но нет *того, чего он не знал*, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов, — ответов на такие вопросы, которые равно не приходили в голову ни прозектору, ни ваятелю. У слепка, как у статуи, все снаружи, ничего за душой, а в препарате засохла, остановилась, оцепенела сама жизнь со всеми случайностями и тайнами».<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Семенко И. М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине». — Труды Ленингр. библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской, 1957, т. II, с. 130. Я. С. Билинкис также отмечает, что муза Пушкина «живет в нем самом как бы вполне самостоятельно, словно бы даже отдельно от его житейского облика, хотя это именно его муза» (Билинкис Я. С. Об авторском присутствии в «Евгении Онегине». — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1975, т. 34, № 6, с. 519).

<sup>7</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. XVIII. М., 1959, с. 87. Позиция Герцена в этом вопросе глубоко освещена в кн.: Гинзбург Л. Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957.

В самом акте творчества, в процессе созидания романа, осуществляемого на глазах читателя, как бы вместе с ним («автор» подчас словно «играет» переполняющей его раскованностью, внутренней свободой, легкостью, с какой ведется повествование; напомним хотя бы строки: «Читатель ждет уж рифмы *розы*; на, вот возьми ее скорей!» — VI, 90), все время переплетаются точный расчет, наличие предварительно продуманного плана с элементами непредвиденности, стихийности, непреднамеренности.

С одной стороны: «Я думал уж о форме плана». С другой — постоянно подчеркивается непосредственность творчества, «небрежность», отсутствие заданности: «Небрежный плод моих забав»; «А где, бишь, мой рассказ несвязный? . . .» (VI, 3, 30, 202).

Перед нами естественный, органический процесс, аналогичный жизни, природе, полный неожиданностей, случайностей, противоречий: «Иди же к невским берегам, Новорожденное творенье!». Там же, в последней строфе первой главы, Пушкин пишет:

Пересмотрел все это строго;  
Противоречий очень много,  
Но их исправить не хочу.

(VI, 30)

«Противоречия», о которых говорит поэт, никакими планами, разумеется, не предусмотрены. Планы «Евгения Онегина» составляются и здесь же преодолеваются, нарушаются, ломаются; в этом — живая диалектика творчества, мощная пульсация стихийных сил. Логическая правильность и симметрия рисунка сдвигаются, оттеняются асимметрией. Сказанное может быть отнесено ко всем компонентам структуры романа, в том числе к композиционным его ритмам.

«Зеркально отраженное», строго выверенное соотношение главных героев, словно меняющихся по ходу действия местами и ролями, принцип парности и симметрии, лежащий в основе сюжета, — все это, как отмечается исследователями, облекается, захватывается «вихревыми» сценами; «вихорь жизни» — один из важнейших смысловых образов романа.<sup>8</sup>

Внешняя симметрия фабулы в «Евгении Онегине» лишь резко оттеняет внутреннюю дисгармоничность судеб героев романа.

Задуманная в плане соразмерность частей практически отменяется, нарушается. Первоначально замысленная двухчастная композиция романа (после шестой главы в публикации значилось: «Конец первой части») сменилась трехчастной, основанной на идее триады, о чем свидетельствует набросанный Пушкиным в 1830 г. и дошедший до нас план — перечень глав. Но, как известно, сам поэт в последний момент решительно нарушил и эту трехчастную композиционную схему, опустив целую главу («Странствие»), отрывки которой приложил к отдельному изданию романа. Тем самым и принцип триады с его привычной гармонической завершенностью был также отброшен.

Не менее существенно, что не только внешний, композиционный, но и внутренний ритм повествования в последних главах оказался иным, измененным (сам Пушкин в предполагавшемся предисловии к последним главам отметил, что «в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших» — VI, 541).

В окончательном своем виде (каким он был опубликован отдельным изданием в 1833 г.) роман по своей архитектонике представляет вну-

---

<sup>8</sup> Нольман М. Л. Система пушкинских образов. Автореф. докт. дис. Л., 1973, с. 22. О принципах симметрии, зеркальности в композиции романа см.: Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 178—198; Гукowski Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 267—271.

тренне асимметричную структуру, наиболее соответствующую воссозданному в «Евгении Онегине» трагизму жизненных судеб героев в их сложном переплетении с ходом самой истории. Одновременно подобная структура позволяет поэту передать неисчерпаемость возможностей самой жизни, непредвиденность возникающих в ней ситуаций: «Но жалок тот, кто все предвидит, Чья не кружится голова...» (VI, 95).

Искусственно дробя и рассекая цельный художественный мир пушкинского романа, игнорируя присущую ему сложную диалектику необходимого и случайного, упрощая категории исторической эпохи и общественной среды, а также механизм взаимодействия между ними и человеком, некоторые исследователи полагают, что последовательно исторически и реалистически в романе изображен лишь Онегин, только его характер «выведен из эпохи». Что же касается образа Татьяны, то он не детерминирован, а дан как воплощение извечных начал, не подвластных воздействию социальных и исторических обстоятельств. В таком изображении усматривают влияние непреодоленных поэтом до конца принципов романтизма.

«Реалистически детерминированным противостоящий Онегину характер Татьяны Пушкин дать не мог», — читаем мы в одном коллективном труде о развитии реализма в русской литературе. И далее: «В отличие от образа Онегина Татьяна дана индетерминированно, на основе романтического принципа типизации».<sup>9</sup>

Подобное суждение — результат подхода к анализу художественной структуры романа с отвлеченными критериями — реализма вообще, детерминизма вообще, между тем как эти критерии сами нуждаются в историческом и дифференцированном подходе. При этом первостепенное значение приобретает проблема национально-исторического своеобразия литературного развития.

Сопоставляя судьбы России и Запада, Пушкин особо подчеркнул в статьях об «Истории русского народа» Н. Полевого (1830), что история России «требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенных Гизотом из истории христианского Запада» (XI, 127). «Алгебраически» ясным и предельно четким построением Гизо, основанным на признании идеи строгой закономерности, жесткого детерминизма и пригодным для объяснения фактов западноевропейской истории, Пушкин применительно к России противопоставляет необходимость «иной формулы», основанной на своеобразной реабилитации непредвиденного, случайного, неожиданного, еще неведомого, заявляя: «Провидение не алгебра». Поэт как бы хочет сказать: сущность истории Запада обнажилась уже со всей определенностью, Россия же — страна еще не раскрывшихся возможностей, во многом неразгаданной судьбы. В ней многое еще скрыто, затаено до времени, она вся — в будущем, в ожидании неведомого. Сама расстановка социальных сил и структура общественных отношений в истории Запада характеризовались, по мысли Пушкина, гораздо большей четкостью и определенностью, чем в истории России, где такой «алгебраической» ясности не было (и что связывалось, в частности, с его концепцией феодализма и отрицанием последнего в России). Сказанное в известной мере может быть отнесено не только к историческому прошлому, но и к пушкинской современности, полной неожиданностей, бурных событий, непредвиденных происшествий.

Если история России требует другой «формулы», то в особой «формуле» нуждается и русская литература, т. е. в иных эстетических фор-

<sup>9</sup> Развитие реализма в русской литературе, т. I. М., 1972, с. 180—181. Такое одностороннее толкование вызвало справедливые возражения, в частности В. Марковича, указавшего на то, что в структуре характера не только Татьяны, но и Онегина конкретно-историческое содержание переплетается с общечеловеческим, универсальным (Маркович В. Развитие реализма в русской литературе. — Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 97).

мах и критериях художественности. Характер искусства, его формы и стиль должны соответствовать духу народа, его историческим судьбам. Абстрактная поэтичность и красота, не связанные с национальными традициями, с особенностями национальной жизни, по представлениям Пушкина, бесплодны, они им не принимаются. «В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии», — резко отозвался он о «Ермаке» Хомякова (XI, 180).

Естественно, что в русской литературе в соответствии с отмеченным Пушкиным своеобразием сложившихся исторических условий детерминированность получает уже во многом иной характер. Русская литература преимущественное внимание концентрировала не на изображении самой по себе «среды», а на проявлениях духовной жизни общества, на нравственных исканиях личности, на поисках ею исторической перспективы, на неразгаданном, непроясненном в самой действительности.<sup>10</sup> Причинная обусловленность выражается при этом чаще в скрытых формах. Такого рода внутренняя детерминированность дает о себе знать и в пушкинском лирическом романе.

Стремление передать своеобразие той или иной эпохи, запечатлеть ее конфликты и тенденции ее развития связано с утверждением в русской литературе принципа историзма. Само понятие «эпоха» представляет собою многослойную и динамическую структуру, которая складывается из многообразных, переплетающихся между собой компонентов — духовного и материального, внешнего и внутреннего порядка. Одни из них более подвижны, другие, глубинные, напротив, менее подвержены изменениям, более традиционны. При этом конкретно-историческое отнюдь не отменяет общечеловеческого; последнее в свою очередь проявляется в исторических, национально-своеобразных формах. Искусство, осуществляющее связь времен, передающее духовную эстафету поколений, особенно чутко к указанной диалектике. Пушкинский роман «Евгений Онегин» — одно из подтверждений этого.

Белинский писал об эпохе, вызвавшей к жизни пушкинскую поэзию, в том числе и его «роман в стихах»: «12-й год, потрясши всю Россию из конца в конец, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил, чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость».<sup>11</sup> По мысли критика, общенациональный духовный подъем характеризовался преодолением разъединенности, слиянием воедино частных интересов и воли. В плане историческом этот процесс, приходившийся на пушкинскую эпоху, явился следствием всей предшествующей истории России, скрещением не только итогов прошлого, но и перспектив ее будущего развития.

Именно на этой национально-исторической почве выросла поэтическая система пушкинского «Евгения Онегина» с его специфическим лиризмом, слиянием эпического и лирического начал, корни которых уходят в глубь русской истории и русской художественной культуры. Окрашенный неповторимым национальным колоритом, этот лиризм, в котором словно аккумулируются чувства и надежды, спянные и очищенные историей, имеет уже не только «индивидуальный» характер. В чем-то существенном он аналогичен лиризму народной песни с его

<sup>10</sup> «Русский реализм, — пишет Б. И. Бурсов, — направлял психологический анализ прежде всего на обрисовку скрытого или нераскрытого человеческого, в конце концов общественного идеала в герое» (Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967, с. 264). В вышедшей в 1976 г. книге Е. М. Купряновой и Г. П. Макогоненко «Национальное своеобразие русской литературы» (Л., 1976) рассмотрен вопрос о специфике русского реализма и национальной типологии литературного развития в целом.

<sup>11</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 446—447.

обобщающей природой. О том, что народность пушкинского романа выражается прежде всего в характере его лиризма, проникательно писал еще Д. В. Веневитинов в «Ответе г. Полевому» («Сын отечества», 1825): «Народность, — настаивал он, — отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера».<sup>12</sup>

В центре пушкинского романа — не раздробленность разъединенных материально-бытовых сфер и столкновение различных, связанных с ними интересов, а нечто принципиально иное: духовные устремления героев, поиски идеала в себе и в окружающих людях, проблема нравственного очищения личности, ее приобщения к народно-национальной почве. Понятно, что и формы детерминированности в романе Пушкина носят специфический характер. Далеко не все получает здесь четкую мотивированность, выступает проясненным до конца. Напротив, всегда остается нечто недосказанное, загадочное, логически до конца не объясненное, и связано это отнюдь не с непреодоленным до конца методом романтизма, а прежде всего с особенностями самой изображаемой русской жизни.

О Татьяне говорится: «русская душою, сама не зная, почему...». Загадочность и недосказанность, а следовательно, и скрытые возможности, характерны и для образа Онегина: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель: Мои сомненья разреши», — вопрошает Татьяна. И потом снова: «Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено?». По словам Б. И. Бурсова, «Онегин — человек не только нереализованных возможностей, но и нераскрывшейся сущности, в которой, собственно, и заключается вся ценность его личности».<sup>13</sup>

Как уже отмечалось, в романе Пушкина конкретно-исторические черты не только переплетаются, взаимодействуют со всеобщими, но и выступают в неразделимом своем качестве, в единстве разных компонентов. Так, в центре романа — судьба героя времени, сына века, «современного человека». По утверждению Герцена, «Онегин — русский, он возможен лишь в России»,<sup>14</sup> и вместе с тем это национальный вариант более широкого общеевропейского исторического типа. «Русская хандра» Онегина «подобна английскому сплину», Онегин сравнивается с байроновским Чайльд Гарольдом. Среди произведений, оказавших влияние на формирование его характера, выделяются, как мы помним, произведения

Певца Гяура и Жуана,  
Да с ним еще два-три романа,  
В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно.

(VI, 148)

В то же время в образе Онегина проступают и психологические черты, родственные околоромантистской молодежи, в частности свойственные членам «Зеленой лампы». Что же касается скептицизма Онегина, привидшего героя к столкновению с восторженным мечтателем Ленским, то и он в своей основе вызван глубинными историческими причинами. Не случайно скептицизм и восторженность, своеобразно персонафицировавшиеся в образах названных героев, находят известную аналогию в духовной драме, пережитой самим поэтом («Демон» и другие стихотворения). Но столь же несомненно и другое: в скептицизме Онегина, уже пережившего пору восторженности, все еще присущей Лен-

<sup>12</sup> Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 237.

<sup>13</sup> Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы, с. 264.

<sup>14</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. VII. М., 1956, с. 204.

скому, немало и от того, что испытывает каждый человек на пути от юности к возмужанию. Это придает расширительный смысл художественным образам романа. В. Маркович отметил, что в поворотные моменты судьбы Онегина в числе авторских определений героя присутствуют и такие, которые имеют подчеркнута общечеловеческий характер.<sup>15</sup>

Столь же сложное функциональное единство социально-исторических, национальных и общечеловеческих свойств мы находим и в образе Татьяны. Черты, характерные для женщины аристократического, дворянского круга (автор видит в ней воплощение «*Du somme il faut*», полное отсутствие того, что «зывается *vulgar*»), сплавлены в ее облике с чертами общенациональными и перекрываются последними (Татьяна — «русская душой»). Органическое сплетение этих качеств, равно как народная основа характера героини, конечно, несет на себе печать исторического времени, пушкинской эпохи. Вместе с тем Татьяна с ее задумчивостью и серьезностью и шаловливая, легкомысленная Ольга — два психологических женских типа, даже два разных темперамента.

При всем многообразии компонентов, определяющих структуру романа и характеры его героев, основополагающими остаются исторические критерии и категории. Для Пушкина путь к общечеловеческому лежит через национально-историческое, через русскую историю и русскую культуру.<sup>16</sup>

В «Евгении Онегине» запечатлен не изолированный исторический момент, взятый лишь в собственных границах, а период, осмысленный в аспекте всей национальной истории; движущаяся панорама современности предстает в нем как скрещение прошлого и будущего России.

### 3

При решении проблемы связей романа с эпохой, с историческим временем существенное значение приобретает вопрос о хронологии («календаре») воссозданных в нем событий. Нередко именно хронологии придается решающее значение, она выступает чуть ли не главным аргументом в пользу исторической точности романа. Ссылаются при этом на свидетельство самого поэта, знаменитое его 17-е примечание, в котором с не допускающей кривотолков определенностью сказано: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю» (VI, 193). На этом основании Г. А. Гуковский пришел к выводу, что именно хронологическая точность пушкинского романа «выражает проясненный до конца и конкретизированный принцип историзма».<sup>17</sup> Он писал: «1819—1825 годы — такова хронологическая рамка пушкинского романа <...> Для современника не нужно было много разъяснений, чтобы он понял, почувствовал, ощутил исторический фон событий романа: даты говорили ему красноречивей всяких комментариев».<sup>18</sup>

В такого рода выводах и размышлениях, широко принятых в исследовательской литературе, обнаженно проступает некая фетишизация хронологии: дата становится наиболее характерным и убедительным доказательством исторической правды пушкинского романа, а это приводит к известной недооценке обобщающей природы образности «Евгения Онегина». Ведь сама по себе дата эстетически нейтральна, и хронологическая точность далеко не равнозначна правде художественной.

<sup>15</sup> Маркович В. Развитие реализма в русской литературе, с. 97.

<sup>16</sup> См. в этой связи: Прийма Ф. Я. Проблема национального и общечеловеческого в творчестве Пушкина. — Русская литература, 1972, № 1, с. 3—18.

<sup>17</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 276.

<sup>18</sup> Там же, с. 277.

Ссылка на хронологию событий «Евгения Онегина» — весомый аргумент, если интерпретировать его как историческую хронику,<sup>19</sup> но она явно недостаточна для выявления и объяснения исторической и художественной правды «свободного» романа, вышедшего далеко за пределы своей эпохи, за тесные пределы фабульного времени. Динамика исторического времени запечатлена в романе не внешне, не документально, но во всей внутренней его структуре, в особенностях проблематики, в характере и смене ритмов авторского тона.

Исследователи, придающие хронологии событий пушкинского романа решающее значение, исходят из того, что она очевидна для читателей, что последние могут «легко» установить ее.<sup>20</sup> Но так ли уж «легко»? Ведь для того чтобы установить календарь событий «Евгения Онегина», исследователи проделывают достаточно сложные, хитроумные и далеко не бесспорные расчеты, привлекают черновые варианты, косвенные данные и т. д. Не обходится при этом без натяжек. Так, Р. В. Иванов-Разумник, проследивший хронологическую канву событий романа, вынужден был признать, что установленная им дата дня именин Татьяны (12 января 1821 г., среда) находится в противоречии с тем, что сообщает Ленский — последний говорит о субботе («...Татьяны именины В субботу»). Иванов-Разумник усматривал в этом недосмотр со стороны Пушкина, некую поэтическую «вольность».<sup>21</sup>

Натяжки в расчетах Иванова-Разумника были отмечены недавно А. Тарховым, но его собственные выкладки не менее спорны.<sup>22</sup> Главное же в том, что он также отстаивает принцип хронологической «документальности».

Следует ли считать, что роман написан с установкой на читателя-эрудита, комментатора, которому надлежит проделать подобную вычислительную работу, и что в противном случае содержание его окажется обедненным, воспринятым не полностью? С такой постановкой вопроса согласиться, конечно, трудно. Как ни существенно хронологический фактор, придавать ему чрезмерное значение нет оснований.

Известно, что, публикуя первую главу «Евгения Онегина», Пушкин в предисловии подчеркнул, что она «заключает в себе описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года». Первоначально, следовательно, в сознании Пушкина, в самом его замысле жизнь литературного героя четко соотносилась с вполне определенным хронологическим моментом в развитии общества; Пушкин не только указывает год, но и уточняет: «в конце 1819 года». Заметим, однако, что такая точ-

<sup>19</sup> И. М. Семенко убедительно возразила против интерпретации «Евгения Онегина» как исторической хроники в статье «Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе)» (Русская литература, 1960, № 2, с. 111—128).

<sup>20</sup> «Внимательно читая „Евгения Онегина“, можно легко установить, когда, в каком году, а иногда и в каком месяце и даже какого числа происходили те или иные события в романе, — пишет С. М. Бонди (Бонди С. М. Календарь «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин и А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах. М., 1976, с. 281).

<sup>21</sup> Пушкин А. С. [Соч.]. Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. СПб., 1909, с. 209.

<sup>22</sup> А. Тархов исходит из того, что точкой отсчета при установлении хронологической канвы жизни Онегина следует брать не 1796 год (год рождения, принятый Ивановым-Разумником, привлекавшим к своим расчетам черновики), а 1801-й (ибо Пушкин в предисловии к публикации первой главы отнесил ее события к 1819 г., а в самом тексте сказано: «Все украшало кабинет Философа в осьмнадцать лет»); «Татьянин» же день следует относить не к 1821 г., а к 1824-му, и следовательно, Онегин не ранее этого года отправился в странствие. Но при таком расчете возникают свои противоречия. Ведь если Онегин родился в 1801 г., а после убийства Ленского ему шел 26-й год («Дождив <...> До двадцати шести годов»), то как он мог отправиться в странствие в 1824 г.? Формула «Все украшало кабинет Философа в осьмнадцать лет» не имеет «документальную» функцию (ср. характеристику Ленского: «без малого в осьмнадцать лет»). Впрочем, подробный анализ хронологических расчетов А. Тархова — это особая тема; нас интересует лишь принципиальная сторона проблемы (см.: Тархов А. Календарь «Евгения Онегина». — Знание — сила, 1974, № 9, с. 30—33).

ность датировки сочеталась с весьма неопределенной жанровой характеристикой произведения: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено» (VI, 638). Такое определение («большое стихотворение») дает основание предполагать, что произведение действительно осознавалось поэтом в это время чем-то вроде хроники, развертывающейся параллельно движению исторического времени, движению общества — хроники, в которой роль фэбулы и ее характер еще не определились. Отсюда мысль о возможности его принципиальной незаконченности («вероятно, не будет окончено»). Однако в процессе дальнейшей работы над романом, вбиравшем как опыт художественных исканий поэта, так и исторический опыт поколения, кристаллизовалась его фэбульная линия, определялось движение сюжета, а вместе с тем менялся и усложнялся характер временных отношений и протекания времени в разных его главах и сферах; менялась и сама эстетическая функция хронологического принципа.

В романе поразительно сложная динамическая система ритмов, своеобразный контрапункт: достаточно сравнить непринужденные разговорные интонации («забалтывание») и скачущий темп первых глав с повествовательным темпом последующих. Хронология предстает лишь одним из элементов более многозначной проблемы художественного времени, шире — историзма романа, и отнюдь не жесткая точность дат и расчетов имеет определяющее значение. Примечательно, что Пушкин, зафиксировавший первоначально (в предисловии к публикации первой главы) точную дату — точку отсчета («конец 1819 года»), впоследствии снял ее. Если бы Пушкин и далее продолжал осознавать «Евгения Онегина» как историческую хронику, где точность хронологии существенно важна, то не было бы необходимости отказываться от указанного точного хронологического ориентира. Напротив, следовало бы его сохранить, ввести в самый текст — одним словом, сделать его очевидным для читателя, всячески помочь воспринять его как необходимый элемент структуры произведения.

Хотя в самом тексте романа и находятся отдельные точные числовые, хронологические обозначения, связанные главным образом с Онегиным («Вот как убил он восемь лет»; «Дожив без цели, без трудов До двадцати шести годов»; «Спустя три года, вслед за мною, Скитаясь в той же стороне, Онегин вспомнил обо мне»), они, думается, рассчитаны отнюдь не на скрупулезные читательские подсчеты и составление хронологической сетки событий (что в сущности и невозможно без определенной точки отсчета); функция их иная — скорее, психологическая, ритмическая, ассоциативная.

Примечательно, что заявив о календарном расчете событий, неотделимом от принципа хронологической последовательности и соответствия этих событий объективному движению времени, поэт сам же резко его нарушил: странствие Онегина, являющееся столь существенной вехой его биографии, было в самый последний момент выключено Пушкиным из последовательной хронологической цепи и — вынесенное, в отрывках, в конец романа — приобрело совсем новую художественную функцию. Тем самым автором был внесен элемент временной разорванности, установка на активное читательское сопряжение разных ракурсов времени.

В романе, как было сказано, образы «автора» и Онегина взаимодействуют, корреспондируют между собой, дополняют один другого.

Художественный образ героя строится на основе пушкинского биографического (и исторического) опыта, эстетически преображаемого. Это относится и к хронологии. Как подметил С. Г. Бочаров, «времена» «автора» и героев как бы накладываются одно на другое. «Они, как ни странно, „одновременны“».<sup>23</sup>

Особенно ощущается подобное переплетение в психологическом плане. Так, например, Онегин последней главы явно несет на себе черты пуш-

<sup>23</sup> Бочаров С. Г. Форма плана. — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 135.



кинских настроений конца 20—30-х годов (ср. онегинское: «Я думал: вольность и покой Замена счастью» — с пушкинским признанием: «На свете счастья нет, но есть покой и воля»). Черты, характерные для атмосферы первой половины двадцатых годов, совмещаются в романе с особенностями, присущими уже последекабристскому времени.

В художественном мире романа события развиваются в особом, «сдвинутом» измерении — ином, чем в эмпирической действительности. Отдельные хронологические даты, включенные в повествование, выполняют функцию психологических и исторических точек опоры, ориентиров, связывающих суверенный художественный мир «свободного» романа с реальной действительностью. Но сама связь эта тоже «свободна». Даты не складываются в последовательную, четкую хронологическую сетку, они сознательно не конкретизируются, остаются нарочито зыбкими, «недоказанными». И в этом постоянном мерцании «точности» и «неточности», историчности и вымысла глубокое своеобразие пушкинской эстетической системы.

И все же от 17-го примечания не отмахнуться. Напомним его содержание: «В прежнем издании, вместо *домой летят*, было ошибкою напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смей уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю» (VI, 193).

Итак, не события, а «время расчислено по календарю». Речь идет, несомненно, о календаре природы — о соответствии повествования временам года: ведь именно в нарушении такого соответствия состоял упрек дотошных критиков (*зимой летят* относит действие к зиме, между тем как в следующих строфах речь идет о лете).

Историческое время в романе постоянно «сопрягается» с природным, вписывается в нечто вечное, постоянное, устойчивое. За быстротекущими, «скачущими» ритмами повседневных дел и событий проступает мерно-величавый ход природы с ее круговоротом времен года, сменой дня и ночи, с ее устойчивыми закономерностями движения и постоянства, жизни и смерти, обновления и традиционности.

Давно отмечено, что понятие «природы» в «Онегине» имеет расширительное, всеобъемлющее значение. Оно включает в себе нечто большее, чем только пейзажи. Так, само чувство любви Татьяны — искреннее, непосредственное, противостоящее великосветской игре, флирту, «науке страсти нежной» (порождению искусственного, маскарадного мира) — предстает в романе как проявление самой жизни, неотвратимого закона природы:

Пора пришла, она влюбилась.  
Так в землю падшее зерно  
Весной огнем оживлено.

(VI, 54)

Не случайно сравнение пробуждающегося чувства с прорастающим в пору весны зерном вызывает ассоциации с другими аналогичными мотивами: весна, посев, жатва. Образ словно варьируется. С одной стороны, «Весна, весна, пора любви», с другой — «Мгновенной жатвой поколенья <...> восходят, зреют и падут».

О восторженной мечтательности Ленского Онегин размышляет:

И без меня пора придет;  
Пускай покаместь он живет  
Да верит мира совершенству;  
Простим горячке юных лет  
И юный жар и юный бред.

(VI, 38)

Как видим, и здесь признание объективной закономерности движения жизни, природы, неотвратимости ее законов. Да ведь и элегические стихи

самого Ленского, при всем отблеске авторской иронии, содержат некий вариант подобного же признания: «Все благо: бдения и сна Приходит час определенный; Благословен и день забот, Благословен и тьмы приход!» (VI, 126).

В беспрестанно меняющемся мире поэт ищет нечто устойчивое, постоянное. Сама стремительность авторского повествования, отражающего динамизм исторического времени, его неудержимую устремленность вперед («вперед, вперед, моя история!»), в каждый момент словно бы сдерживается обращением к традиционному, исконному, природному (национальные традиции, семейно-родовое начало, пейзажи).

Поэта влечет роман на «старый лад», с его прочными нравственными принципами, основанными на естественности, глубинных традициях: в нем должны будут запечатлены «преданья русского семейства» «да нравы нашей старины». Именно семейные отношения, семейно-родовое начало вообще, как явления наиболее естественные, «природные», составляющие некие первоосновы жизни, привлекают поэта.

Сюжетный узел завязывается в «Татьянин день». Мосье Трике поет «постоянные» куплеты, в которых вместо «belle Nina» ставится на этот раз «belle Tatiana». Особенно прочно вырастает в национальные традиции образ Татьяны: ритуальный сон, обряды, святочные гаданья. Она, как отмечалось, не случайно просит няню: поговорим о старине, про «старые года». История няни, крепостной крестьянки, — социальная, конкретная, глубоко трагическая. Она своеобразно соотносится с историей самой Татьяны и ее матери: как ни различны их пути и судьбы, за ними, пусть в разных вариантах, встает горестное, трагическое положение женщины, та женская доля, что запечатлена в фольклоре, в русских песнях, обрядах.

В процессе сопряжения исторического и извечного, всеобщего исключительно важна функция пейзажей, описаний времен года, в целом календарных ритмов — всего, что в совокупности составляет поэтическое мироздание пушкинского романа, его особую «вселенную».

Круговороту природы, мерным ритмам движения и постоянства, рождения и смерти соответствуют смена поколений («восходят, зреют и падают»), возрастов человека (от юности к зрелости), семейно-родовая преемственность (дед—внук). Сама драма героев предстает в романе не только как результат и отражение движения исторического времени, но и как путь от юности, молодости к зрелости, возмужанию, путь, через который проходит каждый человек. Впрочем, сказанное относится не только к героям. Эволюция романа в целом — от первых глав к последним — своеобразно отражала переход от «поэзии» к «прозе», от романтизма к реализму, от легкости и веселости к трагизму, — словом, от двадцатых годов к тридцатым, как особой поре в духовной жизни русского общества. И одновременно она же предстает как процесс возмужания человека, как история его развития, утрат, прощания с юностью.

Важнейшее драматическое событие романа — столкновение скептически настроенного Онегина с восторженным, мечтательным Ленским и гибель последнего — включает в себе не только конфликт двух, порожденных эпохой, исторических и психологических типов, но и отражение извечного процесса преодоления романтического мечтательства, прощания с юностью, свойственных человеку на переходе от одного возраста к другому. Ведь не случайно именно после гибели Ленского сам «автор» говорит о своем прощании с «весной» его дней, с юностью («Но так и быть: простимся дружно, О юность легкая моя!»), заявляет о повороте к «прозе», связывая это с движением возраста: «Лета к суровой прозе клонят, Лета шалунью рифму гонят».

«Шалунья рифма» — знак «беззаботной» поэзии, свойственной радужной юности («Мечты, мечты, где ваша сладость?»); расставание с ней аналогично прощанию с весной в природе, смене времен года:

Ужель и впрямь, и в самом деле,  
Без элегических затей,  
Весна моих промчалась дней  
(Что я шутя твердил доселе)?  
И ей ужель возврата нет?  
Ужель мне скоро тридцать лет?

(VI, 136)

Одновременно в более широком плане все это является художественным выражением душевного состояния, которое переживает каждый человек на переломе от юности к зрелости, на «повороте» дней.

Такое органическое, единственное в своем роде сплетение исторического и общечеловеческого стало возможным в пушкинском романе помимо всего прочего еще и потому, что он создавался в переходную эпоху, когда «весна» общественной жизни начинала уже сменяться николаевской «осенью», периодом безвременья.

#### 4

В романе повсеместно дает себя знать специфическая диалектика художественной образности, сложное соотношение обыденного и художественно обобщенного. Все конкретно-историческое приобретает в нем расширительный смысл, более обобщенное значение, на всем лежит печать эстетического преобразования. Конкретные, подчас даже бытовые вещи, попадая в систему пушкинского романа, обрастают дополнительными ассоциациями, получают ореол поэтического свечения.

Уже в первой главе романа можно выделить ряд опорных образов, каждый из которых, сохраняя свою конкретность, приобретает вместе с тем в художественном контексте дополнительную многозначность: театр, бал, море. . .

Театр, о котором идет речь, — конечно же, исторически совершенно конкретен. Называются имена виднейших его деятелей: Фонвизин, Княжнин, Озеров, Семенова, Катенин, Шаховской, Дидло. Перед нами в сущности предельно сжатый очерк истории русского театра. Но вместе с тем театр в романе — это и особый «волшебный край», в котором все чудесно преобразуется, утрачивает свою обыденность; и каждый, кто попадает в него, словно вырывается из тесных официальных и бытовых рамок повседневности, приобщается к «вольности», обретает порыв новых, неизведанных возможностей: там «каждый, вольностью дыша», ощущает особую атмосферу необычности, полной непринужденности, праздничности, своеобразной (если воспользоваться терминологией М. Бахтина) «карнавальности».<sup>24</sup>

Балы, с одной стороны, — живая реалья великосветского быта. Но опять-таки и за ними в романе просматриваются, точнее — предчувствуются, некие смутные, данные еще только намеками, контуры «карнавального» мира, где все также чудесно преобразуется, предстает воплощением неофициальности, молодости, задора, игры:

Люблю я бешеную младость,  
И тесноту, и блеск, и радость. . .

(VI, 17)

<sup>24</sup> См. в этой связи соображения Ю. Н. Чумакова в его статье «Состав художественного текста „Евгения Онегина“» (в кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970, с. 28).

Наконец, море — стихия свободы, зовущая вдаль, открывающая возможности вырваться из привычного, прозаического мира:

Придет ли час моей свободы?  
Пора, пора! — взываю к ней;  
Брожу над морем, жду погоды,  
Маню ветрила кораблей.  
Под ризой бурь, с волнами споря,  
По вольному распутью моря  
Когда ж начну я вольный бег?

(VI, 26)

Аналогичных примеров множество. Вот картина петербургской белой ночи. Поэт рисует один из живописнейших уголков пушкинского Петербурга — набережную Невы вблизи Миллионной улицы, откуда доносится звук дрожек. Нарушая ночную тишину, перекликаются часовые, плывет лодка, слышатся «рожок и песня удалая». Но одновременно возникают и иные ассоциации, связанные с темой романтической Италии, — Венеция, гондолеры, любовь, Петрарка:

Адриатические волны,  
О, Брента! нет, увижу вас,  
И, вдохновенья снова полный,  
Услышу ваш волшебный глас!  
Он свят для внуков Аполлона;  
По гордой лире Альбиона  
Он мне знаком, он мне родной.  
Ночей Италии златой  
Я негой наслажусь на воле  
С венецианкою молодой,  
То говорливой, то немой,  
Плывя в таинственной гондоле;  
С ней обретут уста мои  
Язык Петрарки и любви.

(VI, 25)

Не случайно, конечно же, к пушкинскому рассказу о петербургской ночи в примечании, к которому отсылается читатель, в параллель приводится изображение петербургской ночи из идиллии Гнедича, выдержанной в античном духе:

Вот ночь: но не меркнут златистые полосы облак.  
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность.  
На взморье далеко сребристые видны ветрила  
Чуть видных судов, как по синему небу плывущих  
и т. д.

(VI, 191—192)

Все это содействует появлению дополнительных смысловых оттенков ассоциаций, что поддерживается также и обилием античных, особенно мифологических, имен, которыми насыщена глава: Зевс, Эол, Аполлон, Диана, Флора, Терпсихора, Гомер, Ромул, Феокрит, Клеопатра, Федра, Энеида. Этот процесс переключения всего конкретного, индивидуального в общезначимое, обобщенное дает себя знать и в последующих главах. Так, о деревенском доме, в котором поселился Онегин, говорится: «господский дом уединенный», «барский дом»; даются очень точные реалии и приметы помещичьего быта того времени, интерьера: «пол дубовый», «два шкафа, стол, диван пуховый», «в гостиной штофные обои», «печи в пестрых изразцах», в одном из шкафов — «тетрадь расхода», в другом — «наливок целый строй», «кувшины с яблочной водой и календарь осьмого года». Вместе с тем это не только дом, но и «замок»: «Почтенный замок был построен, Как замки строиться должны»; «Пустынный замок навещать».

Особенно показательны пейзажи, ландшафтные описания (картины): в них нет индивидуализации, конкретности, они носят преимущественно обобщенный, всеобщий характер. По словам В. Д. Сквозникова, описания лишь «обозначаются», «они не описывают»; «Никакого специально зрительного, в этом смысле что-то рисующего описания нет».<sup>25</sup>

«Деревня, где скучал Евгений, была прелестный уголок». Как же изображается этот «прелестный уголок»?

Господский дом уединенный,  
Горой от ветров огражденный,  
Стоял над речкою. Вдали  
Пред ним пестрели и цвели  
Луга и нивы золотые,  
Мелькали селы; здесь и там  
Стада бродили по лугам.

(VI, 31)

Эти «селы», «стада», «луга и нивы золотые» могут быть повсеместно, они даны «вообще», вне своей изобразительной определенности, неповторимости. Особенно часты в романе пейзажи, сотканные из устойчивых, повторяющихся компонентов: рощи, долины, лунный свет. Иногда в пейзажи включаются «пахарь», «жницы», «селянин», не меняющие в целом обобщенного их характера:

Там пахарь любит отдыхать,  
И жницы в волны погружать  
Приходят звонкие кувшины

(VI, 134)

Простите, мирные долины,  
И вы, знакомых гор вершины,  
И вы, знакомые леса;  
Прости, небесная краса,  
Прости, веселая природа.

(VI, 151)

С этой же целью в описания вкраплены архаизированные формы: «... Как начинает капать Весенний дождь на *злак* полей»; «И вы, читатель благосклонный, В своей коляске выписной Оставьте *град* неугомонный», и др.

Подобное эстетическое преобразование действительности определяется стремлением осветить ее светом идеала, увидеть в ней потенции высокого, прекрасного. Такая позиция отнюдь не означала отрыва творческого воображения от реальности, от истории: за поэтическим вымыслом, за художественными образами романа нам не дано забыть о нем, о самом творце, в том числе о его реальной, даже эмпирической, биографии. Судьбы «автора» и героев, как было сказано, в романе все время пересекаются, и связь эта не только не скрывается, но, напротив, всячески обнажается и подчеркивается. Отмеченная сложность соотношений реального, исторического плана и поэтического, равно как и сложность соотношений между жизненным, биографическим опытом самого Пушкина и его «проблемным» героем, характерна для всего романа, начиная с первой главы и кончая финальными главами, в том числе «Отрывками из Путешествия Онегина». На этих «Отрывках» остановимся подробнее.

В пушкиноведении уже высказывалась мысль о том, что «Отрывки» должны рассматриваться не просто как приложение, но как полноправный финал романа. По словам Ю. Н. Тынянова, «Отрывки» «являются <...> подлинным концом „Онегина“, подчеркивающим его „бесконечность“».<sup>26</sup> «„Отрывки из Путешествия Онегина“, — настаивает Г. П. Макогоненко, —

<sup>25</sup> Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975, с. 111, 122.

<sup>26</sup> Тынянов Ю. Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 277.

не приложение, но композиционный конец романа. „Отрывки“ вновь возвращали читателя к судьбе Онегина. Действие завершилось, а роман раскрывал новые и важные стороны жизни героя, которые не были известны читателю». <sup>27</sup>

Мысль эта была существенно уточнена и дополнена Ю. Н. Чумаковым. «Пушкин, — по его словам, — заканчивает роман рассказом от автора, обрывая его, как он оборвал в восьмой главе историю Онегина. Истинный финал романа, светящийся упоением и счастьем, не отменяет горестно-щемящего финала восьмой главы, но, взаимодействуя с ним, создает сложное, трагически-просветленное (амбивалентное) звучание». <sup>28</sup>

Чувством глубокой грусти проникнуты страницы восьмой главы с их лейтмотивом «А счастье было так возможно, Так близко!..». Но нет, эта кажущаяся, обманчивая близость счастья лишь обостряет, усиливает горечь и трагизм действительных судеб героев романа — этой «поэмы несбы вающихся надежд, недостигающих стремлений». <sup>29</sup>

Значит ли это, что счастье вообще призрачно и не осуществимо, что возможности жизни исчерпаны, что перспективы истории закрыты? И вот тогда, когда роман героя завершен и, казалось бы, подведена черта («Без них Онегин дорисован») — ведь дальше идут пушкинские комментарии к тексту произведения, — следуют «Отрывки из Путешествия Онегина», новый финал. Читатель вновь возвращается к прошлому «автора» и Онегина с тем, чтобы выявить новый, до поры скрытый, нереализованный вариант судьбы героя, обнажить непредвиденные возможности жизни, иных, чем в восьмой главе, решений.

Источник таких возможностей — сама действительность, в том числе реальный, жизненный, исторический опыт «автора». Не случайно именно здесь, в «Отрывках», пути «автора» и Онегина особенно тесно переплетаются, взаимодействуют. Онегин повторяет маршрут «автора», он не только оказывается в тех же местах, где был и «автор», но и сами раздумья и чувства их близки. Это и определяет возможность своеобразной «подстановки»: герой и «автор» как бы меняются местами.

Так, в «Отрывках» говорится: «Онегин посещает потом Тавриду:

Воображенью край священный:  
С Атридом спорил там Пилад,  
Там заколося Митридат»

и т. д.

(VI, 199)

Чьему же воображенью предстал «край священный», чье «воображенье» он возбудил? Употребленная здесь безличная форма объединяет Онегина и «автора», дает основание отнести ее в равной мере к тому и другому. Из последующего текста становится очевидным, что больше все же к «автору».

Литературный герой по существу отесняется, окончательно и безраздельно сменяется «автором», который, хотя и признается не без грусти в происшедшей с ним творческой перемене — повороте к «прозе» («И в поэтический бокал Воды я много подмешал»), практически продолжает здесь же демонстрировать свою приверженность высокому эстетическому идеалу, идее эстетического преобразования эмпирического опыта, и демонстрирует это на материале южного периода биографии, особенно одесского. Происходит своеобразная реабилитация высокого идеала поэзии, ее функции.

Прозаическая реальность Одессы («Я жил тогда в Одессе пыльной»; «Я б мог сказать: в Одессе грязной») сменяется другой, более «реальной» ее реальностью: «Но солнце южное, но море... Благословенные края!».

<sup>27</sup> Макогоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963, с. 135.

<sup>28</sup> Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина», с. 27.

<sup>29</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 425.

Одесса предстает под пером поэта как некая светлая утопия, как край блаженства, неги, любви, очарования. Все здесь «в неге, в пламени любви», в переливах ослепительно ярких красок («вечер синий», «брызги золотые»), гармонических звуков. Здесь «сыны Авзонии счастливой» живут в атмосфере беззаботности, вольности, веселья.

Ю. Н. Чумаков обратил внимание на параллелизм построения «дней» Онегина и «автора» в первой главе романа и «Отрывках», ставших двумя композиционными опорами произведения. Переключка этих «дней», построенных по одному плану, лишь острее подчеркивает их контрастность.

Следует сказать, что в «Отрывках» повторяется в отраженном виде не только «день» Онегина, но и многие опорные образы и мотивы авторских лирических отступлений первой главы. Так, в первой главе читаем: «Ночей Италии златой»; «С венецианкою младой»; «И деву гор, мой идеал»; в «Отрывках»: «Язык Италии златой»; «Венецианка молодая»; «И гордой девы идеал».

Картина белой ночи над Невой из первой главы контрастно оттеняется описанием ночной Одессы: «Тихо спит Одесса; И бездыханна и тепла Немая ночь». Театр — «волшебный край» первой главы («Театр уж полон; ложи блещут; Партер и кресла, все кипит») — переключается с картиной одесской Оперы в «Отрывках»: «А только ль там очарований? <...> А закулисные свиданья? А prima dona? а балет?». Наконец, море первой главы («Брожу над морем, жду погоды, Маню ветрила кораблей») имеет параллель в «Отрывках»: «Но солнце южное, но море»; «Уж к морю отправляюсь я»; «Лишь море Черное шумит».

В «Отрывках», как было сказано, Одесса предстает в атмосфере радости и света, сам поэт полон упоения, беззаботного веселья, счастья. В какой же мере соответствует такое изображение реальному, эмпирическому опыту Пушкина — тому, что переживал и чувствовал Пушкин в период одесской ссылки? Обратимся к документальным свидетельствам душевной жизни поэта тех лет — к его письмам.

Одесское письмо Пушкина от 19 августа 1823 г. к П. А. Вяземскому начинается так: «Мне скучно, милый Асмодей. я болен, писать хочется — да сам не свой» (XIII, 66). В другом письме, к брату от 25 августа 1823 г.: «Прощай, душа моя — у меня хандра — и это письмо не развеселило меня» (XIII, 68). Проходит некоторое время, и Пушкин пишет А. А. Дельвигу 16 ноября 1823 г.: «Скучно, моя радость! вот припев моей жизни» (XIII, 75). В письме к А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г. Пушкин сообщает: «Когда мы свидимся, вы не узнаете меня, я стал скучен, как Грибко, и بلاградумен, как Чеботарев» (XIII, 78). И снова в письмах к брату: «Душа моя, меня тошнит с досады — на что ни взгляну, все такая гадость, такая подлость, такая глупость — долго ли этому быть?» (конец января — начало февраля 1824 г.; XIII, 86). «Скучно и пыльно», — пишет он брату 13 июня 1824 г. (XIII, 98). Как видим, непрестанный мотив здесь один — тоска, скука, хандра.

В «Отрывках» же все предстает совершенно по-иному. В них нет эмпирической точности — точности документальной хроники. Искусство не дублирует истории, оно имеет свои задачи, свое назначение. Личный опыт в «Отрывках» радикально, эстетически преобразован. Тоску и хандру свою Пушкин отдал герою, сам же, словно освободившись, открывает возможности общей жизни, источник света и надежды.

«Говорят, что несчастье хорошая школа: может быть. Но счастье есть лучший университет. Оно довершает воспитание души, способной к доброду и прекрасному, какова твоя, мой друг; какова и моя, как тебе известно», — напишет через несколько лет Пушкин П. В. Нащокину (март 1834 г.; XV, 117).

Пройти «университет счастья» героям романа не довелось. Но трагический финал в судьбах героев оттеняется новым финалом, в котором автор обнаруживает возможности иных решений и перспектив.

В. А. ГРЕХНЕВ

ДИАЛОГ С ЧИТАТЕЛЕМ В РОМАНЕ ПУШКИНА  
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1

В «Евгении Онегине» запечатлено совершенно особое соотношение романной фабулы и реальности. Реальность здесь не только эстетически опредмечена в характерах и ситуациях произведения, она если можно так выразиться, втянута в структуру романа. Втянута в том смысле, что воссоздан событийно неорганизованный, сохраняющий иллюзию эмпиричности поток ее, омывающий фабульное русло произведения. Пушкин явно позаботился о том, чтобы поток этот содержал в себе приметы разнообразной и пестрой, многоликой и многоголосой, неисчерпаемой и незавершенной действительности. Горизонты фабулы в «Евгении Онегине» разительно не совпадают с горизонтами сюжета.<sup>1</sup> Расхождение проступает не только и не столько во временных и причинно-следственных деформациях фабульного слоя. Прежде всего оно сказывается в остро ощущаемом несовпадении сфер обзора реальности. Эстетические горизонты сюжета «Евгения Онегина» неизмеримо шире его фабулы. В сюжетном «поле» романа постоянно размываются очертания фабулы, и размываются не без участия авторской воли. Сюжет своей лирически конденсированной энергией постоянно плавит фабульную цепь, сообщая ей редкую свободу сцеплений. В точках разрыва фабулы, там, где ситуации романа «прорастают» в поток событийно неорганизованной реальности, захваченной авторской сферой текста, вспыхивают новые образные связи, возникают мостки ассоциаций, углубляющие видение события и характеров.

«Роман героев» в «Евгении Онегине» диалогически разомкнут в «роман автора» и в «роман самой действительности». На пересечении этих диалогических соприкосновений и складывается сюжет произведения. Та «зона контакта с настоящим в его незавершенности», в которой М. М. Бахтин усматривал сердцевину романного мышления,<sup>2</sup> в «Евгении Онегине» воплощена как своеобразный предмет изображения. В этом нет ничего неожиданного: ведь в «Евгении Онегине» роман нового времени в его национально-русском варианте как бы еще только нащупывает, художественно рефлектируя, свою жанровую природу. Сама жанровая материя его выглядит в глазах Пушкина прежде всего как опредмеченное содержание. Все, что связано с импульсами авторской воли, и все, что чаще всего бывает снято в художественной реальности произведения, в «Евге-

<sup>1</sup> Сюжет «Евгения Онегина» по природе своей эпико-лирический. Вот почему в него входит, на наш взгляд, не только событийная ткань изображения, но и авторская сфера романа, все, что именуют порой «лирическими отступлениями». Под фабулой же в данном случае мы понимаем событийную схему «романа героев».

<sup>2</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 451.



нии Онегине» эстетически подчеркнуто, вплетено в композиционную ткань. Об этом писал С. Г. Бочаров в статье «Форма плана».<sup>3</sup> Но художественные устремления Пушкина направлены не только в «даль свободного романа», в мир его формируемой фабулы. Они направлены и вовне, за пределы художественного события, в тот мир, который начинается за его порогом, — к собеседнику и созерцателю.

Диалогический контакт с действительностью предстает здесь как диалогические отношения автора и читателя. Этот композиционно оформленный диалог пронизывает всю сюжетную ткань романа множеством диалогических жестов, то лаконичных, то развертываемых в просторные реплики. Обращение к собеседнику обрамляет роман: «Евгений Онегин» открывается посвящением и завершается авторским прощанием с читателем. Слово пушкинского романа широко распахнуто в область живых диалогических соприкосновений с собеседником и вне этих соприкосновений немислимо. Мы сказали, что, устремляясь к собеседнику, художественная мысль Пушкина и его слово устремляются вовне. И это действительно так, если воспринимать пушкинский роман как «роман героев», имеющий фабульную основу. Но это обернется условностью, как только мы поймем, что никакого собеседника, который бы находился в эстетически нейтральной среде, совершенно за порогом произведения, для Пушкина не существует. Образотворческие интенции его мысли захватывают в свой круг и собеседника, и мы оказываемся уже не перед лицом чисто эмпирической реальности (только психологической и только социальной), а перед художественным образом, неизбежно отмеченным складом пушкинского ума и пристрастий. Иллюзия непричастности собеседника миру романа художественно постулирована. И следовательно, его положение в пушкинском романе двойственно: он включен в мир романа, но включен как лицо, пребывающее за его пределами. В самой этой двойственности его положения нет пока что ничего специфически пушкинского. Подобной двойственностью существования обладает собеседник в любой художественной структуре: существуя в художественном мире, он всегда претендует в нем на роль представителя внеэстетической реальности.

Пушкинское заключается в заострении этой пограничной зоны собеседника, в многообразии его функций, в необыкновенной пластичности и подвижности его лица. Впрочем, вряд ли подходит метафора «лица» к тому, что так многолико и изменчиво. Когда Пушкин в последний раз обращается к читателю в лирическом финале романа:

Кто б ни был ты, о мой читатель,  
Друг, недруг, я хочу с тобой  
Расстаться нынче как приятель,  
(VI, 189)

то этим обращением «друг, недруг» охвачены лишь возможные полярности образа, между которыми он колеблется в романе, никогда не сливаясь ни с одним из них полностью. Пушкин и здесь остается верен себе, сближая крайности того, что не может быть предначертано заранее, того, что чревато случайностями бытия. И как характерно уже одно то, что, завершая здание романа и словно бы оглядывая в последний раз с композиционной вершины его «свободную даль», Пушкин обращается к читателю с той же формулой — «кто б ни был ты», которую он, по зоркому наблюдению С. Г. Бочарова,<sup>4</sup> столь часто адресует своим героям.

«Ряд волшебных изменений» читательского «лица» в романе не поддается типологическим градациям. Черты его то там, то здесь смутно всплывают как бы из глубины самой действительности, не охваченной

<sup>3</sup> Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 115—136.

<sup>4</sup> Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 98.

фабулою романа. Ни разу в сущности они не оформляются настолько, чтобы за ними можно было усмотреть или персонификацию какой-либо отвердевшей идеологии (наподобие той, которая запечатлена, скажем, в «проницательном читателе» Чернышевского), или прочную социально-психологическую основу типа, хотя бы и эпизодического. К тому же образ этот слишком ситуативен, контуры его постоянно меняются в зависимости от конкретных диалогических напряжений текста. И тем не менее в романе есть диалогические эпизоды, которые оставляют впечатление объемности пушкинского собеседника. Только эта объемность особого рода — объемность диалогической позиции, стилизуемого «голоса», простирающаяся лишь в гибких соприкосновениях с авторским словом. Выхватить этот «голос» из диалогической цепи, в которой он звучит, выделить его из авторского контекста в чистом виде немислимо, поскольку самое слово собеседника живет здесь лишь отраженным свечением авторской речи. Оно не опредмечено до конца, ибо оно всего лишь плод стилизующих модуляций этой речи. Последняя «имитирует» это слово, его интонации, однако не до такой степени, чтобы оно приобрело осязаемую индивидуальность «чужой речи».

Именно такими неявными, слегка размытыми имитациями слова и тона собеседника исполнено просторное по композиции авторское обращение к читателю в четвертой главе, открывающееся словами «Вы согласитесь, мой читатель...». Этот диалогический эпизод романа отмечен редкостной подвижностью авторской интонации, острыми ироническими модуляциями слова, переливами комической экспрессии (от наигранного энтузиазма и притворного добродушия до ядовитой насмешки). Ирония безраздельно господствует здесь, и авторские предвосхищения оценок и «голоса» собеседника насквозь ироничны.<sup>5</sup> Самый «голос» собеседника, кажется, вот-вот готовый «сгуститься» в собственное слово, — порождение иронических трансформаций авторской мысли. Ирония Пушкина в этом эпизоде сродни иронии сократической, в которой Гегель усматривал, в отличие от абсолютной иронии романтиков, способ ведения беседы.<sup>6</sup> В самом деле, авторская мысль и слово здесь словно бы проникают в чужую жизненную позицию, исподволь и незаметно для собеседника препарируя ее так, чтобы в итоге возвести к комическому абсурду. Препарируется пресловутый «житейский опыт — ум глушца». Пушкинская мысль играет полярностями жизнеотношений, раскрывая их взаимопереливы и внутреннюю связь, недостижимую для обыденного мышления. Полярности черпаются из прозаически-повседневного опыта, и это в сочетании с лукаво-благодушным тоном авторской речи маскирует серьезность внутренней диалогической темы. Между тем диалог этот о том же самом, на чем постоянно сосредоточена пушкинская мысль в романе: о скрытой антиномичности бытия, притаившейся за иллюзорной одномерностью явлений, характеров, образов слова.

Диалог открывается авторской апологией героя:

Вы согласитесь, мой читатель,  
Что очень мило поступил  
С печальной Таней наш приятель;  
Не в первый раз он тут явил  
Души прямое благородство,  
Хотя людей недоброхотство  
В нем не щадило ничего:

<sup>5</sup> О пушкинской иронии в «Евгении Онегине» см.: Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М.—Л., 1936; Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина». — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1966, вып. 184; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

<sup>6</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 4. М., 1973, с. 181.

Враги его, друзья его  
(Что, может быть, одно и то же)  
Его честили так и смя.

(VI, 80)

Так, с нарочито шокирующего парадокса, с ошеломляющего отождествления «врагов» и «друзей» берет разбег пушкинская мысль. Далее следует авторская филиппика по адресу «друзей». Начинается она с иронического предвосхищения читательской реакции. Высказывание автора, взявшего серьезно-насмешливый тон уже в предыдущей строфе, вдруг словно бы наталкивается на некий барьер. Препграда возникает именно в зоне диалогического контакта, если вновь воспользоваться выражением М. М. Бахтина. Автор вдруг оглядывается на собеседника и, предупреждая его реакцию недоумения, втягивает эту реакцию в свой контекст:

А что? Да так. Я усыплю  
Пустые, черные мечты.

(VI, 80)

Пушкинское «А что?» располагается уже на очень хрупкой грани, отделяющей авторское слово от чужой речи. И не только этот безыскусно диалогический жест, несущий в себе энергию живого разговорного слова, но и «пустые, черные мечты» порождены здесь предвосхищением чужого взгляда. Оговорив этот взгляд, иронически отторгнув его, автор оставляет за собой в дальнейшем контексте строфы полную свободу высказывания. И дальше в ходе иронической беседы с читателем возникает эпизод, выделяющийся абсолютной серьезностью тона, раскованной исповедальностью и сдержанным неистовством авторского гнева, глубоко личного, биографического в истоках своих, но и причастного общечеловеческому опыту:

Я только в скобках замечаю,  
Что нет презренной клеветы,  
На чердаке вралем рожденной  
И светской чернью ободренной,  
Что нет нелепицы такой,  
Ни эпитафии площадной,  
Которой бы ваш друг с улыбкой,  
В кругу порядочных людей,  
Без всякой злобы и затей,  
Не повторил сто крат ошибкой.

(VI, 81)

Примечательно, однако, что авторское высказывание в этой строфе, начинающееся насмешливой оглядкой на собеседника, иронически завершается на том же двухголосом слове:

А впрочем, он за вас горой:  
Он вас так любит... как родной!

(Там же)

Только теперь предметом изображения становятся уже не слово и интонация собеседника, но слово и интонация «друзей».

Есть красноречивый перебой в этой интонации, подчеркнутый авторским многоточием и выделяющий в строфе сравнительный оборот «как родной». Определенное чужого голоса здесь достигает предела. Сравнение уже готово переплестнуться в реплику «друга». И в то же время в нем предвиденье дальнейшего разворота диалогической темы, предвестие ассоциативного скачка мысли, создающее впечатление сиюминутно возникшего изобразительного импульса. Тема «родных» здесь выделена пока что лишь интонационно. В контексте же следующей строфы она будет выделена графически. Кстати, и в предшествующей строфе есть ана-

логичный образный подхват: графически выделено слово «в скобках» («Я только *в скобках* замечаю...»), а движение темы как бы раскрывает те скобки, которыми в строфе XIX охвачен исходный для всего диалога пушкинский парадокс о друзьях-врагах. Так, на ассоциативных подхватах темы и движется пушкинский диалог с собеседником, отражая в своем движении естественную импульсивность живой беседы, экспрессию неожиданно возникающих толчков мысли, что свойственно стихии общения.

Но вот словно бы смущенный вдруг безоглядно прорвавшейся искренностью собственного душевного порыва, словно бы возвращенный к действительности одним лишь воспоминанием о том, перед кем «мечется бисер», автор вдруг начинает следующую, XX строфу иронически-игривым обращением к читателю:

Гм! гм! Читатель благородный,  
Здорова ль ваша вся родня?  
Позвольте: может быть, угодно  
Теперь узнать вам от меня,  
Что значат именно *родные*.

С этого момента диалог прочно входит в ироническое русло:

Родные люди вот какие:  
Мы их обязаны ласкать,  
Любить, душевно уважать  
И, по обычаю народа,  
О рождестве их навещать,  
Или по почте поздравлять,  
Чтоб остальное время года  
Не думали о нас они...  
И так, дай бог им долги дни!

(VI, 81)

Пушкинская ирония здесь и дальше (в строфе XXI) возникает не из внешнего столкновения контрастных жизненных позиций (автора и собеседника). Она, разумеется, предполагает такое противостояние, но она не подчеркивает его явными и бьющими в глаза гиперболизациями слова и тона. Она возникает из глубины объемного видения вещей, из такого погружения в реальность чужого духовного опыта, которое схватывает в нем тщательно маскируемые сокровенные мотивы. Иронический сдвиг смысла, заключенный в пушкинских строках:

Чтоб остальное время года  
Не думали о нас они...

конечно же, таит в себе прелесть комической неожиданности. Но поднявшись на этот иронический пик строфы, мы невольно оглядываемся и видим, что Пушкин ненавязчиво и тонко подготовил иронический слом, скрепив понятием должностования цепь совершенно естественных (в идеале) душевных проявлений. Но, может быть, самое необычное в этой иронии (и самое пушкинское, пожалуй) заключается в том, что она сталкивает «чужие», но все-таки не вполне чуждые, жизнеотношения (авторское и читательское). Создается впечатление, что есть черта, за которую они едва заметно устремляются навстречу друг другу. За чертой этой — мир житейских стереотипов, от которых никто не свободен вполне.

В диалоге, о котором идет речь, иронически обозреваются все устои и опоры житейского опыта. И вот опоры эти начинают шататься под ударами авторской иронии. Незыблемое вдруг обнаруживает в себе неожиданные для обычного взгляда непрочность и зыбкость и, наконец, на глазах расплзается по швам. Но в тот именно момент, когда пушкинский чи-

татель, ошеломленный и сбитый с толку этим зрелищем пошатнувшихся святынь, вдруг точно бы возопил в смятении:

Кого ж любить? Кому же верить?  
Кто не изменит нам один?

в этот миг беглым и тонким штрихом, скорее изменением интонации, нежели словом, Пушкин вплетает в его голос<sup>7</sup> серьезную ноту, тут же, впрочем, перебивая ее очередным ироническим укором:

Кто все дела, все речи мерит  
Услужливо на наш аршин?

(VI, 82)

Образ читателя, обретавшийся до сих пор в сфере смешного, казалось бы нераздельно слившийся с нею, вдруг неожиданно переключается в область серьезного. В его смятенном сознании на мгновение вспыхивает комически-серьезная тоска по идеалу. Автор бросает на нее легкую ироническую тень, но не разлучает ее совершенно с миром общечеловеческого опыта. И в принципе Пушкин не отделяет полностью от этого мира иронически препарированную им сферу простодушно-бытового сознания.

## 2

Если в пушкинском образе читателя и не запечатлена какая-либо однообразно фиксируемая идеологическая позиция, то в нем во всяком случае воплощено достаточно определенное эстетическое отношение к роману — косная инерция старого эстетического опыта, в котором Пушкин так часто уличает своего собеседника. Правда, и это отношение не представлено в чистом виде, ведь с ним сплетается допускаемая автором вероятность читательского сочувствия. И, следовательно, в оценочном смысле позиция читателя как носителя эстетического опыта в романе все-таки не укладывается в жесткую антитезу «друг» — «недруг». Но очевидно, что и возможность читательского сопереживания, предвосхищенная пушкинской мыслью, в глазах автора чаще всего двойственна, сопряжена с наивностью, с эстетической недалельнозоркостью и простодушным ожиданием от романа узко понятой морали.

Истоки читательской недалельновидности, как она воссоздана в «Евгении Онегине» Пушкина, восходят к конкретно-исторической реальности, к его собственным горьким впечатлениям от непонимания, сопутствовавшего публикации уже первых глав романа. Но, быть может, важнее всего осознать, что в художественно запечатленной непроницаемости пушкинского читателя — не один лишь след личных впечатлений автора, пустых, но все же болезненных критических уколов. В ней проступают следы исторически обусловленного разрыва эстетики автора и эстетики читателя, схваченного зоркой и трезвой пушкинской мыслью.

Многообразные (субъективно-психологические, социально-вкусовые и др.) мотивы, определяющие читательское отношение, в моменты крутых ломок художественного мышления, по-видимому, стягиваются к общему эстетическому центру, выступая как единая сила привычки, эстетической инерции, с которой уже не может не считаться искусство. «Роман героев» в «Евгении Онегине» (и это запечатлено в нем структурно) прокладывает себе дорогу, как бы оглядываясь на реальную возможность не-

---

<sup>7</sup> Что перед нами именно имитация читательского голоса, неопровержимо подтверждается дальнейшим контекстом авторского высказывания (начиная со слов: «Призрака суетный искатель...»), которое строится совсем как ответ на воображаемую реплику.

понимания. И в этом тоже сказалась нервная и чуткая реакция автора на современность, на субъективно-объективную реальность читательского восприятия пушкинской поры. Мало того, что все здание романа складывается как бы на глазах у читателя, — Пушкин постоянно втягивает его в обсуждение положений и характеров создаваемого художественного мира. Воображение читателя целенаправленно подключается к этому миру, который ему предлагают разглядеть с ближней дистанции. С ним обращаются иронически фамильярно. И вот эта-то фамильярная позиция, которую занимает автор в художественном диалоге с читателем, глубоко необычна. Она резко противостоит старой художественной традиции, исходившей из предположения о полной адекватности эстетики автора и читательских художественных пристрастий.

Художественный опыт классицизма вообще не учитывал психологической реальности читательского восприятия. Он ничего не знал о ней и не желал знать. Субъективная и социальная расчлененность этой реальности его эстетическому зрению была недоступна, и уж тем более ее исторические перепады и колебания. Перед эстетикой классицизма по существу и не возникало вопроса о том, что стоит за порогом художественной сферы, ибо эта эстетика исходила из допущения, что художественный универсум всеобъемлюще перекрывает систему отношений действительности. На рационалистически схематизированный всеохват мира и была ориентирована жанровая система классицизма. Отдельные жанровые формы ее призваны были охватить полностью ту или иную жизненную сферу в искусстве, в том числе и читательский духовный опыт, соответствующий этой сфере. Не размышляя над эстетическим опытом читателя и не оглядываясь на него, классицизм стихийно унифицировал его, возводя к идеалу, наподобие того, как он возводил к рационалистически воспринятому идеалу действительность в целом. И здесь, стало быть, немислимы были никакие диалогические контакты с читателем, предполагающие возможность эстетического расхождения с ним. Идеализированную унификацию читательского восприятия начала распатывать эстетика предромантизма и романтизма. Сентименталистская (как и романтическая) установка на эстетически рафинированную аудиторию, на «посвященных» уже сама по себе допускала существование обширной (правда, еще безликой) читательской среды, с которой новое искусство не желало иметь ничего общего. Ориентация сентименталистов на «милых женщин» или романтиков на «немногих» была первым симптомом расслоения прежде абстрактной реальности читателя, на что отныне уже не могло не реагировать искусство. В этом расслоении действовали уже как силы эстетического притяжения, так и силы отталкивания. Романтизм ведь вообще с напряженной экспрессивной энергией намечает те границы, которые разделяют мир искусства и мир реальности. Как известно, именно романтизм объявил беспощадную войну бескрылой эстетике подражания и правдоподобия, претендующих на всю полноту правды. Это была война ироническими средствами, с повышенной ставкой на условность приемов. В этой борьбе впервые с такой остротой проявилось резкое несовпадение эстетического опыта творящего и воспринимающего, автора и читателя, объективные, а не только субъективные корни этого разлада.

Все это темы, которые еще ждут своего исследования, и мы вынуждены затронуть их только попутно и только в связи с поэтикой «Евгения Онегина». В русской литературе дело обстоит так, что у пушкинского романа, осваивающего новую диалектику жизнеподобия и условности, по существу не было предшественников. Не было в России романтиков, пронизировавших в духе Фр. Шлегеля, Тика или Гофмана. Не было и той предромантической ветви романа, которая бы взрыхлила и расковала наивно жизнеподобные формы романа странствий и романа нравов, как это сделал в английской литературе Лоуренс Стерн в «Сентиментальном путешествии».

Пушкин нашел новую реалистическую меру сочетания жизнеподобия и условности, порвав и с гипертрофированным жизнеподобием правоописательного романа, и с экспериментально-эпатирующей условностью в стиле иенской школы. Резонанс этого разрыва был так чувствителен, что не мог не сказаться на эстетически конвенциональной сфере, на отношениях художественного мира с исторически сложившейся инерцией читательского восприятия. Характерно, что самый этот плен старых конвенций художественно обыгрывается в романе: автор вступает с ним в диалогический контакт. Цель его не только в том, чтобы наметить размежевание романа со стереотипами и шаблонами читательского опыта, но и в том, чтобы художественно сократить дистанцию разрыва с читателем. Ведь полемизируя с последним, посмеиваясь над архаизмом его литературных пристрастий, Пушкин исподволь вводит его эстетическое зрение в круг новых художественных ценностей.

Формируя новый язык искусства, роман, если можно так выразиться, приобщает читателя к этому языку по-пушкински неприметно, иронически шутливо, не прибегая к средствам, которые бы отдавали менторской позой автора. Пушкин не однажды безжалостно пресекает в читательском восприятии самодовлеющий интерес к событию, этот дефект эстетического зрения, склонного отождествлять правду искусства с правдой жизни, интерес сюжета с интересом фавулы. Нить фавулы не однажды прерывается в моменты острейших драматических напряжений, порой — на экспрессивных вершинах текста, там, где событие движется навстречу кризисным ситуациям. Эти зоны разрыва в романе любопытны во многих отношениях. Ясно, что любое торможение фавулы — торможение напрягающее. Формально ослабляя интерес к событию, оно на самом деле накаляет этот интерес, играя на эмоциях ожидания. Но ясно и то, что в этой чисто формальной функции торможение выступает лишь в сюжетосложении авантюрного романа. У Пушкина же все неизмеримо сложнее. В точках разрыва фавулы не просто накапливается энергия события — здесь рождается новое художественное знание о мире. Далеко не случайно, что пушкинские торможения сопровождаются авторскими диалогическими жестами, обращенными к читателю. В этих эпизодах Пушкин, как правило, переключает читательский интерес к событию в психологическую сферу, в мир характеров. При этом, конечно, обнажаются условности романного мира и самым ощутительным образом дает о себе знать авторская воля. Но одновременно раздвигается и психологическая перспектива изображения. В тот самый момент, когда развертывание события в романе словно бы задевает в читательском воображении знакомую струну, пробуждая в нем навеянное старым художественным опытом ожидание традиционных разворотов фавулы, — в этот момент, разрывая фавульную нить, Пушкин подготавливает читателя к неизведанному, приобщая его к объемному видению мира. В этом смысле особенно интересен стык третьей и четвертой глав романа:

Но наконец она вздохнула  
И встала со скамьи своей;  
Пошла, но только повернула  
В аллею, прямо перед ней,  
Блестая взорами, Евгений  
Стоит подобно грозной тени,  
И как огнем обожжена  
Остановилась она.  
Но следствия нежданной встречи  
Сегодня, милые друзья,  
Пересказать не в силах я;  
Мне должно после долгой речи  
И погулять и отдохнуть:  
Докончу после как-нибудь.

(VI, 73)

Так, в преддверии поворотного момента события разрывается фабульная цепь. Выдвигается мотивировка торможения, являющая собой ироническую мистификацию. Но, мистифицируя читателя, она обнажает перед ним пружины искусства, комически снижая самый полет фантазии. И когда же? Именно тогда, когда в судьбах и отношениях героев назревают самые поэтические, если не роковые, моменты. Поэзия не просто сопрягается с миром прозы. Нет, в самой поэзии, в тайном ходе творческой мечты приоткрывается вдруг иронически заостренная область прозы. Но не только ради того, чтобы уравновесить картину реальности, Пушкин пресекает движение фабулы.

Не очевидно ли, что действие третьей главы, приближаясь к своей кульминации, к сцене свидания, приближается и к проторенной фабульной колее, все ощутимей затрагивая в пушкинском читателе эмоции узнавания. Сейчас развернется сцена свидания, сцена встречи «у старых лип, у ручейка», ассоциируемая с миром романа «на старый лад». И тут Пушкин останавливает маятник события. Фабульное время застывает на мертвой точке. Графическим эквивалентом этой остановки являются представленные номера шести пропущенных строф в начале следующей главы. Полушутливая, полусерьезная мотивировка этой паузы дается в XII строфе: «Минуты две они молчали». И это молчание героев в пушкинском тексте сюжетно компенсировано. Ведь если в начале четвертой главы остановились часы фабулы, то время повествования продолжает свой ход. Пока длится молчание героев, автор психологически подготавливает читателя к восприятию одного из самых ответственных положений романа — сцены объяснения героев. Ему важно, чтобы за знакомой и элементарной схемой, просвечивающей сквозь фабульную ситуацию, взору открылось иное образное измерение ее, эстетическая глубина сцены, психологически сложные мотивы онегинской исповеди, — словом, все то, в чем проступает «несходство сходного».

Четвертая глава открывается поэтической декларацией («Чем меньше женщину мы любим»), в которой так отчетливо расставлены онегинские акценты, что строфы эти без ущерба для смысла могут быть восприняты как внутренняя речь героя. И все-таки перед нами не просто несобственно-прямая речь, а скорее явление, которое В. Н. Волопинов именует «овеществленным чужим словом».<sup>8</sup> И то, что слово это произносится как бы от лица некоего хора («Чем меньше женщину мы любим»), а не личности, и авторское сопровождение к нему («Так точно думал мой Евгений») — все это очень знаменательно. В слове тонко пересекаются авторский взгляд на вещи и позиция персонажа, причем именно там, где они вбирают в себя душевный опыт нового века, опыт «хандры». Автор начинает с житейской максимы, не утратившей, однако, своей парадоксальной остроты. Читателю словно бы подбрасывается приманка, его обольщают расхожей истиной, распространяемой и на его опыт. Но тотчас же в этом житейском правиле раскрывается ложь, причем ложь, так сказать, историческая, «наследье старины» («Но эта важная забава Достойна старых обезьян Хваленых дедовских времен»). Следующая строфа вводит психологически современные мотивы скуки, хандры, подтачивающих «науку страсти нежной». Но и эта характеристика все еще апеллирует к общечеловеческому: «Кому не скучно лицемерить» — таков ее зачин. И только с IX строфы слово автора — уже без явных уклонов в стереотип — входит, наконец, в русло индивидуальной психологии персонажа. Последовательность ступеней психологической характеристики такова, что в ней нарастает мера конкретизации. От сверхиндивидуального, подключающего душевное зрение героя к «хоровому» опыту (в том числе к опыту читателя), через психологию века, через преломления ее в конкретной судьбе героя авторская характеристика ведет нас к инди-

<sup>8</sup> Волопинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1930, с. 132.



видуальному ядру характера. В итоге читатель подводится к тому моменту, когда «чувствий пыл старинный», готовый проснуться в Онегине, стихийно подавляется преждевременной старостью души. Благородство же героя в этом поединке чувств предстает как интегратор полярных, но еще не противоборствующих душевных устремлений. И Пушкин дает нам ощутить, что это предкризисное состояние души, пребывающей еще за порогом выбора, потенциально конфликтно и в перспективе чревато душевной борьбой. Развитие этого конфликта будет редуцировано лирическим сюжетом романа, но в последней главе он завершится расторжением духовного плена и пробуждением живых страстей.

Приходящийся на момент фабульного разрыва психологический экскурс в предысторию души героя, поставленного перед необходимостью действия в простой и безмерно сложной жизненной ситуации, — этот экскурс у Пушкина лирически лаконичен, но поэтически объемён. Объёмён настолько, что его не смогли бы заместить никакие, самые просторные, эпические описания. Лирика и стиховое слово Пушкина, несущее в себе «бездну пространства», здесь превосходно работают на романную фабулу.

И, наконец, возвращаясь к нашей теме, мы вправе сказать, что вся ситуация свидания развертывается в зоне диалогического контакта с читателем. Вклинившись в течение фабулы со словом, обращенным к читателю, в предвидении психологически необычного разворота сюжета, автор замыкает этот разворот той самой иронической беседой с читателем, о которой уже говорилось («Вы согласитесь, мой читатель»). Так диалог с читателем углубляет в романе художественное видение события и психологической сущности персонажей.





Л. С. СИДЯКОВ

**«ПОЛТАВА» И «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

(К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ ПУШКИНА)

В развитии пушкинского стихотворного эпоса «Полтаве» принадлежит особое место. Известна та высокая оценка, которую давал своей поэме Пушкин («Самая зрелая из всех моих стихотворных повестей, та, в которой все почти оригинально...» — XI, 158). По мысли поэта, «Полтава» по степени зрелости и оригинальности художественных решений противостояла его прежним поэмам. Именно эта оригинальность оказалась во многом камнем преткновения для современной Пушкину критики и надолго предопределила характер оценок пушкинской исторической поэмы; проблемы, поставленные критикой начала 1830-х годов, надолго сохранили свою актуальность, а частью не сняты и до сих пор.<sup>1</sup> Споры велись главным образом вокруг жанровой специфики «Полтавы»; именно она продолжала привлекать внимание исследователей и в дальнейшем. Однако оригинальность «Полтавы», отмеченная ее творцом, заключалась не только в этом. Не менее принципиально важными оказались и художественные решения Пушкина в повествовательной сфере, причем здесь «Полтава», как и прежние поэмы Пушкина, оказалась в русле тех исканий, которые осуществлялись в процессе работы над «Евгением Онегиным», в частности над седьмой главой романа.

К созданию «Полтавы» Пушкин приступил 5 апреля 1828 г., когда он работал над началом седьмой главы «романа в стихах»; в рабочей тетради Пушкина 1828—1833 гг. (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 838) первые черновики «Полтавы» следуют непосредственно за «Альбомом Онегина»; частично совпадает во времени и продолжение работы над обоими произведениями (к лету 1828 г. относятся как первоначальный вариант XXII строфы седьмой главы «Евгения Онегина», так и некоторые отрывки первой песни «Полтавы»). Однако интенсивная работа над поэмой осенью 1828 г. отодвигает завершение седьмой главы «Евгения Онегина»: Пушкин возвращается к ней тогда, когда «Полтава» была уже в основном закончена (между 16 и 27 октября, которыми датируются окончание основного текста поэмы и Посвящения, были написаны второй вариант XXII строфы и XXIII—XXIV строфы), и вскоре же, 4 ноября 1828 г., завершает ее.

Хронологическая близость работы над «Полтавой» и седьмой главой «Евгения Онегина» позволяет говорить об их вероятной соотношенности; наблюдения над повествовательной системой обоих произведений подтверждают это. Однако связь «Евгения Онегина» с «Полтавой» проявляется менее отчетливо, чем с предшествующими поэмами Пушкина. Пре-

<sup>1</sup> См.: Берков П. Към проблематиката на поемата «Полтава». Украйна, Русия, Петър I. — Език и литература. София, 1966, № 6, с. 23.

жде всего в «Полтаве» Пушкин отказывается от субъектной формы повествования, преобладавшей в поэмах и сохраненной в «Евгении Онегине»: «я» автора исчезает здесь совсем, поэтому формы проявления авторской субъективности неизбежно оказываются иными, чем в «романе в стихах» и ранних поэмах. Единственная композиционная часть, в которой в «Полтаве» присутствует «я», — Посвящение — не связана непосредственно с сюжетной частью поэмы, хотя не может не играть, естественно, определенной роли в художественной структуре целого.<sup>2</sup> В процессе работы над «Полтавой» Пушкин, подобно тому как это имело место в «Цыганах», предполагал ввести «я» повествователя в эпилог, соотнося таким образом содержание поэмы с исходным для возникновение ее замысла моментом — посещением им в 1824 г. Бендер в поисках следов событий, разыгравшихся в 1709 г.: «Напрасно гетмана могилу Я [в думу погружен искал]» (V, 307). Пушкин, однако, тут же отказывается от этого, и в окончательном тексте поэмы соответствующие строки лишаются прямой соотнесенности с образом «автора», хотя и сохраняют вызванную ею эмоциональную окрашенность: «И тщетно там пришлец унылый Искал бы гетманской могилы» (V, 64).

Эмоциональная окрашенность, свойственная «Полтаве», роднит ее с предшествующими романтическими поэмами Пушкина, поэтика которых оказывает ощутимое воздействие на художественную структуру исторической поэмы Пушкина.<sup>3</sup> Возврат к некоторым структурным принципам романтической поэмы вообще характерен для него в это время; нечто подобное наблюдается и в «Тазите», следующей после «Полтавы» незавершенной поэме Пушкина.<sup>4</sup> Такая зависимость от романтической поэмы не противоречит, однако, принципиальному новаторству «Полтавы»; оно предопределило новый подход как к историческому материалу, так и к романтической линии сюжета поэмы.

Отказ от субъектной формы не исключает, таким образом, авторской субъективности; в «Полтаве» она проявляется прежде всего в традиционных для романтической поэмы формах. Так, повествование окрашено явно выраженной эмоцией по отношению к событиям и героям: «Но где же гетман? где злодей? Куда бежал от угрызений Змеиной совести своей?» (V, 42). Вопросительная интонация создает здесь, как и в других случаях, эмоциональный настрой, определяющий соответствующее восприятие образа Мазепы: негодование, вызванное его поступками, вырывается наружу, воздействуя на читателя в направлении, заданном самим тоном повествования. Очевидное присутствие «автора» роднит «Полтаву» с такими произведениями Пушкина, в которых субъект повествования предопределяет восприятие его объекта. И все же «Полтава» существенно отличается от предшествующих поэм Пушкина тем, что субъект повествования прямо себя не обнаруживает и авторская эмоция лишается явно выраженной субъективности, выступая, напротив, как проявление объективной точки зрения, соответствующей приговору, вынесенному прошлому историей.

«Полтава» — поэма историческая, и уже это кладет резкую грань между нею и предшествовавшими поэмами Пушкина, несмотря на то что некоторые из них, казалось бы, тоже повествовали о событиях про-

<sup>2</sup> О соотношении Посвящения «Полтавы» с текстом поэмы см.: Лотман Ю. М. Посвящение «Полтавы» (текст, функция). — В кн.: Проблемы пушкиноведения. Сб. научных трудов. Л., 1975, с. 40—54. Ср.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 331—334.

<sup>3</sup> См.: Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1973, с. 200—245.

<sup>4</sup> См.: Тоддес Е. А. О незаконченной поэме Пушкина «Тазит». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1973, с. 70—75. О соотношении «Полтавы» с романтической исторической поэмой см.: Соколов А. Н. «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. М.—Л., 1962, с. 145—172.

шлого и даже включали в себя исторических персонажей. Но в «Руслане и Людмиле» прошлое баснословно, и это освобождало «автора» от забот об исторической достоверности; в «Бахчисарайском фонтане» прошлое, будучи предметом легенды, на правдоподобии которой не настаивает и «автор», также воспроизводится весьма условно; к тому же сюжетная часть поэмы подчинена лирическому содержанию, закрепленному в эпилоге. В «Полтаве», хотя батальные картины в ней и подготовлены отчасти соответствующими сценами в «Руслане и Людмиле», а лирическая тема «утаенной любви», независимо от вопроса о возможных адресатах, связывает Посвящение этой поэмы с эпилогом «Бахчисарайского фонтана», все предстает по-иному, несмотря даже на то, что Пушкин сознательно отступает от истины в новеллистической линии своей поэмы.

Подлинная история взаимоотношений Матрены Кочубей и Мазепы далека от того, как она предстает в «Полтаве»; не соблюдены в ней и действительная хронология и последовательность событий, изображенных как происходившие одновременно. Но эти отступления от показаний истории не нарушают ни психологического вероятия (см. подробные мотивировки чувств Марии и Мазепы), ни исторической достоверности характеристик, на чем особенно настаивал Пушкин и в предисловии к первому изданию поэмы, и в «Опровержениях на критики». Критические отзывы о «Полтаве» задевали Пушкина особенно потому, что ставили под сомнение соответствие содержания поэмы, ее героев исторической правде. Нарушению исторической достоверности, проявившемуся в изображении Мазепы у Рыльева («Некоторые писатели хотели сделать из него героя свободы, нового Богдана Хмельницкого» — V, 335), и антиисторизму массовой «исторической» повести двадцатых годов («Кочубей» Е. Аладына) Пушкин противопоставляет в «Полтаве» правдоподобное изображение действующих лиц: «Лучше было бы развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая selvfølgelig исторического лица» (V, 335; ср. в «Возражениях критикам „Полтавы“»: «Мазепа действует в моей поэме точь в точь, как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» — XI, 164). Историческое правдоподобие не исключает, естественно, и поэтического вымысла, позволяющего, как указывает сам Пушкин в примечании 3-м к «Полтаве», заменить историческое имя героини на более «благозвучное» или же допустить некоторые заведомые анахронизмы (см., например, примечание 30: «Это случилось гораздо после» — V, 67). Свободное обращение с показаниями источников допускалось, однако, лишь в той мере, пока оно не вело к нарушению общей исторической перспективы.

Примечания к «Полтаве» как раз и служат тому, чтобы подкрепить историческую достоверность поэмы: в них преобладают ссылки на источники, указания на факты, лежащие в основе тех или иных эпизодов или упоминаний поэмы, расшифровка имен, словарные справки и т. п. Этим они функционально отличаются от примечаний к предшествующим поэтическим произведениям Пушкина, включая «Евгения Онегина», где их соотносительность с текстом имела более сложный и художественно значимый характер.<sup>5</sup> В примечаниях к «Полтаве» Пушкин отказывается от всего, выходящего за пределы реального комментирования текста. Указание на историческое имя героини — единственное исключение из этого правила; здесь «история» выступает как противовес «поэзии», заключенной в романическом сюжете поэмы. Ю. М. Лотман считает, что приме-

<sup>5</sup> См.: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). — В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970, с. 101—110; Чумаков Ю. Н. 1) Состав художественного текста «Евгения Онегина». — Там же, с. 20—33; 2) Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976, с. 58—72.

чания к «Полтаве» вообще основаны на этом противопоставлении; в противовес поэтической версии сюжета они реконструируют историческую.<sup>6</sup> Думается, однако, что функция примечаний к «Полтаве» в целом иная: они не столько противопоставляют «историческое» «поэтическому», сколько воздвигают исторический фундамент последнего, подчеркивая достоверность поэмы как исторического произведения. Это, конечно, не противоречит выдвигаемому Ю. М. Лотманом представлению о диалогической соотнесенности текста «Полтавы» и примечаний к ней, а также о трансформации этого соотношения в сравнении с предшествующими поэмами Пушкина.

Характерно, например, то, что Пушкин снимает намеченное первоначально и направленное, в частности, против М. Т. Каченовского ироническое примечание к стихам о Наполеоне («Г. Каченовский остроумно замечает, что дело идет о Наполеоне, но что он и не того стоит» — V, 329), оставляя лишь отсылку к «Мазепе» Байрона (см. V, 65, примеч. 7). Вместе с тем подобные иронические ссылки можно многократно встретить в примечаниях к «Евгению Онегину», в особенности в тех, в которых Пушкин ведет полемику со своими критиками (см., например, примечания 17, 23, 24, 32, 33, 36 и др.); ирония, характерная для этих примечаний, способствует, по верному определению Ю. Н. Чумакова, созданию своего рода «образа примечаний», вступающего как составная часть текста романа в сложное соотношение с другими его частями.<sup>7</sup> В «Полтаве» Пушкин отказывается от такого пути и возвращает примечаниям первоначальное назначение реального комментария, конкретизирующего историческую основу поэмы, и уже в этом своем качестве они вступают в диалогическое соотношение с ее текстом. Изменение функций примечаний к «Полтаве» связано с жанровыми особенностями ее как исторической поэмы.

Историческая основа «Полтавы» неоднократно подвергалась изучению; наиболее обстоятельно раскрыта она Н. В. Измайловым. В результате подробного исследования соотношения поэмы с ее источниками ученый пришел к тщательно обоснованному им выводу, что «каждый стих, каждый образ, каждое выражение в исторической (а отчасти даже и в романтической) линии поэмы Пушкина опирается на тот или иной документальный или исследовательский источник».<sup>8</sup> В принципах работы Пушкина над историческим материалом коренилась его твердая уверенность в своей правоте, когда он отстаивал историческую достоверность «Полтавы» в полемике с недоброжелательной критикой; сами же эти принципы определялись особенностями пушкинского реалистического метода, основой которого со времени «Бориса Годунова» был историзм. Реализм «Полтавы» противостоит романтизму «южных поэм» и является следствием не только «Бориса Годунова», но и «Евгения Онегина».

Создававшаяся одновременно с исторической поэмой Пушкина седьмая глава «Евгения Онегина» не внесла существенных изменений во вполне сложившуюся повествовательную систему романа; в свою очередь и «Полтава» сказала на эволюции этой системы менее, чем предшествовавшие поэмы — «Цыганы» и особенно «Граф Нулин». Из этого, конечно, не следует, что точки соприкосновения «Полтавы» с «Евгением Онегиным», и в частности с его седьмой главой, незначительны и их не следует принимать в расчет. Соотношение «Полтавы» с седьмой главой романа проявляется не в конкретных сближениях отдельных сюжетных мотивов, а сказывается в воздействии художественной структуры романа в целом на историческую поэму Пушкина.

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина, с. 109.

<sup>7</sup> Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина», с. 31.

<sup>8</sup> Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой». — В кн.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 10.

До создания «Полтавы» Пушкин прошел значительный путь — от первых эпических опытов до создания большей части «романа в стихах», и весь этот опыт сказался в его исторической поэме. Отличия «Полтавы» от предшествующих поэм не меняют главного: в своей поэме Пушкин учитывал все то, что могло способствовать решению стоявших перед ним художественных задач. Характер повествования в «Полтаве» зависит как от непосредственного опыта романтических поэм, так и от того, как он преломился в «Евгении Онегине». Проявившаяся в ходе работы над ним тенденция к усилению объективности повествования при сохранении субъективного отношения к его предмету находит свое отражение и в «Полтаве»; отказ от авторского «я» способствовал этому.

Объективный подход к предмету повествования в «Полтаве» отмечала уже современная Пушкину критика. В поэме, писал Кс. А. Полевой, «господствуют совершенное, шекспировское спокойствие поэта и живая игра страстей действующих лиц»; критик отметил также отсутствие «лирических восторгов» при воссоздании персонажей поэмы.<sup>9</sup> Стремление представить героев непосредственно в действии, вне субъектной сферы повествования и, следовательно, независимо от сознания «автора» действительно характеризует повествовательную систему «Полтавы». Не противоречит этому резко оценочный подход к персонажам поэмы; все дело в том, что эти оценки Пушкина не субъективны: авторская эмоция служит выражением объективного подхода к историческим лицам, в соответствии с их обликом, зафиксированным в источниках. Пушкин особенно резко реагировал на те замечания критики, которые касались оценки его персонажей в поэме. Отвечая, в частности, критику «Сына отечества», осуждавшему Пушкина за изображение им Мазепы, представленного якобы «безрассудным и мстительным старичишкой», «злым дураком»<sup>10</sup> («... старичишка, вместо старик — ради затейливости», — резюмирует эту оценку Пушкин — XI, 158), поэт отстаивал свое право на соответствующее подлинному характеру Мазепы изображение его в поэме: «Что я изобразил Мазепу *злым*, в том каюсь. Добрым я его не нахожу, особенно в минуту, как он хлопочет о казни отца девушки им обольщенной» (XI, 158).

Исторический характер «мятежного гетмана» предопределяет, таким образом, для Пушкина его оценку, и эта оценка поверяется затем в эпилоге «Полтавы» судом истории, совпадающим с эмоциональным восприятием этого образа в поэме (В. М. Жирмунский определял пафос поэмы как «сверхличное вдохновение»<sup>11</sup>). Но, как на это справедливо обратил внимание Г. А. Гуковский, моральное осуждение способствует разграничению «автора» и героя поэмы; в этом заключается резкое отличие «Полтавы» от романтических поэм Пушкина, и прежде всего от «Кавказского пленника» с его растворением героя в сфере авторского сознания. По словам Г. А. Гуковского, Пушкин в «Полтаве» успешно решает поставленную еще в «Кавказском пленнике» проблему характера именно потому, что отказывается от романтических принципов его изображения.<sup>12</sup> В повествовательной сфере Пушкин расчленяет авторское повествование и «объектное» изображение героев, опираясь при этом на опыт, наиболее полно воплощенный в «Евгении Онегине».

В «Полтаве» решительно преобладает повествовательное начало; В. М. Жирмунский отмечал «последовательность и связность эпического рассказа», противостоящие «вершинной» композиции байронической поэмы.<sup>13</sup> Способствовали этому и жанровые особенности исторической по-

<sup>9</sup> Московский телеграф, 1829, ч. 27, № 10, с. 234.

<sup>10</sup> *Сын отечества*, 1829, ч. 125, № 15, с. 48, 52.

<sup>11</sup> Ж и р м у н с к и й В. Байрон и Пушкин, с. 208.

<sup>12</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 93.

<sup>13</sup> Ж и р м у н с к и й В. Байрон и Пушкин, с. 204.

эмы — как рассказа о людях и событиях, по отношению к которым «автор» выступает представителем новой эпохи, со своей точки зрения оценивающим прошлое. Наиболее резко это было подчеркнуто в первоначальном варианте начала «Полтавы»: она должна была открываться историческим вступлением, игравшим роль экспозиции, на фоне которой уже завязывалось сюжетное действие поэмы.<sup>14</sup> Но даже отказавшись от такого пути, Пушкин сохранил намеченный характер повествования: персонажи его поэмы включены в историческую действительность, определяющую их поведение, при этом точка зрения самих героев на происходящие события существенно дополняет авторское повествование и подкрепляет заключенные в нем оценки.

Переход от одной точки зрения к другой облегчен тем, что Пушкин в «Полтаве» исходит из опыта строфического строения «Евгения Онегина». Как отмечает (вслед за Ф. Е. Коршем) Н. С. Поспелов, в поэме возникает «некое субстрофическое стиховое единство, когда большие группы стихов, нестрофические по своему составу, получают строфическое обрамление».<sup>15</sup> Правда, в отличие от «Евгения Онегина» Пушкин в «Полтаве» отказывается от «лирических отступлений»; в связи с этим границы между «строфическими тирадами» отмечены менее четко, чем границы строф в «романе в стихах», и повествование приобретает более последовательный и связный характер (ср. в «Отрывках из Путешествия Онегина»: «А где, бишь, мой рассказ несвязный?» — VI, 202). Но последовательность эта не означает полного господства авторского начала: герои «Полтавы» обретают собственный голос. Внешняя характеристика героев сочетается с косвенным воспроизведением их внутреннего содержания. Одновременно точки зрения персонажей корректируются авторскими определениями и оценками. Сочетание всех этих приемов способствует усилению объективности изображаемого.

Каждый из основных персонажей «Полтавы» предстает в определенном ореоле, создаваемом поэтическими средствами, адекватными данному образу. Наиболее показательными в этом отношении оказываются образы Марии и Петра I. В первом случае значительную роль играет народно-песенная стихия, во втором — одический стиль, соотносимый с русской поэзией XVIII в. Фольклорные приемы в воссоздании образа Марии намечаются с самого начала, предопределяя восприятие его в определенном эмоциональном ключе. Это прежде всего система оценочных эпитетов и сравнений, хотя и не всегда прямо фольклорного происхождения, но в своей совокупности воссоздающих народно-поэтический колорит описания, например:

Она свежа, как вешний цвет,  
Взлелеянный в тени дубравной.  
Как тополь киевских высот,  
Она стройна. Ее движенья  
То лебедя пустынных вод  
Напоминают плавный ход,  
То лани быстрые стремленья.  
Как пена, грудь ее бела.  
Вокруг высокого чела,  
Как тучи, локоны чернеют.  
Звездой блестят ее глаза;  
Ее уста, как роза, рдеют.

(V, 19—20)

<sup>14</sup> См.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 39 и след.

<sup>15</sup> Поспелов Н. С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960, с. 37. Ср.: Томашевский Б. Пушкин, кн. 2-я. М.—Л., 1961, с. 538. Ср. также наблюдения В. М. Жирмунского над «цепным построением» «строфических тирад» в «Полтаве» (Жирмунский В. Байрон и Пушкин, с. 204—205).

Соответствуют этим приемам и собственно фольклорные поэтические обороты, как например отрицательное сравнение, дважды примененное к Марии в начале первой песни:

Но Кочубей богат и горд  
Не долгогривыми конями,  
Не золотом, данью крымских орд  
Не родовыми хуторами,  
Прекрасной дочерью своей  
Гордится старый Кочубей.

(V, 19)

Не серна под утес уходит,  
Орла послыша тяжелой лет;  
Одна в сених невеста бродит,  
Трепещет и решенья ждет.

(V, 20)

Лирическая тональность, которой окрашен в поэме образ Марии, распространяется и на другие сюжетно связанные с нею образы (исключая, конечно, Мазепу): речь идет о Кочубее и о влюбленном в героиню молодом казаке. Для раскрытия образа последнего Пушкин вводит в текст поэмы фрагмент «Кто при звездах и при луне...» (прерывающий на время развитие сюжета), используя при этом один из приемов романтической поэтики. Этот отрывок с его четким строфическим построением, выпадая из общего повествовательного стиля «Полтавы», также выдержан в народно-поэтическом духе. Недаром Белинский называл его «вместе и народной песней и художественным созданием».<sup>16</sup>

Казак на север держит путь,  
Казак не хочет отдохнуть  
Ни в чистом поле, ни в дубраве,  
Ни при опасной переправе.

Как стекло булат его блестит,  
Мешок за пазухой звенит,  
Не спотыкаясь конь ретивый  
Бежит, размахивая гривой  
и т. д.

(V, 29)

Эти фольклорные соответствия, не являющиеся единственным средством характеристики Марии, играют важную роль в создании эмоционального ореола образа героини. Не случайно и в заключительных стихах «Полтавы» посмертная судьба Марии также связывается именно с народной памятью:

... Лишь порою  
Слепой украинский певец,  
Когда в селе перед народом  
Он песни гетмана бренчит,  
О грешной деве мимоходом  
Казачкам юным говорит.

(V, 64)

В народной поэзии, таким образом, находит Пушкин средства стилистической характеристики, адекватные образу героини поэмы и определяющие положительную оценку ее; эта оценка предопределяет и ее роль в конце «Полтавы», когда появление безумной Марии символически закрепляет осуждение Мазепы народом, осуждение, обусловившее крушение его честолюбивых и коварных замыслов.

<sup>16</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 413. Н. В. Измайлов называет строфы о казаке «вставной балладой», отмечая, что сам характер разработки этого отрывка указывает на его связь с народной поэтикой (Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 69—74).



Восторженно говоря о пушкинской Марии, Белинский со свойственной ему категоричностью суждений решительно противопоставлял ее образ Татьяне: «Что́ перед нею эта препрославленная и столько восхищавшая всех и теперь еще многих восхищающая Татьяна — это смешение деревенской мечтательности с городским благоразумием?»<sup>17</sup> Дело даже не в очевидной ошибочности этого суждения, от которого критик по существу отказался в том же цикле своих статей о Пушкине; важно, что образ Марии повлек за собой воспоминание о Татьяне как типологически близком женском образе. И это действительно так, если вспомнить, в частности, роль народно-поэтического элемента в характеристике Татьяны, в особенности в пятой главе романа. Вместе с тем и в седьмой главе «Евгения Онегина» Татьяна играет роль, в известной мере аналогичную той, которая придана Марии в «Полтаве». Здесь впервые произносит она свой суд над Онегиным, внутренний облик которого неожиданно раскрывается перед нею:

Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

Ужель загадку разрешила?  
Ужели слово найдено?

(VI, 149)

В первоначальном варианте этих двух (XXIV и XXV) строф седьмой главы «Евгения Онегина», создававшихся одновременно с окончанием «Полтавы», гипотетичность размышлений Татьяны (впрочем, и в окончательном тексте не исключающая достоверности ее предположений) если и не снималась полностью, то во всяком случае была смягчена началом следовавшей за ней строфы (XXIVa): «С ее открытием поздравим Татьяну милую мою...» (VI, 442).

Функциональное сближение женских образов «Полтавы» и «Евгения Онегина» не случайно, тем более что в обоих произведениях герой подлежит нравственному суду, вершительницей которого оказывается именно героиня. К этому еще придется возвратиться впоследствии, пока же необходимо отметить, что тот этический ореол, которым окружены Мария и Татьяна, имеет первостепенное значение в восприятии их образов. Окружающая их стихия народности имеет к этому прямое отношение, хотя она по-разному преломляется в характерах Татьяны и Марии. Осознанность нравственно-этической позиции<sup>18</sup> резко отличает Татьяну от Марии, в суде которой над Мазепой стихийно проявляется народно-этическая оценка его предательства.

Эмоциональная оценка Петра I заключается в значительной мере в окружении его образа реминисценциями одического стиля XVIII в.; в русской оде Пушкин нашел адекватный своему предмету стиль, что и придает образу царя чрезвычайно яркую эмоциональную окраску. Нет необходимости подробнее останавливаться на этом вопросе, поскольку он получил широкое освещение в литературе.<sup>19</sup> Образ Петра, как и образ Марии, несет в себе положительное начало; это и вызывает необходимость того ореола, которым окружены оба эти образа в «Полтаве».

Изображение Мазепы, центрального образа поэмы, осуществляется иначе; его характеристика, основанная прежде всего на его действиях,

<sup>17</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 425.

<sup>18</sup> См.: Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, с. 160.

<sup>19</sup> См., например: Коплан Б. «Полтавский бой» Пушкина и оды Ломоносова. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, с. 113—121; Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 101—105.

в большей степени зависит от прямых оценочных эпитетов, система которых выразительно рекомендует его как отрицательного героя. Например:

Издавна умысел ужасный  
Взлелеял тайно злой старик  
В душе своей...  
(V, 26)

Злоба, мрачность, жестокость, коварство, предательство — все это выступает как основные качества Мазепы, неоднократно подчеркиваемые в поэме: «Кто испытующим умом Проникнет бездну роковую Души коварной?»; «Мазепа мрачен. Ум его Смущен жестокими мечтами»; «В груди кипучий яд нося»; «И где ж Мазепа? где злодей? Куда бежал Иуда в страхе?» (V, 25, 34, 49, 60).

Заключенные непосредственно в авторской речи, все эти оценки определяют восприятие образа Мазепы; наиболее сгущенно нравственный облик его предстает в его исходной характеристике в первой песни поэмы («Не многим, может быть, известно, Что дух его неукротим...» и т. д. — V, 25). Пушкин, однако, этим не ограничивается — в его поэме Мазепа оценивается и с точки зрения влюбленной в него Марии, контрастно освещающей созданный в авторской характеристике образ:

Что стыд Марии? что молва?  
Что для нее мирские пени,  
Когда склоняется в колени  
К ней старца гордая глава,  
Когда с ней гетман забывает  
Судьбы своей и труд и шум,  
Иль тайны смелых, грозных дум  
Ей, деве робкой, открывает?  
(V, 32—33)

Приведенный пример обнаруживает свойственное для пушкинской манеры (и проявившееся ранее уже в «Евгении Онегине») раскрытие точки зрения персонажа в мотивированном повествователем тексте; в этой, расходящейся с авторской, оценке Мазепы («старца гордая глава», «тайны смелых, грозных дум») заключено объяснение загадочной любви Марии («Какой же властью непонятной К душе свирепой и развратной Так сильно ты привлечена?» — V, 32). Но именно Марии суждено затем, в ее безумии, столкнуть этот идеальный облик Мазепы с действительным и, ужаснувшись, произнести свой приговор над ним:

Я принимала за другого  
Тебя, старик. Оставь меня.  
Твой взор насмешлив и ужасен.  
Ты безобразен. Он прекрасен:  
В его глазах блестит любовь,  
В его речах такая нега!  
Его усы белее снега,  
А на твоих засохла кровь!..  
(V, 62)

Здесь, однако, перед нами уже прямое слово героини, заключенное в сценический диалог, роль которого в «Полтаве» чрезвычайно значительна.<sup>20</sup> В использовании диалога сказался опыт предшествующего развития пушкинского стихотворного эпоса; в «южных поэмах», особенно в «Цыганах», диалог оказался чрезвычайно эффективным средством, усиливавшим объективность повествования. Но, конечно, в «Полтаве» свою роль сыграл и собственно драматургический опыт Пушкина как автора

<sup>20</sup> См.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 75—80. Ср.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 326—329.

«Бориса Годунова». Не случайно в полемике со своими критиками, приписывавшими поэту слова его персонажей, Пушкин говорит о «законах драматического искусства», которые не принимались в расчет его оппонентами («Так понимали они драматическое искусство!» — XI, 159).

Диалоги в «Полтаве» предоставляют героям поэмы возможность предстать перед читателями вне слова «автора», но точка зрения их соотносена с рассказанным от лица повествователя, и его оценки предопределяют во многом восприятие реплик персонажей. Наиболее насыщена драматическим элементом вторая песнь поэмы, заключающая в себе основное развитие сюжета; в обмене репликами действующих лиц и возникает наибольшее напряжение драматургических конфликтов. В диалогах Мазепы и Марии, Марии и ее матери раскрывается сложная диалектика чувств героев. Колебания Мазепы между привязанностью к Марии и необходимостью рассчитаться с Кочубеем («Любовник гетману уступит, Не то моя прольется кровь» — V, 32) и борьба Марии между дочерним чувством и любовью к гетману находят свое выражение в сценическом диалоге героев, как наиболее удобной форме для психологического раскрытия драматических коллизий. Именно здесь (а также в нескольких монологах героев, главным образом Мазепы) точка зрения персонажей предстает наиболее отчетливо; она, однако, подчеркнута вынесена за пределы собственно авторского повествования, что создает возможность проверки ее истиной. В этом — наиболее явное отличие «Полтавы» от во многом родственной ей романтической исторической поэмы, в которой точка зрения персонажа неотделима от авторской и его слова несут на себе не меньшую идейную нагрузку, чем собственно повествовательный контекст. Если сопоставить, например, слова Мазепы, обращенные к Марии в «Полтаве», с монологом Мазепы, в котором он сообщает племяннику о своем замысле, в «Войнаровском» Рылеева, поэме, в сложном полемическом соотношении с которой возникает пушкинский замысел,<sup>21</sup> то внешне различие не покажется столь значительным. Сравним два отрывка:

«П о л т а в а»

Давно замыслили мы дело;  
Теперь оно кипит у нас.  
Благое время нам пришло;  
Борьбы великой близок час.  
Без милой вольности и славы  
Склоняли долго мы главы  
Под покровительством Варшавы,  
Под самовластием Москвы.  
Но независимой державой  
Украине быть уже пора:  
И знамя вольности кровавой  
Я подымаю на Петра.

(V, 36)

«В о й н а р о в с к и й»

Но к тайне приступить пора.  
Я чту Великого Петра;  
Но — покоряясь судьбине,  
Узнай: я враг ему отныне!..  
Шаг этот дерзок, знаю я;  
От случая всему решенье,  
Успех не верен, — и меня  
Иль слава ждет, иль поношенье!  
Но я решился: пусть судьба  
Грозит стране родной злосчастьем, —  
Уж близок час, близка борьба,  
Борьба свободы с самовластьем!<sup>22</sup>

Коренное различие между этими текстами заключается, однако, в том, что в «Полтаве» читатель легко угадывает в словах Мазепы выспреннюю риторику;<sup>23</sup> в «Войнаровском» же призыв к «борьбе свободы с само-

<sup>21</sup> Вопрос о соотношении «Полтавы» с «Войнаровским» рассматривался неоднократно. См., например: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 116—119; Мануйлов В. А. «Полтава» А. С. Пушкина. — В кн.: Дранишников В. А., Мануйлов В. А. Мазепа. Музыка П. И. Чайковского. Л., Изд. Ленингр. гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936, с. 47—49.

<sup>22</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 204—205.

<sup>23</sup> Показной характер его патриотизма обнаруживается в третьей песне, когда гетман признается, что главным двигателем в его борьбе против Петра I является личное мщение за нанесенное царем оскорбление: «Петру я послан в наказанье; Я терю в листах его венца» (V, 55).

властью» представляет собой ключевые для идейной концепции поэмы слова, наполненные к тому же политически актуальным для середины 1820-х годов смыслом.<sup>24</sup> Дела не меняют ни осторожные оговорки Войнаровского, ни описание предсмертных терзаний Мазепы, ни даже предпосланное поэме «Жизнеописание Мазепы», автор которого, А. О. Корнилович, отказывает Мазепе в патриотизме («не вижу в поступке гетмана Малороссии сего возвышенного чувства») и квалифицирует его действия как измену, вызванную «низким, мелочным честолюбием».<sup>25</sup> В «Войнаровском» Рылеев создает сознательно идеализированный образ Мазепы, преследуя вполне определенные идейные и художественные цели. Особенности жанра романтической исторической поэмы способствовали реализации этого, антиисторического в своей основе, замысла.

Если в романтической исторической поэме речи действующих лиц принципиально неотделимы от повествовательного контекста, то в «Полтаве», напротив, они включают в себя точку зрения персонажей, способствуя более глубокому психологическому раскрытию их образов. Драматургический опыт Пушкина сыграл в этом отношении решающую роль. Наряду с ним сказался и опыт «Евгения Онегина», особенно седьмой главы, хотя Пушкин и не прибегал в своем романе к драматизации в той мере, как в поэмах. В свою очередь для пушкинского «романа в стихах» оказался безразличным опыт работы над исторической поэмой.

В «Полтаве» Пушкин завершает процесс разрушения «единодержавия» главного героя (В. М. Жирмунский<sup>26</sup>), намеченный и в значительной мере осуществленный в его предшествующем стихотворном эпосе. Если еще в «Цыганах», поэме, в которой процесс этот зашел дальше, чем в других, роль Алеко как главного героя остается неоспоримой и к нему стягиваются все нити повествования, хотя его положение как персонажа, играющего исключительную роль, и оказывается уже поколебленным, то в «Полтаве» такого героя нет. Мазепа, правда, сохраняет в значительной мере функции традиционного главного героя (создавая его образ, Пушкин стремился доказать возможность произведения «высокого» плана с отрицательным героем в центре<sup>27</sup>). Однако появление в поэме Петра — персонажа, воплощающего в себе положительные идеалы автора, все же не позволяет видеть в «мятежном гетмане» подлинного главного героя «Полтавы». С точки зрения художественной организации текста поэмы не может претендовать на эту роль и Петр, несмотря на важнейшее значение его образа в раскрытии идейного содержания «Полтавы».

«Полтава» принципиально бицентрична, и в этом отношении она подобна «Евгению Онегину», в процессе эволюции которого Татьяна как героиня романа становится равнозначным наряду с заглавным героем, Онегиным, образом, что вступало даже в известное противоречие с определенившимся вначале заглавием романа (это отмечала уже современная Пушкину критика). В «Полтаве» Пушкин снимает аналогичное противоречие, отказавшись от первоначального, уже обнародованного, заглавия своей поэмы («Мазепа»), что вызвало лишь недоумение его современников. Соотношение Мазепа—Петр играет огромную роль в «Полтаве» и определяет ее основное содержание. В структуре поэмы оно не является, однако, единственным; утратив традиционное положение главного героя, Мазепа сохраняет значение центрального персонажа: его противопоставление Марии и Кочубею, а в исторической линии поэмы также и Карлу XII реализует смысл поэмы в целом. Но персонажи эти значимы уже не

<sup>24</sup> Сопоставив приведенные стихи из «Полтавы» и «Войнаровского», Н. В. Измайлов отметил и несоответствие семантики в словах Мазепы у Пушкина и Рылеева («вольность» и «свобода»); см.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 118.

<sup>25</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений, с. 189.

<sup>26</sup> См.: Жирмунский В. Байрон и Пушкин, с. 45.

<sup>27</sup> Ср.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой», с. 113.

только в их отношении к образу Мазепы; каждый из них сохраняет свое самостоятельное значение, и этим определяется та роль, которую они играют в поэме. В «Полтаве» Пушкин, по справедливому утверждению Г. А. Гуковского, «сопоставляет героев как самостоятельные силы, сталкивает контрастно взаимно объясняющих друг друга самостоятельных героев». <sup>28</sup> Реалистические принципы «Полтавы» противостояли, таким образом, романтическому решению, развивая в этом отношении наметившиеся уже в «Евгении Онегине» тенденции.

Седьмая глава романа закрепляла самостоятельную роль образа Татьяны, определившуюся, однако, уже в предшествующих главах. Именно здесь Татьяна непосредственно попадает в сферу притяжения образа «автора»; если ранее его точка зрения совмещалась преимущественно с Онегиным, то теперь выразительницей его взглядов становится героиня, и эта роль сохраняется за ней до конца романа. В частности, осуществляется это в сыгравшем большую роль в концепции седьмой главы романа определении (и осуждении) эгоистического индивидуализма героя. Параллелью последнему в «Полтаве» оказывается индивидуализм Мазепы, типологическое соответствие которого пушкинским героям давно уже отмечено И. Н. Ждановым, связавшим его с образом «современного человека», воплощенного прежде всего в Онегине (а также в Минском из отрывка «Гости съезжались на дачу»). <sup>29</sup> В Мазепе, как он охарактеризован в «Полтаве», немало общего и с романтическими героями. По словам Г. А. Гуковского, романтический колорит образа Мазепы — это его «идейная характеристика», связанная с осуждением героя как индивидуалиста. <sup>30</sup> Колорит этот не противоречит реалистическим принципам «Полтавы»; напротив, Пушкин настойчиво стремится обосновать свою трактовку образа Мазепы историческими материалами, обусловившими именно такое его решение: «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры, и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною <...> Однако ж какой отвратительный предмет! ни одного доброго, благосклонного чувства! ни одной утешительной черты! соблазн, вражда, измена, лукавство, малодушие, свирепость... <...> Сильные характеры и глубокая трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня» (XI, 160).

Характер Мазепы «увлек» Пушкина, конечно, и потому, что, изображая его, он мог поставить актуальную для него художественную задачу, к решению которой он подходил в «Евгении Онегине»; тем более привлекала его возможность исторически обосновать этот тип, показав его на широком историческом фоне. В результате Мазепа мог быть осужден судом истории, ибо значимость исторической личности определялась степенью ее самоотдачи во имя общего, государственного дела. Показательной в этом отношении оказывалась деятельность Петра, противопоставленного Мазепе. Суд истории предстал вместе с тем как суд моральный, и это также создавало точки соприкосновения «Полтавы» с «Евгением Онегиным», в котором моральный характер носило осуждение героя, «современного человека»,

С его безнравственной душой  
Себялюбивой и сухой

С его озлобленным умом.

(VI, 148)

<sup>28</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 88. Ср. суждения В. М. Жирмунского об «эпической децентрализации» сюжетной схемы «Полтавы», главные герои которой «выступают как вполне самостоятельные художественные миры» (Жирмунский В. Байрон и Пушкин, с. 202).

<sup>29</sup> См.: Жданов И. Н. Пушкин о Петре Великом. — Вестник всемирной истории, 1900, № 5, с. 12—14. Ср.: Македонов А. «Полтава». — Литературное обозрение, 1937, № 1, с. 39.

<sup>30</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 90.

Ю. М. Лотман отмечает явное сходство между этой характеристикой и характеристиками Мазепы в «Полтаве»; их сближает «резкая оценочность», проявляющаяся в системе эпитетов, характеризующих обоих героев.<sup>31</sup>

Создававшиеся одновременно, «Полтава» и седьмая глава «Евгения Онегина» были связаны с процессом формирования пушкинского историзма, с наибольшей отчетливостью проявившегося в «Борисе Годунове». Однако процесс этот затронул и жанры стихотворного эпоса. «Граф Нулин» возник в результате размышлений поэта о роли случая в истории, хотя они были парадоксально воплощены в шутовой поэме на бытовом сюжете. Обращение к исторической теме в жанре поэмы было следующим шагом в овладении подлинным историзмом, и «Полтава» явилась важной вехой на этом пути. Вместе с «Евгением Онегиным» она подготовила качественно новый этап в развитии пушкинского историзма в 1830-е годы. Одновременно «Полтава» решила и другую важную для русской литературы задачу — создание реалистической исторической поэмы. Тем симптоматичнее точки соприкосновения «Полтавы» с седьмой главой «Евгения Онегина», которые прослежены в этой статье.

Соотношение этих произведений лишний раз обнаруживает подлинно универсальное значение стихотворного романа Пушкина в развитии его творчества. Еще Белинский пронипательно говорил о том, что «Евгений Онегин» «есть поэма историческая в полном смысле этого слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица»;<sup>32</sup> роль романа в формировании пушкинского историзма подтверждается теми контактами, в которые в процессе своей эволюции он вступил с исторической поэмой Пушкина. Соотношение «Полтавы» с «Евгением Онегиным» помогает полнее представить путь художественных исканий Пушкина на одном из наиболее интересных этапов его художественной эволюции — на рубеже 1830-х годов. Те процессы, которые определяли развитие творчества Пушкина на этом этапе, проявлялись одновременно в разных произведениях, жанрах и формах. Изучение взаимодействия между ними является одной из актуальных задач современного пушкиноведения; особенно важным в этом отношении оказывается исследование роли «Евгения Онегина» в определении путей художественной эволюции Пушкина на разных этапах его творчества. Наблюдения над соотношением пушкинского «романа в стихах» с «Полтавой» являются необходимым звеном в решении этой важной задачи.

---

<sup>31</sup> Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин», с. 158—159.

<sup>32</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 432.



Я. Л. ЛЕВКОВИЧ

## ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЧЕРНОВИКАМИ ПИСЕМ ПУШКИНА

В изучении писем Пушкина наметилось два аспекта: с одной стороны, они рассматриваются как явление литературы, весьма значительное для понимания историко-литературного процесса начала XIX в., главным образом для становления прозы (Ю. Н. Тынянов, Г. О. Винокур, Н. Л. Степанов). С другой стороны, письма являются человеческим документом, ключом к биографии писателя. И в том и в другом случае часто ставится знак равенства между законченным и отправленным письмом и черновиком. Отрывки из черновиков приводятся без указания на незавершенность письма.<sup>1</sup> То, что представляется невозможным при исследовании художественных произведений (например, подставить известную по рукописи заключительную реплику «Бориса Годунова» — восклицание народа «Да здравствует царь Дмитрий Иванович» — вместо напечатанной «Народ безмолвствует»), часто делается в отношении писем.

В 1937 г. Б. В. Казанский на нескольких примерах показал работу, проделанную Пушкиным над черновиками отдельных писем, приравняв ее к сложному и многотрудному творческому процессу, сопутствующему созданию художественных произведений.<sup>2</sup> Свою работу Казанский назвал «предварительной разведкой» в области изучения эпистолярного наследия Пушкина. Некоторые аспекты, намеченные в статье Казанского (жанровые разновидности писем, разгадка зашифрованных биографических фактов, в частности так называемой «истории коляски»), впоследствии неоднократно привлекали внимание исследователей, и только начатое им исследование черновых текстов было забыто и не продолжено.

Черновики — свидетельство огромной работы Пушкина над письмом. Письма так же тщательно отделяются, как и стихи (композиция, стиль, лексика и т. д.). Часто одно и то же место исправляется много раз (например, в черновом письме к В. Ф. Вяземской от конца октября 1824 г. имеется 15 вариантов одной фразы; краткий отзыв об элегии Баратынского в письме к Бестужеву от 12 января 1824 г.: «„Признание“ — совершенство» — переделывается пять раз).

Следует отметить особую, принципиальную важность различия между черновым и беловым текстом в письмах. Черновик письма литературного, дружеского не является тем, чем оно должно быть — законченным образцом определенного эпистолярного жанра и стиля; черновик письма личного или делового часто не может быть приравнен к поступку, а является лишь размышлением на тему о поступке. Черновики писем, фиксирующие психологическое состояние поэта, можно сравнить с черновиками его

<sup>1</sup> Так, например, вводятся цитаты из черновиков в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1. М.—Л., 1956, с. 664—666; Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и Арзамасское братство. Л., 1974, с. 214.

<sup>2</sup> Казанский Б. Письма Пушкина. — Литературный критик, 1937, № 2, с. 98—105.

лирических стихотворений — их отличают та же торопливость и лирическая взволнованность.

До нас дошло 847 писем Пушкина, из них 72 имеются только в черновиках. Естественно, что черновики писем (как и сами письма) дошли до нас далеко не все. Часть их была утеряна, часть уничтожил сам Пушкин, иногда по незначительности содержания, иногда по политическим причинам. Так, из любовной переписки поэта сохранились черновики только двух писем к К. Собаньской. Между тем письма к А. П. Керн, к обитательницам Тригорского писались, по всей вероятности, также с черновиками. Об этом свидетельствуют их мастерство, стилистическая отточенность. Пушкин выступает в них и как стилист, и как тонкий психолог, подвергающий анализу порывы своей души. Подобно Онегину, в любовной игре он умеет побеждать своих корреспонденток «умом и страстью». Эти «игровые» письма, в которых сочетаются «живой голос сердца и романтические красоты стиля», были своеобразным опытным полем для упражнений в духе эпистолярного романа XVIII в.<sup>3</sup> А. А. Ахматова нашла, что письма к А. П. Керн «какие-то слишком галантные», т. е. отличаются «сочиненностью», не свойственной Пушкину манерой письма.<sup>4</sup> Все эти любовные письма имели для него сиюминутное значение, и их черновики он, по-видимому, не сохранял.

Черновики некоторых писем к друзьям Пушкин уничтожил после декабрьского восстания. Известное признание поэта, что из «боязни замешать многих и, может быть, умножить число жертв» он «принужден был сжечь свои записки», относится в равной степени и к письмам. Можно с уверенностью предположить, что среди листов, вырванных из тетрадей кишиневско-одесского периодов, были листы, содержащие не только наброски «записок», но и черновики писем. Это предположение подтверждается письмом к П. А. Вяземскому от 14 октября 1823 г. В тетради № 832 сохранился только конец черновика (л. 16), предшествующий же лист из тетради вырван.<sup>5</sup> Письмо литературное, и только одна фраза на вырванном листе могла вызвать опасение — упоминание о получении письма от Вяземского по оказии через Фурнье. Фурнье — француз-учитель, живший у Раевских, — привлекался к следствию по делу декабристов, но за отсутствием улик был освобожден. Очевидно, Пушкин, зная о взглядах Фурнье больше, чем следственный комитет, предполагал, что лицо, близкое Раевским, может быть замешано в заговоре, и не хотел, чтобы цепочка Вяземский — Фурнье — он сам (образованная письмом по оказии) стала известной в случае его собственного ареста. По-видимому, изряд он и другие упоминания о связях с декабристами помимо почты. Так, криминальным могло быть упоминание о В. И. Туманском в письме к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г. («Туманского я не видал и письма твоего не передавал»); из той же осторожности мог быть уничтожен и черновик письма к Бестужеву от 21 июня 1822 г., где речь шла о стихотворении «К Овидию» — Пушкин очень заботился, чтобы авторство его не стало известным правительству. Вряд ли только случай сохранил для нас черновые тексты «нейтральных» писем к Вяземскому. Письма, в которых упоминаются декабристы, передача писем по оказии, черновики не имеют.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Вольперт Л. И. Пушкин и Шодерло де Лакло (на пути к «Роману в письмах»). — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1972, с. 84—105.

<sup>4</sup> Ахматова А. А. Незаданные заметки о Пушкине. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 167.

<sup>5</sup> Из тетради № 832 вырвано 64 листа, из тетради № 834 — 17 листов. На обрывке между л. 17 об. и 18 тетради № 834 читается несколько слов из письма к Катенину от апреля—мая 1822 г.

<sup>6</sup> Приводим несколько отрывков из писем к Вяземскому, которые не имеют черновиков:

«Попадопуло привезет тебе мои стихи, Липранди берется доставить тебе мою прозу <...> Орлов велел тебе сказать, что он делает палки сургучные, а палки в дивизии своей уничтожил» (2 января 1822 г. — XIII, 34—35).



Большинство черновых писем — черновики сознательные, так как набрасываются они в рабочих тетрадах Пушкина. Пушкин берет их в силу житейской необходимости и для дальнейшей работы. Они могли служить материалом для критических статей и задуманной «биографии», были документами, эпистолярными и художественными заготовками. Иногда, переписывая письмо, поэт опускал какой-либо отрывок и вставлял его в одно из следующих писем. Так, отрывок о И. И. Дмитриеве из черного письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. перекопировал в сокращенном виде в письмо к нему же от 8 марта 1824 г. Перебелывая письмо к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г., Пушкин выпустил пространное пояснение к «Кавказскому пленнику», приберегая их для другого случая, возможно для журнальной антикритики; основными положениями этого автокомментария он воспользовался в письме к В. П. Горчакову, написанном в октябре—ноябре того же года. В стихах и художественной прозе Пушкина также встречаются темы, образы, стилистические заготовки, впервые найденные и зафиксированные в письмах. Примеры таких автоцитат и автореминисценций приведены в работе Е. Н. Маймина.<sup>7</sup> В сферу художественного опыта Пушкина входили и сохраненные им черновики писем к К. Собаньской. Психологический облик женщины, к которой обращены письма и который в этих письмах хорошо очерчен, был настолько притягательным для Пушкина-поэта, что он обращался к нему и в «Евгении Онегине» и в «Каменном госте».<sup>8</sup> Ахматова обратила внимание, что образ Собаньской, как он проявился в письме, сочетает два лица, которые воплотятся в Доне Анне и Лауре: она и «милый демон», как Лаура, и католическая ханжа, как Дона Анна.

Если присмотреться к черновикам, в переписке Пушкина можно выделить два периода, рубежом которых является возвращение из ссылки. Эти два периода различны и по количеству, и по составу, и по характеру черновиков.

Большее всего черновых писем относится к периоду ссылки в Кишинев и Одессу. Это обусловлено обстоятельствами литературными и биографическими. «Когда падала высокая линия Ломоносова, — писал Ю. Н. Тынянов, — в эпоху Карамзина, литературным фактом стали мелочи домашнего обихода, дружеская переписка, мимолетняя шутка».<sup>9</sup> В условиях узкого литературного круга письма ходили по рукам, перечитывались, копировались, становились достоянием тогдашнего общества. Особое внимание к эпистолярному жанру культивировалось в кругу арзамасцев. Отсюда и вышло так называемое «дружеское письмо». Стилистически ориентированное на разговорность, наполненное словесной игрой, оно сочетало семантику домашних намеков, непринужденность тона

---

«Пиши мне покамест, если по почте так осторожнее, а по оказии что хочешь» (6 февраля 1823 г. — XIII, 58).

«Охотников приехал? привез ли тебе письма и прочее?» (5 апреля 1823 г. — XIII, 61).

«Прощай, моя прелесть — впредь буду писать тебе толковее. А Орлов?» (19 августа 1823 г. — XIII, 66).

«Я бы хотел знать, нельзя ли в переписке нашей избежать как-нибудь почты — я бы тебе переслал кой-что слишком для нее тяжелое. Сходнее нам в Азии писать по оказии» (20 декабря 1823 г. — XIII, 82).

«Ты не понял меня, когда я говорил тебе об оказии — почтмейстер мне в долг верит, да мне не верится» (начало апреля 1824 г. — XIII, 92).

«Я ждал отъезда Трубецкого, чтоб писать тебе спустя рукава <...> Оппозиция русская, составившаяся, благодаря русского бога, из наших испателей, каких бы то ни было, приходила уже в какое-то нетерпение, которое я изподтишка поддразнивал, ожидая чего-нибудь» (24—25 июня 1824 г. — XIII, 98—99).

«Пушкин привезет тебе отрывки из Цыганов — заветных «стихов» покамест нет» (после 28 января 1825 г. — XIII, 139).

<sup>7</sup> Маймин Е. Н. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1961, с. 77—87.

<sup>8</sup> См.: Ахматова А. А. Неизданные заметки о Пушкине, с. 160—203.

<sup>9</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 123.

с серьезными литературными суждениями и полемикой. Пушкин перенимает эту традицию.<sup>10</sup>

Для ссыльного поэта письма имели еще и особое значение: они были единственной возможностью поддержания связи с отсутствующими. Письма заменяли встречи, в них поэт высказывал свои взгляды на современную литературу и политические события, суждения по общим вопросам; с помощью писем он включался в журнальную полемику. В обстановке бурных литературных споров начала двадцатых годов поэт, успевший стать известным и сознающий степень своей известности, старался взвешивать каждое слово. Часто цитируется сравнительная характеристика Дмитриева и Крылова, которую Пушкин дает в письме к Вяземскому от 8 марта 1824 г.: «Жизни Дмитриева еще не видал. Но, милый, грех тебе унижать нашего Крылова. Твое мнение должно быть законом в нашей словесности, а ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь черт знает кому. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова; все его сатиры одного из твоих посланий, а все прочее первого стихотворения Жуковского. Ты его когда-то назвал *Le poëte de notre civilisation*. Быть так, хороша наша *civilisation!*» (XIII, 89).

Прежде чем включить в письмо этот отрывок, Пушкин подверг его тщательному редактированию. Первый вариант записан в черновике письма от 4 ноября 1823 г.: «О Дмитриеве спорить с тобою» не стану, хоть все его басни не стоят одной хорошей» басни Крыловой, все его сатиры — одного из твоих посланий — [все его песни, мадригалы, оды, элегии] а все прочее [одной] [одного] первого стихотворения Жуковского. Ерм[ак] такая дрянь, [что] мочи нет, — сказки [растянуты] писаны в дурном роде, холодны и растянуты — по мне Дмитриев ниже Нелединского и [Карамзина] сто крат ниже стихотворца Карамзина — любопытно видеть его жизнь не для него, а для тебя — —

Хорош [русский поэт] на[ш]>?» *poëte de notre civilisation*. Хороша и наша *civilisation!* Грустно мне видеть, что все у нас клонится бог знает куда — [ты] ты один бы мог прикрикнуть налево и направо, порастрясти старые репутации, приструнить новые, и показать нам?» путь истины, [да] а ты покровительствуешь старому вралю не <.....> нами <...>» (XIII, 381).

Речь идет о статье Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева», опубликованной в начале 1823 г. в качестве предисловия к «Сочинениям И. И. Дмитриева». Вяземский давал исторический обзор русской литературы, где были поставлены рядом имена Дмитриева и Карамзина в качестве основателей нынешней прозы и современного языка стихотворного.<sup>11</sup> Суждения Вяземского Пушкин узнал еще до получения статьи и сразу же включился в полемику. Оговариваясь в черновике: «спорить с тобой не стану», он на самом деле спорит, полемически сопоставляя Дмитриева с Крыловым, Вяземским и Жуковским. Оспаривает он и право Дмитриева стоять рядом с Карамзиным. В черновике выстраивается иерархическая лестница поэтов школы Карамзина: Карамзин, Нелединский и только потом Дмитриев.

Пушкин оставил весь этот пассаж неотделанным, по-видимому считая неудобным высказываться о статье еще не прочитанной. 8 марта 1824 г. он также «Жизни Дмитриева еще не видал», и новое обращение к полемике вызвано, вероятно, вопросами самого Вяземского (письма его к Пушкину за период ноябрь 1823—март 1824 г. до нас не дошли). Мне-

<sup>10</sup> О жанровых особенностях «дружеского письма» вообще и писем Пушкина в частности см.: Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века. — В кн.: Русская проза. Сб. статей. Л., 1926, с. 74—101; Todd W.-M. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton, New Jersey, 1976.

<sup>11</sup> См.: Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1823, с. XVIII—XIX.

ние Пушкина отстоялось и высказывается уже с большей категоричностью («грешно тебе...», «судишь вопреки своей совести»). Имя Карамзина, как и вся школа, по которой размещались поэты-карамзинисты («выше — ниже»), исключается. Вопрос о Карамзине и поэтах его школы, их месте в истории литературы требовал специального рассмотрения. В следующем письме к Вяземскому, от начала апреля 1824 г., Пушкин пишет: «Читая твои критические сочинения и письма, я и сам собрался с мыслями и думаю на днях написать кое-что о нашей бедной словесности, о влиянии Ломоносова, Карамзина, Дмитриева и Жуковского» (XIII, 91). Сознывая, что его мнение сделается достоянием значительного круга литераторов, Пушкин задерживает свой отзыв, чтобы аргументировать его в статье. Вынужденный все же высказать свое суждение, он убирает резкости в адрес Дмитриева и оставляет лишь то, что представляется ему бесспорным: настоящее принадлежит поэтам «новой школы». Сравнительная характеристика поэтов-карамзинистов в черновике — лишь первая, предварительная схема этой так и ненаписанной статьи.

«Дружеское письмо» наиболее актуально в пушкинской переписке первого периода. Культивирование «профессионального» подхода к письмам вызывало необходимость тщательной стилистической отделки. Черновики писем к Бестужеву, Вяземскому, Гнедичу, Катенину еще не имеют той отточенности блестящей дружеской беседы, которую Пушкин стремился придать своим письмам. «Небрежность письменная» сохраняла иллюзию разговора на бумаге, но эта небрежность особенно внимательно отрабатывается в черновиках. В черновиках письменные обороты заменяются усеченными устными, в синтаксисе редко используются причастия; Пушкин стремится выразить мысль краткими предложениями, свойственными разговорной речи. Вот несколько примеров стилистической отделки (курсивом отмечены беловые тексты или последние варианты черновиков).

«Несколько строк пера вашего вместо предисловия — и — успех моею повеск<sup>т</sup>и будет уже надежнее, бросьте в ручей одну [из] веточку из ваших лавров, муравей не утонет». — *«Издайте его...» с предисловием или без*» (Н. И. Гнедичу — XIII, 371—373, 37).

«...овладеть моими [подражаниями древним] анфологическими стихами». — *«...овладеет моей анфологией»* (А. А. Бестужеву — XIII, 376, 64).

«Разбойников я сжег». — *«Разбойников я сжег — и по делом»* (А. А. Бестужеву — XIII, 376, 64).

«Бахчисарайский фонтан дрянъ». — *«Бахчисарайский фонтан, между нами, дрянъ»* (П. А. Вяземскому — XIII, 377, 70).

«[Посылаю] <...> тебе, милый и почтенный Асмодей». — *«Вот тебе, милый и почтенный Асмодей»* (П. А. Вяземскому — XIII, 380, 73).

«Припиши к Бахчисараю [маленькое] предисловие или послесловие — если не для меня так для Соф. Киселевой — прилагаю тебе полицейское послание, яко материал: почерпни из оного сведения (умолчав об их источнике) [Тут мне [там] кажется можно [наделать прелестный] мадригал со цветом пустыни] соединится [прелесть] [и] [и] [тут целая поэма] — все(е) заворожи». Заворожи все это своей прозою — богатой наследницею твоей поэзии, по которой ношу траур — [да еще] посмотри в Путешествии Апостола-Муравьева статью Бахч<sup>и</sup>сара<sup>й</sup>» выпиши из нее что поспоснее и [по] он имеет на бумаге свое достоинство — хоть в разговоре — им го(спо)дь <?> — при сем мое благословение». — *«Еще просьба: припиши к Бахчисараю предисловие или послесловие, если не ради меня, то ради твоей похотливой Минервы, Софьи Киселевой; прилагаю при сем полицейское послание, яко материал; почерпни из него сведения (разумеется умолчав об их источнике). Посмотри также в Путешествии Апостола-Муравьева статью Бахчи-сарай, выпиши из нее что поспоснее — да заворожи все это своею прозою, богатой наследницею*

твоей поэзии, по которой ношу траур. Полно не воскреснет ли она, как тот, который пошугил?» (П. А. Вяземскому — XIII, 380, 73).

В этом последнем отрывке не только книжные обороты заменяются устными («из одного» меняется на «из него», вводится разговорное «разумеется»), но и сжимается весь текст, убирается наметившееся претенциозное сравнение поэмы с «цветом пустыни»; упоминание о С. С. Киселевой сопровождается циничным, но вполне в арзамасском вкусе, эпитетом, а сожаление, что Вяземский оставил поэзию, вызывает богохульную остроту.

В период ссылки письма к «писательской братии», как и письма к «минуемым друзьям минутной младости» — сперва по Петербургу, потом по Кишиневу и Одессе — предварялись черновиками. Можно предположить, что только очень близким друзьям и родным Пушкин писал без черновиков, так, как мысли вылились из-под пера. Например, нет ни одного черновика писем к А. А. Дельвигу. Естественность, непринужденность дружеской беседы в письмах к Дельвигу определялась годами совместной лицейской жизни, отстоявшимся характером общения. Нет черновиков и писем к брату.<sup>12</sup> Свойственный «дружескому письму» сплав острот, пародий, каламбуров, суждений о современной литературе присутствует и здесь, но все это окрашено трогательной заботливостью и снисходительной наставительностью. И хотя письма к брату также выполняли функцию «почтовой прозы» (т. е. были рассчитаны на большой круг читателей), они отличаются от писем к друзьям не только родственным тоном, но и большим психологизмом. В них чаще и откровеннее Пушкин пишет о себе, своем душевном состоянии, обстоятельствах жизни.<sup>13</sup>

Начиная с Михайловского исчезают черновики писем к постоянным корреспондентам — Бестужеву и Вяземскому. В переписке с ними Пушкин обретает ту же легкость общения, которая присутствует в письмах к лицейским друзьям и к брату. Да и сама переписка постепенно меняет характер. «Дружеское письмо» как литературный жанр постепенно теряет свое значение. «Почтовая проза» становится пройденным этапом, уступая место другим жанрам, у истоков которых она стояла, — повести, роману, критической статье.<sup>14</sup>

Черновики (вернее, отсутствие черновиков) позволяют выделить ту грань, когда письмо из факта литературы снова становится явлением быта. В письмах из Михайловского литературные сюжеты все чаще перемежаются с бытовыми, личными мотивами: ссора с родителями, издательские дела, ожидание друзей, времяпровождение («валяюсь на лежанке и слушаю старые песни и сказки»), неоправдавшиеся надежды на приезд в столицу для операции аневризма и др.

Мы не можем утверждать, что все письма к Бестужеву и Вяземскому из Михайловского писались без черновиков, но в отдельных случаях судить об этом позволяет либо внешний вид письма, либо его содержание,

<sup>12</sup> Исключением является черновик письма, написанного по-французски, от сентября—октября 1822 г. — стилизованная в духе «Адольфа» Б. Констана и обращенная на себя анатомия сердца и поведения современного молодого человека (см.: Todd W.-M. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin, p. 144). Не исключено, однако, что некоторые письма к брату и Дельвигу писались с черновиками, которые также были уничтожены.

<sup>13</sup> Н. Л. Степанов отметил, что «при всем автобиографизме дружеского письма в нем почти отсутствует психологический момент»; «о душевном состоянии почти не говорится, оно дается лишь в косвенных, случайных намеках» (Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века, с. 84). Этот жанровый принцип характерен для ранних писем Пушкина. Так, например, находясь под угрозой ссылки, в момент, когда друзья хлопотали о смягчении гнева императора, Пушкин в письме к Вяземскому принимает позу разочарованного поэта, выдавая кару за желаемую свободу: «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих, авось полуденный воздух оживит мою душу» (XIII, 15). И во время ссылки намеки на переживания также перемежались островами и каламбурами.

<sup>14</sup> См.: Винокур Г. О. Пушкин-прозаик. — В кн.: Винокур Г. О. Культура языка. М., 1929, с. 284—303.

а иногда и прямые указания самого Пушкина («Пишу тебе в гостях [за] с разбитой рукой», — читаем в письме к Вяземскому от 28 января 1825 г. — XIII, 137). В письмах появляется стилистическая правка. Встречаются вычеркнутые слова, неуклюже построенные фразы («Доверенность я бы тебе переслал; но погоди; гербовая бумага в городе; должно взять какое-то свидетельство в городе — а я в глухой деревне» — письмо к Вяземскому от 8 или 10 октября 1824 г. — XIII, 111).

Вычеркнутых, замененных слов много в известном письме к Бестужеву от января 1825 г. с отзывом о комедии Грибоедова. Что письмо писалось прямо набело, подтверждает одна из его заключительных фраз: «Лист кругом; на сей раз полно» (XIII, 139). Этому не противоречит и серьезное, ответственное содержание письма — оно написано вскоре после отъезда из Михайловского И. И. Пущина, по горячим следам споров с ним о комедии, а потом и разговоров с обитательницами Тригорского; таким образом, основные положения пушкинской оценки отлились, сформулировались в словесном общении.

Тенденция, наметившаяся в Михайловском, постепенно становится основной чертой пушкинской переписки. Если в первый период несомненна «литературность» писем, то во второй доминирует другая цель: письма должны соответствовать своему жизненному назначению, т. е. они чаще пишутся по всяким практическим поводам. Письма литературные сливаются с деловыми, житейскими, становятся частью дела повседневного, продолжают темы, которые обсуждаются при непосредственном общении (дела издательские, журнальные и проч.). Пушкин, наконец, сам себя «выдал в свет», его мнения, суждения, острые слова несомненно обсуждаются в салонных беседах друзьями и недругами, но письмо уже не рассчитано на распространение, а относится к определенному адресату; оно может быть адресовано потомкам, но не современникам.

В письмах к литературным друзьям и соратникам уже нет той композиционной продуманности и филигранной стилистической отделки, которая отличает ранние письма поэта. Это отчетливо прослеживается при сравнении двух писем: письма к Бестужеву от 12 января 1824 г. и к М. П. Погодину от 31 августа 1827 г. Оба письма касаются литературно-издательских дел, объединяет их и степень близости Пушкина к адресатам (с Бестужевым дружеский тон завязался только в письмах — первое обращение на «ты» появилось за полгода до этого письма, с Погодиным только недавно познакомился). К первому письму имеется черновик, ко второму черновика нет.<sup>15</sup>

В письме к Бестужеву Пушкин группирует факты, выстраивает их в определенной логической последовательности. Поэт получил «Полярную звезду на 1824 год» и начинает письмо с возмущения: в альманахе вопреки его просьбе элегия «Редет облаков летучая гряда» напечатана полностью, включая три последних стиха. В черновике вслед за этим идет развернутый разбор альманаха. В конце — жалоба на Гнедича, который, самовольно назвавшись издателем стихотворений Пушкина, поссорил его с Яковом Толстым. Переписывая письмо, Пушкин весь пассаж о Гнедиче помещает выше, до разбора альманаха. Поступки Бестужева и Гнедича связываются ироническим замечанием: «Гнедич шутит со мной шутки в другом роде» (XIII, 84). Письмо становится компактнее и выразительнее. Большая и важная для ссыльного Пушкина тема издательского произвола («... мне грустно видеть, что со мною поступают, как с умершим, не уважая ни моей воли, ни бедной собственности») стягивается в один

<sup>15</sup> Из 32 писем к Погодину имеется только два черновика: первый (после 15 мая 1835 г.) касается выступления О. И. Сенковского против Пушкина и Погодина в № 17 «Библиотеки для чтения» (см.: Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837. М.—Л., 1969, с. 265), во втором (от второй половины сентября 1832 г.) излагается программа газеты, которую собирался издавать Пушкин. Оба черновика почти не имеют правки.

сюжетный узел. Просьба не печатать последние три стиха уже не нуждается в каких-либо разъяснениях, и мелькнувший в черновике образ женщины («[они [писаны] относятся к женщине — которая первая прочтала их я просил») исчезает из белого текста. Тема «утаенной любви», таким образом, выпадает из этого письма, но только для того, чтобы в одном из следующих писем к тому же Бестужеву (29 июня 1824 г. — XIII, 100—104) обрести самостоятельное значение. Для Пушкина-романтика лирические излияния, равно как и их недосказанность, чрезвычайно важны. Мимолетное упоминание о них в первом письме разрушало его основной тематический стержень и было недостаточным для внушений адресату связи лирических переживаний с творчеством. Во втором письме «элегическая красавица» появляется уже не только как адресат одной элегии, с ней связывается и «любовный бред» заключительных строк «Бахчисарайского фонтана». Ирония и нарочитая недосказанность мастерски сочетаются с темой «безымянных страданий», о которых поэт позднее вспомнит в «Путешествии Онегина».

Иначе построено письмо к Погодину. Оно лишено сюжетной продуцируемости. Погодин (уже издатель «Московского вестника») собирается выпустить вторую книжку альманаха «Уrania». Узнав об этом, Пушкин решительно восстает против альманаха. Исчерпав возможные доводы, он переходит к сравнительной оценке «Московского вестника» и «Московского телеграфа». Затем, уже закончив письмо («Весь ваш без церемоний...»), он в постскриптуме снова возвращается к разговору об альманахе, повторяя те же доводы (в основной части письма: «Вы, честный литератор между лавочниками литературы, Вы!... Нет вы не захотите марасть себе рук альманашной грязью»; в P. S.: «Еще слово: издание Урании, ей-богу может, хотя и несправедливо, повредить Вам в общем мнении порядочных людей...» — XIII, 340, 341).

Письмо предназначается только для Погодина, поэтому Пушкин не стесняется в выражениях («альманажная грязь», «лавочники литературы»). Пушкина не заботит, что повторения нарушают композиционную стройность письма. Эмоциональная взволнованность письма, зачеркнутые и вписанные слова утверждают во мнении, что писалось оно сразу на белом. Функция постскриптума в этом письме отличается от приписок в письмах первого периода. В ранних письмах Пушкин пользуется припиской, чтобы выразить забытую или только что пришедшую мысль, здесь — чтобы еще раз подчеркнуть настоятельную необходимость поступка, о котором речь уже шла.

После возвращения из ссылки Пушкин по-прежнему черновые письма набрасывает в рабочих тетрадах, однако состав их резко меняется. Теперь черновики предваряют письма официальные (Б. Г. Чилиеву — XIV, 45; К. М. Бороздину — XIV, 64; А. И. Чернышеву — XV, 47; П. И. Соколову — XV, 63), письма, связанные со сбором материалов для «Истории Пугачева» (И. Т. Калашникову — XV, 59; Г. И. Спасскому — XV, 68), к лицам, переписка с которыми была эпизодической и не выходила за пределы светской вежливости или литературной почтительности (И. И. Дмитриеву — XV, 62; Д. И. Хвостову — XV, 28—29), или обращенные к новым адресатам. Среди новых адресатов — люди, с которыми Пушкин мало знаком (А. П. Ермолов — XV, 58—59), и старые знакомцы, к которым он впервые (или редко) обращается с письмами (Ф. И. Толстой — XIV, 45—46; Д. В. Давыдов — XVI, 121—122, 160; Н. И. Ушаков — XVI, 127; А. А. Жандр — XVI, 159). Еще одна категория черновиков — письма конфликтные, связанные с дуэльными ситуациями (к Н. Г. Репнину, В. А. Соллогубу, А.-Ж. Жобару, наконец, к Л. Геккерну). Следует отметить, что черновики конфликтных писем пишутся не в тетрадах, а на отдельных листках, чтобы в случае надобности (возобновления конфликта или возможных пересудов) можно было легко, не разыскивая текст в тетрадах, восстановить течение событий.

На отдельных листочках набрасывает Пушкин и всю свою переписку с правительством (А. Х. Бенкендорфом, А. Н. Мордвиновым, Е. Ф. Канкриным). Это тоже документы, которые могут пригодиться в любую минуту и должны быть под рукой, — очевидно, поэт и хранил их в одном месте. Из 47 писем к Бенкендорфу сохранилось только 9 черновиков, тем не менее можно утверждать, что все эти письма предварялись черновиками. Эту уверенность придает то обстоятельство, что некоторые черновики известны только в копиях, снятых П. В. Анненковым, т. е. их видел Анненков, но до нас они не дошли.

Меняется и характер работы Пушкина над письмом. В письмах из Кюшинева, Одессы, Михайловского к друзьям в черновике отрабатывалась основная часть письма, т. е. его мысли, стиль, композиция. Обращение к адресату и обязательные, заключительные фразы в черновиках отсутствуют — они были естественным отражением личных или литературных отношений. Сами письма часто начинались *ex abrupto*,<sup>16</sup> без обычных формул приветствия, иногда со стихов, поговорок, каламбуров, а заканчивались приветами друзьям или изящными изъяснениями привязанности.

Черновики писем после ссылки свидетельствуют, что формула, заключающая письмо, становится важной. Оттенки обязательной почтительности или подлинного уважения, сердечности или суховатой вежливости — все это продумано и часто зафиксировано в черновике письма (Б. Г. Чилиеву: «Прими~~те~~» — XIV, 45; А. Н. Гончарову: «С [глубочайшим] чувствами глубочайшего уважения, преданности и благодарности честь имею быть» — XIV, 276; Д. Н. Блудову: «С истинным» (?) — XIV, 279; П. И. Соколову: «С глубочайшим почтением» — XIV, 224; Г. И. Спасскому: «С истинным» — XIV, 224; И. И. Лажечникову: «С глубочайшим и проч.» — XV, 228; Д. Н. Бахтину-Каменскому: «С глубочайшим etc» — XV, 229). За «глубочайшим почтением» у Пушкина неизменно следует: «и совершенной преданностью честь имею быть, милостивый государь Вашего (...) покорнейший слуга». В черновиках мы часто находим повторения этой формулы. Выписывая ее полностью, Пушкин как бы затверживает ее, боясь пропустить какое-либо из принятых им за обязательные слова. Лица чиновные, для которых официальная переписка — занятие повседневное, часто варьируют это заключение. В письмах Бенкендорфа к Пушкину «совершенное почтение» перемежается с «совершенным почтением и искренней преданностью», «истинным почтением и преданностью», «отличным почтением» и др.

Черновики — свидетельство нелегкого пути вхождения Пушкина в сферу чиновных, правительственных и светских отношений. Наброски писем к Д. В. Давыдову и Ф. И. Толстому почти не имеют поправок. Написанные в привычной манере «дружеского письма», они складывались легко. Разительно отличается от них черновик письма от 24 мая 1829 г. к правителю горских народов Б. Г. Чилиеву, писавшийся, казалось бы, по простейшему поводу — с просьбой оказать содействие Пушкину и его спутникам в переправе через горы. Поражает количество вариантов в этой коротенькой записке; кажется, что поэт беспомощен в выборе слов, видно, как трудно даются ему просьбы в обращениях к лицам официальным: «Несколько путеше~~ственников~~ находятся в во(?)»; «несколько путешественников по казенной надобности находятся здесь в самом затруднительном»; «несколько путешественников ~ находятся здесь в затрудн.»; см. также дальше: «решились прибегнуть к Вашему просвещенному покровительству»; зная по слухам Вашу снисходительность; Ваше снисходительное благорасположение». Не сразу находит Пушкин и слова, фиксирующие взаимоотношения Чилиева с его подчиненными: сперва пишет «сделайте милость указать», потом появляется «повелеть» и наконец заключительное «сделайте милость послать» (XIV, 45, 267).

<sup>16</sup> сразу, без обращения (*лат.*).

Будучи убежден, что «дружина ученых и писателей <...> всегда впереди во всех набегах просвещения» (XI, 163), Пушкин придавал особое значение своему общественному поведению. Известно его высказывание, относящееся к 1830 г.: «Иной говорит: какое дело критику или читателю, хорош я собой или дурен, старинный ли дворянин или из разночинцев, добр ли или зол, ползаю ли я в ногах сильных или с ними даже не кланяюсь, играю ли я в карты и тому под.? Будущий мой биограф, коли бог пошлет мне биографа, об этом будет заботиться, а критику и читателю дело до моей книги и только. Суждение, кажется, поверхностное» (XI, 162).

Продуманность общественного поведения поэта особенно четко выступает при сравнении писем к Бенкендорфу с их черновиками. Черновики выражают общепринятый в Российской империи, обязательный дух верноподданничества; перебеливая письмо, Пушкин вытравляет этот оттенок, сохраняя в письмах, как и в своем поведении, позицию независимого человека, который, подобно Ломоносову, не «хочет быть шутом ниже у господ бога» (XIV, 156). Так, например, в черновом письме от 7—10 февраля 1834 г. первые варианты: «Я умоляю», «Если государь, который проявил столько доброты» — заменяются лаконичным: «У меня две просьбы» (речь идет о разрешении печатать «Историю Пугачева» в типографии II отделения и о денежной ссуде на издание книги); также из фразы «У меня нет другого права на испрашиваемую милость, кроме тех благодеяний, которые я уже получил и которых я недостойн быть может и которые придают мне смелость и уверенность снова беспокоить его величество» выбрасываются слова «которых я недостойн», а вместо «беспокоить его величество» пишется «снова к ним (т. е. к «благодеяниям», — Я. Л.) обратиться» (XV, 227, 333—334; подлинник по-французски).

Г. А. Гуковский назвал письма Пушкина «лучшей биографической книгой, написанной им самим».<sup>17</sup> Действительно, в письмах как бы проходит вся жизнь поэта, запечатлены его мысли, его планы, жизненные тяготы, душевные тревоги. Однако слово «книга» предполагает некую целостность. Письма являются лишь материалами к биографии поэта, которые он сам в известной степени предназначал (понимая значение письма как документа) для современников и потомков.

Материалами к биографии поэта являются также и черновики писем, но выстраиваются они в иной смысловой ряд. Биограф и исследователь творчества поэта в черновиках и беловых, в отправленных и неотправленных письмах находят ответы на разные вопросы: в первых точнее выражены эмоции поэта, его мнения, во вторых — бытовое и общественное поведение, литературная позиция. Это различие позволяет поставить вопрос о принципах группировки черновых и беловых текстов при публикациях переписки поэта.

По традиции, идущей от первого академического издания переписки Пушкина,<sup>18</sup> черновики (при отсутствии подлинного письма) выстраиваются в общий хронологический ряд с беловыми письмами. В 1935 г. правомерность такой подачи текстов была поставлена под сомнение в предисловии к III тому «Писем» Пушкина. Автор предисловия Л. Б. Модзалевский отмечал, что первые два тома (редактор Б. Л. Модзалевский) «в текстологическом отношении не вполне удовлетворяют современным требованиям»; в частности, он считал спорным «помещение черновых писем — в ряде случаев ненаписанных и неотправленных — совместно с беловыми».<sup>19</sup> Несмотря на это III том «Писем» был построен традиционно; то же правило было принято и в издании «Письма последних лет».

<sup>17</sup> Гуковский Г. А. Письма Пушкина. — Правда, 1937, 7 января.

<sup>18</sup> Пушкин. Переписка, т. I, II. Под ред. и с примеч. В. И. Сайтова. СПб., 1906—1908.

<sup>19</sup> Пушкин. Письма, т. III. Под ред. и с примеч. Л. Б. Модзалевского. М.—Л., 1935, с. IX.



Между тем сомнение, высказанное вскользь редакцией III тома, представляется основательным, хотя и требует обоснования.

Расшифровывая запутанные и перемаранные черновики писем, исследователь как бы ступает по стопам писавшего, проникает в его душевный мир, узнает жизненные факты, находит творческие импульсы. Однако при отсутствии самого письма подчас невозможно угадать, какие из своих эмоций, жизненных событий, бытовых деталей выберет Пушкин, переписывая письмо на белом, т. е. каким будет тот документ, который он своей волей перешлет адресату. Черновики часто находятся в противоречии с характером, тоном, даже смыслом законченного письма.

Отправленные письма порой скрывают настроение, непосредственность, мгновенность переживания, зафиксированные черновиком. Примером могут служить два письма к Жуковскому, написанные после ссоры с родителями в Михайловском. Цель писем — пресечь слухи, которые могут достигнуть Петербурга, изложить свою версию ссоры. Черновик первого письма (от 31 октября 1824 г. — XIII, 116—117, 400—401) — свидетельство паники, охватившей поэта. Внутреннее волнение передается стилистической сбивчивостью, множеством зачеркнутых, восстановленных и снова зачеркнутых слов.

Приводим для сравнения отрывки из чернового текста и письма.

Черновик:

«...Отец [поминутно] испуганный моей ссылкой» беспрестанно твердил, что и его ожидает та же участь [я не мог никогда] вспыльчивость отца и раздражительность его мешалки мне с ним откровенно изъясниться [пока?] [за] [в] [он плакал?] [желая его] не [желая] видеть его слезы] я решился молчать — [брат] [начал он укорять брату, в [афеизме] безбожии споря] начал он укорять брата утверждая, что я преподаю ему и сестре безбожие — [Жуковский] подумай о моем изгнании] и [скажи] сам] рассуди]. [Приехавший] назначенный за мною смотреть Пещуров] имел бесстыдство] [глупость] [глупость] [наглость] наглость осмелиться предложить отцу моему распечатывать мою переписку — короче быть моим шпионом — Желая наконец вывести себя из тягостного положения [я пришел к] [я] прихожу к отцу моему — и прошу его позволения говорить искренно... [честью тебе] больше [ничего] ни слова — отец осердился, заплакал, закричал — я сел верхом и уехал <...>» (XIII, 400—401).

Письмо:

«...отец, испуганный моей ссылкой, беспрестанно твердил, что и его ожидает та же участь; Пещуров, назначенный за мною смотреть, имел бесстыдство предложить отцу моему должность распечатывать мою переписку, короче быть моим шпионом; вспыльчивость и раздражительная чувствительность отца не позволяли мне с ним объясниться; я решился молчать. Отец начал упрекать брата в том, что я преподаю ему безбожие. Я все молчал. Получают бумагу до меня касающуюся. Наконец желая вывести себя из тягостного положения, прихожу к отцу, прошу его позволения объясниться откровенно... Отец осердился. Я поклонился, сел верхом и уехал <...>» (XIII, 116).

В черновике подробно излагаются все перипетии отношений с отцом — ссора подается как заключительная в серии попыток объясниться, которые Сергей Львович прерывал слезами. В беловом тексте отношения в семье принимают более благопристойный характер. Нет намеков на предшествующие скандалы, убираются все упоминания о слезливости Сергея Львовича. «Слезы», «заплакал» заменяются «раздражительной чувствительностью». Подчеркивается собственная выдержка: «Я решился молчать», затем отсутствующее в черновике повторение — «Я все молчал». Перед словами «Сел верхом и уехал» появляется «поклонился». В черновике слова отца о дурном влиянии старшего сына на брата и сестру («преподаю безбожие») выглядят как мнение самого Сергея Льво-

вича: сперва речь идет о безбожии, потом о предложении Пещурова; в письме последовательность меняется и обвинения отца подаются как следствие ставшего ему известным повода к ссылке. В письме появляется и указание на причину, вызвавшую последнюю ссору: «Получают бумагу до меня касающуюся».

Ответное письмо Жуковского вновь вызывает в памяти всю сцену ссоры, и черновик следующего пушкинского письма, от 29 ноября 1824 г. (XIII, 124, 401), обнаруживает те же признаки волнения — он сильно перемаран, фразы как будто «беспорядочно брошены в кучу».<sup>20</sup> Излагается реакция родителей на известие о просьбе Пушкина к Жуковскому «спасти <его> хоть крепостью, хоть Соловецким монастырем» (XIII, 117). Заканчивается черновик мыслями о самоубийстве («Стыжусь, что доселе <живу> не имея духа исполнить пророческую весть [я б] [которая] что [недавно] разнеслась недавно обо мне [и не] [и еще не застрелчился]»). Перебеливая письмо, Пушкин перестраивает его сюжет и меняет тональность. Вся сцена принимает оттенок иронии. Исключается мотив «пророческой вести», так же как и намеки, по которым можно судить, что поэт довел до сведения родителей свою просьбу «спасти <его> хоть крепостью». Убраны и все упоминания о матери, а ее реплики переданы отцу. Сергей Львович предстает фигурой комической, объяснение между взбалмошным отцом и разумным сыном выдержано в духе драматической юморески, и весь эпизод отводится в прошлое, как пережитый и исчерпанный. Б. В. Казанский, сравнивая черновик и письмо, имел основание написать: «Контраст довольно разительный».<sup>21</sup> Контраст подчеркивается и резким переходом к новым темам: «Что же, милый? будет ли что-нибудь для моей маленькой гречанки?» (в черновике этой второй части письма нет). При перебеливании происходит процесс литературной обработки жизненного факта, похожий на творческий процесс создания некоторых лирических стихотворений. Стихия смятения, живые порывы чувств и страсти — все это остается в черновиках.

Письма эти к Жуковскому сохранились, поэтому панические черновики, вызванные мгновенностью переживания, по праву печатаются в разделе «Другие редакции, варианты». Эмоции поэта и их приглашенная литературная обработка разделены формально.

Однако письма к Жуковскому — простейший случай. Сложнее, когда исследователь имеет дело только с перемаранным и запутанным черновиком, а само письмо, отправленное и полученное адресатом, не сохранилось (или пока еще не обнаружено). Так, среди писем поэта печатается сделанная по черновику реконструкция письма к В. Ф. Вяземской от конца октября 1824 г. Письмо было отослано. Об этом свидетельствует сам Пушкин. 24 ноября 1824 г. он спрашивает Вяземского: «Княгине Вере я писал; получила ли она письмо мое?» (XIII, 125). Письмо писалось в расчете на определенный круг читателей («Показывайте это письмо только тем, кого я люблю и кто интересуется мною дружески» — XIII, 570; подлинник по-французски). В письме как бы два плана: душевная исповедь и литературная поза. Начинается оно с описания ссоры с родителями (это и позволяет датировать его концом октября). Отношения в семье подаются как повод для рассказа о своем «нелепом существовании» в деревне: прогулках, встречах с соседями и неперменной черте этого существования — скуке. При этом в письме к будущим читателям деревенских глав поэт переносит на себя черты Онегина, изображая себя в соответствии с лирической системой романтической поэмы, требующей автопортретной зарисовки героя. Позднее поэт признавался П. А. Вяземскому, что в четвертой главе «Евгения Онегина» он изобразил самого себя, т. е. свои привычки, свой распорядок дня в деревне —

<sup>20</sup> Казанский Б. Письма Пушкина, с. 400.

<sup>21</sup> Там же.

это хорошо проверяется воспоминаниями современников. Первые же «деревенские» эпизоды (появление героя в деревне, образ жизни, отношения с соседями, т. е. вторая глава и половина третьей) писались в Одессе. До ссылки Пушкин был в Михайловском только один раз, вскоре после окончания Лицея. Во время этого краткого пребывания он не успел сблизиться с тригорскими соседками, да и сами соседки не выросли еще в барышень, не было и той атмосферы флирта, любовной игры, которая заполняла годы изгнания.

Сопоставление себя в 1824—1825 гг. и героя, как он изображен в первых главах, вынуждает Пушкина к психологическим и сюжетным натяжкам в письме. Реальное течение жизни в Михайловском и онегинское в романе расходятся. Отношения поэта с соседями строятся в письме по эталону героя романа. Поэт слывет среди них Онегиным, ему «лишь поначалу пришлось потрудиться, чтобы отвадить их от себя» (XIII, 570). Вспомним, что родные Пушкина еще в Михайловском и его гости — это общие гости семьи, которым в доме Пушкиных были всегда рады. Но В. Ф. Вяземской, жившей в Одессе в одно время с Пушкиным, по всей вероятности были знакомы строки:

Сначала все к нему езжали;  
Но так как с заднего крыльца  
Обыкновенно подавали  
Ему донского жеребца,  
Лишь только вдоль большой дороги  
Заслышат их домашни дроги: —  
Поступком оскорбясь таким,  
Все дружбу прекратили с ним.

(VI, 33)

Письмо и пишется в расчете на то, что Вяземская, читая его, эти строки обязательно вспомнит.

Степень сближения поэта и героя в черновике все время колеблется, одни строки отрицают другие. Пушкин много раз перечеркивает характеристику П. А. Осиповой: «славная соседка», «старинная знакомая, достаточно оригинальная», наконец повторяет суждение Онегина о Лариной — «милая старушка» (ср. гл. III, строфу IV). Переделывается и описание визитов в Тригорское: «я приезжаю зевая», «я зевая слушаю» (ср. слова Ленского после визита к Лариным: «Ну что ж, Онегин? ты зеваешь» — гл. III, строфа IV), «Я слушаю ее патриархальные разговоры (ср.: «Варенье, вечный разговор Про дождь, про лен, про скотный двор»). Несколько раз изменяются даже число дочерей этой соседки и их облик: то одна дочь, то две, то неопределенное «дочери» («ее дочь, довольно непривлекательная во всех отношениях, мне играет Россини, которого я выписал...»), «ее две дочери», «ее дочери непривлекательные» и т. д.). Образ «одной дочери» явно сопоставим с падчерицей П. А. Осиповой Александрой Ивановной, которая, по словам сестры, М. И. Осиповой, «дивно играла на фортепьяно»<sup>22</sup> и которую поэт отметил в своем «донжуанском списке». Число «две» появляется для максимального приближения вечеров в Тригорском к дому Лариных. Вариант «дочери» соответствует реальной ситуации.

Пушкин примеривает на себя и онегинскую скуку. Это слово проходит лейтмотивом через весь черновик, как и через главы романа. Слово «скука» часто повторяется в письмах поэта из Михайловского. Однако социальная природа этого состояния у Пушкина и Онегина разная. В романе «скука» — светская прихоть, следствие «модной болезни» — хандры; в жизни поэта — свидетельство пережитого им духовного кризиса, «одна из принадлежностей мыслящего существа» (письмо к К. Ф. Рылеву от

<sup>22</sup> См.: Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1974, с. 423.

мая 1825 г. — XIII, 176). Мотив «скуки» акцентирует расхождение внутреннего мира повествователя и героя в романе. С ним связано декларативное противопоставление «себя» и Онегина в конце первой главы («Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной»). Это противопоставление идет непосредственно после строф, излагающих отношение автора и героя к деревне. Одного и здесь преследует хандра, другой находит в «деревенской тишине» источник творческого вдохновения («На третий роца, холм и поле Его не занимали боле; Потом уж наводили сон» и т. д. — строфа LIV и «Я был рожден для жизни мирной, Для деревенской тишины: В глуши звучнее голос лирный, Живее творческие сны» — строфа LV).

В письме обе ипостаси «скуки» — пушкинской и онегинской — смешаны. Первое упоминание о «скуке» (Пушкин пишет: «бешенство скуки, снедающей мое нелепое существование») прямо связано с положением в семье и обществе, т. е. с трагедией «мыслящего существа», находящегося под надзором («...то, что я предвидел, сбылось. Пребывание среди семьи только усугубило мои огорчения...»). Во второй половине письма «скука» уже сходствует с онегинской хандрой («Я приезжаю зевая»). Душевная исповедь поэта приходит в противоречие с литературной позой. Поэтому так трудно складывалась вторая часть письма — весь рассказ о тригорских приятельницах. Тот связный текст, который печатается в академическом издании, не дает оснований считать его окончательным. В черновике незачеркнутыми остались «милая старушка соседка» и ее «патриархальные разговоры», но, так как поэт вычеркнул некоторые реминисценции из «Евгения Онегина» («зевая слушаю», «приезжаю зевая», «ее две дочери»), можно думать, что, возможно, из белого текста ушла бы и «старушка-соседка» и описание вечеров в Тригорском приблизилось бы к реальному.

Письмо Пушкин отправил, однако в процессе перебеливания оно несомненно подверглось переделке. Косвенные данные позволяют судить, что упоминание о ссорах с родителями было убрано. Послав 31 октября письмо Жуковскому, Пушкин сразу же, через брата, просит его «помолчать о происшествиях ему известных» (1—10 ноября — XIII, 118). В черновике ближайшего письма к Вяземскому, от 29 ноября, он трижды пишет и трижды убирает фразу: «Я имел много неприятностей, кстати письмо твое пришло и меня подвеселило» (XIII, 402). Неопределенное «неприятности» предполагает, что Вяземский не знает, о чем идет речь, а в объяснения Пушкин уже не хочет вдаваться («Я решительно не хочу выносить сору из Михайловской избы», — пишет он брату 1—10 ноября 1824 г. — XIII, 118). Осталось ли и в какой степени в окончательном тексте романтическое сближение автора и героя? Работа над «Евгением Онегиным» знаменовала переход к новым художественным принципам. Ю. М. Лотман отметил, что этим переходом «обусловлена и коренная переработка, которой подверглась вторая глава» уже в Михайловском.<sup>23</sup> В ходе работы над романом происходили сдвиги, захватывающие самый характер художественного метода. Для Пушкина, пишущего «роман в стихах» и задумавшего «Бориса Годунова», романтическая поза была уже наивной и неприемлемой. Возвращение к романтическому слиянию героя и повествователя для него — этап пройденный. Возможно, черновик письма к В. Ф. Вяземской является последней данью романтическому сознанию. К чему привели Пушкина колебания, зафиксированные в черновике? Остались ли черты семейства Лариных в рассказе об обитателях Тригорского? Каково содержание белого письма, в каком виде оно было отослано? Ответить на эти вопросы нельзя, пока не будет обнаружено

<sup>23</sup> Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, с. 148.

подлинное письмо, но очевидно, что нельзя и печатать этот черновик в ряду законченных и отосланных писем Пушкина.

Вопрос о черновых и беловых текстах приобретает особую значимость в переписке Пушкина с правительством. Уже приведенные выше отрывки из черновики писем Пушкина к Бенкендорфу показывают, как осторожен, требователен к самому себе был он в своих официальных письмах, насколько взвешивал свои слова и поступки. Положение поднадзорного, политическая зависимость вынуждали его к постоянным объяснениям с правительством. Помимо дел издательских и цензурных, Пушкину приходилось обращаться по поводу своих «семейных обстоятельств», прибегать к денежной помощи. И здесь он четко разграничивал темы и просьбы, которые излагал в письменном виде и о которых стремился говорить во время свиданий с Бенкендорфом. Обращение к цензуре Николая I, хлопоты с целью получить разрешение на издание своих произведений, объяснения по поводу дозволенных и недозволенных передвижений по России, переписка о продаже «медной бабушки» (статуи Екатерины II), ходатайства о третьих лицах (о вдове Н. Н. Раевского, об издании сочинений Кюхельбекера) — вот примерный круг вопросов, с которыми Пушкин обращался к правительству в письмах.

В делах III отделения было и несколько писем, относящихся к материальным делам поэта. Эти отправленные и подшитые к делам письма писались либо после устной беседы с Бенкендорфом, либо после предложений, исходящих от царя, и имели значение документов, которые могли быть пущены в делопроизводство. Так, в первой декаде февраля (7—10) 1834 г. Пушкин просит 15 000 рублей на издание «Истории Пугачева». Потрудившись над черновиком (известны две черновые редакции с большой правкой — XV, 108, 226—227), он отказывается от письма и просит о свидании, которое состоялось 11 февраля. Результатом переговоров явилось письмо от 26 февраля (XV, 112), после чего поэту и была выдана ссуда.<sup>24</sup>

Еще одна попытка обращения к правительству для устройства денежных дел относится к апрелю—июлю 1835 г. В делах III отделения за этот период времени имелось пять писем. Письмо от 11 апреля — просьба о свидании с Бенкендорфом (оно состоялось 16 апреля; темы беседы: издание газеты и цензурные притеснения со стороны С. С. Уварова и М. А. Дондукова-Курсакова).<sup>25</sup> Письмо от 1 июня — просьба об отпуске на 3—4 года для устройства материальных дел; просьба вызвана отказом в издании газеты. Письмо от 4 июля — ответ на резолюцию Николая I в предыдущем письме, в которой утверждалось, что столь длительный отпуск равносителен отставке; Пушкин «предает» «совершенно судьбу» свою «в царскую волю» и желает только, чтоб «вход в архивы не был ему запрещен». Письмо от 22 июля написано в ответ на предложение царя о денежной помощи (резолюция на предыдущем письме: «Есть ли ему нужны деньги Государь готов ему помочь, пусть мне скажет <...>»); в этом письме Пушкин объясняет «свои обстоятельства». Следует отметить, что письмо начинается со слов: «Я имел честь явиться к вашему сиятельству, но, к несчастию, не застал вас дома» (XVI, 41), т. е. мы видим то же желание об «обстоятельствах» не писать, а говорить. В самом письме Пушкин ничего не просит, сообщая лишь, что необходимость «проживания в Петербурге» вовлекла его в долги и называет сумму долгов — 60 000 рублей. Наконец, последнее письмо, от 26 июля, из которого явствует, что царские «милости» (Николай I предлагал безвозвратную ссуду в 10 000 рублей и отпуск на 6 месяцев) не спасают положения и вместо безвозвратной ссуды Пушкин просит о займе в казне 30 000 рублей с удержанием этой суммы из жалования.

<sup>24</sup> См.: Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969, с. 208—209, 211.

<sup>25</sup> Там же, с. 258—259.

Позиция Пушкина ясна — он хочет поправить дела изданием газеты, отказ служит мотивом для просьбы об отпуске. Угроза отставки вынуждает его объяснить свои денежные дела. Отказываясь от ссуды, он просит о займе, называя при этом не общую сумму своих долгов (60 000), а лишь 30 000, т. е. сумму, которая поможет ему уплатить долги «чести». Сдержанный, деловой тон писем обнаруживает позицию человека, который не хочет «ползать у ног сильных».

Наряду с этими отправленными письмами в бумагах Пушкина сохранились незавершенные черновики, которые печатаются как самостоятельные единицы, а в примечаниях осторожно указывается: «Письмо, по-видимому, не было переделано и отправлено».

Черновики обнаруживают душевное состояние поэта, его внутреннее смятение, которое, как всегда, передается многочисленными перечеркиваниями и поисками наиболее достойных для просителя выражений, а иногда и самой несбыточностью, нереальностью планов. Таких черновиков два (№ 1065 и 1066). Первый из них заменен письмом от 11 апреля с просьбой о свидании, которое состоялось 16 апреля, и выявляет основные темы переговоров между шефом жандармов и Пушкиным.<sup>26</sup> Второй предшествует письму от 1 июня.<sup>27</sup> Хронологический отрезок между 16 апреля и 1 июня и служит основанием для его датировки. 16 апреля Пушкин просил разрешения издавать газету, в письме от 1 июня он, напоминая об отказе в издании, связывает его с необходимостью получить отпуск на 3—4 года.

Черновик № 1066 известен в двух редакциях. Содержание первой его части совпадает с письмом: Пушкин всячески подчеркивает, что желание стать журналистом было вынуждено «печальными обстоятельствами» — расстроеными делами семьи. Лишенный возможности доходов от газеты (называется цифра в 40 000 рублей), он считает себя вынужденным прибегнуть к «щедротам» государя. Письмо и черновик расходятся во второй части, где речь идет о «щедротах» или «благоденнях». В письме это отпущено в черновике — заем в 100 000 рублей с рассрочкой на 10 лет без процентов. Эта вторая часть и давала основания печатать черновик как самостоятельную эпистолярную единицу. Обращение за деньгами к царю обосновывается тем, что в России «нет возможности занять столь крупную сумму». Первая черновая редакция обрывалась зачеркнутыми словами: «Один только государь...». Письмо в таком виде не было дописано, Пушкин не закончил даже мысль, почему заем у частного лица невозможен в России (он возвращается к ней и обосновывает ее в позднейшем письме к Бенкендорфу, от 22 июля 1835 г.). Первые части письма и черновика связывают их в один биографический эпизод, вызванный одним психологическим импульсом, когда Пушкину кажется, что, не получив разрешения на газету, он имеет право диктовать некие условия (вспомним, что за три года до этого он такое разрешение имел).

Когда и каким образом могла возникнуть мысль о возможности столь грандиозного займа? Идея о займе 100 000 рублей в казне обыграна Пушкиным в его заметке «О Дурове» — человеку, одержимом манией непременно достать 100 000. Эту мысль среди прочих подает Дурову сам Пушкин: «Просите денег у государя. — „Я об этом думал“. — Что же? — „Я даже и просил“. — Как! безо всякого права? — „Я с того и начал: ваше величество! я никакого права не имею просить у вас то, что составило бы счастье моей жизни; но, ваше величество, на милость образца нет и так далее“. — Что же вам отвечали? — „Ничего“. — Это удивительно» (XII, 167). Заметка «О Дурове» датирована Пушкиным «8 октября 1835», од-

<sup>26</sup> Первый черновик датируется «около (не позднее) 11 апреля 1835 г., второй — «второй половиной апреля—маем 1835 г.». (Пушкин. Письма последних лет, с. 84—85, 91—92).

<sup>27</sup> Пушкин. Письма последних лет, с. 258—259.

нако бывший слуга Пушкина по поездке из Арзрума напомнил о себе письмом, которое поэт получил как раз в период своих переговоров с правительством. Письма мы не имеем, известен только ответ Пушкина, написанный 16 июня; в конце его ироническая фраза, напоминающая о маниакальной идее Дурова: «Жалею что изо ста тысячей способов достать 100 000 рублей ни один еще Вами с успехом кажется не употреблен. Но деньги — дело наживное. Главное, были бы мы живы» (XVI, 35). В тексте заметки имеется прямое указание на связь ее с полученным письмом: «Недавно получил я от него письмо; он пишет мне: „История моя коротка, я женился, а денег все нет“. Я отвечал ему...» — и завершает заметку приведенная фраза из письма Пушкина.

Вполне вероятно, что анекдот о Дурове Пушкин по свежим впечатлениям рассказывал в кругу друзей, а зафиксировал эту устную новеллу после получения письма. Ответил поэт Дурову через 16 дней после письма с просьбой об отпуске, т. е. когда мысль о займе была им отброшена.

В заметке поэт задает Дурову вопрос: «Как! безо всякого права?». Черновик, где Пушкин просит о займе, и является обоснованием этого права для самого поэта: «Я сделал это для очистки совести, дабы не упрекать себя, что я пренебрег [каким-либо] способом [который был в моей власти], который вывел бы меня из затруднений и обеспечил бы мое состояние»; «Однако эта сумма (5000 жалования, — Я. Л.), представляющая собою проценты со 125 000, как она ни велика [если принять в соображение], является слабой для меня помощью в [городе], где я трачу около 25 000» (XVI, 240—241; подлинник по-французски).<sup>28</sup> Так Пушкин пишет о запрещенной газете и о вынужденной необходимости жить в столице. Одна из зачеркнутых фраз содержала еще и такой упрек: «Но положение моих дел, расстроенных не по моей вине». Таким образом, Пушкин пытается довести до сознания властей, что зависимость политическая ведет его к зависимости материальной.<sup>29</sup>

По-видимому, сама мысль о возможности стотысячного займа в казне появилась, когда пришло письмо от Дурова. Это письмо и пушкинское письмо к Бенкендорфу, в первоначальном замысле которого присутствовала навязчивая идея Дурова о 100 000 рублей, слишком близки во времени, чтобы объяснить все простым совпадением.<sup>30</sup> Да и сам контекст, сопутствующий этой цифре, отличается от всех аналогичных случаев. В письме от 1 июня и в черновиках к нему называются несколько цифр: 40 000 рублей — возможный доход от газеты, 60 000 — реальные долги Пушкина, 30 000 — долги чести. Все эти цифры объяснены поэтом (как потерянный доход или как крайняя необходимость), и только сумма в 100 000 возникает без логических предпосылок, просто как желательный, мечтательный «капитал». В заметке Пушкин ставит заем у государя в один ряд с другими «нелепостями и несообразностями», придуманными Дуровым («Словом, нельзя было придумать несообразности и нелепости, о которой бы Дуров уже не подумал»). Закрепив на бумаге «удивительную» просьбу Дурова, применив ее к себе, Пушкин, по-видимому, сразу же осознал ее «нелепость».

В концовке письма к Дурову после иронической фразы о 100 000 рублей появляется местоимение «мы»: «Но деньги дело наживное. Главное,

<sup>28</sup> Перевод по кн.: Пушкин. Письма последних лет, с. 190.

<sup>29</sup> Еще раньше, в черновиках одесских писем к А. И. Казначееву, проходит та же тема: «Я принимаю эти 700 рублей не так, как жалование чиновника, но как паек ссыльного невольника» (XIII, 93).

<sup>30</sup> Две недели — срок, на который Пушкин часто растягивал свои ответы на письма. Так, на письмо Д. Н. Бантыша-Каменского от 9 января 1835 г. он отвечает 26 января, на письмо И. И. Дмитриева от 10 апреля 1835 г. из Москвы отвечает 26 апреля. Когда ответ затягивался на три недели, Пушкин считал необходимым прибегать к объяснениям и оправданиям (см. письмо к Н. А. Дуровой от 19 января 1835 г.: XVI, 72).

были бы мы живы». Житейские заботы Пушкина и Дурова уравнены, но для выхода из них Пушкин избирает другой путь.

Просьба о 100 000 рублей может рассматриваться как первый черновой набросок к письму от 1 июня. В этом убеждают смысловая идентичность и некоторые фразеологические повторы первой части письма и всех черновых набросков к нему. Таким образом, между двумя временными отрезками (поездка с Дуровым и создание заметки) мысль о займе в 100 000 рублей прошла еще одну фазу, когда поэт примерил ее к себе, когда потребность в этой сумме на короткий срок стала его собственной мечтой. Анекдот о Дурове был для поэта психологической разрядкой. Это взгляд на свои намерения глазами стороннего наблюдателя, ироническая оценка собственной наивности и прекраснодушия.

Не сохранись в III отделении подлинники писем Пушкина, исследователи и читатели, руководствуясь черновиками, имели бы превратное представление о позиции, поступках, характере Пушкина, о его личности вообще.

Исследование черновых писем Пушкина, процесса работы над письмом позволяет сделать выводы, имеющие значение для изучения его эпистолярного мастерства, жанровых особенностей писем и для ознакомления с поступками и образом мыслей поэта. Последние раскрываются не только в итоговых результатах, но в становлении, в живой динамике их развития. Мы видим выработанную последовательность поведения поэта в дружеских кругах и официальных сферах. Черновики служат материалом для проверки автопризнаний, выраженных в письмах.

Синхронное рассмотрение черновых и белых, отправленных и неотправленных писем может быть плодотворно для изучения мастерства Пушкина-прозаика и его биографии.







Н. Н. ПЕТРУНИНА

ПУШКИН НА ПУТИ К РОМАНУ В ПРОЗЕ.  
«ДУБРОВСКИЙ»

1

Замысел романа «Дубровский» возник в конце сентября 1832 г. Это не был первый подступ Пушкина к большой повествовательной форме. Ему предшествовали «Арап Петра Великого» (1827), «Роман в письмах» (1829), «Роман на Кавказских водах» (1831). Весьма отличные друг от друга по проблематике и по модификации жанра, они имели общую судьбу в одном отношении — все три остались незавершенными.

Что Пушкин оставил «Арапа Петра Великого», прервал работу над «Романом в письмах» и, детально разработав планы «Романа на Кавказских водах», не пошел далее описания дорожных приготовлений героинь будущего повествования, вряд ли можно признать случайным или объяснить исключительно частными причинами, вызвавшими охлаждение к каждому из этих замыслов. Скорее напрашивается другой вывод: автор «Онегина» всякий раз в процессе работы испытывал известные трудности.

«Повести Белкина» были первым замыслом Пушкина-прозаика, который он успешно довел до конца. Все предшествовавшие им повествовательные фрагменты имели ту же судьбу, что и замыслы романов. Создание «Повестей Белкина» и окончание «Евгения Онегина» подготовили почву для нового обращения Пушкина к большой повествовательной форме. Тем более что в 1829—1832 гг. жанр романа во Франции обретает новые черты под пером В. Гюго, Ж. Жанена, Стендаля, Бальзака, Ж. Санд, а в России один за другим появляются романы Загоскина, Лажечникова, Булгарина.

Долгое время господствовало убеждение, что работа над «Дубровским» предшествовала обращению Пушкина к повести из эпохи пугачевщины, впоследствии переросшей в «Капитанскую дочку». Сейчас, на основании уточненных датировок первых планов этой повести, можно утверждать, что дело обстоит наоборот. К тому времени, когда Пушкин в сентябре 1832 г. встретился в Москве с П. В. Нащокиным и услышал от него рассказ о прототипе Дубровского — белорусском дворянине Островском, в бумагах поэта уже существовали два плана повести о Шванвиче.<sup>1</sup> История Островского произвела на Пушкина тем большее впечатление, что она легла на почву, подготовленную предшествующими его размышлениями и художественной работой. От повести о дворянине-пугачевце, которого перипетии его личной судьбы делают соучастником крестьянского бунта, Пушкин под влиянием рассказа Нащокина переходит к замыслу повествования об Островском — помещике, выбитом обыденным актом судейского

<sup>1</sup> См.: Петрунина Н. Н. К творческой истории «Капитанской дочки». — Русская литература, 1970, № 2, с. 80—81, 84—85.

беззакония из обычной колеи гражданского существования и ставшем разбойником.

Истинное происшествие, случившееся в начале 1830-х годов с небогатым дворянином, «который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из имения и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подъячих, потом и других»,<sup>2</sup> поначалу могло быть воспринято самим поэтом как аналог истории дворянина-пугачевца, как еще один, недавний, случай сотрудничества дворянина с бунтующим народом, к тому же случай, самой жизнью облеченный в готовую романическую форму.

Незавершенные прозаические замыслы Пушкина конца 1820-х — начала 1830-х годов в числе многих признаков, то сближающих, то разделяющих их, имеют общую, можно сказать устойчивую, черту. Среди «людей благоразумных» (VI, 170), идущих в жизни проторенными путями, в этих набросках, планах, программах мелькают образы других, «неправильных» героев. Природа и степень их отклонения от нормы бесконечно варьируются. Генетически эти образы восходят к героям ранних, романтических поэм и лирики Пушкина, но теперь их демонический ореол растворился, обнаружив скрытое прежде многообразие реальных жизненных типов, «странные» судьбы которых мотивированы социально, психологически, характеры деформированы воспитанием и средой. Пушкина настойчиво привлекает тип женщины, ум и чувства которой не укладываются в прокрустово ложе «условий света». Таковы героини фрагментов «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади», такова Полина из «Рославлева». Быстро набросав предысторию событий, Пушкин внимательно следит за перипетиями дальнейшей судьбы «беззаконной кометы», осмелившейся бросить вызов миру светских гостиных и порвать с ним. Любовь, брак, личное счастье — вот магический круг, очерчивающий сферу женского бунта в пушкинскую эпоху. Для мужчины больше случаев вступить в конфликт с обществом, поскольку его общественные функции и его система зависимости от общества сложнее и многообразнее. Что стоит за романтическим своеобразием Якубовича в планах «Романа на Кавказских водах», можно лишь догадываться. Но сколь сложным и противоречивым, сколь детерминированным социальным положением героя мог быть в представлении Пушкина внутренний мир бреттера и дуэлянта, видно из образа Сильвио — героя повести «Выстрел». История выстрела, который остался за Сильвио по праву дуэли, переросла под пером Пушкина в историю человеческой жизни, скомканной и болезненно устремленной к протесту. Чувство социальной и нравственной ущемленности, которое заговорило в Сильвио, когда его безусловное первенство было поколеблено появлением в полку блестящего молодого аристократа, определило всю его дальнейшую судьбу.

В «Дубровском» герой оказывается жертвой уже не случайного личного чувства, хотя бы и глубоко социально мотивированного. Старинный дворянин и гвардейский офицер остается без куска хлеба и без крова над головой, у него не только незаконно отобрано имение, на владение которым имел он неоспоримое право, но попораны его честь и нравственное достоинство.

Что интерес Пушкина к герою «неправильной», «странной» судьбы был неслучайным, говорят и планы «Капитанской дочки» (в окончательном тексте которой эту проблему отеснила другая, конкретно-историческая, — вопрос о поведении мыслящего дворянина в разгар народного антиправительственного бунта), и наиболее разветвленный и разработанный из пушкинских замыслов социально-психологического и бытового романа — замысел «Русского Пеламы», где представлено несколько героев сложной судьбы, среди которых главные Пелымов и Федор Орлов.

<sup>2</sup> Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Баргеновым. М., 1925, с. 27.

В том же 1832 г., когда Пушкин писал «Дубровского», вышел в свет нравственно-сатирический и бытописательный роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских». Построен он еще по старинке: около основной его сюжетной линии лепится множество вставных новелл и эпизодов, посредством которых в поле зрения читателя вводятся все новые и новые типы русского дворянства. Есть в романе и история дворянина Праволова, все сильного ябедника, обирающего в союзе с судейскими чиновниками своих ближних и дальних соседей. Один из его «подвигов» описан особенно подробно: у «бездетной и безгласной вдовы» Свенельдовой Праволов без всяких оснований отнял имение. Судебным порядком он был введен во владение вдовой собственностью, Свенельдовой же было «объявлено, чтобы она отправлялась, куда ей угодно».<sup>3</sup> Бедная женщина поехала было искать справедливости, да умерла с горя дорогою. Конец этой истории связан с вмешательством другого дворянина — Буянова. «Этот великодушный разбойник, — рассказывает о нем один из соседей, — играл здесь несколько лет роль шиллерова Карла Моора, был заступником невинно притесненных, восставал против несправедливости и ябеды; но он употреблял средства самоуправства, и у него было не более и не менее, как сто восемьдесят уголовных дел».<sup>4</sup> В числе «странностей» Буянова и другая, тоже характерная: он покровительствовал беглым крепостным и укрывал их у себя.

Мы не случайно упомянули, как построено «Семейство Холмских»: не связанное с основным действием романа выступление Буянова в защиту Свенельдовой описано Бегичевым с «теперьовской» точностью и массой будничных подробностей, из которых видно, что российский Карл Моор был типичным самодуром-крепостником и в своем роде не уступал Праволову, а «команда», с которой он чинил феодальную расправу во имя справедливости, — порядком-таки развращенной под началом такого барина крепостной дворней.

История Свенельдовой и ее мстителя облечена автором в форму неприязнительного бытового анекдота. Остается непроясненным, сам ли Буянов стилизовал себя под героя Шиллера, или рассказчик воспринимает его набеги сквозь призму литературных образцов. Так или иначе, но точность и характерность, присущие описаниям этих набегов, обнаруживают родство Буянова с пушкинским Троекуровым, мотивировка же его действий стремлением вершить справедливость сближает его с Владимиром Дубровским.<sup>5</sup>

У Бегичева разорение мелкого и среднего дворянства, отчуждаемые по суду и продающиеся по дешевке поместья — картина, исполненная глубокого социального смысла. Главное, что определяет эту картину, — нравственный упадок представителей дворянского сословия, результаты дурного воспитания и образа «жизни, семейной и одинокой». Обратная сторона медали — существование в обществе множества порочных типов, которые умело используют развращенность дворян или просто отсутствие у них нравственной устойчивости для своего обогащения. Репертуар этих типов (фальшивые игроки, развратные женщины, корыстные родственники, продажные судейские), определившийся еще в литературе XVIII в., пополнен у Бегичева фигурой безнравственного дельца, вышедшего из целовальников и посредством плутовских операций ставшего не только дворянином (причем богатейшим в губернии), но и губернским дворянским предводителем, — типом, которому и в жизни, и в литературе суждено было большое будущее. В конце романа автор прямо говорит, что кар-

<sup>3</sup> Бегичев Д. Н. Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян. Изд. 2-е. Ч. III. М., 1833, с. 27—28.

<sup>4</sup> Там же, с. 31. Что Бегичев до Пушкина затронул тему «дворянина-разбойника, восстанавливающего справедливость явочным порядком», отмечал В. Б. Шкловский (см.: Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, с. 83—84).

<sup>5</sup> См.: Калецкий П. От «Дубровского» к «Капитанской дочке». — Литературный современник, 1937, № 1, с. 159—160.

тина жизни дворянской у него не полна и что он, «дабы гусей не дразнить», не касался высших представителей сословия. Можно добавить, что это не единственное наложенное им на себя ограничение. В «Семействе Холмских» есть история добродушного дворянина Велькарова, который, несмотря на свои достоинства, «наравне с другими дворянами» приближается «весьма быстрыми шагами к совершенному разорению».<sup>6</sup> Бегичев дает понять, что существуют и общие, независимые от воли отдельных личностей причины упадка дворянского сословия, но рассуждение о них, по мнению писателя, выше компетенции рядового члена общества.

В отличие от Бегичева Пушкин в «Дубровском» не просто констатирует факт разорения дворянина. Он осмысляет этот факт как звено в своей концепции русской истории, видит в частной судьбе героя свидетельство того революционизирующего воздействия, которое оказывает процесс раздробления и отчуждения имений на «наше старинное дворянство». «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе», — писал поэт два года спустя (XII, 335). В «Дубровском» эта идея приобрела конструктивное значение. Незавершенный роман Пушкина стал опытом органического слияния картин реальной действительности и обширной исторической идеи.

Для Пушкина было естественно понять бунт Островского как одно из проявлений «страшной стихии мятежей». Земельную тягбу, имевшую столь важные последствия, он соответственно осмыслил не как процесс между промотавшимся дворянином и более устойчивым в нравственном отношении представителем сословия или предприимчивым выходцем из других слоев, а как столкновение тех двух сил, которые, по мысли поэта, со времен петровского переворота определяли развитие русского дворянства.

Уже В. О. Ключевский увидел за литературным, романтическим бунтарством Дубровского реальный исторический тип русского дворянина александровской эпохи, благородного бунтаря с искаленной судьбой.<sup>7</sup> Но в центре романа Пушкина не столько самый бунт против общества или отражение его в сознании героя, сколько его предпосылки и последующая судьба бунтаря; не пароксизм социально-критической страсти и даже не идея индивидуального мщения, а роковое влияние беззакония на всю судьбу Дубровского, взгляд его на самое разбойничество свое как на неизбежный шаг, вынужденный актом самодурского произвола («Да, я тот несчастный, которого ваш отец лишил куска хлеба, выгнал из отеческого дома и послал грабить на больших дорогах» — VIII, 205). Бунт оказывается бунтом поневоле, а в тексте романа обнаруживается известное противоречие между грустным трагизмом приведенных слов и пафосом романтического благородства, которым проникнуто разбойничество Дубровского.

## 2

В повествовательной системе «Дубровского» многое подготовлено «Повестями Белкина». В «Барышне-крестьянке» близкая расстановка персонажей. Действие также происходит «в одной из отдаленных наших губерний» (VII, 109), рассказ начинается авторской характеристикой двух соседней-помещиков, враждующих между собой. От устоявшихся культурно-исторических типов «отцов» заметно отличаются «дети». Психология их носит отпечаток другого времени. Алексей Берестов является в отцовском поместье под маской мрачного и разочарованного байронического героя. Лиза Муромская — тип уездной барышни, у которой уединение, свобода

<sup>6</sup> Бегичев Д. Н. Семейство Холмских, ч. IV, с. 120.

<sup>7</sup> См.: Ключевский В. О. Речь, произнесенная... 6 июля 1880 г. ... — В кн.: Ключевский В. О. Соч. в 8-ми т., т. VII. М., 1959, с. 151.

и чтение развили чувства и страсти. Распря «отцов» не в силах помешать сближению «детей». Даже отдельные эпизоды и детали «Барышни-крестьянки» (а отчасти и «Метели») подготавливают «Дубровского». Старший Берестов — страстный охотник, как Дубровский и Троекуров. И в «Барышне-крестьянке», и в «Дубровском» в отношениях «отцов» совершается внезапный перелом, вызванный случайным стечением обстоятельств; и там, и тут один из молодых героев вынужден ради встречи с другим прибегнуть к своеобразному маскараду; даже почтовая контора учреждена Алексеем и Акулиной, как позднее Владимиром Дубровским, в дупле старого дуба.

Но замысел «Барышни-крестьянки» исключал трагические коллизии. Вражда «отцов» легко сменяется здесь дружбой под влиянием случая и доводов рассудка. И точно так же причудливая, необычная завязка любовной интриги не вступает в противоречие с нормами среды, звучит поэтическим контрастом с тривиальной развязкой. Иначе в «Дубровском». От обыденного и повседневного действие романа устремляется к исключительному и катастрофическому.

Б. В. Томашевский заметил, что «Дубровский» «явился для Пушкина экспериментальным романом», и так определил природу этой экспериментальности: «Развитие западной прозы в начале 30-х годов, великие дебюты крупных французских романистов, новые тенденции романа, новые темы, новые интересы, новые формы изображения социальной среды — все это ставило перед Пушкиным задачи создания романа на уровне современности».<sup>8</sup>

В прозаических опытах конца 1820-х—начала 1830-х годов («Роман в письмах», «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади»), в стихотворении «Моя родословная» или в поэме «Езерский» Пушкин настойчиво возвращается к теме старого и нового дворянства. Но хотя тема эта является определяющей для пушкинского понимания физиономии современного общества, но она управляет сюжетным движением повествовательных набросков поэта. В «Дубровском» же с самого начала столкновение главных героев приобретает характер социального конфликта.

В «Романе в письмах» вопрос о «быстром упадке нашего дворянства», об «уничтожении наших исторических родов» и появлении «аристократии чиновной» — предмет размышлений героя. В отрывках «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади» та же тема всплывает в разговорах персонажей. Во всех трех случаях перед нами лирико-публицистические пассажи, характеризующие действующих лиц, среду и момент, но не развитые в действия. Скорее это отзвуки пушкинской публицистики, введенные в текст, чем развивающаяся художественная идея.

Иное дело «Дубровский». Конфликт между Дубровским и Троекуровым здесь реальная завязка повествования. Причем, облекаясь в плоть живых образов, излюбленная социально-историческая идея Пушкина теряет свою отвлеченную прямолинейность, углубляется и обогащается.

В первоначальном наброске, где будущий Троекуров назван Нарумовым, его «большой вес во мнении помещиков, соседей» (VIII, 829) объяснен «его званием и богатством». В дальнейшем Пушкин дал своему персонажу другую, историческую фамилию — Троекуров и подчеркнул его принадлежность к старинному русскому барству,<sup>9</sup> объяснив его власть над со-

<sup>8</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 409.

<sup>9</sup> Что Троекуров в «Дубровском», как и в «Арапе Петра Великого», происходит из знатного рода, еще в 1936 г. подчеркивала А. А. Ахматова. См. ее статью: «„Адольф“ Бенжамена Констан в творчестве Пушкина» в кн.: Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977, с. 73. Ср.: Долгоруков П. Российская родословная книга, ч. 2, СПб., 1855, Приложения, с. 292 (здесь князя Троекуровы значатся среди потомков Рюрика от князей Ярославских). О возможных прототипах Троекурова см.: Энгель С. Рассказ о Троекурове. — В кн.: Прометей, кн. 10. М., 1975, с. 106—113.

седями-помещиками и губернскими чиновниками не просто богатством и связями, но и знатным родом. Тем самым пушкинское представление о противоборствующих силах, существующих в русском дворянстве, известное нам по ряду других произведений поэта, подверглось в романе определенному усложнению. И Дубровский, и Троекуров — представители старинных родов. В эпоху, когда

У нас нова рожденьем знатность,  
И чем новее, тем знатней,

(III, 261)

старинное родовое дворянство также не остается единым. Упадок одних старинных фамилий в XVIII—начале XIX в. не мешал возвышению других. Многократно отмечалось, что первоначально Пушкин мотивировал различие между судьбами Троекурова и Дубровского тем, что «славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору» (VIII, 755). Эти слова были зачеркнуты, так как они противоречили хронологической приуроченности событий.<sup>10</sup> Но в них можно видеть знак того, что к моменту работы над романом Пушкину стало ясно, что 1762 год и другие дворцовые перевороты XVIII в. сопровождались не только возвышением новой знати, но и расслоением старинного дворянства.

В русской прозе 1820-х годов конфликт, основанный на столкновении основных социальных сил изображаемой эпохи (завоевателей и покоренных, третьего сословия и рыцарства), не раз встречался в повестях на историческую тему. Таковы, например, «Адо» В. К. Кюхельбекера, ливонские повести А. А. Бестужева. Разработка социальной проблематики прошлых исторических эпох имела для литературы не только самостоятельное значение. Она явилась необходимой школой для последующего движения русской прозы к большим социальным темам современности. «Дубровский» стал важной вехой на этом пути.

В конце 1820-х—начале 1830-х годов перед русской прозой не только на историческую, но и на современную тему стояла общая задача — овладеть искусством воспроизведения избранной эпохи в ее социальной, исторической и психологической конкретности. Для большой эпической повествовательной формы это означало не только умение воссоздать картину быта и нравов эпохи, ее временной и местный колорит; важно было уловить и закрепить в повествовательной структуре романа основные тенденции исторического развития на данном отрезке времени. С этой точки зрения и повествование о современности, и рассказ о минувшем имели общую цель: увидеть в решающих романических событиях след предшествующего исторического развития, усмотреть в них зерна будущего. Именно в этом принципиальное отличие романа нового времени от многообразных форм правоописательного романа, метода интенсивного проникновения в существо изображаемых явлений от метода экстенсивного, когда автор пытается достигнуть полноты изображения за счет «сплюсовывания» многих жизненных историй, складывающихся в обширную, но по преимуществу статистическую панораму общественного быта и нравов.

Широкая картина жизни русского провинциального дворянства, встающая со страниц «Дубровского» и имеющая своим основанием пушкинскую концепцию исторического развития дворянского сословия, принадлежит к высочайшим достижениям русского социального романа нового времени. В этой картине пафос высокого историзма парадоксально совмещается с противоречивостью указаний на время, к которому при-

<sup>10</sup> См.: Кубиков И. Н. Общественный смысл повести «Дубровский». — В кн.: Пушкин. Сб. II. М.—Л., 1930, с. 96—97.

урочены события романа,<sup>11</sup> — противоречивостью, выдающей колебания Пушкина по этому вопросу. По-видимому, в момент писания «Дубровского» Пушкина занимала задача воспроизведения не столько жизни общества в определенный исторический момент (как было, например, при работе над «Рославлевым»), сколько общественной ситуации, которая оставалась типичной со второй половины XVIII в. до современности, сложившись, по убеждению Пушкина, как результат процессов, вызванных петровскими реформами.

Эта особенность «Дубровского», позволяющая относить его действие и к концу XVIII в. и к пушкинской современности, привела к тому, что в исследовательской литературе взгляд на «Дубровского» как на социальный роман из современной жизни долгое время сосуществовал с попыткой видеть в нем опыт исторического повествования в манере, отличной от В. Скотта. Между тем именно эта особенность (а не отсутствие в «Дубровском» исторических лиц и событий) позволяет с уверенностью утверждать, что перед нами роман социальный, в котором для авторского замысла существо изображаемых общественных явлений важнее осязаемой конкретности исторического момента.

Другой признак завязки «Дубровского», дающий право говорить о нем как о социальном романе нового типа, состоит в том, что составляющие ее события являются «открытой» клеточкой сюжета. И не только по отношению к развивающейся романтической интриге, но и по отношению к ширящейся социальной проблематике повествования. Мелкая (и по видимости случайная) ссора двух помещиков обладает стихийной силой водоворота. В нее последовательно втягиваются крепостные Троекурова и Дубровского, окрестные помещики, уездный суд, приказные, духовенство, правительство, войска. Даже имя государя звучит в этом ряду. Владимир Дубровский произносит его, апеллируя к народным представлениям о царе-заступнике, но тут же пророчески отмечает возможность его вмешательства, добавляя: «А как ему за вас будет заступиться, если вы станете бунтовать и разбойничать» (VIII, 184).

Как правило, исследователи, отвлекаясь от того, что написанные главы романа соответствуют лишь части пушкинского замысла, считали определяющей для социального содержания «Дубровского» крестьянскую тему, и уже — тему крестьянского восстания. Эта традиционная точка зрения требует уточнения.

В первом плане романа, приехав в деревню, молодой герой «находит одну усадьбу с дворовыми людьми без крестьян и без земли» (VIII, 830). В ходе работы действие пошло по иному пути. Прибывший из Петербурга Владимир Дубровский застаёт отца в живых. Законный владелец Кистеневки еще не отрешен от власти, а Троекуров не введен во владение. Все это происходит уже после смерти старого господина, в присутствии Владимира.

В день приезда суда молодой Дубровский застаёт на барском дворе «крестьян и дворовых людей» (VIII, 180). Но когда в толпе назревает ропот, перерастающий в возмущение, Владимир своим вмешательством обращает события вспять: «Народ утих, разошелся — двор опустел» (VIII, 181). После этого до самого отъезда Дубровского на сцене не показываются крестьяне, а лишь дворовые: сначала ближайшие к барину, наиболее преданные ему, затем, уже после сожжения усадьбы, и «вся дворня». Назавтра после пожара оказывается, что вместе с Дубровским исчезли «дворовый человек Григорий, кучер Антон и кузнец Архип» (VIII, 185). «Все дворовые» на месте и дают показания Троекурову. С появлением в \*\* разбойничьей шайки Пушкин ни словом не обмолвился

<sup>11</sup> Наиболее полную сводку временных «сигналов», содержащихся в тексте «Дубровского», см.: Соболева Т. П. Повесть А. С. Пушкина «Дубровский». М., 1963, с. 18—20.

о ее составе. Положение терроризованного края и действия «отважных злодеев» характеризуются по слухам и в самых общих чертах. Между тем позднее, в «Капитанской дочке», Пушкин сумел немногими лаконичными словами с точностью историографа дать исчерпывающую картину национального и социального состава пугачевского войска.

В последующих главах Дубровский присутствует более как молва, как общий страх, лишь однажды сгустившийся в рассказе простодушной Анны Савишны в образ поистине благородного разбойника, который «нападает не на всякого, а на известных богачей, но и тут делится с ними, а не грабит дочиста, а в убийствах никто его не обвиняет» (VIII, 194). Но опять-таки это атаман, а не предводимая им шайка. Даже «рыжий и косой» маленький пособник Дубровского — не просто крепостной его, а «дворовый человек господ Дубровских». Лишь в последней, девятнадцатой главе романа читатель оказывается среди лесных сподвижников героя. И снова мы не узнаем, кто они и что сделало их разбойниками. Только появление няни Арины Егоровны, домашние интонации, с которыми укрощает она горлающего Степку, его портновская ссорка да быстрая, привычная покорность заставляют догадываться, что перед нами крепостная дворня, по воле автора перенесенная со всем своим бытовым укладом в лесную крепость. Слова о «приверженности разбойников к атаману» и обращение Дубровского к недавним товарищам при роспуске шайки: «Вы все мошенники и, вероятно, не захотите оставить ваше ремесло» (VIII, 223) — звучат как дань литературной традиции (ср., например, драму Шиллера «Разбойники», действие II, сцена III), а не вытекают органически из художественной ткани романа.

Как видим, в «Дубровском» нет крестьянского восстания, а есть только неустойчивый порыв крестьян и дворовых к бунту. За исключением упомянутой сцены на барском дворе крестьяне не появляются в написанных главах романа. Герои «Дубровского», принадлежащие к народной среде, — дворовые, т. е. личные слуги господ, крепостные ремесленники, работники дворовых служб и т. п. Они связаны с барином теснее, чем крестьяне, да и слияние владений Дубровского и Троекурова неминуемо затрагивает их личные судьбы и интересы, толкая их вслед за молодым Дубровским в кистеневскую рощу. Однако и их действия ничем не напоминают восстание. В разбойничьей крепости сохраняют силу законы барской усадьбы: Дубровский управляет всеми действиями разбойников, он волен наложить табу на владения ненавистного для его людей Троекурова и даже распустить свою шайку.

Тема народа органически входит в социально-политическую проблематику «Дубровского», но не является в ней доминирующей. Народ — это естественная среда, в которой протекает деревенская жизнь дворянина. В «Дубровском» Пушкин показал, что среда эта отнюдь не пассивна. И распря господ, и бесчинства приказных электризуют народную массу и вызывают ее ответную реакцию. Нередко ропот крепостных перед лицом чиновников, отрешающих их барина от власти, объясняют тем, что новый барин, Троекуров, известен людям Дубровского своей жестокостью. Однако народные сцены «Дубровского» можно сопоставить с народными сценами «Бориса Годунова»: крестьяне и дворовые, толпящиеся на барском дворе, озабочены не только своей будущей судьбой. Их этическое чувство возмущено творимым у них на глазах беззаконием. В «Дубровском», как и в «Борисе Годунове», Пушкин делает народ судьей происходящего, апеллирует к его чувству справедливости как к высшему моральному критерию. Причем в отличие от «Бориса Годунова» в «Дубровском» толпа дифференцирована. В ней выделены группы крестьян и дворовых, которые характеризуются разными настроениями и разной степенью активности. И более того, в числе дворовых находятся зачинщики, способные повести толпу за собой. Таков кузнец Архип, в определенный момент выступающий на авансцену повествования. Заходя в своем мще-



нии дальше, чем предполагал молодой барин, он по существу направляет последующие события, отрезая для Дубровского все пути к отступлению, ставя его своими действиями вне закона.

Однако не менее примечательно и другое. Сыграв свою роль, Архип раз и навсегда уходит из поля зрения автора. И это самое веское доказательство, убеждающее, что в «Дубровском» тема народного протеста не была для Пушкина определяющей.

По мере удаления от первых глав организующая сила первоначального идейного комплекса оказывается в структуре пушкинского повествования все менее опутимой. Она дает о себе знать в жизненной силе отдельных картин, сцен, характеров, но главная линия сюжетного развития уходит в сторону от проблематики, определившей завязку романа. В самом деле, шестая глава кончается отъездом молодого героя в кистеневскую рощу, седьмая глава — следствие по поводу пожара в Кистеневке, общие сведения о появившихся в \*\* разбойниках и о поведении Троекурова в новой ситуации. Затем в движении сюжета происходит сдвиг, и фабула устремляется по новому руслу: теряя из вида Дубровского-разбойника, Пушкин переходит к описаниям действий Дубровского-любownika. Разбойничья шайка уходит с авансцены и вплоть до предпоследней, восемнадцатой, главы автора занимают не столько сами разбойники, сколько слухи и разговоры о них, происходящие в доме Троекурова.

Если принять судьбу Дубровского за основную линию пушкинского замысла, то приходится констатировать отсутствие единства действия как существенный признак сюжета «Дубровского». Фабульное движение романа строится на «вершинных» эпизодах судьбы героя; с этой особенностью его построения, находящейся в видимом противоречии с советами, которые сам Пушкин давал А. А. Бестужеву-повествователю в 1825 г., связана та «быстрота действия», которую при первом знакомстве с «Дубровским» усмотрел в нем В. Г. Белинский<sup>12</sup> и которая оказалась в повествовательной ткани романа одним из проявлений структурных принципов романтического повествования.

«Вершинная» композиция сложно связана в «Дубровском» и с иной, принципиально отличной повествовательной структурой. «Овладев манерой „быстрой“ бытовой новеллы со звучащим в ней голосом рассказчика («Повести Белкина»), — писал Д. П. Якубович, — Пушкин стал переключать новеллистическую форму на лад романа».<sup>13</sup> Якубович уловил здесь важнейшую особенность романной формы «Дубровского», характерную не только для периода становления мастерства Пушкина-прозаика, но и для начальной стадии в развитии русского романа нового времени вообще. Речь идет о том, что в известном отношении повествовательная структура «Дубровского» включает в себе ряд признаков перехода от малых прозаических жанров (и в первую очередь повести-новеллы, как она сложилась под пером самого Пушкина) к большой повествовательной форме романа.

При всем различии между построением «Дубровского» и структурой нравоописательного романа их связывает одна общая черта. «Дубровскому» не свойственна присущая нравоописательному роману калейдоскопичность композиции, в нем нет вставных новелл и эпизодов. Фабула пушкинского романа предельно проста. После тщательно разработанной экспозиции действие концентрируется вокруг одного героя и его судьбы. И тем не менее основная линия повествования складывается в «Дубровском» как бы из нескольких готовых повествовательных блоков, каждый из которых связан с особой литературной традицией. За рассказом о расправе отцов следует другой — о превращении гвардейского офицера в разбой-

<sup>12</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 272.

<sup>13</sup> Якубович Д. П. Незавершенный роман Пушкина («Дубровский»). — В кн.: Пушкин. 1833 год. Л., 1933, с. 33—34.

ника. Далее идет история любви Дубровского к Марье Кириловне, сменяющаяся повестью о вынужденном замужестве дочери Троекурова.

Перед нами ряд новелл, которые при известной внутренней законченности и замкнутости мастерски связаны в единое повествование. Но связь эта скорее создается автором, нежели возникает как естественное следствие самодвижения событий, органического перерастания одной ситуации в другую. Не случайно существующий текст романа воспринимается современным читателем как законченное целое, не предполагающее продолжения. Почти то же самое можно было бы сказать о каждом из его основных звеньев.

Описание ссоры старого Дубровского с Троекуровым уже само по себе представляет законченную новеллу. Такой же самостоятельный новеллистический характер имеет и рассказ о приезде в Кистеневку суда и его последствиях. Любая из этих новелл подготавливает следующую, но легко могла бы быть продолжена иначе. И чем дальше от завязки уходит действие, тем чаще развитием его управляют не жизненные, а литературные ассоциации.

### 3

В основе «Дубровского» лежит акт обиденного беззакония, раз и навсегда увлекающий героя в сторону от путей, для которых он предназначен по рождению и воспитанию. В этом заключено известное противоречие замысла: начавшись происшествием, имевшим немало аналогов в современной Пушкину действительности, роман сосредоточивался далее на герое, который реагировал на события с исключительной силой и тем сразу поставил себя в исключительные отношения к обществу. Эта исключительность поведения прототипа Дубровского в сложившейся ситуации (можно сказать, литературность поведения реального Островского в реальных обстоятельствах) привела к тому, что и облик героя и перипетии его дальнейшей судьбы определили литературные образцы.

Замысел «Дубровского», родившийся из интереса «к идее и материалу»,<sup>14</sup> развивался и обогащался уже не за счет освоения новых пластов действительности, а за счет «подключения» исходного «истинного происшествия» к сложной литературной традиции, связанной с разработкой определенного идейного комплекса и с рядом сюжетных мотивов, которые давали возможность со всей полнотой выразить этот комплекс.

Исследуя литературный фон «Дубровского», Б. В. Томашевский писал: «На смену вальтер-скоттовской линии пришел социальный роман, представленный преимущественно молодой французской школой». И далее так формулировал свой взгляд на отношение «Дубровского» к повествовательной системе В. Скотта: «Литературная традиция разбойничьего романа (равно как и вальтер-скоттовских трактовок этого сюжета, в частности, в «Айвенго») была использована для некоторых романических ситуаций авантюрного характера. Однако эти элементы вальтер-скоттовской традиции, хорошо усвоенные Пушкиным, так как романы В. Скотта были любимым его чтением, оставались высоко ценимыми им до конца жизни. Но общая система вальтер-скоттовского романа уже устарела, и Пушкин, конечно после „Рославлева“, старался преодолеть старую манеру исторического романа».<sup>15</sup>

Вопрос, затронутый здесь Б. В. Томашевским, требует аналитического подхода. Прежде всего следует проводить различие между широкой волной читательского успеха романов Вальтера Скотта, апогей которого пришелся на 1820-е годы и который сопровождался потоком исторических

<sup>14</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 421.

<sup>15</sup> Там же, с. 408—409.

романов, вульгаризовавших вальтер-скоттовское повествование как систему, и между творческим усвоением принципов исторического повествования, разработанных Вальтером Скоттом. Те пружины романического действия, которые позволили шотландскому чародею воспроизводить процесс трансформирующего воздействия исторических судеб страны на отдельную, незаметную человеческую личность и на самые перипетии ее частной жизни, сложились в сюжетную и характерологическую систему, оказавшую на литературу своего времени плодотворное и многостороннее влияние, отнюдь не исчерпавшее себя к 1830-м годам. Особенно важно подчеркнуть, что «система вальтер-скоттовского романа» обнаружила свою продуктивность не только для повествования о прошедших эпохах, но и для романа из современной жизни. В частности, при всем отличии от вальтер-скоттовской манеры не избежала ее принципиального воздействия и новая французская словесность.

В России дело обстояло еще сложнее. Время первого успеха В. Скотта в конце 1810-х—начале 1820-х годов было у нас временем, когда после продолжительной полосы эпигонства появились первые ростки новой русской прозы. Период наивысшей популярности шотландского романиста пришелся на годы ее становления, накопления сил, которое принесло свои плоды уже в следующем десятилетии. Это обстоятельство не могло не наложить особого отпечатка на процесс восприятия завоеваний В. Скотта. Освоение принципов вальтер-скоттовского повествования, различных по степени значимости приемов его исторического рассказа оказалось в России длительным процессом, который складывался из усилий столь несходных писательских индивидуальностей, каковы, например, А. А. Бестужев-Марлинский или М. Н. Загоскин. В конце этого пути стоит «Капитанская дочка» Пушкина, где основные, образующие систему признаки вальтер-скоттовского романа оказались не просто усвоенными, а предстали в ярком индивидуальном и национальном творческом переосмыслении и развитии.

«Дубровский» явился в творчестве Пушкина одним из экспериментов, ведущих к «Капитанской дочке», и одновременно звеном в ряду опытов, устремленных к современному социально-психологическому роману. Как мы постараемся показать, в «Дубровском» Пушкин не просто обратился к остающейся для него живой системе вальтер-скоттовского повествования. Незавершенный роман лишний раз демонстрирует значение повествовательных приемов В. Скотта для социального романа на современную тему.

Центральная историческая коллизия романа Скотта «Ламмермурская невеста» (1819) — политическая борьба вигов и тори в Шотландии начала XVIII в., сопровождающаяся упадком и гибелью одних и возвышением других аристократических родов. Главный герой романа, Эдгар Рэвенсвуд, — последний представитель рода, некогда знаменитого. В междоусобной войне 1689 г., лишившей Иакова II Стюарта английского престола, отец героя лорд Аллан Рэвенсвуд «примкнул к побежденной стороне», за что был обвинен в государственной измене и лишен титула. Его разорение довершил виг сэр Эштон — лорд-хранитель печати, который «лет двадцать назад был ловким стряпчим» «и приобрел богатство, равно как и политическое значение, во время междоусобной войны». Посредством ловких сутяжнических операций и пользуясь «откровенным лицепрятием» судей, он отторг у запутавшегося в долгах беспечного барона все его владения. Умер старый Рэвенсвуд «во время припадка страшного, но бессильного гнева», вызванного известием о последнем проигранном им процессе, оставив сына в нищете и завещав ему чувство мести. Молодой Рэвенсвуд готов, «изверившись в помощи закона, свершить правосудие своими руками»; он ищет встречи со своим врагом для решительного объяснения с ним, но, увидев Люси Эштон, оказывается во власти «противоположных чувств: желания отомстить за смерть отца и вос-

хищения дочерью врага». «В ночь после погребения отца, — говорит Эдгар Люси, — я <...> дал зарок мстить его врагам <...> Ради вас я отрезал от преступных замыслов».<sup>16</sup> В дальнейшем действие «Ламмермурской невесты» развивается в направлении, отличном от фабулы «Дубровского», но и здесь отдельные сюжетные мотивы и ситуации сходятся с положениями пушкинского романа. Такова тщетная попытка примирения с Алланом Рэвенсвудом, предпринятая (правда, из корыстных и неблагоприятных побуждений) сэром Эптоном (глава XIV), прискорбие, с коим лицемерит он «причиненное им разорение» (глава XV). Таковы обстоятельства, предшествующие вынужденному браку Люси: ее возлюбленный, которого девушка ждала до последнего мгновения, появляется в тот самый момент, когда она подписывает последний документ брачного контракта; Рэвенсвуд предъявляет права на свою нареченную невесту, но отступает, убедившись, что она собственноручно подписала бумаги, решающие ее судьбу (глава XXXIII).

Нетрудно заметить, что завязка «Ламмермурской невесты» имеет довольно близкую параллель в истинном происшествии из жизни Островского, положенном в основу замысла «Дубровского». Не удивительно поэтому, что сюжет задуманного романа складывался у Пушкина (вплоть до момента, когда бунт героя внес в него существенные коррективы) как «новые узоры» по «готовой канве» вальтер-скоттовского повествования. И, может быть, наиболее существенно при этом, что ни один из известных исторических источников «Дубровского» не характеризует тяжущиеся стороны, участвующие в «процессе за землю», таким образом, чтобы в них угадывались представители основных сил, действующих на политической арене страны, между тем как в «Ламмермурской невесте» речь идет об исторических процессах, меняющих в годы междоусобиц и государственных переворотов облик шотландской аристократии, а в «Дубровском» (во всяком случае в черновых его вариантах, выдающих оттенки замысла) — о расхождении старинного русского дворянства как следствии дворцовых переворотов XVIII в.

Однако и на том отрезке повествования, где ситуации «Дубровского» обнаруживают несомненное сходство с положениями «Ламмермурской невесты», можно проследить характерные различия между ними. В романе В. Скотта тяжба между старым Рэвенсвудом и Эптоном отнесена к предыстории повествования. Сжатая авторская экспозиция знакомит читателя с расположением сил на исторической арене, дает скудные очерки представителей враждующих родов и рассказывает об обстоятельствах, при которых Эптому удалось довершить разорение Рэвенсвудов. Продажность и лицемерие судов в экспозиции «Ламмермурской невесты» лишь закономерный штрих в политической картине общества. Первая сцена, приуроченная к настоящему времени романа, — похороны Аллана Рэвенсвуда. Для Пушкина отношения Троекурова и старого Дубровского становятся самостоятельным предметом изображения. В начале первой главы автор рассказывает о героях своего повествования, старых товарищах. Емкие и лаконичные авторские характеристики знакомят читателя с общественным положением, характерами, привычками надменного Троекурова и бедного его соседа. Действие романа начинается со сцены на псарном дворе, когда «нечаянный случай» разрушил согласие между ними. С этого момента Пушкин внимательно следит за перипетиями феодальной войны между соседями, в форме живого диалога между Троекуровым и заседателем Шабашкиным оповещает о системе отношений знатного барина с органами судопроизводства, погружая читателя в мир русского помещичьего барства. И лишь в третьей главе романа в Кистеневке появляется главный герой повествования. Воспитанный в Кадетском корпусе и выпущенный оттуда прямо в гвардию, Владимир Дубровский всю

<sup>16</sup> Скотт В. Собр. соч. в 20-ти т., т. 7. М.—Л., 1962, с. 279, 24, 26, 29, 50, 98, 218.

сознательную жизнь провел в Петербурге и приходит в эту среду извне, лишь в ходе действия знакомясь с ее законами и испытывая на себе их власть. Это существенно отличает его от молодого Рэвенсвуда.

Значительность и жизненность культурно-психологических типов, выведенных Пушкиным в лице Троекурова и Андрея Дубровского, получала дополнительную перспективу в отброшенном варианте черного текста. Связывая возвышение одного и упадок второго из своих героев с последствиями дворцового переворота 1762 г., автор не только вписывал их типические фигуры в картину политической жизни страны, но и довершал характеристику их нравов, этики, жизненных принципов. Когда Пушкин устранил прямое упоминание о 1762 годе, персонажи его не утратили своей живой объемности, и тем не менее связь романических событий с конкретным моментом исторической жизни была ослаблена. Но главное в другом.

В «Ламмермурской невесте» торжество Эптона над Рэвенсвудом представлено как следствие государственного переворота 1688—1689 гг. Но политические партии, столкнувшиеся в этот момент, продолжают свою борьбу на всем протяжении романического действия, и это накладывает отпечаток на фабульные ситуации и определяет жизненные позиции героев романа. Характер исторического подтекста «Дубровского» иной. Дворцовые перевороты XVIII в., имевшие, по мысли Пушкина, решающее влияние на историческую жизнь России, привели к раслоению старинного русского дворянства и заложили основы для длительных процессов, в ходе которых совершался упадок дворянских родов, верных исконным понятиям о чести и независимости. Проигранная Дубровским тяжба — последнее звено в цепи событий, лишивших его былых гражданских и имущественных привилегий. Обратного хода в исторической жизни России эти процессы иметь не могли, пока старинный дворянин не поступался своей гордой независимостью. Поэтому исторические силы, действующие в завязке «Дубровского», могут лишь дать направление дальнейшему движению романа, раз и навсегда определив жизненное место и позицию героя, но они не могут сохранить свои конструктивные функции в последующем развитии сюжета. Молодой Дубровский мог бы встать рядом с Троекуровым и оказаться равным ему по силам противником лишь при каком-то исключительном стечении обстоятельств (выгодная невеста, случайное наследство, сильное покровительство), но своим романтическим бунтом он решительно поставил себя вне общества, и далее в центре повествования с неизбежностью оказывается личная судьба отщепенца, лишённого связей и корней в окружающем мире людей. Поэтому-то во втором томе романа все, что связано с темой Дубровского, не способствует новому углублению картин русской жизни.

История ограбления Дубровским — Дефоржем Антона Пафнутьича Спицына уже первым читателям и критикам романа казалась лишённой правдоподобия. «Молодой Дубровский кажется нам лицом не русской природы, — писал рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей». — Это какая-то смесь Фрадиаволо и Карла Моора — русский офицер, который из мщения и ненависти делается атаманом разбойников, потом под личиной гувернера-француза скрывается в доме Троекурова, смертельного врага своего; ловкий и хитрый удалец, который, будучи преследуем полицией, в этом самом доме, без важной побудительной причины, грабит ночью одного гостя и открывает ему свое имя <...> — все это не весьма естественно, в радклифовском, а не в пушкинском духе». <sup>17</sup> Давно уже замечено, однако, что это положение «Дубровского» имеет ближайшую параллель не у Анны Радклиф, а в романе В. Скотта «Роб Рой». <sup>18</sup> В начале романа молодой герой встречает по дороге на север Англии путешественника, ко-

<sup>17</sup> Санкт-Петербургские ведомости, 1841, 14 ноября, № 260.

<sup>18</sup> См.: Калецкий П. От «Дубровского» к «Капитанской дочке», с. 160.

торый тщательно оберегает свой чемодан, подозрительно относится ко всем своим попутчикам, скрывая от них, куда и зачем он едет. Лишь один встречный вызывает у Морриса полное доверие, он отдается под его покровительство, а тот при первой возможности совершает ограбление. Для поэтики Пушкина подобное заимствование настолько характерно, что этот случай не заслуживал бы здесь упоминания, если бы он не характеризовал ближайшим образом композиционной строй «Дубровского».

У В. Скотта приведенная ситуация играет в строении романа ключевую роль. Содержимое похищенного чемодана — важные политические документы и деньги из казначейства для выплаты войскам в Шотландии — имеет прямое отношение к судьбам якобитского восстания 1715 г., с которым связана основная сюжетная линия «Роб Роя». Похитители — неузнанный Роб Рой и кузен героя Рэшли Освальдистон — участники главной политической интриги романа, лица, которым принадлежит определяющая роль в судьбе Фрэнка Освальдистона. И, наконец, история с чемоданом влечет за собой цепь событий, постепенно открывающих герою глаза на существо происходящего и на людей, с которыми столкнули его обстоятельства.

В сюжетной структуре «Роб Роя» эпизод с ограблением Морриса имеет, таким образом, важные функции, давая автору возможность впервые скрестить повествование о главном герое с рассказом об исторических событиях. Это «открытый» элемент фабулы, не раз отзывающийся в ее дальнейших перипетиях. В «Дубровском» аналогичная ситуация замкнута в себе. Сохранив в последующем развитии действия значение непосредственной фабульной мотивировки, подготавливающей внезапное бегство Дубровского из дома Троекурова, она не имеет более глубоких, сюжетных последствий.

Однако связи «Дубровского» с «Роб Роем» глубже и затрагивают основные звенья проблематики обоих романов. Судьбы заглавных героев Пушкина и В. Скотта восприняты повествователями сквозь призму литературного образа «благородного разбойника», причем в том и в другом случае мы имеем дело с очевидной попыткой наново «озвучить» традиционную тему, преломив ее в реальном жизненном контексте. И сходство и различие между «Дубровским» и «Роб Роем» здесь равно показательны для характера пушкинской интерпретации темы, и — шире — они проливают дополнительный свет на ту стадию в овладении Пушкиным большой повествовательной формой, памятником которой осталась черновая рукопись его незавершенного романа.

Своему роману В. Скотт предпослал обширное предисловие, где объединил все то, что было ему известно о Роб Рое и его роде — клане Мак-Грегоров из документальных свидетельств и по изустному преданию. Образ Роб Роя в романе откровенно не совпадает с его образом, встающим из исторической экспозиции. Эти несовпадения, сближающие Роб Роя романа с традиционным типом «благородного разбойника», в общей системе повествования В. Скотта сложно мотивированы. Согласно типу вальтер-скоттовского исторического романа, твердо установившемуся ко времени написания «Роб Роя», лица исторические никогда не выступают в роли главного героя. Роб Рой непрестанно возникает на жизненном пути Фрэнка Освальдистона. Неведомые для героя узы связывают его с этой загадочной фигурой, которая на всем протяжении романа выступает как своеобразный ангел-хранитель юноши и которой истинные очертания проясняются перед Фрэнком лишь по мере того, как ему открывается существо происходящих событий. Удивительно ли, что добрый гений молодого Освальдистона предстает перед ним — рассказчиком своей жизненной повести — по преимуществу с лучшей стороны, заставляя автора и героя-повествователя забывать о той двойственной оценке, которую связало с именем Роб Роя предание?

В отличие от Роб Роя В. Скотта пушкинский Дубровский не имеет своим прототипом столь масштабной исторической личности. Исследователи давно заметили, что история белорусского дворянина Островского явилась лишь наиболее ярким звеном в цепи сходных исторических фактов, в большей или меньшей степени известных поэту.<sup>19</sup> Но тем не менее ситуацию, в которую жизнь поставила его героя, Пушкин представляет как следствие закономерных (и конкретных в своей закономерности) исторических процессов, как бы обязывая тем самым молодого Дубровского и далее действовать, сообразуясь с реальным фоном бытия. Дубровский — главный герой повествования Пушкина, но (в отличие от таких его персонажей, как Троекуров или Дубровский-отец) он от начала до последней написанной главы романа остается личностью, представленной исключительно в идеальных своих проявлениях. И, что особенно важно для характеристики повествовательной структуры «Дубровского», эта идеальная природа образа не мотивирована в романе исключительностью точки зрения рассказчика, в роли которого в данном случае выступает сам автор.

Среди явных отступлений от исторического облика Роб Роя, как он рисуется в предисловии к роману, особый интерес в связи с «Дубровским» и программами его продолжения приобретает один эпизод «Роб Роя», относящийся ко времени поездки Фрэнка Освальдистона в Верхнюю Шотландию. Фрэнк и друг его олддермен Джарви, родственник Роб Роя, попадают туда в момент, когда герцог Монтроз в который уже раз посягает на независимость клана Мак-Грегоров, на свободу и жизнь Роб Роя. Картины тревожной боевой жизни, какую ведут жена и дети Роб Роя, дают мистеру Джарви повод завести с разбойником разговор о судьбах его семейства и предложить Мак-Грегору взять на воспитание его сыновей. Роб Рой со страданием выслушивает отповедь своего родственника и с негодованием отказывается от его предложения, хотя оно вдохновлено добрыми чувствами. Но этот разговор влечет за собой другой, когда Мак-Грегор делится с Фрэнком мыслями о своем положении. Он говорит, что ему нет возврата к обычному образу жизни: «Разве могу я забыть, что я был поставлен вне закона, заклеен именем предателя, что голова моя была оценена, точно я волк! Что семью мою травили, как самку и детенышей горного лиса, которых каждому разрешено терзать, поносить, унижать и оскорблять». Он считает себя вправе мстить до конца, признаваясь своему слушателю: «Но одно меня угнетает <...>: мне больно за детей, мне больно, что Хэмшип и Роберт должны жить жизнью их отца».<sup>20</sup>

В историческом очерке о Роб Рое нет и намека на душевные страдания легендарного разбойника, на которые обрекает его вынужденная жизнь вне закона. Более того, один из анекдотов о Роб Рое гласил, что из благодарности к своему родичу-профессору он предложил растерянному отцу взять с собой его сына: «...мальчик хороший и умный, а вы его портите, забывая ему голову бесполезной книжной премудростью; и я решил, в знак моего доброго расположения к вам и вашему семейству, взять его с собою и сделать из него мужчину».<sup>21</sup> Как видим, в романе В. Скотта этот анекдот подвергся полному переосмыслению: Роб Рой романа страдает при мысли, что собственные его дети растут разбойниками. Реальную историю семьи Мак-Грегора (сыновья и действительно унаследовали судьбу отца: один из них, страдая от нужды, умер в изгнании, другой кончил дни на виселице) писатель преображает, делая ее предметом мучительных предвидений несчастного отца. Внимание к последствиям вынужденного разбойничества Роб Роя, ставящего под угрозу его

<sup>19</sup> Свод накопленных данных см. в кн.: Соболева Т. П. Повесть А. С. Пушкина «Дубровский», с. 7—10.

<sup>20</sup> Скотт В. Собр. соч. в 20-ти т., т. 5. М.—Л., 1961, с. 481, 484.

<sup>21</sup> Там же, с. 35.

право на простое человеческое счастье, сближает роман В. Скотта с традицией повествования о «благородном разбойнике», как определилась она уже в «Разбойниках» Шиллера. Но В. Скотт придерживается при этом конкретных обстоятельств жизни своего героя: его Роб Рой страдает не от нравственного запрета, препятствующего его соединению с возлюбленной; мстительный рок и люди не отнимают у него нареченную невесту. Беды, поток преследований и несправедливости обрушились на Мак-Грегора, когда он был уже счастливым мужем и отцом. И тем страшнее его жребий: с мужественным ожесточением принимая собственную судьбу, он не может не страдать при мысли о судьбе жены и детей.

Параллели между «Дубровским» и романами В. Скотта можно было бы умножить.<sup>22</sup> Но здесь в этом нет необходимости. Как показывают приведенные примеры, в романах «шотландского чародея» Пушкина привлекали в первую очередь не отдельные авантурные ситуации, а умение связать частную жизнь героя с крупными проблемами исторической жизни эпохи. Опираясь на это завоевание В. Скотта, используя опыт его эпического повествования, Пушкин в «Дубровском» стремился построить роман не об истории, а о современности.

#### 4

В связи с «Роб Роем» нам уже пришлось коснуться другой литературной традиции, издавна привлекавшей внимание исследователей «Дубровского». Речь идет о многочисленных в литературе конца XVIII—начала XIX в. литературных обработках темы «благородного разбойника». Несомненно, что в восприятии самого Пушкина и первых читателей романа характер Дубровского включался в сложную цепь ассоциаций, навеянных этой традицией.

Рассказ П. В. Нащокина о судьбе Островского, давший толчок возникновению пушкинского замысла, дошел до нас в двух пересказах. М. П. Погодин в письме к П. А. Вяземскому от 29 марта 1837 г. писал об Островском: «Помещик взял своих крестьян, оставшихся без земли, и пошел с ними разбойничать, несколько раз был пойман, переходил через суды разные очень оригинально etc».<sup>23</sup> В записи Бартенева акцентирован другой момент: Островский, «оставшись с одними крестьянами, стал грабить сначала подъячих, потом и других».<sup>24</sup> Но ни одна из этих двух версий не содержит указаний относительно нравственного облика Островского и характера его разбойничества.

Между тем у Пушкина Дубровский-разбойник с первых шагов прославился «умом, отважностью и каким-то великодушием» (VIII, 186). Ощувив в своем герое известный литературный тип «благородного разбойника», Пушкин развертывает дальнейшее действие романа по законам «жанра». Вот некоторые из устойчивых структурных элементов, характерных для повествования этого типа: герой, вынуждаемый вопиющим социальным (или семейным) беззаконием, бросает вызов обществу, становится разбойником во имя восстановления попорченной справедливости. Конкретные формы его борьбы не важны. Важно обычно другое: если главарь шайки вдохновляется чистыми, благородными побуждениями, то в массе своей разбойники — народ бесчестный и кровожадный, хотя они по-своему преданы атаману. Невольные злодеяния тяготят душу и со-

<sup>22</sup> См., например: Зборовец И. В. «Дубровский» и «Гай Мэннеринг» В. Скотта. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977, с. 131—136. Сходство между описанием последних минут старого Дубровского и сценой смерти лорда Годфри Бертрама было, однако, еще раньше отмечено в кн.: Set s c h k a g e f f V. Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1963, S. 176.

<sup>23</sup> Звенья, т. VI. М.—Л., 1936, с. 153.

<sup>24</sup> Рассказы о Пушкине, с. 27.



весть благородного предводителя, но путь обратно ему отрезан: восстав за закон, он поставил себя вне закона. Его страдания умножает любовь — идеальное чувство, которое тем более мучительно, что оно разделено, и герой, повинувшись законам высокой нравственности, не может подвергнуть возлюбленную позору и невзгодам союза с убийцей и преступником. Нередко отверженный, не в силах противостоять страсти, появляется в доме героини под чужим именем, а снискав ее взаимность, раскрывает свое истинное лицо и во имя любви бежит от счастья.

Массовая литература о «благородном разбойнике» осложняет эту схему за счет вовлечения многочисленных эпизодов авантюрного характера, родовых роману рыцарскому и плутовскому, элементов «черного» романа, осложняет повествование сентиментальной тенденцией или прямым назиданием. Характерный ее образец — прославленный в свое время и упомянутый в «Дубровском»<sup>25</sup> роман Х. А. Вульпиуса «Ринальдо Ринальдини, предводитель разбойников» (1797—1800). Вскоре после появления «Ринальдо» был переведен на многие языки, и уже в 1802—1803 гг. вышел русский его перевод. В отличие от «Разбойников» Шиллера социально-критические мотивы здесь приглушены, причины, толкнувшие героя на путь разбоя, случайны и не имеют ни для характеристики героя, ни для автора существенного значения. Уже на первых страницах Ринальдо предстает в порыве раскаяния, а начальные его шаги на жизненном поприще отнесены в предысторию повествования и скупо излагаются в дальнейшем. Весь многотомный роман Вульпиуса представляет собой цепь попыток героя порвать со своим опасным ремеслом, но ни многолюдные города, ни отшельнические пустыни не могут укрыть его от преследований. Среди сложных сцеплений авантюрного сюжета особое место занимают бесконечные любовные похождения Ринальдо. Влечение к женщинам — неотъемлемая черта его натуры, но всякий раз отщепенство героя накладывает драматический отпечаток на его отношения с очередной избранницей, и чем серьезнее чувство, связывающее его с возлюбленной, тем трагичнее влияние Ринальдо на ее жизнь. Через весь роман, варьируясь в ряде судеб и ситуаций, проходит мысль, что разбойник, человек, изгнанный из общества и преследуемый им, не должен позволять себе глубокой привязанности к людям и тем более не может иметь семьи, ибо не в состоянии выполнить обязанностей доброго мужа и отца и заранее обрекает жену и детей на гонения и позорную смерть. Неуклонное стремление Ринальдо освободиться от пут разбойничества, его доброта и благородство вызывают к чувствительности читателей и подчеркивают несправедливость горестной судьбы героя. После многих тщетных попыток отстоять свою личную свободу Ринальдо встает во главе горцев-гайдуков, выступающих против поработившей их Венеции, но этот порыв не есть следствие новых убеждений бывшего разбойника, а результат стечения обстоятельств и минутного настроения. Под конец, как и подобает герою авантюрного повествования, Ринальдо оказывается принцем, племянником турецкого султана.

Из романов о «благородном разбойнике» для Пушкина 1830-х годов, как справедливо отмечалось большинством исследователей, имело значение не столько старое авантюрное повествование типа «Ринальдо Ринальдини», сколько новые вариации этой темы, появившиеся в эпоху романтизма. Вслед за «Роб Роем» В. Скотта здесь в первую очередь должен быть назван роман Ш. Нодье «Жан Сбогар» (1812; опубликован в 1818 г.).

Первые читатели романа Нодье по праву воспринимали его в одном ряду с поэмами Байрона. И дело не только в герое, «таинственном Сбо-

<sup>25</sup> «Наш Ринальдо» (VIII, 208), — говорит о Дубровском князь Верейский. Это упоминание — род иронической характеристики Дубровского (см., например: Маракуцкий В. Г. Роман А. С. Пушкина в школьном изучении. Л., 1974, с. 12). Думается, однако, что оно призвано служить культурно-историческим штрихом и в портрете самого Верейского, определяя одновременно способ его мировосприятия.

гаре» (V, 60), поднятом над миром и людьми и явившемся, подобно героям Байрона, знамением литературной эпохи. Романтическое повествование Нодье пронизано и спаяно лирическим настроением, что сообщает роману (наряду с другими признаками его жанровой структуры) сходство с романтической поэмой.

Своего героя Нодье изображает таинственным незнакомцем. Он порвал внутренние связи с миром людей, и с кем бы ни сталкивала его судьба — с разбойниками, с благодетельствуемыми им бедняками, с посетителями великосветских салонов — всюду Сбогар-Лотарио полагает преграду между собой и окружающими. Герой остается загадкой для всех, и Нодье с необычайной тонкостью и изобретательностью отыскивает в романтической повествовательной системе возможности для воспроизведения окружающей его атмосферы тайны. Роман построен как непрерывное приближение к заглавному герою, пронизан стремлением разгадать его, и стремление это остается неудовлетворенным даже тогда, когда перевернута последняя страница.

В центре романической фабулы находится не поэтически неопределенная фигура Сбогара, а образ его возлюбленной Антонии, девушки из богатой аристократической семьи, и ее сестры Люсилы. И прежде чем читателю дано встретиться лицом к лицу с истинным героем повествования, его облик предстает во множестве зыбких и неверных отражений: о нем говорит народная молва, он запечатлевается в болезненно причудливом сознании Антонии, приковывает к себе ясную и холодную мысль Люсилы. Любое из этих отражений, всякий поступок Сбогара или ставший достоянием слухов случай из его жизни несут на себе отпечаток лишь одной из многих граней этой сложной и противоречивой личности. Преданию о бесстрашном и беспощадном Сбогаре противостоит предание об уме, отваге, доброте его alter ego — юного и прекрасного Лотарио. С мыслями Люсилы о разбойнике, которого ее воображение отмечает «печатью самого отталкивающего безобразия»,<sup>26</sup> соседствует сцена появления юноши, наделенного таинственным очарованием, легкостью и стремительностью поэтического ночного призрака. Эти два облика, две крайние ипостаси Сбогара в ходе рассказа обретают все более определенные очертания, соприкасаются и взаимно проникают друг в друга, но они так и не сливаются воедино. Наконец, венецианские сцены романа позволяют заглянуть во внутренний мир этого загадочного существа. Из рассказа старика-иностранца о детстве и юности Сбогара, из обращенных к Антонии речей Лотарио и его записной книжки вырисовывается образ мыслящего и страдающего человека, который стоит над своей эпохой и судит ее. Покров неизвестности, по-прежнему скрывающий от нас обстоятельства, которые исказили прекрасную от природы душу Сбогара и сделали его «вечным мятежником»,<sup>27</sup> лишь способствует сгущению лирической атмосферы взволнованности за судьбу героя и сочувствия ему. Эта атмосфера достигает наивысшей напряженности к моменту, когда Жан Сбогар оказывается невольной причиной гибели Люсилы, а затем и нежно любимой им Антонии, и, захваченный властями, сам всходит на эшафот.

Герой Нодье — герой его современности. Но с сегодняшним днем Европы эпохи наполеоновских войн Сбогара связывают не конкретные факты и обстоятельства, а трагическая напряженность мысли и поступков. Постигая отвлеченным разумом противоречия послереволюционной действительности, Сбогар в собственной жизни подвержен их развращающему воздействию. Вспыхнув на минуту, как яркий метеор, он гибнет сам, увлекая за собой всех, кто так или иначе вовлечен в орбиту его существования.

Непроницаемость тайны Сбогара призвана подчеркнуть масштабы его личности. Герой Нодье — скорее поэтический символ века, отражение мя-

<sup>26</sup> Нодье Ш. Избр. произв. М.—Л., 1960, с. 164.

<sup>27</sup> Там же, с. 213.

тущейся души целого поколения, чем пластический, осязаемый художественный образ. В своем «благородном разбойнике» Пушкин стремится «заземлить» традиционный литературный тип.

Ринальдо Ринальдини, Жан Сбогар, герои поэм Байрона являются перед читателем уже после того, как они порвали все связи с обществом. В «Дубровском» этот разрыв происходит на наших глазах. Перед нами не сложившийся человек, а история жизни героя, ряд этапов его биографии. И на каждом из них перед Дубровским встают новые вопросы — социальные, моральные, психологические.

Поначалу Владимир Дубровский предстает перед нами юношей, во всем подобным своим петербургским товарищам. Ни от других героев романа, ни от читателя он не отделен условной, романтической перспективой.<sup>28</sup> Сын старинного дворянина, ученик Кадетского корпуса, петербургский гвардейский корнет — он отклоняется от проторенного пути не вследствие исключительного масштаба своей личности, не повинаясь зову разума или страстей, а под давлением обстоятельств. Не только в рассказе о столичной жизни Дубровского, но и повествуя о его дальнейшей судьбе, Пушкин при всей необычности этой судьбы стремится сохранить реальные пропорции, придать романтическим событиям колорит истинного происшествия.

Опыт вальтер-скоттовского романа помог Пушкину воплотить в живой и яркой картине те реальные социальные процессы, которые и прежде настойчиво привлекали внимание поэта, обретая под его пером публицистическую форму. Впервые в истории русской прозы Пушкину удалось слить воедино изображение ссоры двух соседей-помещиков и глубокий социальный анализ русской жизни, ее основных сил и тенденций. Бытовой конфликт перерос в конфликт исторический, приобрел своего рода «вальтер-скоттовские» черты.

Как показывает пример Нодье, схема разбойничьего романа привлекла внимание Пушкина по другим причинам. Романтическое (и преромантическое) повествование о «благородном разбойнике» было характерной для эпохи формой воплощения противоборства бунтующей личности с обществом. У Байрона и Нодье герой, отмеченный печатью исключительности, превосходящий окружающих духовной мощью и смелостью своих дерзаний, бросал вызов мировой несправедливости. Пушкин же сообщает реальный масштаб не только людям, окружающим героя, и обстоятельствам, направляющим его судьбу, но и самому герою-протестанту. Подобно В. Скотту он делает центральным персонажем не «идеолога», не титана, а среднего человека, жизнь которого при другом стечении событий могла бы не выйти за рамки обычных «преданий русского семейства». Соответственно трансформируется в «Дубровском» и любовная тема.

«У Пушкина любовь — неорганическая интрига», — писал Б. В. Томашевский.<sup>29</sup> Однако уже первый план романа, где герой по имени реального своего прототипа еще называется Островским, показывает, что замысел с самого начала сложился как история дворянина, в которой общественное беззаконие, сделавшее героя рыцарем большой дороги, играет роль всего лишь отправного пункта. Это отчетливо видно на примере двух написанных частей «Дубровского», а насколько можно судить по уцелевшим планам, если бы роман получил продолжение, картина стала бы еще более рельефной.

Начиная с восьмой главы все перипетии жизни Дубровского — последствия его вынужденного разбойничества. Согласно типу повествования о «благородном разбойнике» (будь это драма, поэма или роман), на пер-

<sup>28</sup> См.: Сергиевский И. В. Пушкин в поисках героя. — Литературный критик, 1937, № 1, с. 110.

<sup>29</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 421.

вый план в замысле Пушкина выходит не история его разбоев, а личная судьба атамана шайки. При этом если Шиллера или Нодье занимают по преимуществу социально-критические воззрения или нравственные терзания героя и их взгляд обращен вовнутрь духовного существа отщепенца, то в повествовательной структуре «Дубровского» безусловно преобладает событийное начало: силой своих человеческих привязанностей отверженный влечется назад, к людям, но встречает на пути непреодолимую преграду, которую полагает его отщепенство.

Необходимая принадлежность повествования о «благородном разбойнике» — любовная коллизия. Герой любит и, познав любовь, как никогда прежде осознает свою зависимость от общества. В развязке кара постигает не только самого героя-разбойника, но и тех, кто любил его. У Пушкина любовная интрига сохраняет роль, которая закреплена за ней в повествовании о «благородном разбойнике».

В «Барышне-крестьянке» вражда Муромского и Берестова пронически соотнесена с враждой Монтекки и Капулетти. С Ромео и Джульеттой не раз сопоставляли Владимира Дубровского и Машу Троекурову.<sup>30</sup> Но любовь Ромео и Джульетты символизирует в трагедии Шекспира очистительный вихрь, проносащийся над миром родовой вражды и феодальных междоусобиц. Их гибель является искупительной жертвой во имя утверждения нового гуманистического миропорядка. XVIII век снизил трагическую тему Ромео и Джульетты до уровня истории «несчастных любовников», сообщив ей оттенок мелодраматизма, но в то же время связав эту тему с мотивом разделяющего героев социального неравенства. В такой интерпретации тема «несчастных любовников» становится достоянием всех жанров просветительской и сентименталистской литературы.

Особый поворот тема социального неравенства любовников приобрела в «Новой Элоизе» Руссо, которую также (и не случайно) ставили в связь с «Дубровским».<sup>31</sup> У Руссо плебей Сен-Пре проникает в аристократический дом барона д'Этанж в качестве учителя — ситуация, восходящая к истории средневековых Абельяра и Элоизы. В дальнейшем из учителя Юлиа Сен-Пре становится ее учеником, получая от нее уроки душевной твердости и социальной нравственности. А потом оба они проходят под руководством Вольмара школу человека и гражданина в просветительском понимании этих слов.

В XIX в. социальная окраска темы «несчастных любовников» углубляется. У В. Скотта лорд Эштон — бывший стряпчий, в то время как претендент на руку его дочери Рэвенсвуд происходит из старинного аристократического рода. Таким образом, проблемы социальной и политической истории Англии сплетаются в «Ламмермурской невесте» воедино. С другой стороны, в развитии темы несчастной любви Люси и Эдгара В. Скотт привносит и готический элемент. Род Рэвенсвудов — «проклятый» род, судьба которого предстает в ореоле трагического народного предания. Гибель Люси и Эдгара знаменует не только невозможность преодолеть социальный закон, но и исполнение древнего пророчества. В «разбойничьем» романе герой тщетно стремится обрести счастье в любви, и это углубляет сознание его трагической отверженности и одиночества, подчеркивая невозможность его примирения с обществом.

Наконец, как указал Б. В. Томашевский, в том же году, когда Пушкин писал «Дубровского», во Франции появилась «Валентина» Жорж Санд — опыт социального романа на современную тему, обличающий лицемерие буржуазного брака и провозглашающий право любовников на

<sup>30</sup> См., например: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 412; Марапцман В. Г. Роман А. С. Пушкина «Дубровский» в школьном изучении, с. 43—46.

<sup>31</sup> Розова З. Г. «Дубровский» Пушкина и «Новая Элоиза» Руссо. — Вопросы русской литературы, Львов, 1971, вып. 3, с. 64—69.

счастье независимо от разделяющих их общественных предрассудков и перегородок.

«Дубровский» многообразными ассоциациями связан со всеми этими различными, хотя и объединенными литературной преемственностью трактовками любовной темы. И в то же время Пушкин освобождает ее от дидактизма, свойственного Руссо, и от готических элементов, сохранившихся у В. Скотта, и от романтического «неистовства», присущего произведениям новой французской словесности.

Любовь русского офицера, поневоле ставшего разбойником, и уездной барышни явилась в «Дубровском» первым звеном в ряду испытаний, которые показывают, что для человека, поставившего себя вне общества, счастье невозможно. Но этого мало. Для героев «Дубровского» любовь — решающий момент на пути самопознания, на пути к зрелости. По мере развития чувства им приходится корректировать свои представления о мире и о своем положении в нем. Дубровскому и его возлюбленной не удается завладеть ходом событий, им не дано подчинить себе враждебные обстоятельства. Герои вынуждены трезво взглянуть в глаза действительности. Соединенная против воли с князем Верейским, Маша отказывается нарушить данное ею слово, сохраняя верность долгу. Этим она дает Дубровскому урок нравственной твердости.

Примечательно, что в предварительном плане «Дубровского» главам девятой и десятой чернового текста соответствовали пункты: «У помещика праздник. Сосед ограбленный. Шкатулка. Учитель убегает с барышней» (VIII, 830). Пушкин отказался от этого фабульного хода. Герои-любовники у Пушкина верны своим понятиям о долге и чести. Помимо того деформирующего отпечатка, который неизбежно накладывает на их отношения исключительность ситуации, в какую поставлен Дубровский-разбойник, отношения эти складываются по нормам руссоистского романа, отвергающего бегство и тайный брак влюбленных как средство на пути к счастью. Уже после того как план похищения был отброшен Пушкиным (а не его героями, которым он даже не приходит в голову!), автор подвергает нравственное чувство Владимира и Марьи Кириловны новому, сильнейшему испытанию: Маше Троекуровой грозит ненавистный брак, а упорство самодура-отца вынуждает ее принять решение о бегстве с возлюбленным.

У Руссо в решающие моменты развития любовной интриги, пока любовь выступает как свободное чувство, связывающее два юных существа, героиня выступает инициатором все нового и нового сближения между ними, вплоть до решительного момента, когда происходит ее падение. Однако лишь только речь заходит о бегстве из родительского дома, причем о таком бегстве, когда с пути влюбленных искусственно устраняются все житейские имущественные трудности, связанные с представлением о тайном браке с женихом-неровней, Юлия обнаруживает редкостную силу духа и способность к размышлению, в которых отказано ее любовнику. Семья для Руссо — это мельчайшая ячейка общественной структуры; вступая в брак неблагословенный, свободные любовники попирают законы общества, и их неизбежно постигает возмездие. Юлия не только отклоняет желанные для Сен-Пре планы бегства; став супругой Вольмара, она пишет возлюбленному, что и в случае смерти мужа она никогда не станет женой Сен-Пре. У Пушкина роли переменялись. Маша, отчаявшись отвратить отца от мысли выдать ее за Верейского, говорит Дубровскому: «Тогда, тогда делать нечего, явитесь за мною — я буду вашей женою». А Дубровский при мысли, что его возлюбленная вынуждена будет разделить его гражданскую судьбу, «должен остерегаться от блаженства», «должен отдалять его всеми силами» (VIII, 212), и он следует этому призыву нравственного чувства.

Коснувшись в образе Дубровского темы борьбы страсти и нравственного долга перед возлюбленной, Пушкин затронул тему, общую для

романтической литературы о «благородном разбойнике» и, шире, для повествования о демоническом герое («Мельмот Скиталец»). В «Дубровском» традиционный мотив сохранил и традиционные сюжетные функции: им измеряется сила и глубина этических норм, которыми руководствуется герой, и одновременно дается мера его страдания и отчужденности от человеческого общества.<sup>32</sup> Но Пушкин существенно трансформировал этот мотив, освободив чувства Дубровского от романтического иступления и вернув реальным обстоятельствам способность влиять на поступки отверженного. Тем не менее в рамках романтической фабулы его решение поневоле оказалось половинчатым, и это как нельзя более видно из другой русской трактовки той же темы, трактовки, где традиционная тема обрела жизненное наполнение. Речь идет о замечательной повести Николая Бестужева «Шлиссельбургская станция» («Отчего я не женат?»). По-видимому, повесть эта была написана не позднее 1830 г., но свет она увидела лишь в 1859 г., да и то в изуродованном цензурой виде. Здесь кроется причина, по которой «Шлиссельбургская станция», снискавшая уважение как памятник декабристской идейности, не была оценена по достоинству как произведение русской повествовательной прозы: новая литературная эпоха — время Тургенева, Достоевского, Л. Толстого — полагала скромную достоверность человеческих типов и описаний, тонкость и меру психологического анализа, надолго опередившие свое время, нормой прозаического искусства. Романтическая коллизия борьбы любви и чувства нравственной ответственности перед любимой — центральная коллизия повести Н. Бестужева. Но место демонического избранника, романтического бунтаря в ней занял русский дворянский революционер 1820-х годов. Между ним и его возлюбленной нет ни сословных, ни имущественных преград, но это лишь подчеркивает силу нравственных преград на пути к простому человеческому счастью, которые полагает преданность героя делу общественного служения. Весь его облик исторически, социально, этически конкретен, он не произносит патетических речей, а просто бежит решительного объяснения с предметом своей любви.

Нетрудно заметить, что через все планы «Дубровского» проходит стремление в заключительной части романа поставить героя-отщепенца в ситуацию, когда сама жизнь разрушила бы романтическую иллюзию о возможности индивидуалистической свободы личности. Перипетии жизненной судьбы Владимира неумолимо влекут за собой все новые и новые контакты с людьми и с человеческим обществом, и герой, однажды преступивший законы этого общества, должен дать ответ за свои поступки тому самому миру, который некогда толкнул его на индивидуалистический бунт.

В предварительном плане романа: «Учитель убегает с барышней <...> жена его рождает. Она больна, он везет ее лечиться в Москву, избрав из шайки надежных людей и распустив остальных. Островский в Москве живет уединенно, фореитор его попадает в буйстве и доносит на Островского (с одним из шайки Островского). Обер-полицмейстер» (VIII, 830).

---

<sup>32</sup> Следует, впрочем, заметить, что к этому мотиву Пушкин обращался и прежде. Четырьмя годами ранее, в «Полтаве», он облек запоздалое раскаяние Мазепы в слова афористической сентенции:

... кому судьбою  
Волненья жизни суждены,  
Тот стой один перед грозою,  
Не призывай к себе жены.

(V, 43)

Сформулировав таким образом закон, который жизнь предписывает отпавшему от общества герою, Пушкин одновременно выразил существо проблемы в ее традиционном понимании.

Для романтиков любовь — это титаническая страсть, снедающая героя. Сознание невозможности дать счастье предмету своих мечтаний разрешается в демонических поступках и страстных речах, несущих проклятие человеческому обществу, поправшему простейшие права человека. Пушкин же толкает своего отверженного по пути своеобразного эксперимента. Вступив в брак, герой признает над собой власть семьи, а вместе с тем попадает в новые формы зависимости от мира людей: Островский становится отцом, жена его больна, он прибегает к естественным средствам цивилизованного общества, итог — неизбежный «обер-полицмейстер».

Два других варианта фабульной канвы дошли до нас в виде рабочих программ, которые Пушкин набрасывал в ходе дальнейшей работы над романом. Обе эти схемы отменяют наметки предварительного плана. Одна из них: «Москва, лекарь, уединение. Кабак, извет. Подозрения, полицмейстер» (VIII, 832). Здесь зависимость героя от общества призвана подчеркнуть и усилить не болезнь жены, а собственная болезнь, то ли от раны, то ли иная (в этой же программе пункту «Распущенная шайка» предшествовал зачеркнутый и отброшенный пункт «franc. <?> Сумасшествие»). Эта программа завершения романа, в которой Марья Кириловна не упомянута, была вопреки традиционным представлениям хронологически промежуточной.<sup>33</sup> Другой план продолжения состоит из пунктов: «Жизнь Марьи Кириловны. Смерть князя Верейского. Вдова. Англичанин. — Свидание. Игроки. Полицмейстер. Развязка» (VIII, 831). Марья Кириловна здесь вновь свободна. Дубровский встречается с ней под видом англичанина. Образ жизни, который ведет этот человек вне закона («игроки»), и по этому плану сталкивает его с блюстителем порядка. Участие любовной темы в развязке неясно, хотя и здесь она, по-видимому, должна была занять известное место.

Как видим, сюжетная канва и написанной части «Дубровского», и (в еще большей степени) его продолжения выдает усиленный интерес автора не столько к обстоятельствам бунта героя, сколько к перспективам дальнейшей жизни атамана разбойников — дворянина-отщепенца, порвавшего со своим классом и поставившего себя вне общества.

## 5

Едва ли не все исследователи «Дубровского» затрагивали так или иначе вопрос об отпечатке известной «литературности», свойственном образу главного героя, а также многим сюжетным ситуациям романа. Но происхождение этой «литературности» объясняли по-разному: одни видели в ней следствие непреодоленных литературных влияний, другие — результат сознательной ориентации Пушкина на классические (или бывшие в начале 1830-х годов новинкой дня) литературные образцы. Неодинаково расценивали различные ученые и значение разных традиций для формирования замысла и повествовательной системы «Дубровского». Б. В. Томашевский, как уже упоминалось выше, полагал, что приемы повествования, разработанные в исторических романах В. Скотта, в пору работы над «Дубровским» были для Пушкина уже пройденным этапом. Поэтому в противовес тезису Д. П. Якубовича о влиянии В. Скотта<sup>34</sup> он выдвигал на первый план воздействие французской романтической прозы 1830-х годов, в частности социального романа Жорж Санд. Более ранние исследователи (А. И. Яцимирский, П. Калецкий и др.) склонны были

<sup>33</sup> См.: Петрунина Н. Н. Из творческой истории романа «Дубровский». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1976 (в печати).

<sup>34</sup> См.: Якубович Д. П. «Дубровский». — В кн.: Пушкин А. Дубровский. М., 1936, с. 145.

при характеристике литературного фона «Дубровского» приписывать определяющую роль разбойничьему фольклору и литературным вариациям образа «благородного разбойника». Несколько лет тому назад Э. Г. Розова справедливо привлекла внимание к ряду сюжетных положений и сторон этической проблематики второго тома «Дубровского», переключаясь с традиционным комплексом ситуаций и проблем, восходящим к «Новой Элоизе» Руссо. Однако одновременно исследовательница попыталась на этом основании без достаточной проверки отвести отмеченные Б. В. Томашевским параллели между «Дубровским» и «Валентиной» Жорж Санд.

Многочисленность и пестрота литературных ассоциаций, которые вызвали «Дубровский» и его главный герой уже у современных Пушкину, а затем и у позднейших читателей и критиков, заставляет ко всему этому комплексу проблем подойти заново. Думается, что для решения вопроса, насколько правомерны и продуктивны параллели и сопоставления «Дубровского» с его многочисленными литературными предшественниками, нужно взглянуть на дело с точки зрения задач и потребностей русской прозы в начале 1830-х годов.

Вспомним, что в 1832 г., когда Пушкин писал «Дубровского», даже западноевропейская литература еще не успела накопить в разработке жанра социально-психологического романа о современности того опыта, который она накопила в 1810—1820-х годах в жанре исторического романа. «Адольф» Б. Констана, привлеченный в 1820-х годах сочувственное внимание Пушкина и Вяземского, был по построению сугубо «личным», интимно-психологическим романом, сосредоточенным на тончайшем анализе чувств и отношений главных героев. Лишь незадолго до обращения Пушкина к работе над «Дубровским» появились «Красное и черное» Стендала (1830), «Шагреновая кожа» Бальзака (1830—1831), «Индиана» Жорж Санд (1832), а почти одновременно, летом 1832 г., писалась ее «Валентина». Все эти романисты, каждый по-своему, решали общую задачу эпохи — задачу создания романа о современности, который бы был достоин такого же интереса и внимания читающей публики, что и жанр вальтер-скоттовского исторического романа.

Та же задача, как правильно отметил Б. В. Томашевский, стояла перед Пушкиным в момент работы над «Дубровским». Но он шел к ее решению своим, особым путем, что и определило «экспериментальную» природу романа, в том числе характер использования в «Дубровском» различных литературных традиций.

Автор ряда повестей, в которых традиционные новеллистические ситуации пропущены сквозь призму «жизни действительной», а герои оказываются наяву вовлеченными в реальные события, отмеченные печатью «литературности», Пушкин строит свое повествование (на этот раз роман), последовательно ставя героя в ряд «ходовых», уже не раз испытанных положений классического европейского романа. В Петербурге беспечная жизнь Владимира Дубровского увенчивается в его мечтах счастливой женитьбой на богатой невесте. «Вальтер-скоттовская» вражда Дубровского-отца с Троекуровым, смерть старого Дубровского и сожжение Кистеневки перечеркивают прежние надежды и ожидания Владимира. Вынужденный стать разбойником, Дубровский становится «благородным разбойником», хотя и не во имя верности романтическому идеалу, а в соответствии с усвоенными им понятиями честного дворянина и офицера. Встреча с дочерью Троекурова приводит героя в дом его врага, где он, подобно Сен-Пре, появляется в роли учителя.

Каждая из этих ситуаций представляет своего рода «нервное сплетение», готовую клеточку сюжета, рождающую у читателя огромное количество литературных (а порою и фольклорных) ассоциаций. Эти ассоциации бесконечно углубляют роман, сообщают романическому действию



художественно-историческую перспективу, расширяют смысловое наполнение главных его эпизодов.

В другой связи мы уже обращали внимание на признак, характеризующий принципы сюжетосложения, как проявились они в ряде пушкинских замыслов середины 1830-х годов. Из плана в план, из произведения в произведение Пушкин в качестве опорных пунктов развивающегося сюжета тщательно разрабатывает одни и те же элементарные ситуации и мотивы, которые обнаруживают свою объемность и глубину, лишь оказавшись на пересечении основных конфликтов эпохи. Эти ситуации и мотивы, как правило, представляют собой простейшие, устойчивые формулы, к которым охотно обращались, постоянно видоизменяя их, фольклор и литература разных веков именно в силу их общезначимости и способности варьироваться применительно к меняющимся историческим обстоятельствам.<sup>35</sup>

В «Дубровском» мы имеем дело с аналогичным явлением. И здесь Пушкин из множества возможных коллизий выбирает такие, которые уже прошли процесс литературной шлифовки в творчестве его предшественников и современников. Сложившийся как отражение ситуаций и сцеплений, присущих реальной жизни, этот своеобразный литературный канон должен был, по мысли Пушкина, ожить, насытившись неповторимыми приметами русского быта. Но в «Дубровском» этот метод обнаружил и свои пределы. Литературный канон и живая жизнь здесь не сливаются до конца!

Как ни мало знаем мы о молодом Дубровском, того, что нам известно о нем, достаточно, чтобы убедиться: перед нами герой, наделенный более тонкой натурой, нежели Троекуров, да и Дубровский-отец. Поначалу, до того как им овладевает романтический бунтарский порыв, Владимир проявляет способность и к глубокому чувству, и к трезвому размышлению. Но с того момента, как герой силою обстоятельств отторгнут с пути своих предков, его характер не развивается и не обогащается.

Герой «Ламмермурской невесты» В. Скотта все время остается на авансцене повествования, лишь иногда отступая в сторону, чтобы дать место описанию происшествий, тесно связанных с его судьбой. По ходу действия читатель узнает и о внешних условиях существования молодого Рэвенсвуда, и о его поведении в различных обстоятельствах, и о его внутренней борьбе, когда жизнь ставит его перед решительным выбором. Не то в «Дубровском». Достаточно сравнить образ главного его героя с образом Троекурова, чтобы убедиться, насколько различны в написанных главах романа приемы живописания этих двух персонажей. Дубровский до конца остается контурным изображением, не обретая плотности и осязаемости объемной фигуры. Складывается впечатление, что автор знает о своем герое немногим более, чем говорит о нем мирская молва. Автор и читатель не остаются с героем наедине, не действуют и не размышляют вместе с ним, а лишь присутствуют при его появлении на месте действия. Симптоматично, что две сцены, которые служат исключением из этого правила (лесная прогулка Владимира в день похорон отца и его ночные размышления, предшествующие пожару Кистеневки), находятся в первой части романа, где господствует спокойная повествовательная интонация, и что они дают для проникновения во внутренний мир героя больше, чем весь последующий текст.

Обстоятельства направляют судьбу Дубровского. Но характер его не обретает самодвижения, так же как ситуации романа не перерастают одна в другую, подчиняясь внутренней необходимости; скорее один сюжетно-тематический комплекс, одна новелла о необычайно складывающейся, «странной», романической судьбе героя сменяет другую.

В «Евгении Онегине» Пушкин упомянул

---

<sup>35</sup> Петрунина Н. Н. У истоков «Капитанской дочки». — В кн.: Петрунина Н. Н., Фридляндер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 120—121.

... два-три романа,  
В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно.

(VI, 148)

Число таких романов пополнил и сам «Евгений Онегин». В «Дубровском» же облик главного героя не стал отражением своего времени, как это произошло с Чацким, Онегиным, а позднее с Германном, Чарским или Гриневым.

«Дубровский» — произведение незавершенное, при всех своих удачах и находках это еще не роман, а попытка написать роман. И как раз опыт «Дубровского» убеждает, что в начале 1830-х годов, в момент становления нового русского романа, огромное значение приобретает овладение искусством построения большого эпического повествовательного полотна. В том же 1832 г. восемнадцатилетний Лермонтов, используя в известной мере те же реальные факты, что и Пушкин, начал и оставил, не завершив его, роман «Вадим». Изучение повествовательной структуры этих двух романов, начатых и отложенных в тот момент, когда русского романа в современном понимании этого слова еще не существовало, тем более интересно, что оба они не завершены и авторский замысел предстает перед нами как бы в строительных лесах.

«Дубровский» Пушкина и «Вадим» Лермонтова уже служили предметом сопоставления. И. Л. Андроников давно отметил, что фабула лермонтовского романа отчасти совпадает «с историей Владимира Дубровского, который, так же как и Вадим, становится атаманом восставших крестьян из желания отомстить виновнику смерти отца», и объяснил сходство «завязки обоих романов — история с борзой собакой и возобновившаяся затем старинная тяжба о землях» — общностью исторического их источника.<sup>36</sup> Это наблюдение, а также изучение «Дубровского» и «Вадима» в контексте близких им по времени произведений русской литературы, затрагивающих проблему народных движений, способствовало уяснению конкретно-исторической основы обоих замыслов. Думается, однако, что незавершенные романы Пушкина и юного Лермонтова заслуживают сопоставления в более широком историко-литературном плане. Этому сопоставлению мы собираемся посвятить особую статью. Пока же ограничимся немногими предварительными соображениями.

Для Пушкина — автора «Арапа Петра Великого», «Повестей Белкина», ряда незавершенных повествовательных опытов — «Дубровский» явился новым, закономерным шагом на пути к большой эпической форме. Восемнадцатилетний Лермонтов, приступая к «Вадиму», впервые пробовал силы в прозе. Оба романа писались практически одновременно, оба остались незавершенными. В центре каждого из них судьба дворянина-отщепенца, насильственно отторгнутого с пути его предков, вступившего в единоборство с общественной несправедливостью. Глубина и острота постановки коренных проблем общественного развития, преломление (в каждом случае своеобразное) общественной мысли эпохи позволяют говорить, что перед нами первые образцы русского социального романа. Конкретная поэтика обоих произведений дает основание утверждать, что мы имеем здесь дело не просто с литературными образцами, свидетельствующими о разном уровне повествовательного мастерства и различной литературной ориентации создателей, а с двумя принципиально отличными опытами построения большой повествовательной формы.

Прежде всего это два разных способа раскрытия предмета изображения — конфликта между героем и действительностью. Социально-историческая концепция Пушкина, его мысли о судьбах русского дворянства

<sup>36</sup> Андроников И. Лермонтов. Новые разыскания. Л., 1948, с. 99, 101.

становятся в «Дубровском» (во всяком случае до поры до времени) основной сюжетного построения; они как бы «растворяются» в сюжете, делая его тонким инструментом познания действительности. Иначе у Лермонтова. В его «Вадиме», особенно в первых главах романа, где преобладает лирическая интонация и живо чувствуется связь с поэтикой романтической поэмы, мысли об общественном несовершенстве становятся главной темой исповеднических признаний героя. Картины же реального мира выступают как своеобразная иллюстрация к гневным сентенциям Вадима: Лермонтову достаточно схватить и воплотить внешние признаки явления, ибо его существо раскрывается перед читателем не через сложную цепь причинно-следственных отношений действительности, а путем откровений мыслящего героя. Этот дуализм неизбежно отражается на характере сюжета, ибо освобождает автора от точного воспроизведения связей и отношений действительности.

Юный Лермонтов активно вторгается в повествование со своими историческими рассуждениями и оценками, его голос участвует в создании лирической атмосферы романа и порою звучит в унисон с голосом главного героя. Повествование Пушкина предельно объективно; автор лишь представляет читателю своих героев, скупо и лаконично предваряет и комментирует некоторые поворотные моменты в развитии сюжета; между рассказчиком и его персонажами неизменно сохраняется известная дистанция. С этим различием в повествовательной манере связано то обстоятельство, что в центре внимания Лермонтова оказывается душа главного героя во всей ее сложности и противоречивости, в «Дубровском» же внутренний мир героя остается для автора и читателя почти совершенно закрытым.

В «Вадиме» рассказ вначале всецело сконцентрирован на главном герое. Но постепенно рамки изображаемой картины раздвигаются. Чем дальше, тем более роман обретает черты эпического повествования. Умножается число персонажей, возникают боковые сюжетные линии, действие усложняется, темп повествования замедляется. В «Дубровском» происходит обратное. После широкой и вольной экспозиции рассказ постепенно сосредоточивается на судьбе главного героя. Сожжение Кистеневки оказывается последним моментом, когда предметом изображения служит столкновение противоборствующих социальных сил с присущими им настроениями, разной степенью активности разных их представителей.

Задача состояла, по-видимому, в том, чтобы сочетать интерес к исторически-конкретной эпохе с проникновением в жизненную философию героя и во внутренние мотивировки его поступков. Предстояло овладеть искусством подойти к главному герою «изнутри» и в то же время сохранить по отношению к нему дистанцию, позволяющую автору трезво судить о нем. Нужно было слить органически рассказ о разных героях, больших и малых, уловить в диалектическом сплетении характеров и обстоятельств проявление общего духа времени. На этом пути Пушкину предстояло создать «Пиковую даму» и «Египетские ночи», а в области исторического повествования «Капитанскую дочку».



Л. И. ВОЛЬПЕРТ

## ПУШКИН И ФРАНЦУЗСКАЯ КОМЕДИЯ XVIII в.

Уяснение значения и места комедийного жанра в творческой эволюции Пушкина — важная и все еще не решенная в нашем литературоведении проблема. Недостаточная изученность этой проблемы может быть объяснима парадоксальным, на первый взгляд, положением: ни одной законченной комедии Пушкин не написал, но все его творчество проникнуто яркой комедийностью. Тема «Пушкин и комедия» охватывает широкий круг идейно-эстетических, художественно-образительных и собственно лингвистических вопросов и могла бы составить предмет фундаментального исследования. В настоящей статье мы коснемся лишь одного ее аспекта: значения для Пушкина французского комедийного театра XVIII в.<sup>1</sup>

Из всей европейской комедийной традиции наибольшее значение для Пушкина все же имела французская комедия XVIII в. Не случайно почти все его комедийные планы, наброски и фрагменты восходят именно к этой традиции. Ценность французской комедии XVIII в., по Пушкину, определяется всем тем, что она внесла нового по сравнению с театром Мольера: просветительскими идеями, знанием новых нравов, интересом к жизни светского человека, психологизмом.

Для формирования реалистического метода Пушкина имели значение не только высшие достижения французского комедийного театра XVIII в. (Мариво, Бомарше), но и пьесы комедиографов «второго ряда» (Грессе, Пирона, Лашоссе), причем в разные периоды его творчества на первый план выдвигались разные тенденции в художественном освоении этой традиции. В ее восприятии Пушкин проходит путь от стихотворной светской комедии к прозаическому театру Мариво и Бомарше. Таким обра-

---

<sup>1</sup> Специальных работ на эту тему почти нет. Отдельные ценные замечания см. в работах: Гомашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 142—144; Гросман Леонид. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817—1820 годов. Л., 1926, с. 146—147; Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М.—Л., 1936, с. 25; Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 26—27. См. также комментарии к комедийным замыслам и отрывкам Пушкина в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. М.—Л., 1935, с. 670, 674—675 (комментарий А. Л. Слонимского к отрывкам «Скажи, какой судьбой...» и «Насилу выехать решились из Москвы...»); с. 679—688 (комментарий Д. П. Якубовича к отрывку «Она меня зовет: поеду или нет...»); с. 535—537 (комментарий М. П. Алексеева к «Моцарту и Сальери»). Частные аспекты большой темы «Пушкин и французская комедия XVIII в.» исследуются в следующих работах: Вацуро В. Э. Пушкин и Бомарше. (Заметки). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VII. Л., 1974, с. 204—214; Вольперт Л. И. 1) Пушкин и Мариво. (К проблеме пушкинского психологизма). — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976, с. 263—269; 2) Бомарше в трагедии «Моцарт и Сальери». — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1977, т. 36, № 3, с. 244—251; 3) Пушкин и Бомарше. — В кн.: Пушкинский сборник. Л., 1977, с. 99—125; 4) Пушкин и Лашоссе (о сюжетном мотиве «Метели»). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л., 1978, с. 119—121.

зом, пушкинские искания в области комедии отражают существенные закономерности развития русского комедийного театра его эпохи.

Из многочисленных способов «усвоения» французской комедийной традиции, предложенных Сумароковым, Ельчаниновым, Лукиным, Княжениным, Крыловым, для новой русской комедии наибольшее значение имел опыт Крылова, рекомендовавшего брать сюжетно-композиционную схему французского оригинала и наполнять ее русским содержанием. Русские авторы чаще всего пользовались сюжетными схемами французской салонной комедии. Две пьесы, ознаменовавшие в 1815 г. рождение легкой, светской стихотворной комедии, — «Молодые супруги» Грибоедова и «Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховского использовали соответственно сюжетно-композиционные схемы комедии Крезе де Лессера (Creuzé de Lesser) «Семейная тайна» («Le secret du ménage», 1809)<sup>2</sup> и комедии Делану (Delanoue) «Исправившаяся кокетка» («La coquette corrigée», 1756).

Французская салонная комедия обладала качествами, ценными в момент формирования этого жанра на русской национальной почве. Возросшее после 1812 г. самосознание русского общества усилило интерес к жанрам, отражающим жизнь светских людей, и в первую очередь к комедии с ее критическим пафосом. Проблематика французской салонной комедии (высмеивание пренебрежительного отношения к браку, пристрастия к дуэлям, злоязычия, тщеславия, кокетства) оказывалась актуальной и для русской театральной жизни пушкинской поры.

Французская светская комедия могла также служить образцом в искусстве построения пьесы. В десятках произведений массовой литературы отшлифовывались «завязка», «развязка», «кульминация», совершенствовались пружины комедийного действия, оттачивались разнообразные приемы занимательности и интриги.

Существенным для русской новой комедии был и опыт французских комедиографов в овладении сценическим психологизмом. Детуш, Барт, Грессе, Форжо, Дора, Седен, Колен д'Арлевиль, Крезе де Лессер, строя свои пьесы на всевозможных любовных розыгрышах и испытаниях, стремились по-новому использовать традиционные приемы комедии интриги, придав им психологическую нагрузку. Хотя они усваивали психологические «открытия» Расина и Мариво подчас по-эпигонски, все же это был шаг вперед к постижению тайн человеческой психики на комедийной сцене. Для русских комедиографов (особенно Хмельницкого и Грибоедова) сценический психологизм представлялся важным достижением, и они стремились утвердить его на русской сцене.

Хотя, как правило, герои французской салонной комедии в достаточной степени схематичны, все же в лучших произведениях этого жанра появляются и герои со сложным противоречивым характером, такие как реньяровский игрок, Дамис в «Метромании» Пирона, Клеон в «Злом» Грессе. Сложную структуру образа комического героя (и при этом светского человека) стремятся воплотить и русские комедиографы.<sup>3</sup>

Французская комедия могла служить эталоном и в области стиля. Она черпала из двух богатейших источников: разработанной до тонкостей трагедийной стилиевой традиции и многовековой культуры французского остроловия. От первой она унаследовала преимущественно александрийский

<sup>2</sup> О самобытности «Семейной тайны» см.: Bonapour Jean. A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps. Paris, 1965, p. 130—140.

<sup>3</sup> Особенно популярным в России стал Клеон из комедии Грессе — светский обманщик, наделенный блистательным остроумием, артистизмом и пронизательностью. Своеобразное обаяние «умника» Грессе вдохновило ряд авторов (Шаховского, Загоскина, Катенина и В. А. Каратыгина) на попытку воплотить этот образ на русской сцене. Шаховской превратил Клеона в коварного «сентименталиста», Загоскин и Каратыгин сделали из него картежного жулика, под пером Катенина он стал пронизательным и пронырливым светским обманщиком.

стих с парной рифмой и плавность сценического диалога. От второй — искусство остроумной реплики, веселого «bon mot», ироничной сентенции. Фейерверк блистательных афоризмов, «*reperties vives*», заключенных в стройные «александрины», придавал неповторимую прелесть лучшим образцам этого жанра («Метромания» Пирона, «Злой» Грессе, «Женатый философ» Детуша).

В этом отношении опыт французов был особенно важен для русских комедиографов. В преобразовании русского языка, которое было важнейшей задачей всей русской литературы начала XIX в., комедия была предназначена особая роль как своеобразной лаборатории светской разговорной речи. Легкая беседа, как известно, велась в гостининых по-французски и не имела достаточно разработанного русского эквивалента. Было бы преувеличением утверждать, что комедия формировала светский язык, но она фиксировала эту речь в литературном оформлении и, переводя «устный французский» на имитирующий живой разговор «письменный русский», стимулировала беседу на родном языке в обществе.

Сложность подобной задачи усугублялась еще и особенной трудностью создания стихотворного диалога. Прозаическая комедия ценилась в пушкинские времена гораздо ниже стихотворной. Не только классицистические нормы, но и представление о «побежденной трудности» заставляли отдавать предпочтение стиху перед прозой.<sup>4</sup>

Однако хотя французская комедия и обладала рядом достоинств, преувеличивать ее значение для русских комедиографов было бы ошибкой. Энергичное стремление к самобытности, характерное для русского комедийного театра уже с конца XVIII в., было свойственно и новой русской комедии. Подъем патриотических чувств после победы 1812 г., усилившаяся борьба с галломанией, лучшие достижения русского комедийного театра конца XVIII—начала XIX в. (Фонвизина, Княжнина, Капниста, Крылова) вдохновляли комедиографов пушкинской поры на создание национальной самобытной комедии. Показательно, что уже Грибоедов и Шаховской, положившие начало жанру, обходились с французскими оригиналами весьма независимо. Грибоедов «ужал» «Семейную тайну» с трех до одного акта, а Шаховской, сохранив сюжетную схему (исправление светской кокетки путем розыгрыша), фактически создал первую русскую легкую светскую комедию в стихах.

Составившая эпоху в жизни русского театра комедия «Урок кокеткам, или Липецкие воды» отличалась самобытностью и обладала рядом достоинств (полнокровные характеры, сценичность, комизм, естественный диалог), заслуживших восхищение большей части зрителей. Накал страстей, вызванный пасквильными намеками на Жуковского, активизировал театральную жизнь эпохи. Пушкин был одним из тех, кому горячие бои вокруг «Урока кокеткам» оказались весьма полезными. Они приобщили его к Арзамасскому братству, усилили его интерес к театру, пробудили в нем эпиграммиста и критика, вызвали желание «посоревноваться» с Шаховским на поприще светской комедии. Первая критическая заметка Пушкина «Мои мысли о Шаховском» важна для нас не только как интересное свидетельство насыщенной страстями театральной жизни эпохи, но и как ценный материал для изучения его взглядов на комедию в лицейский период.

Восприятие Пушкиным комедии в лицейские годы определяется во многом традиционной театральной эстетикой. Здесь уместно вспомнить имя Лагарпа. Его 16-томный курс литературы, «Лицей», служивший ли-

---

<sup>4</sup> Характерно, что даже Бомарше, настаивая на необходимости прозаического языка в драме, для комедии наряду с прозой рекомендовал стих: «Если гармония стиха и отнимает естественность у сильных мест, зато она усиливает слабые места и в особенности имеет свойство украшать забавные подробности неинтересных пьес» (Бомарше. Избр. произв. М., 1954, с. 55).

дейстам своеобразным путеводителем по дебрям древней и новой словесности, в значительной части был посвящен драматургии. Хотя в своей драматургической теории, как и во всем остальном, Лагарп исходил из принципов классицизма и его взгляды на театр воспринимались в середине 1810-х годов противниками классицизма как устаревшие, тем не менее его анализ драматургии не утратил полностью своего значения для пушкинской поры. Лагарп прекрасно знал театр, сам был опытным драматургом, хорошо чувствовал законы сцены; в его драматургической теории ощущалось знание всей европейской театральной традиции.

Значительное место в «Лицее» Лагарп уделит комедии. Он не только разработал стройную теорию комедии, но и фактически создал прикладную поэтику жанра. Рассмотрев в «Лицее» более ста французских комедий (из них восемьдесят, написанных в XVIII в.), Лагарп предложил некий общий «ключ», пригодный как для создания комедии, так и для ее анализа.

Лагарп рассматривает каждую пьесу в свете основных категорий, выработанных классицистической эстетикой: характеров, «плана» (сюжетно-композиционной схемы), интриги и стиля. Его критические разборы комедий особенно интересны в той части, которая относится к интриге. Умело выделяя всякий раз в пьесе «счастливые находки», ведущие к усилению занимательности, отмечая удачные и неудачные сцены, он мастерски объясняет причины успеха и промахов авторов. Его анализы — подлинное руководство в изучении «механизма» интриги. Тонко различая естественные и надуманные сюжетные ходы, работающие и холостые «пружины» (*ressorts*),<sup>5</sup> истинные и мнимые препятствия,<sup>6</sup> «тайное» для героев и «гтайное» для зрителей,<sup>7</sup> Лагарп на конкретных примерах раскрывает «секрет» занимательности. Он прослеживает нарастающие напряженности действия пьесы, уделяя с этой точки зрения особенное внимание завязке и развязке.<sup>8</sup> Занимательность комедии, по мнению Лагарпа, находится в прямой связи с быстротой и компактностью развития действия. Считая «растянутость» самым распространенным недостатком французского комического театра XVIII в., он показывает, как пагубно отражается на пьесе стремление автора растянуть несколько удачных сцен на пять актов.

Полагая, что трагедия обращена «к сердцу», а комедия «к рассудку», Лагарп считает, что все же и в последнем случае сердце зрителя должно быть затронуто. «Увлекательность» (*l'intérêt*), в его понимании, — способность не только заинтересовать, но и взволновать. Его излюбленный негативный эпитет — «холодный» — характеризует комедии, оставляющие зрителя равнодушным. Глубоко поучителен его анализ не только лучших пьес (таковыми он в XVIII в. считает «Тщеславного» Дегуша, «Метроманию» Пирона и «Злого» Грессе), но и комедий растянутых, «холодных», с неудачным планом и плохо построенной интригой.

Несмотря на узость общего подхода к драматургии, ценность наблюдений Лагарпа, нередко тонких и пронизательных, бесспорна. Знание законов сцены, безупречный вкус, чувство меры и строгая требовательность помогали ему выносить оценки объективные и верные даже с точки

---

<sup>5</sup> По мнению Лагарпа, например, неуспех «Духа противоречия» Дюффрени и «Нерешительного» Дегуша объясняется однообразием «пружин» комедийного действия. Так, в первой чтобы заставить героя сказать «да», достаточно внушить ему мысль, что все ждут от него ответа «нет». Во второй зритель заранее знает, что во всех случаях жизни герой скажет одновременно и «да» и «нет». См.: *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* par J. E. La Harpe. T. 2. Paris, 1834, p. 290. (Далее: *Лусée*).

<sup>6</sup> Например, слабость интриги комедии Лашоссе «Ложная антипатия» Лагарп объясняет «мнимостью» препятствия на пути героев к счастью (*Лусée*, t. 2, p. 313).

<sup>7</sup> *Лусée*, t. 2, p. 313.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 291.

зрения критериев нашего времени. И только в тех случаях, когда рассматривалась пьеса, решительно не укладывающаяся в стандартные рамки (как, например, «Женитьба Фигаро»), он оказывался не в силах оценить ее по заслугам.

Хотя Пушкин-лицеист относится к эстетике «сурового Аристарха» критически, все же курс литературы Лагарпа был для него своеобразной «настойной книгой». Шутливое покаяние поэта — «но часто, признаюсь, над ним я время трачу» (I, 99) — не только дань традиции дружеского послания с его доверительными интонациями, но и отражение реальной ситуации. Пушкин штудировал «Лицей» прилежно, надолго запоминая прочитанное, и взгляды Лагарпа во многом определили его подход к комедии в лицейские годы. Они отразились, в частности, и в заметке «Мои мысли о Шаховском».

Пушкин критикует автора «Урока кокеткам» за непродуманность «плана» многих его пьес и плохое построение комедий. Шаховской, по его мнению, «не имеет большого вкуса», он «как ни попало вклеивает в свои комедии» случайные впечатления, в его пьесах нет «даже и тени ни завязки, ни развязки», он растягивает «на три действия две или три занимательные сцены». Его комедии «холодные» и лишены увлекательности. Но следуя за Лагарпом в рассуждениях о «плане» и интриге комедии, Пушкин проявляет известную самостоятельность в оценке комедийного характера. Наиболее суровую критику вызвал образ резонера: «Князь Холмский лицо не действующее, усыпительный проповедник, надутый педант — и в Липецк приезжает только для того, чтобы пошептать на ухо своей тетке в конце 5-го действия» (XII, 302). Резонер, как крайнее проявление классицистического «доминантного» характера, сочетающий схематизм и дидактику и разрушающий сценичность пьесы, неприемлем для Пушкина уже в лицейские годы. Заметим, что Лагарп, хотя и отмечает несценичность резонера, рассматривает присутствие этого персонажа как своего рода «неизбежное зло». Постоянно озабоченный «моралью» комедии, он, однако, редко делает этого главного носителя «морали» объектом критики.

Стиль заметки «Мои мысли о Шаховском», отличающейся чисто пушкинской живостью и резкостью оценок, имеет, естественно, мало общего с академически сдержанной манерой автора «Лицея». Однако в терминологии пушкинской статьи заметна некоторая перекличка с Лагарпом. Пушкин также отмечает у Шаховского «счастливые слова», три раза употребляет эпитет «холодный», в духе Лагарпа характеризует «растянутость», использует часто встречающиеся в «Лицее» категории недостатка «вкуса» (*la goût*) и «искусства» (*l'art*).

Заметка «Мои мысли о Шаховском» несет печать серьезных размышлений Пушкина о жанре комедии и его стремления к объективным оценкам. Пушкин отмечает наблюдательность Шаховского, его умение замечать «все смешное», стилистические находки («счастливые слова»).

Критикуя «Урок кокеткам», он все же называет пьесу настоящей «комедией».<sup>9</sup>

На наш взгляд, именно споры вокруг пьесы Шаховского пробудили в Пушкине желание самому создать оригинальную светскую комедию. Через три месяца после премьеры «Урока кокеткам», восторженно принятой большей частью публики, Пушкин занес в дневник запись: «Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее» (XII, 298). Комедии он пытался

---

<sup>9</sup> Более объективный характер пушкинской заметки особенно очевиден при сопоставлении ее с другими отзывами арзамасцев о комедии Шаховского. Например, Вяземский в «Письме с Липецких вод», написанном приблизительно в то же время, обрушиваясь на «неучей», которые «увещают нас языком полурусским учиться по-русски», не находит в комедии ни одного достоинства и подвергает пьесу самой язвительной, уничтожающей критике (см.: Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1878, с. 10—14).



сочинять и раньше (например, совместно с М. Л. Яковлевым написал недошедшую до нас пьеску «Так водится в свете»). Но теперь создание комедии он считал для себя, по-видимому, очень важной задачей: она по его плану должна была стать итоговой, завершить творчество лицейского периода. «Это первый большой *ouvrage*, начатый им, *ouvrage*, которым он хочет открыть свое поприще из Лицея»,<sup>10</sup> — отзывался о замысле Пушкина один из самых заядлых лицейских театралов А. Д. Илличевский. Пушкин, очевидно, особенное внимание уделил плану и языку комедии: «План довольно удачен, и начало, т. е. первое действие до сих пор написанное, обещает нечто хорошее — стихи и говорить нечего, а острых слов сколько хочешь».<sup>11</sup> К сожалению, пьеса не дошла до нас, и реконструировать ее замысел можно лишь с большей или меньшей степенью приближительности.

Пьеса была задумана Пушкиным скорее всего в традиции светской французской комедии XVIII в., о чем свидетельствует даже название — «Философ». «Век Вольтера» создал множество пьес с подобными названиями: «Женатый философ» («*Le philosophe marié*», 1727) Детуша (*Détouches*), «Философ, сам того не зная» («*Le philosophe sans le savoir*», 1760) Седена (*Sedaine*), «Философы» («*Les philosophes*», 1756) Палиссо (*Palissot*), «Маленький философ» («*Le petit philosophe*», 1760) Пуансине-младшего (*Poinsinet le jeune*) и др. Во всех этих пьесах независимо от главного конфликта ощущалось дыхание предреволюционной эпохи.<sup>12</sup> Даже тогда, когда в центре пьесы была чисто семейная проблематика (как, например, в первых двух), общая атмосфера эпохи придавала комедии определенную идейную окраску. В тех же случаях, когда конфликт откровенно строился на столкновении идей (как, например, в двух последних), светская комедия приобретала остро злободневное (чаще всего антипросветительское) звучание. Наиболее распространенными были две трактовки образа «философа». Либо этот комический персонаж оказывался вредным «обманщиком-лжеучителем» (в этом случае пасквильные намеки чаще всего были направлены против Гельвеция, Дидро или Руссо), либо под маской «философа» скрывался светский педант, носитель какого-либо модного предрассудка. Последняя трактовка нашла отражение в реплике героя «Женатого философа» Детуша: «Умерьте вашу несправедливую ярость. Вы, как я вижу, жертва общего заблуждения. Вы воображаете педанта, а не философа».<sup>13</sup>

Пушкин, если даже и не читал некоторых из этих комедий, наверняка знал о них из курса литературы Лагарпа (в «Лицее» разобраны «Женатый философ» Детуша, «Философ, сам того не зная» Седена и «Философы» Палиссо). Исходя из взглядов Пушкина лицейского периода, из его увлечения Вольтером, можно предположить, что антипросветительская трактовка образа «философа» была ему чуждой. Вторая интерпретация («светский педант»), напротив, вполне могла его привлечь. Однако в художественной системе молодого поэта и она должна была претерпеть сильные изменения.

В лицейской лирике образ «философа» выступает как синоним «эпикурейца»: «Философ резвый и пийт» (I, 72); «Пускай не дружен он с фортуною коварной, Но Вакхом награжден философ благодарный» (I, 136); «И снова я, философ скромный, Укрылся в милый мне приют» (I, 171). Подобную трактовку дать в комедии Пушкин едва ли мог: по законам жанра образ главного героя должен решаться в чисто комедийном ключе. Однако образу этому мог быть придан и личный оттенок.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Грот К. Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1914, с. 60.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> См.: Иванов И. В. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. — Учен. зап. Московск. ун-та. Отдел историко-филологический, 1895, вып. 22, с. 247.

<sup>13</sup> *Œuvres dramatiques de Néricaut Déstouches*, t. 3. Paris, 1774, p. 90.

Напомним, что в записи, занесенной в дневник в тот же день, что и сообщение о начатой комедии, Пушкин самого себя шутливо называет «философом»: «...вечером с товарищами тушил свечки и лампы в зале. Прекрасное занятие для философа!» (XII, 298). Не «резвый» и беззаботный «эпикурец», а юный «затворник», награжденный множеством комических черточек и слабостей, своеобразный мизантроп, отказавшийся от соблазнов света, скорее всего мог стать героем задуманной комедии.<sup>14</sup>

Что же касается основной коллизии пьесы, то тут нам представляется ценным предположение А. Л. Слонимского о «комическом противоречии житейского поведения и принятых приличий с нормами „права естественного“».<sup>15</sup> Правда, конфликт мог быть не столь абстрактен и более приближен к русской действительности. Тот факт, что сообщение о начатой комедии буквально окружено дневниковыми записями, посвященными Шаховскому (сообщению этому предшествует «кантата» Д. В. Дашкова «Венчанье Шутовского», далее следует собственная эпиграмма Пушкина «Угрюмых тройка есть певцов», после которой помещена заметка «Мои мысли о Шаховском»), дает основание предполагать, что коллизия могла быть также связана и с литературной борьбой того времени.<sup>16</sup>

Стремление самому создать комедию не покидает Пушкина и после выхода из Лицея. На протяжении двадцатых годов поэт четыре раза возвращается к этой задаче, и хотя он ни одну комедию не доводит до конца, остались отрывки, фрагменты и планы, представляющие ценный материал для реконструкции его замыслов и уяснения характера его творческих исканий на этом пути. Комедийные замыслы Пушкина при всей их отрывочности и разрозненности на самом деле связаны между собой единым движением творческой мысли поэта, в них предвосхищаются темы и образы произведений Пушкина начала 1820-х—1830-х годов.

Первый замысел комедии, от которого сохранились план и стихотворный набросок «Скажи, какой судьбой...» (1821), был задуман как сатирическое обличение барина-картежника и генетически восходит к традиции французской комедии. А. Л. Слонимский в комментарии к отрывку рассмотрел как один из источников пушкинского замысла комедию Реньяра «Игрок» («Le joueur», 1796) и отметил ряд связанных с ней реминисценций.<sup>17</sup> Этот замысел Пушкина изучен основательно.<sup>18</sup> Можно лишь добавить несколько соображений, касающихся «Игрока» Реньяра.

<sup>14</sup> Похожую интерпретацию мы находим в пушкинской лирике более позднего времени:

Философ ранний, ты бежишь  
Пиров и наслаждений жизни,  
На игры младости глядишь  
С молчаньем хладным укоризны.

(II, 109)

<sup>15</sup> Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг., с. 25.

<sup>16</sup> Литературные темы во французской светской комедии были одними из самых «модных» и интерпретировались преимущественно в комическом аспекте. Так, в ней высмеивались всеобщая одержимость сочинительством стихов, графомания; авторы прибегали нередко и к пасквильному пародированию. Например, в пьесе «Философы» Палиссо, написанной сразу же после появления «Рассуждения о причинах неравенства» Руссо, Криспен выходил к зрителям «на четвереньках»; негодующий партер заставил опустить занавес и изъять эту сцену из последующих представлений.

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. М.—Л., 1935, с. 670.

<sup>18</sup> См.: Анненков П. В. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 160—162; Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941, с. 374—376; Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1 (1813—1824). Л., 1956, с. 444—447; Литвиненко Н. Пушкин и театр. М., 1974, с. 139—147; Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975, с. 12—15.

Пушкин, по-видимому, хорошо знал комедию Реньяра (она хранилась в его библиотеке и ему был известен анализ «Игрока», сделанный Лагарпом), а судьба ее на французской и русской сцене была в достаточной степени примечательной. Занимающая в творчестве Реньяра исключительное место, стоящая особняком среди других его пьес, эта комедия, лишенная фарсового начала, во многом предвосхищала новые веяния в драматургии XVIII в., в частности появление «слезной комедии». Реньяр одним из первых в европейской литературе обратился к коллизии «карты—судьба» и ввел в драматургию конфликт, который займет важное место в литературе XVIII—XIX вв.<sup>19</sup> Пушкину, по-видимому, была известна высокая оценка пьесы Реньяра Лагарпом: «Это его самое прекрасное произведение, одна из лучших комедий, игравшихся на театре после Мольера <...> С точки зрения интриги и развязки она прекрасно построена, все сцены, в которых появляется игрок, великолепны».<sup>20</sup>

Комедия «Игрок» приобрела в России известность благодаря ее постановке на сцене петербургского Малого театра в 1817 г. в переводе А. М. Пушкина. Пьеса привлекла внимание не только злободневной проблематикой и исполнительским мастерством (роль Игрока исполнял Я. Г. Брянский), но и качеством самого перевода, возбудив споры вокруг проблемы усвоения французской традиции, и в частности относительно «переделок».<sup>21</sup>

Замысел Пушкина, судя по сохранившемуся отрывку и плану, был противоположен тому, чего достиг в переводе его дальний родственник: он стремился создать не «переделку», а подлинно национальную пьесу, в которой светская комедия приобрела бы реально-бытовой колорит. В плане комедии и в дошедшем до нас отрывке намечены образы и темы, которые найдут дальнейшее развитие в «Евгении Онегине» (тип современного денди, изображение светских нравов) и в поздней прозе Пушкина (образ крепостного дядьки, тема картежной страсти и др.).

Если первый комедийный отрывок Пушкина изучен основательно, то остальные три не привлекли в достаточной степени внимания исследователей. Кроме комментариев к ним А. Л. Слонимского и Д. П. Якубовича, работ по этому вопросу нет. Эти три фрагмента, как и первый отрывок, связаны с магистральной линией развития творчества Пушкина в двадцатые годы, с овладением им реалистическим методом.

Второй набросок, «Насилу выехать решились из Москвы» (1827), также восходит к традиции французской комедии. А. Л. Слонимский одним из источников замысла считает комедию Форжо (Forgeot) «Испытания» («Les épreuves», 1875), хранившуюся в библиотеке Тригорского.

Фрагмент представляет собой завязку пьесы (жених просит горничную подкинуть его невесте, молодой вдове, «обманное» письмо), по которой, зная структуру французской светской комедии, нетрудно реконструировать весь замысел: в зависимости от того, собирается ли автор высмеять ревность жениха или кокетство невесты, служанка передаст или подкинет письмо госпоже. В короткой динамичной сценке (37 стихов) представлены пять действующих лиц, намечены их характеры, обозначена расстановка сил, переданы черты подмосковного быта и нравов, и все это с чисто пушкинским лаконизмом.

<sup>19</sup> В советском литературоведении пьеса Реньяра недостаточно оценена из-за ставшего привычным сопоставления «Игрока» с лермонтовским «Маскарадом». Игнорируя историческую дистанцию почти в полтора столетия, к «Игроку» подходили с художественными критериями XIX в.

<sup>20</sup> Luce, t. 1, p. 651.

<sup>21</sup> См.: Беневольский Ювенал. Театральное обозрение. — Северный наблюдатель, 1817, № 2, с. 55—57. По-видимому, не без влияния этого спора М. Н. Загоскин сделал картежную игру сюжетным ходом комедии «Добрый малый» (1820) и ввел тему карт в русскую драматургию.

В этом фрагменте Пушкин впервые и успешно применяет в комедии вольный ямб. Реплики героев со всеми переборами и паузами живой речи так естественно укладываются в ритм ямба, что поистине они начинают казаться родившимися с ямбом на устах.

Не вызывает сомнения, что замысел Пушкина был связан с впечатлением от блистательного языка «Горя от ума». Как известно, под влиянием грибоедовского вольного ямба многие привычные для времени представления были решительно переосмыслены.<sup>22</sup> Стихотворный диалог французской светской комедии, почитавшийся до того недосягаемым образцом, внезапно утратил свое обаяние. «Александрины» стали казаться «натянутыми и выглаженными»,<sup>23</sup> напыщенная лексика, позаимствованная из трагедии («*mon sort*», «*vos apparas*», «*votre gloire*», «*mes feux*»), — в комедии по меньшей мере неуместной, и Булгарин в «Русской Талии» подвел итог: «Самый пристойный слог для комедии, как мне кажется, — или разговорная проза, или вольные стихи. Александрийское стихосложение еще более стеснит здесь, нежели в трагедии».<sup>24</sup>

Пушкин с истинным восхищением отозвался о стихе «Горя от ума», но в целом его отношение к грибоедовской комедии, как известно, было сложным и противоречивым. Эта проблема могла бы стать темой специального исследования. В настоящей работе мы коснемся лишь того аспекта, который связан с жанровой традицией французской комедии.

В первой пушкинской оценке «Горя от ума» («во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины» — XIII, 137) сказались не только чисто «пушкинское» неприятие образа резонера и «шекспировское» отрицание субъективного начала в драматическом произведении, но и «лагарповский» подход к основным компонентам комедии. Если во всем, что касается трагедии, автор «Бориса Годунова» решительно отвергает каноны классицизма, то по отношению к комедии в середине двадцатых годов у Пушкина во многом еще сохраняется традиционный подход.

По мнению Пушкина, тип условности, принятый для данного вида комедии, должен быть выдержан до конца, и соответственно характеры, заданные в определенном ключе, не должны переключаться в иную тональность. С этой точки зрения план «Горя от ума» предстает как лишенный четкости (интрига завязывается, затем куда-то пропадает и лишь в конце пьесы заявляет о себе снова), в нем нет «мысли главной» (т. е. одного недостатка, подвергаемого осмеянию) и характеры решены в каком-то чуждом для жанровой традиции ключе.

По нормам эстетики классицизма «доминантная» черта комедийного характера должна быть выражена с предельной очевидностью. Противопоставляя героев комедии персонажам повествовательной прозы, Лагарп утверждал: «На театре краски должны быть более яркими, а черты более проявленными».<sup>25</sup> Замечания Пушкина перекликаются с этим взглядом: «Молчалин не довольно резко подл»; «Софья начертана не ясно»; «Что такое Репетиллов? В нем 2, 3, 10 характеров» (XIII, 138). И даже к Чацкому применяется тот же подход: «Первый признак умного человека — с первого взгляда знать с кем имеешь дело и не метать бисер перед Репетилловыми».<sup>26</sup> Характерно, что за примером Пушкин обраща-

<sup>22</sup> См.: Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума». — В кн.: Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 132.

<sup>23</sup> У. У. [Одоевский В. Ф.] Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии «Горе от ума». — Московский телеграф, 1825, ч. III, № 10, май, с. 11.

<sup>24</sup> А. Ф. [Булгарин Ф.]. Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве. — В кн.: Русская Талия. подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. СПб., 1826, с. 353.

<sup>25</sup> Luce, t. 2, p. 310.

<sup>26</sup> Интересны рассуждения Бонамура об особом ключе, в котором решен образ Чацкого, см.: Bonamour Jean. A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps, p. 319—321.

ется к французской светской комедии XVIII в. Он противопоставляет Чацкого Клеону: «Cléon Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с Хлоей» (XIII, 138). Грессе, одарив своего героя проницным и насмешливым умом, считал необходимым придать ему и своеобразный «артистизм»: Клеон с легкостью меняет «маски» в зависимости от того, с кем имеет дело. Светский «умник» Грессе, лишенный какого бы то ни было прекраснодушия или воодушевленности, характер которого с начала до конца выдержан в заданном ключе, по мнению Пушкина, — образец последовательно построенного комедийного характера.

Как уже выше отмечалось, образ Клеона, открывший галерею «модных умников» в литературе XIX в., в России пользовался особым успехом. Создав истинную комедию своего века, ставившего ум выше других ценностей, Грессе обрисовал своего героя не просто как «бытового злодея», но как человека крайне остроумного и беспощадного ко всякого рода глупостям.<sup>27</sup> Поэтому арзамасцы, ценившие Грессе как союзника, включили его в «почетные члены» общества и взяли своим девизом насмешливую сентенцию Клеона: «Дураки существуют для наших маленьких удовольствий».<sup>28</sup> Как и все арзамасцы, Пушкин, по-видимому, отлично знал текст комедии Грессе, которую, по его признанию, он считал «непереводимой» (XIII, 41). Цитируя в письме к П. А. Вяземскому слова Репетилова («Но умный человек не может быть не плутом» — XIII, 137), поэт, вернее всего, помнил, что эта реплика — перефразированная сентенция Клеона.<sup>29</sup> Заметим, что некоторое воздействие Грессе на Пушкина скажется в структуре образа «светского человека» (Онегина первых песен, Минского<sup>30</sup>). Отдаленная переключка заметна и в рассматриваемом нами комедийном отрывке, реплики героя которого (например: «Спешить бы слишком было странно — Я не любовник, а жених» — VII, 248), с их легкой фривольностью, перекликаются с сентенциями Клеона.

В этом отрывке Пушкин концентрирует внимание на языковой характеристике горничной. Речь служанки представляла для русских комедиографов первой трети века немалую сложность. Комедийная субретка — изобретение французской сцены, чисто национальный тип. Она не только по традиции организует интригу, но и, являясь своеобразным «психологом-сердцеведом», руководит чувствами господ, умеет по своей прихоти «зажигать» и «гасить» любовь в их сердцах. Речь субретки построена соответственно этой функции. Как некогда рабы Плавта, готовя свои хитроумные операции, использовали военную терминологию, субретка обращается к словарю комедийной «психологии», и «языковая маска», знаменитое «мы» французской субретки (она как бы делит с госпожой все ее переживания) становится источником комического.

Для русских комедиографов образ субретки стал истинным «камнем преткновения»: он был предельно чужд русской действительности, но и обойтись без него было трудно. В театральной критике пушкинской поры искусство в раскрытии образа горничной стало своеобразным критерием самобытности пьесы. Как когда-то в «Зрителе», со страниц «Северного

<sup>27</sup> Лагарп, защищая Грессе от упреков в «безнравственности», поскольку он придал пороку слишком большое обаяние, доказывает, что образ Клеона — огромная удача, а трудность разоблачения порока, когда он «защищает себя с блеском», придает лишь большую ценность победе (Lycée, t. 2, p. 358).

<sup>28</sup> «Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs» (Gresset M. Le Méchant. Paris, 1799, p. 19).

<sup>29</sup> «Beaucoup d'honnêtes gens sont de ces fripons-là» («Многие порядочные люди — из породы плутов») (Gresset M. Le Méchant, p. 19).

<sup>30</sup> Отчасти сходен с героем Грессе и Швабрин — герой не «светский», но в поведении которого много общего с Клеоном. Последний, желая «отвратить» Валера от Хлои, характеризует ее как «безнадежную дурочку» и далеко «не наивную». Швабрин, разговор которого «остер и занимателен», также описывает Гриневу Машу «совершенную дурочкою» и не строгого поведения.

наблюдателя», «Сына отечества» не сходят упреки в адрес «псевдорусских» служанок, выступающих «во французском уборе». Теоретические столкновения нашли свое практическое разрешение в «Горе от ума». Грибоедов, как никто другой понимавший беспредметность споров о «правдоподобии», когда речь идет о таком в высшей степени условном жанре, как комедия, и не подумал изгнать субретку из своей пьесы. Призрачный мир комедии имеет свои законы «верности натуре». Черновики его комедии свидетельствуют о том, что работа над языковой характеристикой Лизы шла как раз в направлении освобождения ее языка от просторечия. И все же Грибоедов, гениальный знаток сцены, неуловимыми штрихами, характерным жестом, интонацией и наконец скупой разбросанными по всей комедии простонародными словечками сумел сотворить чудо: французская субретка с ее пронипательностью, острым язычком и независимым поведением предстала перед зрителем истинно русской дворовой девушкой.

Служанка пушкинского отрывка, так же как и грибоедовская Лиза, сочетает черты французской субретки и русской служанки. Лукавые интонации, свободная манера обращения, пронипательность роднят ее с героиней французских комедий. Она все понимает с полуслова, схватывает мгновенно, разбирается во всем, даже в проблеме почерка:

— [Ей-богу, вас понять] нельзя.  
Она ведь знает вашу руку.  
— Да [письмецо писал не я]  
— Вот выдумали штуку!  
Хотите испытать — невесту?

В этом отрывке интересна попытка Пушкина овладеть «языковой маской». Французская светская комедия, придав этому традиционному приему психологическую нагрузку, заметно обновила его. Вслед за Хмельницким и Грибоедовым, успешно применившим подобный прием в русской комедии, Пушкин также использует его. Самый строй речи служанки, отбор лексики, полное скрытой иронии словечко «мы» характерны для «языковой маски»:

Мы ждали, ждали вас.  
Мы думали, ваш жар любовный  
Уж и погас — —  
[И с бельведера] вдаль смотрели беспрестанно,  
Не мчитя

(VII, 248)

17 июня 1827 г. Пушкин присутствовал на представлении комедии Мариво «Ложные признания»,<sup>31</sup> в которой язык слуги (смесь военной лексики, нарочитых просторечий и «языковой маски») — главный источник комического. Здесь слуга, «сердцевед» и «психолог», борется за счастье своего господина, и только в результате его тонкой стратегии возлюбленная его хозяина забывает свой высокий ранг и уступает голосу сердца. Хозяину, опасавшемуся, что в последний момент она все же соберется с духом и найдет в себе силы отослать его, слуга отвечает: «Поздно. Храбрый час прошел. Теперь просим за нас замуж».<sup>32</sup> Во время спектакля Пушкин имел возможность испытать на себе заключенный в «языковой маске» комический заряд, особенно эффектный в сценической интерпретации. На наш взгляд, впечатление от постановки могло оказаться непосредственным толчком для этого комедийного замысла, и

<sup>31</sup> Комедия шла в петербургском Малом театре в переводе Катенина под названием «Обман в пользу любви» (см.: Каратыгина А. И. Воспоминания. — В кн.: Каратыгин П. А. Записки, т. 2. Л., 1930, с. 283).

<sup>32</sup> Обман в пользу любви. Перевод с французского Павла Катенина. СПб., 1827, с. 65.

тогда предположительная датировка отрывка 1827 г. получает дополнительное подтверждение.

От этого комедийного отрывка, как и от предыдущего, тянутся нити к творчеству Пушкина тридцатых годов (тема любовного «розыгрыша», наметки образа служанки-наперсницы).

Третий отрывок, начинающийся словами «Она меня зовет: поеду или нет» (1828), как установил Д. П. Якубович, — вольный перевод четвертой сцены первого акта комедии Казимира Бонжура «Муж-волокита» («Le mari à bonnes fortunes», 1824). На основании оставленного Пушкиным на французском языке плана пятиактной комедии в стихах и карандашных отметок, сделанных рукою Пушкина в списке действующих лиц, Д. П. Якубович реконструировал замысел пьесы, действие которой поэт собирался перенести в Россию.

Почему Пушкин взялся за перевод этой комедии? Д. П. Якубович объясняет интерес Пушкина к пьесе Бонжура достоинствами стиха и ее «водевильной легкостью». Однако во французском репертуаре известно немало изящных комедий, написанных превосходным стихом. Ценность пьесы Бонжура для Пушкина, на наш взгляд, в ином. Опасение, как бы частная жизнь дворянина не приобрела на комедийной сцене оттенок вульгарности, привело к парадоксальному положению, когда из всех «высоких» и «низких» жанров салонная комедия оказалась самой ригористской в требовании благопристойности. Соблюдение «морали» — первое требование, предъявляемое к комедии, и в особенности в отношении поведения на сцене светской женщины.<sup>33</sup> Ей дозволено участие в любовных «шалостях» лишь в строго очерченных границах. В «розыгрышах» заняты лишь вдовы и девицы; жены участвуют в них только тогда, когда надо дать урок «обожаемому» супругу. Бомарше первый осознал эту тягостную условность жанра: «В трагедиях все королевы и принцессы пылают страстью — это считается дозволенным, а вот в комедиях обыкновенной смертной нельзя, видите ли, бороться с малейшей слабостью!».<sup>34</sup>

В пьесе Бонжура, усвоившего в изображении светских людей подход Бомарше, на сцене предстает юная супруга Адель, любящая отнюдь не мужа, светского волокиту и соблазнителя, а своего кузена Шарля, друга детства. Оскорбленная изменами мужа, она, однако, стойко борется с чувством, закравшимся в сердце помимо ее воли, и остается верной супружескому долгу. Чистотой нравственного чувства Адель чем-то близка таким героиням трагической судьбы, как Кларисса, Дельфина, Юлия и столь любимая Пушкиным Татьяна. «Комическим мужем» вопреки сложившейся традиции здесь оказывается блестящий светский донжуан, которому по иронии судьбы самому грозит участь рогоносца. До смешного уверенный в привязанности Адели, Дорвиль, сам того не понимая, делает все от него зависящее чтобы толкнуть жену на измену.

Намереваясь приспособить пьесу Бонжура для русской сцены, Пушкин собирался сократить ее почти наполовину (в его плане из 59 явлений отмечены 25). Характерен принцип отбора: Пушкин выбирает сцены, наиболее ценные в психологическом отношении. Помета «nota bene» в его плане относится к первому разговору Адели с Шарлем, во время которого оба героя, сами того не замечая, объясняются друг другу в любви. Сцена глубоко лирична и в то же время проникнута мягким

<sup>33</sup> Характерны упреки, которые предъявлялись Софье из-за ее невинных свиданий с Молчалиным. Так, например, граф Д. И. Хвостов отмечал: «Софья Павловна столь развращена, что не достойна быть на театре. Грибоедов много отважился, что в лице благородной девушки осмелился ее вывести на сцену» (цит. по кн.: Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 225). Эти свидания Софьи имеет в виду и Пушкин, резко характеризуя грибоедовскую героиню (XIII, 138).

<sup>34</sup> Бомарше. Избр. произв., с. 352.

комизмом. Адель простодушно сожалеет, что у нее нет дочери, которая, без сомнения, сумела бы оценить Шарля, «молодые» соединились бы в «упойтельном супружестве» и жили бы всегда рядом с ней. Огорченный Шарль холодно замечает, что перспектива такого брака «не вызывает в нем ни малейшего восторга».<sup>35</sup> Эта сцена не случайно привлекла внимание Пушкина: в ней тонко передано душевное состояние героев. «Истина страстей» в применении к комедии означала для поэта в двадцатые годы умение проникнуть в сферу внутренней жизни светского человека. Показательно, что и в «Горе от ума» его привлек подобный психологизм: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину — прелестна! и как естественно! Вот на чем должна была вертеться вся комедия...» (XIII, 138). В пушкинском замысле комедии предвосхищались темы и образы, которые будут привлекать поэта в дальнейшем (положение женщины в светском обществе, семейные отношения и др.).

Установка на психологизм в еще большей степени характерна для четвертого комедийного отрывка — «Через неделю буду в Париже непременно», условно датируемого началом тридцатых годов. Этот фрагмент также отдаленно связан с французской комедийной традицией, и в первую очередь с прозаическим театром Бомарше. Известное воздействие Бомарше ощущалось уже в предыдущем отрывке, герой которого в чем-то родственен графу Альмавива.<sup>36</sup> Но данный отрывок перекликается не столько с «Женитьбой Фигаро», сколько с третьей частью трилогии Бомарше.

Просветительская теория «оправдания страстей», усвоенная в какой-то мере романом конца XVIII—начала XIX в. («Новая Элоиза», «Опасные связи», «Адольтф») и решительно отвергнутая светской комедией, нашла свое драматургическое воплощение в пьесах Бомарше. Он осмелился пренебречь всеми жанровыми запретами и создать пьесу о светских людях, в которой оправдана неверная жена. Понимая, какую бурю негодования вызовет его произведение, он счел необходимым самим названием «Преступная мать» подчеркнуть осуждение своей любимой героини.<sup>37</sup> Хотя Бомарше как только можно смягчил вину графини Альмавива, привлекая все, что могло бы послужить ее оправданию, его комедия была осуждена как глубоко «безнравственная».

Пушкинский комедийный фрагмент несет следы воздействия Бомарше, что сказалось в расширении круга тем и ситуаций, отражаемых на сцене. Известно, что 1830-й год — время наивысшей творческой близости Пушкина к Бомарше, он перечитывает его пьесы, воспроизводит облик комедиографа в своих произведениях («К вельможе», «Моцарт и Сальери»), использует его опыт борца и полемиста.<sup>38</sup> Естественно, что и созданный приблизительно в это же время отрывок в какой-то мере перекликается с пьесами Бомарше. Положенная в основу «Преступной матери» тема светской женщины, которой грозит осуждение света за супружескую неверность, получила отражение в пушкинской прозе («На углу маленькой площади», «Мы проводили вечер на даче», «Гости съез-

<sup>35</sup> Le mari à bonnes fortunes ou la Leçon. Comédie en cinq actes et en vers. De M. Kasimir Bonjour. Paris, 1824, p. 23.

<sup>36</sup> В пьесе Бонжура тема, характеры, интрига и самый способ исправления мужа-волокуты восходят к «Женитьбе Фигаро». Французская критика отмечала это сходство (Journal des Debats, 1824, 2 octobre). И даже название комедии Бонжур позаимствовал у Бомарше, который сетовал, что вынужден был отказаться от названия «Муж-соблазнитель» из-за опасения вызвать новые нападки на комедию.

<sup>37</sup> Лагарп в «Лицее» отмечал, что название «Преступная мать» не соответствует содержанию пьесы. Итак, оба названия, «Женитьба Фигаро» и «Преступная мать», — вынужденная дань Бомарше ригористской морали.

<sup>38</sup> См.: Вацуро В. Э. Пушкин и Бомарше. (Заметки). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VII. Л., 1974, с. 204—214; Вольперт Л. И. Пушкин и Бомарше. — В кн.: Пушкинский сборник. Л., 1977, с. 99—125.



жались на дачу»). Во фрагменте «Через неделю буду в Париже» данная тема воплощается в драматургической форме. Продолжая новаторский подход Бомарше к этой теме, Пушкин отказывается от мелодраматизма и ригоризма, в известной мере свойственных пьесе французского драматурга, и разрешает себе еще большую смелость в трактовке избранного сюжета. Нарушая все привычные нормы театральной благопристойности, Пушкин выводит на сцену не только светскую даму, неверную жену, но и ее любовника, и создает диалог, который мог бы прозвучать в ситуации, напоминающей парижский эпизод «Арапа Петра Великого». Пушкин как бы пытается «драматизировать» собственную прозу, причем отбирает с этой целью самый сложный для сценического воплощения психологический эпизод.

Этот фрагмент, наименее изученный и наиболее «пушкинский» из всех комедийных отрывков, дает реалистическую трактовку характеров героев. Графиня и ее любовник — не злодеи, а люди со своими слабостями и своими достоинствами, они не осуждены, а «объяснены». Графиня одновременно легкомысленна и серьезна, кокетлива и ревнива, по отношению к супругу она по-своему добра. В глубоко драматический по существу диалог то и дело вторгаются шутивая нота, комический жест, беззаботная интонация.

Созданный позже других отрывков, этот фрагмент существенно отличается от предыдущих новой концепцией личности. Иной материал потребовал и иной формы: это единственный из пушкинских отрывков, написанный прозой. Изображенная здесь сложная психологическая ситуация отлилась в прозаический диалог бытовой сценки. Переключки с Бомарше видна и в этом. Убежденный сторонник прозаического языка, Бомарше призывал авторов изображать людей на сцене «такими, как они есть», утверждая, что язык прозы «наиболее приближен к природе», что только он может верно передать «живой язык страстей, краткий, прерывистый, бурный и правдивый».<sup>39</sup> Светская беседа в ее естественном течении в этом отрывке предвосхищает прекрасные диалоги зрелой пушкинской прозы («Рославлев», «Гости съезжались на дачу», «Дубровский»).

Итак, четыре комедийных отрывка при всем их различии между собой имеют и много общего. Независимо от того, были ли они частью цельного замысла (как первые три) или своеобразным «упражнением» (как последний), во всех них намечаются темы, образы и ситуации будущих произведений Пушкина и разрабатывается прозаический и стихотворный диалог.

Попытка преломления комедийной традиции непосредственно в жанре комедии оказалась для Пушкина не единственной и даже не основной формой усвоения поэтики жанра. Для него характерны более сложные, иногда неожиданные и даже парадоксальные пути. Под его пером комедийная традиция «обернулась» трагедией («Каменный гость», «Скупой рыцарь»), пародийной поэмой («Граф Нулин», «Домик в Коломне»); комедийные элементы оказались «вкрапленными» в виде отдельных сцен в народную драму («Борис Годунов»), «растворенными» в ткани романа в стихах («Евгений Онегин»).

Однако наибольшее значение комедийная традиция имела для прозы Пушкина. За комедией в силу жанровой регламентации была закреплена целая сфера литературы, отражающей обыденную жизнь. В связи с этим комедийная традиция приобретала особое значение в движении русской литературы к реализму, в формировании реалистического метода Пушкина, и в частности его прозы.

Пушкинская проза, как известно, по своей структуре близка драматургии (обилие диалогов с сюжетной и характерологической функцией,

<sup>39</sup> Бомарше. Избр. произв., с. 54—55.

умение «сразу приступить к делу, заставить говорить события и факты»<sup>40</sup>). Поэтому связь с комедией Пушкина-прозаика представляется органичной и естественной.

Сложный механизм взаимодействия жанров в творчестве Пушкина определен многим, в том числе спецификой усвоения им комедийной традиции. Проследить этот процесс на материале всего творчества поэта — задача, невыполнимая в рамках одной статьи. Ограничимся «Повестями Белкина» и рассмотрим отражение комедийной традиции в жанре новеллы на примере повестей «Метель» и «Барышня-крестьянка».

Сочетание точности в изображении русских нравов с особой ироничной «литературностью» и стиливым многоголосием определило национальное своеобразие созданного Пушкиным повествовательного жанра. При этом Пушкин считал необходимым придать своим повестям и исконное свойство новеллы — острую сюжетность. Проза, на его взгляд, должна быть не только ясной, простой, исполненной мысли, но и непременно занимательной.

В жертву занимательности могла быть принесена «правда сюжета», но лишь до того момента, пока она не приходила в противоречие с «правдой характеров». Новая концепция личности нашла в «Повестях Белкина» законченное выражение: Пушкин вывел в них характеры реалистические, лишенные всякого схематизма. Их обрисовка требовала в достаточной степени разработанного психологизма. Влияние французской комедийной традиции XVIII в. как раз и выразилось в «Повестях Белкина» в острой сюжетности и психологизме.

Не принимая принципиально ослабленный сюжет карамзинистской повести и чрезмерную сюжетную напряженность французской «неистойвой» словесности, Пушкин ищет образцы сюжетной увлекательности, соответствующие критерию соразмерности и гармонии. Такой эталон Пушкин находит, в частности, во французской комедии XVIII в., разработавшей до тонкостей технику сюжета и интриги. Обращение Пушкина к «анекдотцам» было принципиальным приемом, сформулированным героиней «Романа в письмах». По ее мнению, в произведениях прошлого века «происшествие занимательно, положение хорошо запутано», писателю только нужно взять «готовый план» и вышить «по старой канве новые узоры» (VIII, 50).

В первой болдинской повести — «Метели» использован сюжетный мотив комедии Лапоссе (*La Chaussée*) «Ложная антипатия» («*La fausse antipatie*», 1733). В пьесе Лапоссе старинный мотив «опознавания супругами друг друга» (брак по любви, вынужденная разлука, поиски друг друга, заключительное «узнавание») получил парадоксальную интерпретацию. Здесь брак между юными героями заключен не по любви, а по принуждению деспотических родителей. Заведомо испытывая взаимное нерасположение, они впервые видят друг друга в церкви при венчании и волею случая тут же разлучаются. Принужденные скрываться под чужими именами, они через некоторое время оказываются соседями и, познакомившись, не узнают друг друга. Вскоре героиня замечает его чувство к себе, отвечает ему тем же, но удивлена его медлительностью в объяснении. Служанка ловко вызывает его на разговор, он признается, что женат. В последний момент счастливого «узнавание» как дар неба осеняет героев, и восхищенная героиня восклицает: «О счастливая судьба! Тот, кого я люблю, мой супруг!»<sup>41</sup>

Пушкин, по-видимому, прочел «Ложную антипатию» в лицейские годы, когда он знакомился с целым потоком произведений французской литературы. Театр Лапоссе, писателя-академика, создателя «слезной ко-

<sup>40</sup> Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1966, с. 117.

<sup>41</sup> «O sort trop fortuné! C'est mon époux que j'aime!» (*Oeuvres de M. Nivelle de la Chaussée*, t. I. Paris, 1788, p. 88).

медии», вызвавшей неодобрение сторонников классицизма и бурные споры вокруг этого жанра, вряд ли остался вне внимания Пушкина. Если ему и не пришлось прочитать самую пьесу, он наверняка познакомился с ее содержанием из пересказа Лагарпа, который в «Лицее» посвятил творчеству Лашоссе пространный очерк.

Пушкин оценил заряд увлекательности, который таился в такой интерпретации мотива «узнавания» и использовал его в «Метели». Здесь также Марья Гавриловна и Бурмин, случайно обвенчанные в церкви, теряют друг друга из виду сразу после венчания, встречаются вновь через несколько лет как соседи, сначала не узнают друг друга, а затем чудесное «узнавание» приводит к счастливой развязке.

Однако включенный в художественную систему пушкинской новеллы, этот мотив существенно видоизменяется. Прежде всего Пушкин совершенствует самый сюжет и, используя поэтику «тайны», придает интриге более острый характер. У Лашоссе вся ситуация объяснена в экспозиции, и зритель с самого начала все знает. В пушкинской новелле «тайна» соблюдена до конца не только для героев, но и для читателя, который до последнего момента не понимает, что же произошло в жадринской церкви и почему Владимир написал «полусумасшедшее» письмо. Острота сюжета достигнута и тем, что Пушкин для своих героев воздвигает действительно непреодолимые препятствия на пути к счастью, в то время как для героев Лашоссе, которые могут разыскать своих партнеров по браку, еще возможен развод. Примечательно, что и Лагарп в «Лицее», дав тонкий анализ «Ложной антипатии», объясняет слабость интриги в ней отсутствием для зрителей «тайны» в ходе действия, а для героев — отсутствием непреодолимых препятствий к счастью.<sup>42</sup>

Однако главная модификация сюжета комедии Лашоссе в другом: в его пародийно-иронической интерпретации. В структуре пушкинской новеллы функция сюжета многозначна. Он подчинен поэтике «литературности» (герои, казалось бы, «разыгрывают» этот сюжет в жизни «по правилам» его построения<sup>43</sup>); он включен в сложную систему пародирования (подчеркнутая «нарочитость» раскрывает противоречие между литературой и жизнью) и одновременно служит реалистическому заданию.

Комедия Лашоссе, отличающаяся чувствительностью, дидактизмом и растянутостью, по духу глубоко чуждая Пушкину, не должна была, казалось бы, обратить на себя его внимание. Однако многоплановость сюжета, его как бы «вторая жизнь», как раз и объясняет самую возможность такого рода заимствований. Даже полярная противоположность творческого метода различных писателей не исключает возможности заимствования ими друг у друга какой-либо сюжетной находки, технического приема или черты поэтики, поскольку заимствованный материал качественно преобразуется и получает новую эстетическую ценность в художественной системе великого писателя.<sup>44</sup>

Последнее замечание может быть в полной мере отнесено и к театру Мариво, психологическая традиция которого своеобразно «переплавлена» в пушкинской прозе. Воздействие Мариво на Пушкина заметнее всего в «Барышне-крестьянке», сюжет которой перекликается с сюжетом комедии Мариво (Marivaux) «Игра любви и случая» («Le jeu de l'amour

<sup>42</sup> Luceé, t. 2, p. 313.

<sup>43</sup> См.: Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962, с. 66—68.

<sup>44</sup> В пушкиноведении связь «Метели» с «Ложной антипатией» не отмечалась, но были замечены «промежуточные» этапы традиции, см.: Сперанский М. Н. «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монтолье. (Библиографическая справка). — В кн.: Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XIX. Харьков, 1910, с. 125—133; Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока, с. 26.

et du hasard», 1730).<sup>45</sup> Героиня пьесы Мариво Сильвия, желая ближе узнать своего жениха, меняется платьем и именем со своей служанкой Лизеттой. Дорант с той же целью переодевается слугой. Оба героя в ранге слуг неожиданно охвачены непреодолимым влечением друг к другу. Сильвия потрясена капризом собственного сердца, но справиться с ним не в силах. Узнав «тайну» Доранта, она, однако, не спешит раскрыть свою: ей улыбается надежда увидеть жениха у ног простой служанки. Любовь торжествует над кастовыми предрассудками, и Дорант действительно предлагает руку и сердце мнимой Лизетте.

Пушкин, изгнав дублирующую пару слуг, упростил сюжет и подчинил его «правде характеров». Прием «двойного переодевания» использован и здесь, однако он дан лишь в зародыше, как несостоявшаяся возможность: Алексей попытался выдать себя за камердинера тугиловского барина, но был мгновенно разоблачен Акулиной—Лизой.

Сюжет комедии Мариво также интерпретируется Пушкиным в пародийном плане. Под его пером традиционная схема с переодеваниями влюбленных становится своеобразной рамкой для изображения русской жизни. Однако главное сходство пушкинской новеллы с комедией Мариво все же не в сюжетной перекличке. Театр Мариво важен для Пушкина в первую очередь разработкой сценического психологизма.

Воздействие Мариво на последующую литературную традицию обусловлено своеобразием его аналитического психологизма. Заменяя схематичных театральных любовников, преодолевающих чисто внешние препятствия,<sup>46</sup> героями, ведущими увлекательную борьбу с собственными чувствами, Мариво, опередив свое время, фактически реформировал жанр комедии, насытил его подлинным лиризмом и создал «аналитическую» комедию, своеобразный аналог «аналитическому» роману XIX в.

Источник прелести «Барышни-крестьянки», шедевра утонченности, остроумия и лиризма, таится в тонком анализе душевных движений героев. Психологическая обрисовка характеров героев повести несомненно впитала предшествующий опыт писателей-психологов, и в первую очередь «сердцевода» Мариво.

Как уже отмечалось выше, расстановка персонажей в комедии Мариво и в повести Пушкина во многом симметрична: и здесь и там лукавые героини, желающие видеть избранника «без маски», отцы, потакающие «шалостям» дочерей, юноши, захваченные врасплох чувством, веселые служанки-наперсницы. Однако решающее сходство в другом: в психологической интерпретации обстоятельств. Смятение, рожденное своей же шалостью, растерянность перед причудами собственного сердца, страх разоблачения создают тонкий психологический рисунок, сходный в обоих произведениях.

Оригинальная психологическая интерпретация традиционного мотива испытания жениха (невесты, жены) с помощью переодевания придала комедии Мариво значение своеобразного эталона в обработке подобного сюжета. «Игра любви и случая» упоминается в качестве образца в повести Жорж Санд «Мельхиор», ее имеют в виду Грибоедов и Катенин в комедии «Студент», о ней вспоминает Хмельницкий в комедии «Царское слово, или Сватовство Румянцева». Героя этой последней в комедии

<sup>45</sup> Комедия Мариво, по-видимому, была хорошо известна Пушкину. В лицейские годы Пушкина она с успехом шла на сцене Малого театра в Петербурге в переводе А. Корсакова, в блистательном составе исполнителей (Сосницкий, Асенкова, Рамазанов, Шляева). Как раз в 1830 г. она была там снова возобновлена в переводе Д. Баркова. См.: Вольперт Л. И. Пушкин и Мариво (к проблеме пушкинского психологизма). — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976, с. 264.

<sup>46</sup> Это характерно не только для комедии dell'arte, важной для формирования французского комического театра, но и для комедий Мольера и Реньяра: «В комедиях Мольера (...) любовная интрига является совершенно внешним, механическим привеском, заполняющим действие» (Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 276).

Мариво восхитила именно психологическая трактовка ситуации: «В Париже, например, я видел комедию под названием *Игра любви и случая*, где одна девушка принимает незнакомого мужчину под чужим именем. Он влюбляется, и последствия выходят ужасные. Конечно, это вымысел; но игра физиономии, ее смущение, упрек обмана, страх, чтоб он не открылся, — все это было мастерски выполнено, это стоило срисовать».<sup>47</sup> В «Студенте» о пьесе Мариво вспоминает герой, предполагающий комедийную ситуацию переодевания там, где ее нет: «Они хотели испытать меня: одна притворилась горничной, другая моей невестой <...> Эту развязку я читал, очень помню».<sup>48</sup> Пушкина также привлекла небанальная интерпретация распространенного мотива.

Сопоставительный анализ произведений двух столь различных писателей, как Мариво и Пушкин, представляет сложную задачу, так как близость их творческой манеры часто не легко «осязаема» и трудно фиксируема. В области литературных влияний чем элементарнее уровень анализируемых явлений, тем очевиднее их взаимосвязь и зависимость. Психологизм образа представляет собой наиболее сложную структурную форму, и поэтому естественно, что воздействие проявляется здесь не в цитатах и простых перекличках, а в гораздо менее уловимых связях.

При сопоставлении приходится учитывать и различие жанровой структуры произведений. В то время как в комедии психологизм образа может быть раскрыт лишь чисто драматургическими средствами (слово, поступок, жест, интонация), в повествовательной прозе функция психологической характеристики героя преимущественно принадлежит авторскому комментарию. В «Повестях Белкина», где авторское начало исключительно сильно (ирония, пародирование, игра стилями), это особенно заметно.

При сходстве контуров психологического рисунка у Мариво и у Пушкина их метод глубоко различен. Мариво, следуя рационалистической поэтике классицизма, исследует столкновение двух разнонаправленных страстей, в частности в «Игре любви и случая» — дворянской гордости и любви. Реалисту Пушкину чужда «бинарность» конфликта. Он раскрывает подвижную, зыбкую и противоречивую сферу души в связи со сложной, многообразной, вечно меняющейся жизнью.

Стимул для переодевания у Сильвии и у Лизы один и тот же: желание увидеть избранника без светской «маски». Психологическая «маска» — важный элемент поэтики Мариво.<sup>49</sup> В его комедиях истинность чувств проверяется «маской»; чтобы сорвать «маску» с другого, приходится надевать ее на себя. По словам Сильвии, все мужья галантны и обходительны в свете, но грубы и деспотичны в собственном доме. «Эт не что иное, как маска», — говорит она.<sup>50</sup> Лизе тоже бы хотелось увидеть Алексея без романтической «маски». В обществе он «печален», «задумчив», по общему мнению, «влюблен и ни на кого не смотрит», а среди дворовых девушек, оказывается, он совсем другой — «веселый», «бешеный», бегаёт с ними в горелки. «Да еще что выдумал. Поймает и ну целовать», — как рассказывает служанка и наперсница Лизы Настя. Хотя Лиза и не предается, подобно рационалистической Сильвии, рассудочному самоанализу, ее желание увидеть «естественного» Алексея велико.

И Сильвия и Лиза, нарушив «неприличным» переодеванием правила этикета, охвачены тайным смятением. Сильвия, подобно героиням Расина, хотя и изумлена «непоследовательностью» собственного поведения, четко осознает причину своего смятения: «Да мне уже опротивела моя

<sup>47</sup> Хмельницкий Н. И. Соч., т. 3. СПб., 1848, с. 49.

<sup>48</sup> Грибоедов А. С. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1971, с. 217.

<sup>49</sup> См.: Schaad. Le thème de l'être et du paraître dans l'oeuvre de Marivaux. Zurich, 1969.

<sup>50</sup> Мариво П.-Ж. Комедии. Пер. Е. Гунста. М., 1961, с. 277 (далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте).

роль, и я бы давно скинула с себя маскарадный наряд» (с. 304). Для Лизы причина собственной тревоги не совсем ясна. Пушкин стремится раскрыть противоречивость ощущения: «Напрасно возражала она самой себе, что беседа их не выходила из границ благопристойности, что эта шалость не могла иметь никакого последствия, совесть ее роптала громче ее разума» (VIII, 115).

Герои Мариво умеют тонко анализировать собственные чувства, их самоанализ имеет обнаженно рационалистическую форму. Свое желание добиться в наряде Лизетты признания Доранта Сильвия осознает с ясностью и формулирует с афористической точностью: «Зато, если я восторжествую, — какое упоение! но победы я должна добиться, а не получить ее из его рук. Я хочу, чтобы любовь сразилась с рассудком» (с. 315). Желание Лизы добиться признания Алексея в наряде Акулины ею самою до конца не осознано. Пушкин мастерски передает всю сложность душевного движения: «К тому же самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной романтической надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» (VIII, 117).

Психологическое мастерство обоих писателей особенно заметно в раскрытии любовного чувства. «Я разыскивал в человеческом сердце все разнообразные уголки, в которых может укрываться любовь, когда она боится показаться на свет»,<sup>51</sup> — подчеркивал Мариво свой интерес к подсознательному. Его излюбленный прием — психологический «розыгрыш». Пушкина, стремящегося раскрыть «загадки» и противоречия сердца, также привлекает этот прием. «Тайное» для партнера создает сложную психологическую ситуацию. Внимание Пушкина сосредоточено на Алексее. Для Лизы в происходящем нет тайны, ей все ясно, и потому о ее любви говорится мало. Скрытая от Алексея «игра» вызывает в его душе сложную гамму чувств, которую Пушкин мастерски раскрывает. Очарование «нечаянной» встречи в лесу, веселое удивление Алексея забавной «строгостью правил» Акулины, его изумление перед «мыслями и чувствами, необыкновенными в простой девушке», восхищение ее «сверхъестественной» сметливостью при обучении грамоте — все эти движения души раскрыты Пушкиным с мастерством реалиста-психолога. Читателю становится вполне ясным то, что для Алексея остается непостижимой загадкой: «каким образом простая деревенская девочка в два свидания успела взять над ним истинную власть» (VIII, 116).

Большое место в обоих произведениях занимает психологическая «игра». В комедии Мариво не только господа превращаются в слуг, а слуги — в господ, но и брат Сильвии (не без ее поощрения) играет роль ревнивого барича, также влюбленного в Лизетту, и даже ее отец, почтенный господин Оргон, активно участвует в розыгрыше. «Барышня-крестьянка» также до краев полна «игры». Лиза «играет» не только Акулину, но и Лизавету Григорьевну, «смешную и блестящую барышню», перед встречей с которой и Алексей решает, что из всех ролей «холодная рассеянность во всяком случае всего приличнее» (VIII, 119); даже Муромский успешно «подыгрывает» дочери.<sup>52</sup>

Однако «игра» у Мариво и у Пушкина далеко не тождественна. Герои Мариво играют «плохо», герои Пушкина — «хорошо». Сильвия и

<sup>51</sup> D'Alambert. Eloge de Marivaux. — In: Marivaux. Œuvres, t. 3. Paris, 1821, p. 611.

<sup>52</sup> Выбор роли, столь характерный для персонажей Мариво, важен и для героев пушкинской прозы. Марья Гавриловна, которую Бурмин находит у пруда «с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа», желая ускорить объяснение, «нарочно перестала поддерживать разговор» (VIII, 85). Заметим, кстати, что и «игра» Сильвии — Лизетты в момент развязки имеет одну лишь цель — ускорить объяснение Доранта. В «Дубровском» Маша также перед свиданием с Дефоржем обдумывает, «каким образом примет она признания учителя, с аристократическим ли негодованием, с усовещаниями ли дружбы, с веселыми шутками или с безмолвным участием» (VIII, 204).

Дорант в наряде слуг сохраняют все повадки, язык, жест господ. Как это свойственно классической комедии, при переодевании господ играют лишь «костюмы». Языковая «маска» — атрибут слуг. Все поведение Доранта—Бургильона подчинено «благопристойности». Фамильярность жеста, взгляда, слова исключена: «Мне все хочется снять перед тобою шляпу, а когда я говорю тебе „ты“, мне кажется, что я богохульствую» (с. 285). Лизетта не видит ничего нелепого в своем заявлении: «Мне предсказан муж-дворянин, и на меньшее я не согласна» (с. 286). Герои Мариво не замечают «плохой» «игры» партнера, «странное» поведение воспринимается ими как норма. Противоречие между «костюмом» и «ролью» — один из важных источников комического в театре Мариво.

У Пушкина играют не «костюмы», а живые люди. «Плохая» «игра» наказывается мгновенно: «Да как же барина с слугой не распознать? И одет-то не так, и байшь иначе, и собаку-то кличешь не по-нашему». Лиза владеет не только «костюмом», но и всем психологическим «маскарадом»: языковой «маской», жестом, интонацией. Выйдя из роли, она мгновенно исправляется. Душевные движения героев находят выражение в жесте простом и естественном: так, Алексей, «привыкнув не церемониться с хорошенькими поселянками», «было хотел обнять ее» (VIII, 114). Источник комического в «Барышне-крестьянке» — в «хорошей» «игре» героев.

Тот факт, что пушкинская повесть была впоследствии неоднократно инсценирована, вполне закономерен: «Барышня-крестьянка» взяла от комедии не только ее поэтику (костюм, жест, пластичность, языковую «маску», остроумие и праздничность), но и своеобразный психологический рисунок. Пушкин по-своему обогатил его, придал ему новые очертания, но общие контуры сохранил.

Значение французской комедийной традиции XVIII в. можно было бы проследить не только на примере самых «игровых» пушкинских повестей («Барышня-крестьянка» и «Метель»), но и на материале других его прозаических произведений. Бытовая проза Пушкина впитала законы сцены, и в первую очередь комедийной сцены. Эта скрытая стихия сценичности и комедийности проникла в самую ткань его произведений. В этом отношении показательны наброски некоторых его замыслов; иногда даже трудно определить, повествовательное или драматическое произведение имел в виду Пушкин. Например, известный отрывок «Кристина приезжает в Губернию NB на ярмонку...» можно рассматривать и как план комедии, и как замысел прозы.<sup>53</sup>

В историко-литературной перспективе скрытые возможности часто раскрываются в творчестве преемников великого писателя. Пушкин не вошел в русскую литературу как автор комедий, но когда речь заходит о создателе новой русской комедии — Гоголе, не следует забывать художественную эстафету, переданную ему Пушкиным и сказавшуюся как в комедийности гоголевской прозы, так и в «Ревизоре».

---

<sup>53</sup> П. О. Морозов, Л. П. Гроссман, Б. В. Томашевский и др. рассматривают этот набросок как план комедии. В академических изданиях его обычно помещают в томе художественной прозы Пушкина. Заметим, что в этом наброске нет характерного для большинства пушкинских комедийных планов членения на сцены.





## II. МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Д. С. ЛИХАЧЕВ

### «САДЫ ЛИЦЕЯ»

Предлагаемая ниже вниманию читателей заметка имеет свою целью ответить на два вопроса: 1) как понимать слова Пушкина в начале восьмой главы «Евгения Онегина» «сады Лицея» и 2) как отразились в поэзии Пушкина царскосельские сады в их идеологическом аспекте.

#### 1

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения — «сады, примыкающие к Лицею», или «сады, принадлежащие Лицею». <sup>1</sup> При этом ясно, что одновременно «сады Лицея» — метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но и в первое значение понятия должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из вида.

Сады, как известно, были неременной принадлежностью лицеев и академий начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Снезипп поставил в саду Платоновской Академии изображения харит, а перс Митридат — статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. н. э. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой Лицей вскоре после Платоновской Академии и также с садом, где происходило преподавание (школа перипатетиков).

В средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставлявшиеся скульптурными группами, символизировавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской Академии. В флорентийской Академии огромную роль играли «Сады Медичи» при монастыре Сан Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола,

---

<sup>1</sup> Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 3. New York, 1964, p. 129—131).



Полициано и др. Здесь Микельанджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджелио Полициано. Сад Сан Марко был академией и музеем античной скульптуры.<sup>2</sup> Во время своего пребывания в Академии Лоренцо Медичи Микельанджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к средним векам, — вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа.

Садовое искусство было не только учебным и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике, — вспомним Петрарку, Томсона, Поупа, Аддисона и Гете.<sup>3</sup> «Идеологический» момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей».<sup>4</sup> Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиными стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

Своим известным словом о «садах Лицея» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «Читал охотно Апулея, А Цицерона не читал». То же соединение «школы» с образом садов встречаем мы и в стихотворении 1830 г. «В начале жизни школу помню я», в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада На душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я» (III, 255, 862). Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо самым кратким образом заглянуть в чрезвычайно сложную и слабо у нас известную область садово-паркового искусства.

## 2

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в туфовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но ин-

<sup>2</sup> Сад Медичи цел до сих пор (Giardino dei semplici), но уже без скульптур. Об Академии Медичи и ее саде см.: Della Torre. Storia dell'Accademia Platonica di Firenze. Firenze, 1902.

<sup>3</sup> Подробно см.: Hunt John Dixon. The Figure in the Landscape Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1977.

<sup>4</sup> Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817, с. 146.

терьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и уединенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Праголино, например, стоял фонтан работы Дж. Болонья с фигурой старца Апинина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в тематике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированы и посвящены каждый своей теме. В одном был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворце, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности. Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «... только природа — ваш единственный образец».<sup>5</sup> В письме к лорду Берлингтону Александр Поуп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотноситься с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов — это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов — писатели любовных историй <...> Что касается меня <...> мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших — французский и голландский. Французский обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские сады в большей мере, чем французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно голландские регулярные сады. Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Ека-

<sup>5</sup> А. Леблон в IV главе своей книги «Теория и практика изящного садоводства» (Гаага, 1715) пишет, что в композиции партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), палметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и проч. (La Theorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fonds les beaux jardins appellés comunement les Jardins de Plaisance et de Propriétés. Anonymum comunement. A la Hage, 1715).

терининского дворца, был голландец — Ван Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским.

Вдоль фасада Екатерининского дворца, построенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к «естественной» природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той «эстетической агитации», которую развивали сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она — в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством — сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполом об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад». Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства. Нельзя считать также, что и Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, т. е. Англией вигов».<sup>6</sup> Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., т. е. значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения и действия, и верность природе местности — верности природе в морали и политике. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или Ньютоновской) вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в ар-

<sup>6</sup> Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design, vol. 1. New York, 1968, p. 100 (перевод мой, — Д. Л.).

хитектуре означало следовать природе».<sup>7</sup> Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере «философски» объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее, — пишет Н. Певзнер далее, — эта концепция (концепция пейзажного парка, — Д. Л.) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породили ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывал, как после Утрехтского мира (1713 г.) свершение „большого путешествия“ стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как Хусси нашел их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привез на родину их живописные произведения или гравюры с их произведениями, как он воодушевлял художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов он попробовал преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена».<sup>8</sup> Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов.<sup>9</sup>

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампаньи, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали собой Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить все возрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и проч., и проч.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensitivity of gardens», которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок «sensitivity», и это отчетливо сказывается в знаменитой — благодаря пушкинским стихам — скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная — «sensitivity».

### 3

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на «sensitivity» царкосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. «Сады Лицея» — это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым

<sup>7</sup> Там же, с. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: Hussy Cr. The Picturesque. London, 1927. Ср. также: Hadfield M. Gardening in Britain. London, 1960; Н у а m s Ed. The English Garden. London, 1962.

<sup>8</sup> Pevsner N. Studies in Art., p. 101.

<sup>9</sup> Н у а m s Ed. Capability Brown and Hamphry Repton. London, 1971, p. 4.

кабинетам Голландского сада в стиле рококо перед Екатерининским дворцом.

Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с «кельей». Напомним хотя бы о его поэме «Монах» и послании «Наталье», заканчивающемся словами «Знай, Наталья! — я... монах!». Тема уединения рисуется им в стихотворении «Городок (К\*\*\*)», «Дубравы, где в тиши свободы» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий «микрокосм»; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и проч.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над «естественным» уровнем прудах (пруды на террасах, возвышавшихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов, Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и проч.). С этой шутливой семантикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок.<sup>10</sup> И это понятно: уже по предположениям XVIII и начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наиболее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон». Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения 1816 г.:

Друзья мои! возьмите посох свой,  
Идите в лес, бродите по долине,  
Крутых холмов устаньте на вершине,  
И в долгу ночь глубок ваш будет сон.

(I, 187)

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были непрямым элементом пейзажных парков.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново

<sup>10</sup> «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек оного. Широкие, а некоторые и прямые дороги осеяны большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою размечанные, прерывают единообразность прямой линии» (Львов Н. А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Гримм Г. Г. Проект парка Безбородки в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954, с. 124—122).

разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.

Образы природы пейзажных парков Царского глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, зланные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе»). Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические — памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем, что Павел I увез из Царского большинство статуй и сады Лицея вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам, к числу которых принадлежал и оригинальнейший — трехзеркальный пруд Голландского сада с бронзовой статуей Тезея посредине среднего. Боковые «зеркала» изображали собой мусульманский месяц, средний пруд — русское солнце, а в целом все это знаменовало морские победы русских.

Памятники русским победам — это другая сторона «sensitivity» Царского села, и здесь следует отметить влияние поэзии «Оссиана». В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами «Оссиана» связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место.

Итак, изучая эволюцию видения природы в его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и проч.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов — архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а, во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII — начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначавшимися для прогулок. В уже упоминавшейся и цитировавшейся записке предромантического поэта и культурного деятеля Н. А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородко он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников — Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в удобность великолепия под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотоми Аглицкого садов преобразователя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех».<sup>11</sup>

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

<sup>11</sup> Львов Н. А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве, с. 110.

А. А. ФОРМОВ

## ПУШКИН И ДРЕВНОСТИ ЮГА РОССИИ

Начало XIX в. — это период, когда в России складывалась археологическая наука, впервые проводились раскопки славянских городищ и курганов, древнего Киева и Херсонеса, некрополей у античных центров в Северном Причерноморье, возникали археологические музеи. Все это вызывало определенный общественный резонанс. «К чести нашего века, — писал Александр Бестужев, — надобно сказать, что русские стали ревностнее заниматься археологиею и критикою историческою, сими основными камнями истории».<sup>1</sup> Автор данной статьи хотел бы остановиться на вопросе о том, как воспринимал памятники древней культуры Пушкин, видел ли он в них то же, что и ученые его времени, или нечто другое. Попутно будут приведены некоторые комментарии археолога к ряду произведений поэта.

Пушкин лично знал почти всех исследователей древности, живших в России одновременно с ним, интересовался трудами египтолога И. А. Гулянова<sup>2</sup> и одного из основоположников славянской археологии Э. Ходаковского,<sup>3</sup> сам старался осмотреть важнейшие памятники старины в Крыму, в Молдавии, на Кавказе.

Первыми археологическими памятниками, обратившими на себя внимание Пушкина, были, бесспорно, южнорусские курганы. Прежде чем ссыльный поэт прибыл в Кишинев, он совершил вместе с семьей генерала Н. Н. Раевского длительное путешествие по Поднепровью, Приазовью, Предкавказью, степному Крыму, северо-западному Причерноморью. Вся эта область усеяна большими и малыми курганами, насыпанными главным образом в бронзовом веке и в скифо-сарматское время, а отчасти уже в средние века печенегами, торками, половцами. Полтора столетия назад кроме курганов здесь по сути дела ничего примечательного не было, и не удивительно, что о них говорится и в южных поэмах Пушкина — в «Кавказском пленнике» (IV, 112), в «Братьях разбойниках» (IV, 373), в «Цыганах» (IV, 180, 190, 198) и в стихотворении тех же лет «Песнь о вещем Олеге» (II, 245). Позже, возвращаясь к сюжетам, связанным с Молдавией, он вновь вспоминал о курганах в «Кирджали» (VIII, 259), в «Записках бригадира Моро-де-Бразе» (X, 308, 318), в заметках к «Слову о полку Игореве».<sup>4</sup>

В беглых упоминаниях курганов у Пушкина взгляд археолога улавливает отпечаток представлений эпохи об этих памятниках. Теперь все

<sup>1</sup> Бестужев А. Взгляд на русскую словесность в течение 1825 года. — В кн.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.—Л., 1960, с. 493—494.

<sup>2</sup> См.: Формозов А. А. Пушкин, Чаадаев и Гулянов. — Вопросы истории, 1966, № 8, с. 212—214.

<sup>3</sup> См.: Формозов А. А. Пушкин и Ходаковский. — В кн.: Прометей, т. 10. М., 1975, с. 100—105.

<sup>4</sup> Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1935, с. 217—221.

знают, что это насыпи над древними захоронениями. Не так было в начале XIX в. Знакомый Пушкина, видный историк Ю. И. Венелин писал в 1830 г., что это «мнимые могилы», скорее всего остатки жилищ кочевых народов — татар и угров.<sup>5</sup> Известный поэту академик П. И. Кёппен в тот же период приводил и разбирал мнение, распространенное на юге России, что это сторожевые вышки, искусственные холмы, с которых караулы следили за передвижением татар и казаков.<sup>6</sup>

Если в «Цыганах» курган — синоним могилы, то в «Кавказском пленнике» мы видим иное:

Где на курганах возвышенных,  
Склонясь на копья, казаки  
Глядят на темный бег реки.

(IV, 101)

И окликались на курганах  
Сторожевые казаки.

(IV, 112)

Но это может быть лишь бытовой зарисовкой: на насыпях над прахом древних обитателей степи как на наиболее высоких точках, удобных для обзора, часто располагались посты кубанских казаков. В той же поэме автор говорит про свою музу, что она

Любила бранные станицы,  
Тревоги смелых казаков,  
Курганы, тихие гробницы.

(IV, 113)

Зато в совершенно другом смысле применен тот же термин в заметках к «Слову о полку Игореве»: «Чрез всю Бессарабию проходит ряд курганов, памятник римских укреплений, известный под названием *Троянова вала*» (XII, 151). Здесь уже явно речь идет о земляных сооружениях оборонительного назначения. В Поднестровье до сих пор сохранились два трояновых вала — нижний и верхний. Построены они в первые века нашей эры.<sup>7</sup> Во время поездки по Молдавии в 1821 г. И. П. Липранди показывал Пушкину верхний троянов вал у села Леова на Пруте.<sup>8</sup> Отсюда он тянется к Днестру в район Бендер на 138 километров.

Итак, в произведениях Пушкина отразилась некоторая неотчетливость представлений о курганах, существовавшая в науке начала XIX в. Только широкие массовые раскопки в середине этого столетия позволили утверждать, что округлые насыпи — это всегда надгробия, а длинные валы — фортификационные сооружения, совсем другая категория древностей.

Кладбища кочевников-степняков Пушкин видел только мельком, из окна повозки. Более внимательно осматривал он археологические памятники в Крыму. Источником наших сведений об этом служат два письма поэта. Первое из них отправлено брату Льву 24 сентября 1820 г. из Кипинева, т. е. вскоре после посещения Тамани, Керчи, Феодосии; второе адресовано А. А. Дельвигу и относится к декабрю 1824 или 1825 г. Это отклик на вышедшую в 1823 г. книгу И. М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде в 1820 году». Пушкина поразила резкая разница в восприятии Крыма у двух одновременно побывавших там людей, и он

<sup>5</sup> См.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. III. М., 1890, с. 137.

<sup>6</sup> Кёппен П. И. О курганах. — Изв. Таврической учен. архивной комиссии, 1908, № 42, Симферополь, с. 6.

<sup>7</sup> Федоров Г. Б. Население Прутско-Днестровского междуречья в I тысячелетии до н. э. — В кн.: Материалы и исследования по археологии СССР, № 89. М., 1960, с. 74—80.

<sup>8</sup> Липранди И. П. Из дневника и воспоминаний. — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1974, с. 312.



вспоминает о своих впечатлениях, сравнивая их с рассказом Муравьева-Апостола — человека старшего поколения, поклонника античности, писателя-сентименталиста. Судьба этого письма к Дельвигу своеобразна. Хотя Пушкин специально просил друга никому не читать этого письма, большая часть его вскоре же была опубликована в «Северных цветах на 1826 год», а затем при жизни автора перепечатывалась еще несколько раз. Теперь она включается в собрания сочинений вместе с отрывком из книги Муравьева-Апостола как приложение к «Бахчисарайскому фонтану» (XIII, 487).

Рассмотрим последовательно дошедшие до нас записи Пушкина о крымских достопримечательностях, сопровождая его слова необходимыми комментариями.

«С полуострова Таманя, древнего Тмутараканского княжества, открылись мне берега Крыма», — читаем в письме поэта к брату (XIII, 48). То, что летописная Тмутаракань находилась на Тамани, было установлено незадолго до поездки Пушкина. Авторы XVII в. помещали ее в Астрахани, В. Н. Татищев и И. Н. Болтин — в районе Рязани, Феофан Прокопович — в Литве, Г. Байер — в Темрюке.<sup>9</sup> Только находка мраморной плиты с русской надписью 1068—1069 гг. и упоминанием Тмутаракани на Таманском городище в 1792 г. помогла определить местоположение древнего поселения. В 1806 г. А. Н. Оленин опубликовал книгу «Письмо к графу Алексею Ивановичу Мусину-Пушкину о камне Тмутараканском». Возможно, что поэт видел ее, но вероятнее, что о Тмутараканском княжестве он узнал из «Истории» Карамзина, которую цитировал в этой связи в «Кавказском пленнике» (IV, 117).

В Фанагорийской крепости Пушкин мог видеть Тмутараканский камень. В 1803 г. при поездке по Крыму и Тамани талантливый архитектор и писатель Н. А. Львов устроил в местной церкви нечто вроде музейной экспозиции, расставив в виде скульптурной группы Тмутараканский камень, куски мраморных плит с древнегреческими надписями и обломки античных статуй, найденные около Фанагории. Как выглядела эта композиция, характерная для эпохи, стремившейся объединить, увязать античные и русские памятники, мы знаем по гравюре в книге А. Н. Оленина. В 1820 г. эту экспозицию в церкви еще берегли. Ее осмотрел и описал путешествовавший одновременно с семьей Раевских и Пушкиным третьестепенный литератор Г. В. Гераков.<sup>10</sup> Лет через десять все древности из церкви выкинули. Тмутараканский камень в 1835 г. перевезли в Керченский музей, а уже оттуда в 1854 г. — в Эрмитаж.

15 августа 1820 г. Пушкин провел в Керчи. В письме к брату он писал: «Морем приехали мы в Керчь. Здесь увижу я развалины Митридатова гроба, здесь увижу я следы Пантикапеи, думал я — на ближней горе посреди кладбища увидел я груды камней, утесов, грубо высеченных — заметил несколько ступеней, дело рук человеческих. Гроб ли это, древнее ли основание башни — не знаю. За несколько верст останавливались мы на *Золотом холме*. Ряды камней, ров, почти сравнившийся с землею, — вот все, что осталось от города *Пантикапеи*. Нет сомнения, что много драгоценного скрывается под землею, насыпанной веками; какой-то француз прислан из Петербурга для разысканий — но ему недостает ни денег, ни сведений, как у нас обыкновенно водится» (XIII, 18). О переезде из Тамани в Керчь Пушкин сообщил и Дельвигу: «Из Азии переехали мы в Европу на корабле. Я тотчас отправился на так называемую *Митридагову гробницу* (развалины какой-то башни); там сорвал цветок для памяти и на другой день потерял без всякого сожаления. Развалины

<sup>9</sup> См.: Мусин-Пушкин А. И. Историческое исследование о местоположении древнего русского Тмутараканского княжества. СПб., 1794, с. 1—2.

<sup>10</sup> [Гераков Г. В.]. Путевые заметки по многим российским губерниям 1820 года. СПб., 1828, с. 115.

Пантикапей не сильнее подействовали на мое воображение. Я видел следы улиц, полузаросший ров, старые кирпичи — и только» (IV, 175; XIII, 250—251).

Пушкин упоминает два археологических объекта — руины античного города Пантикапея и Золотой курган неподалеку от него. Над керченским портом поднимается гора Митридат. На ней-то и располагался основанный переселенцами из Милета в VI в. до н. э. Пантикапей. Название горы возникло уже после присоединения Крыма к России. Царь Понта — государства в Малой Азии — Митридат (родился около 132 г. до н. э., погиб в 63 г.) был яростным противником мировой Римской державы. Он достиг того, что под его власть оказались и Кавказ, и Северное Причерноморье, и Греция, и острова Эгейского моря. И все же в борьбе с Римом Митридат потерпел поражение. Утратив завоеванные области, он покончил с собою в Пантикапее, где его сын Фарнак готов был выдать отца римлянам.

Этот яркий эпизод из прошлого Тавриды, рассказанный греческим историком Аппианом,<sup>11</sup> русское общество знало лучше, чем какие-либо другие связанные с нею события. Сведения о Митридате черпались при этом обычно из посвященной ему трагедии Расина, а не из первоисточников. Понтийскому царю приписывали все развалины, уцелевшие к тому времени в Керчи.

Так же воспринимает Тавриду и пушкинский Онегин:

Воображенью край священный:  
С Атридом спорил там Пилад,  
Там закололся Митридат.

(VI, 199)

Сравни с черновиками неоконченного стихотворения: «И зрит пловец — могила Митридата» (II, 190). Как и большинство его современников, поэт ошибался. Такой гробницы в Пантикапее никогда не было. Фарнак отослал тело отца его врагу Помпею, а тот, проявив благородство, повелел похоронить царя с подобающими почестями на родовом кладбище в Синопе.

На территории городища Пушкин осмотрел какую-то башню, фундаменты жилищ. Сейчас ни того, ни другого мы уже не найдем. По мере того как росла русская Керчь, ее жители растаскивали для своих домов камни из древних построек.

Впечатления Пушкина от посещения античного городища были примерно такими же, как у обычных посетителей. Ожидая чего-то значительного, выразительного, стремясь увидеть ясную и цельную картину успешней жизни, они видят всего-навсего обрывки кладок, разбитые кирпичи, черепки. Археологи, как правило, имеют дело лишь с жалкими остатками зданий, со следами древнего быта, порою даже со «следами следов». Такое же разочарование испытал ездивший по Крыму за год до Пушкина поэт предшествовавшего поколения — В. В. Капнист. В 1819 г. он отправился на юг ни более ни менее как за тем, чтобы отыскать свидетельства о странствиях Одиссея, скитавшегося, по мнению Капниста, именно по Черному, а не Средиземному морю.<sup>12</sup> Вместе с семьей он приехал в Херсонес, но, как писала позднее его дочь, «кроме камней и разрушенных стен» они «ничего не видели».<sup>13</sup>

Но если Капнист, Муравьев-Апостол и другие путешественники по Тавриде не шли дальше признания, что и Пантикапей, и Херсонес в натуре не так интересны, как думалось, то Пушкин сделал определенный

<sup>11</sup> А п п и а н. Митридатовы войны. — Вестник древней истории, 1946, № 4, с. 239—288.

<sup>12</sup> Ка п н и с т В. В. Соч., т. 2. М.—Л., 1960, с. 526—527 (письмо к А. Н. Голицыну от 20 декабря 1819 г.).

<sup>13</sup> Ка п н и с т - С к а л о н С. В. Воспоминания. — В кн.: Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов. М., 1934, с. 350.

шаг вперед. Он понял, что «много драгоценного скрывается под землею» и что надо вести раскопки. На это его могли натолкнуть разговоры с А. Н. Олениным в Петербурге, с С. М. Броневским в Феодосии и, возможно, с П. А. Дюбрюксом в Керчи.

П. А. Дюбрюкс и есть упомянутый в письме к брату «француз». Не ясно, встречался ли с ним Пушкин. Пребывание поэта в Керчи было кратковременным, а Дюбрюкс в этот момент мог находиться за городом, на раскопках. Во всяком случае относящиеся к нему слова Пушкина неточны, что могло получиться и при мимолетном знакомстве и быстрой экскурсии с ним по Пантикапею. Поль Дюбрюкс (1774—1835) вовсе не был «прислан из Петербурга для разысканий», а занялся ими по собственному почину. История его такова. Он оказался в России в числе многих дворян-роялистов, бежавших от Французской революции. Но в то время как его более богатых, более знатных и образованных соотечественников, вроде герцога А. Ришелье, графа А. Ланжерона, О. де Рибаса (чьи имена до сих пор звучат в названиях одесских улиц), ждали в России видные государственные посты, судьба рядового эмигранта сложилась нелегко. Поступив девятнадцати лет на военную службу, Дюбрюкс не имел по сути дела никакого образования. Правда, это не помешало ему несколько лет быть учителем где-то в Польше, но в Керчи, куда он перебрался в 1809 г., на эту роль он уже не претендовал.

Ныне крупный портовый город Керчь был тогда захолустным поселком с шестьюстами жителей. Дюбрюкс, пристроившийся на таможне, бедствовал и питался одной соленой рыбой. В 1817 г. его назначили начальником соляных озер, но и эта должность приносила ему мало дохода. Не слишком обремененный служебными обязанностями, француз бродил по окрестностям и собирал древние монеты, расписные сосуды, нередко попадавшие в пантикапейской земле. С 1811 г. он начал вести небольшие раскопки. Есть данные о том, что сперва Дюбрюкс рассчитывал всего лишь пополнить свой бюджет, продавая найденные вещи коллекционерам. Но постепенно он увлекся археологией, стал читать древних авторов, записывать свои наблюдения, делать зарисовки и чертежи. Как справедливо заметил Пушкин, для раскопок нужны солидные средства, чтобы оплачивать тяжелый труд землекопов. Учреждений, ведавших археологическими исследованиями, в России тогда еще не было. Дюбрюкс обращался в Академию наук, искал меценатов-покровителей. Какую-то сумму на раскопки раздобыл для него А. Ф. Ланжерон, что-то дали великие князья Николай и Михаил Павловичи. В 1818 г. Керчь посетил «кочующий деспот» — Александр I. Дюбрюкс преподнес императору свою коллекцию древностей, а тот «подарил» ее ему самому. С тех пор археологическая деятельность смотрителя соляных озер получила уже официальный характер, почему Пушкин и решил, что «француз прислан из Петербурга для разысканий». Однако средств не было по-прежнему. Незадолго до смерти Дюбрюкс говорил, что выходит на археологические разведки на целый день лишь с ломтем хлеба в кармане и только изредка позволяет себе купить солдатского табаку.

Улучшилось его положение лишь в одном отношении. В 1829 г. в Керчь прибыл новый градоначальник И. А. Стемковский — серьезный знаток античности, некогда общавшийся с членами Парижской Академии надписей. В 1826 г. возник Керченский музей древностей. После открытия кургана Куль-оба с его золотыми произведениями искусства правительство уже не скупилось на финансовую поддержку раскопок, и они разворачивались все шире и шире. Дюбрюкс дожил до начала этого нового этапа и смог несколько лет поработать с более квалифицированными антиковедами.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> См.: Тетбу де Мариньи Э. В. Павел Дюбрюкс. — Зап. Одесского об-ва истории и древностей, 1848, т. II, с. 229—231.

Отзыв Пушкина совпадает с характеристиками, данными зачинателю керченской археологии другими современниками. Сопровождавший Александра I при поездке по Крыму генерал и военный историк А. И. Михайловский-Данилевский (Пушкин его знал) писал: «Что человек сей не учен, то доказывает самое короткое с ним свидание, он по латыни не знает, об успехах, сделанных в филологии в новейшие времена, и не слыхал и даже по-французски говорит дурно, мало учился <...> вступил в военную службу во Франции и потом сочинил книжку под заглавием „Essai sur la cavalerie legerе“. Всякий видит, что переход от легкой конницы до глубокой древности немного труден».<sup>15</sup> Ниже, однако, Михайловский-Данилевский отметил, что Дюбрюкс читал Геродота и Страбона. А. Н. Оленин точно так же утверждал, что «от трудов господина Дюбрюкса не может быть решительно никакой пользы», подчеркивая в заключениях о его сообщениях, что он «неграмотен на своем французском языке».<sup>16</sup> Личная встреча в Дюбрюксом, приезжавшим в Петербург в апреле—мае 1820 г., не изменила отрицательного мнения о нем президента Академии художеств. Пушкину оно могло быть известно.

Пренебрежительный взгляд Пушкина на «француза» уже в наши дни пытался обосновать Б. В. Томашевский. Для него это «археолог-дилетант, беспорядочно копавший керченскую землю и составивший коллекцию древних предметов, историческое значение которых он сам не мог оценить».<sup>17</sup> Никто из археологов не согласится с этим приговором. О систематических исследованиях Пантикапея в начале XIX в. не могло быть и речи. Не было средств на раскопки. Не было коллектива квалифицированных специалистов, необходимого для любой крупной экспедиции. Дюбрюкс сосредоточил свои усилия на единственно возможном и нужном деле: осматривал окрестности города, отмечал, где есть древние памятники, следил за земляными работами и разборкой камня, нарушавшими культурные слои и могильники, иными словами — вел то, что сейчас называют археологическим надзором. И самое главное — все, что он видел, он записывал добросовестно и бесхитростно. По дневникам и зарисовкам Дюбрюкса через полтора столетия мы без труда определим, к какому времени относятся расчищенные им могилы или вынутые из них сосуды, несомненно обреченные на исчезновение без следа, если бы он их сразу же не зафиксировал. Скромному начальнику керченских соляных озер по праву принадлежит почетное место в истории русской археологии.

Помимо руин Пантикапея Пушкин посетил Золотой курган в 4 км к западу от Керчи. Это традиционный экскурсионный объект, привлекавший всех путешественников по Тавриде. Вокруг Пантикапея располагались кладбища. Некоторые богатые могилы находились под высокими насыпями в подземных склепах. Склепы античного времени были открыты в 1832 г. при раскопках Д. В. Карейши и в Золотом кургане, но существует мнение, что возведен он был еще до начала греческой колонизации Крыма древнейшим известным по имени народом нашей страны — киммерийцами.<sup>18</sup> Насыпь кургана опоясана каменным кольцом диаметром 67—83 м, состоящим из огромных монолитов, что характерно не для античных, а для первобытных мегалитических сооружений. Высота этой циклопической кладки даже сейчас достигает 4,5 м, Дюбрюкс же успел замерить еще не разобранные местными жителями стены — высота их достигала 11,5 м.

<sup>15</sup> [Михайловский-Данилевский А. И.]. Из воспоминаний. — Русская старина, 1897, № 7, с. 92.

<sup>16</sup> Архив Ленинградского отделения Института археологии АН СССР, ф. 7, № 11, л. 132—137.

<sup>17</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1 (1813—1824). М.—Л., 1956, с. 481. См. также: Медведева И. Н. Таврида. Л., 1956, с. 388—389.

<sup>18</sup> Блаватский В. Д. Пантикапей. М., 1964, с. 12—14.

Из Керчи Раевские и Пушкин направились в Феодосию, где пробыли немного дольше — два дня, 16 и 17 августа 1820 г. В письме к брату Пушкин говорит: «Из Керча приехали мы в *Кефу*, остановились у Броневского, человека почтенного по непорочной службе и бедности. Теперь он под судом — и, подобно Старику Виргилия, разводит сад на берегу моря, не далеко от города. Виноград и миндаль составляют его доход. Он не умный человек, но имеет большие сведения об Юрьме, стороне важной и запущенной» (XIII, 18—19). Судя по этим словам, путешественники провели два дня не в самой Феодосии, а около нее, на даче Броневского. Пушкин приводит генуезское название города — Кефа (точнее, Кафа), но не упоминает ни о каких сохранившихся в нем памятниках старины.

Рассказ поэта о Семене Михайловиче Броневском (1763—1830) необходимо несколько дополнить. Широко образованный дворянин, начавший свое поприще при Екатерине II, бывавший за рубежом, служивший на Кавказе, он в течение шести лет (1810—1816) был феодосийским градоначальником. По проискам каких-то местных деятелей он потерял этот пост и оказался под судом. Следствие длилось до 1824 г. и окончилось оправданием Броневского, но он так и умер в бедности, не у дел, занимаясь только садоводством. Броневский написал серьезный труд о Кавказе, знакомый Пушкину и входивший в библиотеку поэта.<sup>19</sup> Но главная его заслуга перед нашей культурой — создание Феодосийского музея. Он был открыт 13 мая 1811 г. в здании бывшей мечети. Музеи в русской провинции возникали и раньше. Первый, о котором мы знаем, был организован в 1728 г. при Иркутской школе и фигурирует в источниках до 1805 г.<sup>20</sup> И в Причерноморье еще в 1806 г. особый музей древностей учредил при Николаевской штурманской роте адмирал И. И. Траверсе. Но все провинциальные собрания были недолговечны и рано или поздно исчезали неизвестно куда. Феодосийский же музей существует и поныне. На устройство его была выделена 1000 рублей из средств городской думы. В 1871 г. благодаря заботам известного художника И. К. Айвазовского музей был переведен из мечети в специально построенное экспозиционное помещение.<sup>21</sup>

Мы с благодарностью должны помнить имя феодосийского градоначальника, однако современники не оценили по достоинству его инициативу. Осматривавшие музей в 1810—1820-х годах А. И. Михайловский-Данилевский, И. М. Муравьев-Апостол писали о нем как и о складе малоинтересных случайных вещей.<sup>22</sup> Только теперь мы понимаем, какое большое дело собирания и сохранения остатков старины начал свыше полутора веков назад С. М. Броневский. Вряд ли он не демонстрировал свое детище Н. Н. Раевскому и его спутникам, но, поскольку Пушкин об этом не упомянул, можно думать, что и ему музей не показался заслуживающим внимания.

Из Феодосии путешественники отправились морем в Гурзуф. Там, на даче Раевских, Пушкин прожил более двух недель — с 18 августа по 5 сентября. Б. В. Томашевский считает, что в черновиках элегии «Кто видел край...» (II, 669) говорится о господствующей и теперь над приморским поселком средневековой Гурзуфской крепости.<sup>23</sup> Возможно, Томашевский прав, хотя рядом читается: «И зрит пловец — могила Митри-

<sup>19</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, с. 15.

<sup>20</sup> Равикович Д. А. Музеи местного края во второй половине XIX—начале XX века. — В кн.: Очерки истории музейного дела в России, ч. II. М., 1960, с. 247.

<sup>21</sup> Колли Л. П. Указатель Феодосийского музея древностей. Феодосия, 1903; Гейман В. Из феодосийской старины. — Изв. Таврической учен. архивной комиссии, 1916, № 53, с. 102—104.

<sup>22</sup> [Михайловский-Данилевский А. И.]. Из воспоминаний, с. 96; Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 году. СПб., 1823, с. 251—252.

<sup>23</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 490—491.

дата», т. е. речь идет уже о Керчи. Древние Горзувиты возникли в V в. н. э., но сохранившиеся сейчас укрепления относятся к XII—XV вв.<sup>24</sup>

После отдыха в Гурзуфе Н. Н. Раевский-старший, Н. Н. Раевский-младший и Пушкин поехали верхом на запад вдоль южного берега Крыма, а потом повернули на север — к Бахчисараю и Симферополю. Уже оттуда поэт двинулся через Перекоп и Одессу к месту своей ссылки — в Кишинев.

Из памятников, осмотренных в сентябре 1820 г., в письме к Дельвигу назван один: «Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно мифологические предания счастливые для меня воспоминаний исторических, по крайней мере тут посетили меня рифмы» (IV, 176; XIII, 252).

Далее цитируется стихотворение «К Чаадаеву»:

К чему холодные сомненья?  
Я верю: здесь был грозный храм,  
Где крови жаждающим богам  
Дымилась жертвоприношенья.

(II, 364)

Малодоступный и потому почти забытый в наши дни Георгиевский монастырь, основанный в IX в., некогда пользовался широкой известностью. Во-первых, очень эффектно его местоположение — на отвесной скале над морем. Во-вторых, именно с этим пунктом в XVIII—XIX вв. связывали античную легенду об Ифигении. Это очень древний миф, созданный еще до начала греческой колонизации Северного Причерноморья, быть может, даже во II тысячелетии до н. э. Ифигения, дочь микенского царя Агамемнона, была перенесена богиней Артемидой в Тавриду, где стала жрицей в святилище тавров. Действительно, коренные обитатели горного Крыма — тавры поклонялись богине Деве и иногда приносили ей даже человеческие жертвы, стalkerивая обреченных с высокой скалы. Этот культ был позднее усвоен переселенцами-греками, жителями Херсонеса и слeлся с культом богини-охотницы Артемиды (римской Дианы). В ста стадиях к востоку от Херсонеса находилось главное святилище Девы. Об этом писали Геродот, Страбон, Овидий, Лукиан.<sup>25</sup>

Для просвещенного общества XVIII—XIX вв., как и в случае с Митридатом, основным источником сведений об Ифигении и храме Девы служили не античные тексты, а французские трагедии Вобертрана, Гимон де ля Туша, обработка мифа, сделанная И.-В. Гете, опера К. Глюка, В 1768 г. в России на трех языках шла драма Марка Колтеллини «Ифигения в Тавриде», поставленная и при дворе в день рождения Екатерины II.<sup>26</sup>

После поездки П. С. Палласа по Крыму сложилось представление о том, что мыс Партенион со святилищем Девы можно отождествить с мысом Ая-бурун, или Фиолент, в полутора километрах от Георгиевского монастыря. Какие-то древние развалины на этой скале были тогда заметны. Мнение Палласа<sup>27</sup> разделяли автор «Путешествия по полуденной России» В. В. Измайлов, составитель «Истории Тавриды» С. Сестренцевич-Богущ и др.<sup>28</sup> Эту книгу Пушкин читал во французском издании

<sup>24</sup> Домбровский О. И. Крепость в Горзувитах. Симферополь, 1972.

<sup>25</sup> Латышев В. В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. — Вестник древней истории, 1947, № 2, с. 278; № 4, с. 203.

<sup>26</sup> Недзельский Б. Л. Пушкин в Крыму. Симферополь, 1929, с. 43, 44.

<sup>27</sup> Pallas P. S. Bemerkungen auf einer Reise in die Südlichen Staathalterschaften des Russischen Reichs in den Jahren 1793 und 1794, Bd 2. Leipzig, 1804, S. 60—63.

<sup>28</sup> [Сумароков П. И.]. Досуги крымского судьи, или Второе путешествие по Тавриде, ч. II. СПб., 1803, с. 200—203; Измайлов В. В. Путешествие в полуденную Россию, ч. 3. М., 1802, с. 90—94; [Сестренцевич-Богущ С.]. История Тавриды, сочиненная на французском языке, ч. 1. СПб., 1808, с. 83—86.

(XIII, 36). Оспаривал соображения Палласа И. М. Муравьев-Апостол.<sup>29</sup> Его-то «холодные сомненья» и имел в виду Пушкин, из чего следует, что эти строки написаны не в Георгиевском монастыре в 1820 г., а лишь по прочтении книги Муравьева в Михайловском — в 1824 г. На это указывал Б. В. Томашевский.<sup>30</sup>

Отметим еще одну деталь: в начале XIX в. Георгиевский монастырь взял под особую опеку министр народного просвещения и обер-прокурор Святейшего Синода А. Н. Голицын. В 1816 г. он затеял перестройку обители, приказав разобрать древнюю церковь и заложить новый храм. К 1820 г. храм уже был построен. Впоследствии Голицына в нем и похоронили.<sup>31</sup> Таким образом, Пушкин не застал в монастыре памятников средневековой архитектуры, разрушенных сановным святошей.

Пушкин проехал мимо Севастополя, Херсонеса, Инкермана. Его дорога с южного берега к Бахчисараю шла около другого интересного памятника — Мангупа, опустевшего города IV—XVI вв., столицы феодального княжества Феодоро, но нет никаких указаний на то, что Раевские и их спутник туда заезжали.

Самое поразительное, что и в Бахчисарае они видели очень мало. Путешественники после осмотра ханского дворца обычно поднимаются километра три вверх по речке Чурук-су к средневековой крепости Чуфук-кале с ее караимской кенасой, десятками вырубленных в скалах помещений, с гробницей дочери Тохтамыша Джанике-ханым. Но Пушкин дальше ханского дворца не пошел, не взглянув даже на примыкающий извне к его стене мавзолей невольницы хана Керим-гирея Диляры-бикеч, превращенной легендой в графиню Потоцкую. Дельвигу Пушкин признался, что был тогда болен («лихорадка меня мучила»), но все же перед нами явное свидетельство его равнодушия к традиционному набору крымских достопримечательностей.

Это обстоятельство уже давно вызывало недоумение биографов и комментаторов. С удивлением говорили они об очень поверхностных впечатлениях поэта от путешествия по Тавриде, о его невнимании ко многим любопытнейшим памятникам старины, к богатой крымской этнографии. Высказывалось мнение, что после чтения книги Муравьева-Апостола у Пушкина, наконец, открылись глаза, и письмо к Дельвигу — это «покаянная исповедь» человека, понявшего уже позднее, сколько важного он упустил при своей поездке. Напечатан отрывок из этого сугубо интимного послания якобы против воли автора. Это утверждали не только симферопольские краеведы, но и такой крупный историк, как академик С. Ф. Платонов.<sup>32</sup>

Не нужно, однако, забывать, что наши источники крайне скудны: всего два письма. В них, конечно, отразилось отнюдь не все из увиденного и пережитого Пушкиным в Крыму. Показательно, что брату он не рассказал ни о Георгиевском монастыре, ни о Бахчисарае, кратко охарактеризованных в письме к Дельвигу, в котором нет зато ни слова о Феодосии. Были, наверно, и другие впечатления, не отразившиеся в дошедших до нас текстах. Необходимо учитывать, что Пушкин попал в Крым неожиданно — он ехал в Кишинев, и маршрут его резко изменился благодаря счастливой встрече с Раевскими. Нельзя поэтому сопоставлять его беглые заметки с толстой книгой Муравьева-Апостола, два года тщательно готовившегося к своему путешествию, читавшего древних авторов и труды современных исследователей Крыма.

<sup>29</sup> Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде, с. 85—92.

<sup>30</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 500.

<sup>31</sup> Ливанов Ф. В. Путеводитель по Крыму с историческим описанием достопримечательностей Крыма. Георгиевский монастырь в Крыму. М., 1875, с. 19—20.

<sup>32</sup> Платонов С. Ф. Пушкин и Крым. — Изв. Таврического общества истории, археологии и этнографии, Симферополь, 1928, т. II, с. 1—6. См. также: Андрианов С. Пушкин и Крым. Там же, с. 6—7; Недзельский Б. Л. Пушкин в Крыму, с. 73—75.

Путешествия по Крыму в конце XVIII—начале XIX в. были делом передким. Начало им положила сама Екатерина II в 1787 г., вскоре после присоединения полуострова к России. За нею потянулись многие дворянские семьи. Крым воспринимался как дикий романтический край, как страна с итальянским климатом, но с экзотическим азиатским населением, на которое можно посмотреть вполне безопасно (до завоевания Средней Азии было еще далеко, а на Кавказе шла война). Наконец, в Тавриде видели кусочек античного мира с храмом Дианы, гробницей Митридата, руинами Херсонеса. Все это нашло свое отражение в литературе.

До Пушкина в Крыму побывали С. С. Бобров (1798), В. В. Измайлов (1799), П. И. Сумароков (1799 и 1802), Н. А. Львов (1803), племянник С. М. Броневского — В. Б. Броневский (1815), К. Н. Батюшков (1818), В. В. Капнист (1819). Бобров издал длинную поэму «Таврида» (или «Херсонесида»), Измайлов, Сумароков и Броневский — путевые очерки. Одновременно с Пушкиным ездили по Крыму И. М. Муравьев-Апостол и Г. В. Гераков,<sup>33</sup> несколькими годами позже — А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский, А. Мицкевич, еще позже — В. А. Жуковский и А. А. Бестужев-Марлинский.

Пушкин со всеми перечисленными произведениями был не просто знаком, но и специально изучал их во время работы над южными поэмами. 27 июля 1821 г. он просил брата прислать ему в Кишинев «Тавриду» Боброва (XIII, 31); в письме к П. А. Вяземскому из Одессы в начале декабря 1823 г. еще раз упоминал эту поэму и спрашивал о том, что вышедшей книге Муравьева-Апостола (XIII, 80, 81). Поэма Боброва, типичного архаиста, не раз осмеянного в эпиграммах под именем «Бибриса», сохранилась в библиотеке Пушкина.<sup>34</sup> 21 июня 1822 г. ссыльный поэт просил редактора «Полярной звезды» декабриста А. А. Бестужева: «Предвижу препятствия в напечатании стихов к Овидию <...> Не называйте меня, а поднесите ей (цензуре, — А. Ф.) мои стихи под именем... какого-нибудь нежного путешественника, скитающегося по Тавриде» (XIII, 38—39).

Вздохам и умилениям «нежных путешественников» при взгляде на «священные древности» он и противопоставлял свой предельно трезвый, почти сухой рассказ о развалинах Пантикапея или запущенном Бахчисарайском дворце.

Действительно, страницы о памятниках старины в книгах В. В. Измайлова, В. Б. Броневского, Г. В. Геракова, в поэме С. С. Боброва бессодержательны, тогда как пустых восклицаний по этому поводу — о бренности всего земного и тому подобном — более чем достаточно. С этой сентименталистской традицией и полемизировал Пушкин в «Отрывке из письма», который, следовательно, представляет собою не фрагмент из письма к А. А. Дельвигу, а литературное произведение типа очерка.<sup>35</sup>

Были и другие книги — П. И. Сумарокова, И. И. Муравьева-Апостола, свидетельствующие о большой эрудиции авторов, об их глубоком знании античных источников, но стиль изложения и в этом случае оставался

---

<sup>33</sup> Бобров С. С. 1) Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе. Николаев, 1798; 2) Херсонесида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонесе Таврическом. СПб., 1804; Измайлов В. В. Путешествие в полуденную Россию, ч. 1—4. М., 1800—1802; изд. 2-е. М., 1805; Сумароков П. И. 1) Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. М., 1800; 2) Досуги крымского судьи, или Второе путешествие по Тавриде, ч. I—II. СПб., 1803—1805; [Броневский В. Б.]. Обзорение южного берега Тавриды в 1815 году. Тула, 1822; Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 году, СПб., 1823; [Гераков Г. В.]. Путевые заметки...

<sup>34</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина, с. 12—13.

<sup>35</sup> Не исключено, что «Отрывок из письма» был сочинен именно для публикации. Характерно, что введенные в него стихи Пушкина сознательно датированы не тем временем, когда они были созданы.



«нежным». Приведу для примера описание Георгиевского монастыря у Муравьева-Апостола: «Сойди несколько ступенек крыльца церковного и ты на террасе, как балкон висящем над ужасною пропастью <...> Не доверяй полустгнившим деревянным перилам! И когда ты насладишься произвольным трешетом, наслушаешься рева волн под ногами твоими, наглядись на страшную скалу, как уголь черную, вокруг коей ярится море и покрывает его пеною, тогда обрати насыщенные ужасом взоры на картину спокойствия и тишины: посмотри на эти тополи, смоковни, коих вершины никогда не колебались от северного ветра, взгляни на этот источник, как кристалл чистый и прозрачный, вытекающий из щели каменной горы, — и вспомни Лукреция мудреца, коего наслаждения возвышаются ощущением внутреннего спокойствия при созерцании вне бурь и тревожений. Если ты, друг мой, услышишь когда-нибудь, что я сделался отшельником, то ищи меня в Георгиевском монастыре».<sup>36</sup> Эта многословность, манерность претила Пушкину: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (XI, 19).

Соперничать в эрудиции с Муравьевым-Апостолом Пушкин не собирався: «Оставляю в стороне остроумные его изыскания; для проверки оных потребны обширные сведения самого автора» (XIII, 250). Но он считал возможным по-иному подходить к памятникам прошлого. В противовес рассуждениям специалиста и знатока он выдвигал свою позицию поэта-художника: «К чему холодные сомненья?».

Осмотр Пушкиным Бахчисарая, бесспорно, был мимолетным: «Вошед во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевет, и на полу-европейские переделки некоторых комнат. NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище <...> Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит Муравьев-Апостол, я об нем не вспомнил» (XIII, 252).

Впечатления Палласа или Муравьева-Апостола от столицы крымских татар неизмеримо богаче. Но не они написали поэму «Бахчисарайский фонтан». И уже второй век для всех, приезжающих в Бахчисарай, никогда не существовавшие Мария и Зарема реальнее, чем в самом деле жившие на свете Сеадат-Гирей, Арслан-Гирей-хан, Крым-Гирей-хан, Бегдырага или Хаджи-канаан, чьи могилы можно увидеть рядом с дворцовой мечетью. Пушкин создал «свой Бахчисарай», отталкиваясь от легенды о похищенной графине Потоцкой, от немногих прочтенных им книг по истории Крыма, от короткой экскурсии по городу. Для творчества этих импульсов поэту было достаточно. А археологам и историкам, по крохам собирающим материалы о прошлом Бахчисарая, отбрасывающим легенды, классифицирующим строго выверенные факты, так и не удалось создать на основе этого нечто целостное.

Недостовверны рассказы о жизни Овидия в Аккермане, раз Томы находились «при самом устье Дуная» (II, 728), но убедительно звучат стихи «В Молдавии в глуши степей» (VI, 8). Нет в Керчи гробницы Митридата, но «зрит пловец — могила Митридата». Вроде бы прав Муравьев-Апостол, отвергая гипотезу о храме Артемиды на мысу Фиолент, но

К чему холодные сомненья?  
Я верю: здесь был грозный храм.

Пушкин был замечательно образованным человеком. В его библиотеке мы найдем труды Ж. Бюффона, П. Лапласа, Ж. Кювье.<sup>37</sup> В журнале «Современник» он, как остроумно заметил академик М. П. Алексеев, «ре-

<sup>36</sup> Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 году, с. 85—86.

<sup>37</sup> Модзалевский В. Л. Библиотека А. С. Пушкина, с. 178, 179, 216, 217, 268.

дактировал статьи по железнодорожному делу».<sup>38</sup> В его словарь попал даже термин «тотем» (XII, 121), впервые записанный у американских индейцев Д. Лонгом в 1791 г., а широко вошедший в научный обиход гораздо позднее, пожалуй, уже в XX в., после книг Д. Фрезера и З. Фрейда. Пушкин очень интересовался историей. Треть его библиотеки составляют издания по этой тематике. Он с увлечением рылся в архивах и умел использовать найденные там документы или записки современников не хуже профессиональных ученых. Он уважал тех, кто обладал солидными знаниями — «сведениями» (вспомним слова о И. М. Муравьеве-Апостоле, С. М. Броневском, упрек П. Дюбрюксу), но это не значит, что он смотрел на остатки старины так же, как специалисты-археологи. Он шел своим путем, путем поэта-художника, проникая в области, недоступные науке.

---

<sup>38</sup> Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 133.





И. П. СМ ИРНОВ

**«УЕДИНЕННЫЙ ДОМИК НА ВАСИЛЬЕВСКОМ»  
И «ПОВЕСТЬ О САВВЕ ГРУДЦЫНЕ»**

Поводом для написания этой статьи послужило замечание А. М. Ремизова, которое он мимоходом обронил, комментируя выполненные им переложения демонологических сюжетов XVII в.: «Литературное отражение повести о Савве Грудцыне — в рассказе «Уединенный домик на Васильевском»».<sup>1</sup>

Детальное сличение этих текстов если и не подтверждает безоговорочно их прямое родство, то во всяком случае не противоречит мнению А. М. Ремизова.

Бес Варфоломей выступает в записанной В. П. Титовым пушкинской истории в роли притворного помощника, снабжающего деньгами беспутного молодого человека, который проматывает свое состояние. Таковы же отношения между дьяволом и заглавным героем «Повести о Савве Грудцыне», «изнурившим» отеческий капитал «в блуде и пьянстве»<sup>2</sup> и не гнушающимся бесовским «вспоможением» («Бес же тайно припаде к Савве и рече ему: „Брат Савво! Егда ти недостаток будет денег <...> повеждь ми, аз ти принесу, елико потребно будет...“» — с. 248).

Искушая юношу, Варфоломей именуется себя его «братом»; в обращенной форме этот мотив звучит затем в адресованной Павлу дьявольской угрозе: «Потише, молодой человек, ты не с своим братом связался».<sup>3</sup> Многократно называет себя «братом» героя и бес из повести XVII в. (с точки зрения автора, он — «мнимый» брат): «аз того же рода от града Великого Устюга», «ныне убо буди брат и друг», «по плотскому рождению братия мы с тобой» (с. 239) и т. п.

Варфоломей зовет героиню рассказа «с собою в какое-то дальнее отечество», обещает «осыпать» Веру «блеском княжеским».<sup>4</sup> Не исключено, что эти мотивы — отголосок темы путешествия Саввы Грудцына в град Сатаны вместе с бесом, величающим себя «сыном царевым» (с. 242). Как и отрицательного помощника, изображенного в «Повести о Савве Грудцыне», пушкинского беса выдает «адский смех»,<sup>5</sup> «дикий хохот».<sup>6</sup> И тот и другой наделены способностью стремительно перемещаться в пространстве и неожиданно («откуда ни возьмись», как сказано в титовской

<sup>1</sup> Ремизов Алексей. Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония. Париж, 1951, с. 9.

<sup>2</sup> Скрипиль М. О. Повесть о Савве Грудцыне. (Тексты). — ТОДРЛ, т. V. М.—Л., 1947, с. 241. (Далее при цитировании этого издания страницы указываются в тексте).

<sup>3</sup> Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828, с. 159, 176—177, 191. Ср. еще одну реплику Варфоломея: «Я сам никого не крестил от роду, а знаю наперечет и твои лета и всех, кто со мной за панибрата» (там же, с. 157).

<sup>4</sup> Северные цветы на 1829 год, с. 205.

<sup>5</sup> Там же, с. 159.

<sup>6</sup> Там же, с. 191.

записи<sup>7</sup>) появляться перед жертвами бесовских происков (ср.: «Некогда же той Савва изыде един за град на поле от великого уныния и скорби прогулятися <...> И, помыслив таковую мысль злую во уме своем, глаголя: „Егда бы <...> сам дьявол сотворил ми сие, еже бы паки совокупитися мне з женою оною, аз бы послужил диаволу <...>“. И, мало пошед, слышав за собою глас, зовущ его на имя. Он же обращя зрит за собою юношу, борзо текуща в нарочитом одеянии...», — с. 239). Встреча Саввы с мнимым братом происходит за городом, в «пустыне» (с. 239); той же выморочностью и периферийностью отмечено место действия в «Уединенном домике на Васильевском» («И летом печальны сии места пустынные, а еще более зимою...»<sup>8</sup>).

Столкновение человека с потусторонними силами влечет за собой в обоих текстах грозящие героям смертельной опасностью болезни. Во время болезни Саввы «дух нечистый» истязает его, «ово о стену бия, ово о помост со одра его пометая» (с. 256). В аналогичной сцене «Уединенного домика на Васильевском» Павел в ярости бросается на Варфоломея, но сам оказывается избитым («в эту минуту он почувствовал себя ударенным под ложку; у него дух занялся, и удар, без всякой боли, на миг привел его в беспамятство»<sup>9</sup>). С точки зрения сопоставительного анализа особенно существенно, что оба беса одинаково мешают исповедаться замученным ими персонажам: Варфоломеем отказывается призвать на помощь к умирающей матери Веры священника; бес из повести XVII в. врывается с толпой приспешников в церковь, где иерей выслушивает покаяние Саввы. В свете целого ряда сходжений между разбираемыми произведениями, быть может, не случайно и то обстоятельство, что священника церкви Андрея Первозванного, давшего последний приют Вере, зовут Иоанном: в сопровождении Иоанна Богослова является Савве спасающая его от бесовского наваждения Богородица.

Совпадающими оказываются в «Повести о Савве Грудцыне» и в «Уединенном домике на Васильевском» не только действия, приписываемые силам зла, но и поступки, которые совершаются персонажами, попавшими в зависимость от этих сил. Павел подобно Савве Грудцыну связывает свою судьбу с женщиной, то потакающей его притязаниям, то отвергающей их, причем и в том и в другом текстах страсть героя рисуется как результат бесовских козней. По наущению Варфоломея графиня-чертовка пленяет Павла; дьявол же «уязвляет» жену купца Бажена «к падению блудному» с остановившимся в ее доме Саввой Грудцыным. Как Савве, так и Павлу не чужды муки совести; первый решается порвать с соблазнительницей после посещения церкви в праздник Вознесения Христова, второй испытывает чувство вины за ветреное поведение и собирается к обедне, но раскаяние обоих чинит препятствия дьявол. После всех испытаний Савва становится иноком Чудова монастыря, а Павел заканчивает жизнь в дальней вотчине, устранившись от мирских забот и обязательств.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Там же, с. 156.

<sup>8</sup> Там же, с. 148.

<sup>9</sup> Там же, с. 176.

<sup>10</sup> Тот факт, что референтное содержание некоторых мотивов, составляющих сюжетную линию Павла, не имеет литературных аналогий, как будто свидетельствует в пользу догадки А. А. Ахматовой об отражении в «Уединенном домике на Васильевском» бытовых подробностей биографий Пушкина и его современников. Возможно, например, что и в самом деле детали, которыми характеризуется помещательство добровольно заточившего себя в деревне Павла, сопряжены со слухами о «безумии» М. А. Дмитриева-Мамонова (см.: Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 199, 203); что выбор в качестве сценической площадки повести именно северной оконечности Васильевского острова связан с предпринятыми Пушкиным поисками могилы казненных декабристов (Ахматова Анна. Пушкин и Невское взморье. — В кн.: Прометей, т. 10. М., 1974, с. 220 и след.), и т. п. Вряд ли, однако, Ахматова права во всех своих суждениях о житейской подоплеке «Уединенного домика на Васильевском». «Здесь мне чу-

Бесспорно, что большую часть только что перечисленных сближений между «Повестью о Савве Грудцыне» и «Уединенным домиком на Васильевском» нельзя оценивать в качестве таких показателей, опираясь на которые по отдельности, мы получили бы право непосредственно выводить сюжет пушкинского рассказа из демонологического сюжета XVII в. Мотивы бесовского золота, адского хохота, стремительных пространственных перемещений нечистой силы, выморочных мест, в которых происходит контакт человека с существами из потустороннего мира, женщины — пособницы дьявола и ряд других являют собой общее смысловое достояние самых разных (в том числе художественных) текстов.

Менее тривиальными соответствиями, объединяющими «Уединенный домик на Васильевском» с «Повестью о Савве Грудцыне», выглядят темы бесовской попытки сорвать исповедь и мнимого братства дьявола и человека. Но и эти сюжетные узлы принадлежат не только рассматриваемым здесь произведениям (ср., в частности, братание Цыгана со Змеем в одной из афанасьевских сказок: «Нет, не надо, не хочу больше спорить. Давай лучше с тобой побратаемся: ты будешь старший брат, а я меньшей»;<sup>11</sup> ср. также сцену несостоявшегося кумовства в пермской сказке: «А молодец ответил: „возьми меня в кумовья!“ <...> Сказал старик: „Отойди ты от меня, нечистой дух! Я и то в грехах потонул без тебя. Какой ты мне кум?“ — то он захохотал, этот молодец, пошел от ево в сторону, а старик пошел дорогой»<sup>12</sup>).

С другой стороны, та форма, которую приняла комбинация сюжетных элементов в «Уединенном домике на Васильевском», во многом повторяет строение именно «Повести о Савве Грудцыне». Хотя едва ли не все смысловые звенья, равно входящие в «Повесть о Савве Грудцыне» и в «Уединенный домик на Васильевском», существуют и за пределами двух текстов, тем не менее затруднительно назвать какое-либо третье оригинальное сочинение, где эти мотивы встретились бы совместно. Возникает соблазн предположить, что Пушкин действительно мог быть знаком с «Повестью о Савве Грудцыне». Но такое предположение останется недоказанным до тех пор, пока мы не выясним, каким образом она стала известной Пушкину.

Было бы весьма естественно считать, что Пушкин почерпнул сведения о сюжете «Повести о Савве Грудцыне» из каких-то книжных переложений этого памятника, сделанных в XVIII в. Они и впрямь отыскиваются в сказочной прозе Чулкова. Однако Чулков не просто воспроизвел, но трансформировал попавший в его руки литературный материал.

Мотивы демонологической прозы XVII в. были использованы в «Пересмешинике» Чулкова дважды: они проникли в комическую новеллу «Дьявол и отчаянный любовник» и послужили литературной основой повествования о «неистовом Аскалоне».<sup>13</sup>

Сюжет новеллы таков. Прогуливаясь по улице, дьявол слышит звук пощечины, принимает человеческий облик и вступает в беседу с юношей, которого покинула любовница. Из рассказа молодого человека явствует,

---

дится, — пишет она по поводу сцены объяснения Павла с графиней. — <...> воспоминание двух любовников вамп-Закревской (имеются в виду Баратынский и Пушкин, — И. С.) об ее покоях, где она их принимала. Это объяснение, которое начинается возле трюмо, которое замыкало анфиладу (пропущено комнат), дьявольски выпадает из топорной прозы Титова. Оно и в самом деле существовало» (Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине, с. 197). Между тем мотив зеркала, выступающего как метафора инобытия (не забудем, что Павел объясняется с чертовой), — это один из штампов фантастической прозы романтической и предромантической поры. См. об этом мотиве: Todorov Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970, p. 127.

<sup>11</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские сказки, т. 1. М., 1957, № 149.

<sup>12</sup> Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губернии. Пг., 1914 (№ 15).

<sup>13</sup> «Повесть о Савве Грудцыне» как источник рассказа об Аскалоне упоминается в кн.: Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 2 (XVIII век). СПб., 1910, с. 136.

что он родился в Астрахани в доме богатого купца (Астрахань упоминается в «Повести о Савве Грудцыне» как один из пунктов торгового маршрута купца Грудцына-старшего — см. с. 235) и терял время, отлынивая от дел и гоняя голубей. Однажды, когда отец взобрался на голубятню, сын столкнул его оттуда и тот ушибся до смерти (причина преждевременной гибели Грудцына-старшего — скорбь о потерянном сыне). Вместе с неким дворянином наследник большого состояния отправляется в Москву (в Москву из Усольского града Орла переезжают и Савва с бесом) и там за два года проматывает все деньги, тратя их на прихоти одной «прекрасной особы». Именно эту особу вместе со своим внезапно разбогатевшим приятелем и встречает на улице обманутый любовник. Дьявол вызывается помочь ему. «Отчаянный человек, — замечает по этому поводу Чулков, следуя за текстом «Повести о Савве Грудцыне», — не только от людей, но и от самого Сатаны готов принимать вспоможение, а особливо в любовных делах, в которых, говорит простой народ, всегда должно призывать в помощники дьявола, а ни кого другого». <sup>14</sup> Сделавшись невидимым, дьявол проникает в спальню, где уединились лукавый приятель незадачливого юноши и его бывшая любовница, и толкает ее так, что она выкалывает ножницами глаз своему покровителю. «Кривой Селадон» спешит к врачу, но бес мешает лекарю пользоваться больным. «После того принялся его лечить дьявол и не столько пользовал, сколько беспокоил. Большой поднял великий шум и кричал как бешеный». <sup>15</sup> Молитвы священника не помогают, и вскоре соперник героя сходит с ума и умирает. Тогда дьявол придает обратившемуся к нему за помощью недорослю «образ прекраснее Адонидова» и ночью переносит к нему в дом его любовницу. Она поражена обликом спящего; он избивает ее плетью (ср. аналогичные мотивы в волшебной сказке). Венчает новеллу канонический сказочный брак.

В рассказе об Аскалоне Чулков обратился к мотивам путешествия Саввы Грудцына в сатанинскую твердыню. Очутившийся на острове Аскалон следует за постоянно меняющим свой облик «духом» в его подземное жилище. Демон по имени Гомалис, видя смятение Аскалона, старается ободрить его (ср. реплику беса в «Повести о Савве Грудцыне»: «Брате Савво <...> аз убо шед возведу о тебе отцу моему и введу тя к нему. Егда же будеши пред ним, ничто же размышляя или бояся, подаждь ему писание свое» — с. 242). Чулковское изображение чертогов князя тьмы явственно напоминает соответствующее место в памятнике XVII в.: «Не весьма в отдаленном от пришедших расстоянии видны были огромные и весьма великолепные палаты, которые сделаны были из чистого и желтого металла, подобного золоту, но он блистал пуще оного» <sup>16</sup> (в «Повести о Савве Грудцыне» бес показывает герою «в некоем раздole град велми славен — стены и покровы и помосты все от злата чиста блистаяся» — с. 243; ср. «золотое царство» в сказке). Возжелавший Асклиаду Аскалон соглашается (как и Савва Грудцын) передать Сатане «рукописание», в котором клянется послушно исполнять бесовскую волю. В ответ он получает на время духа-помощника. Гомалис предупреждает Аскалона: «Предпримай все, что тебе угодно, только опасайся каяться в том, что ты дал мне рукописание, ибо прежде еще определенного окончания твоей жизни заключу тебя во аде на все неизъяснимые мучения». <sup>17</sup> Совершив многочисленные злодеяния, Аскалон попадает в царство Алима, мужа Асклиады, и благодаря волшебству вынуждает правителя покинуть свой город. Асклиада умирает, узнав о намерении Аскалона соблазнить ее; демон-помощник покидает не достигшего цели героя. После новой серии приключений Аскалон заболевает и впадает в «неистовство». Сатана при-

<sup>14</sup> Пересмешник, или Славенские сказки, ч. II. М., 1789, с. 162.

<sup>15</sup> Там же, с. 165.

<sup>16</sup> Там же, ч. IV, с. 27.

<sup>17</sup> Там же, с. 49.

зывает его к себе, но прощенный врагами и покаявшийся «всемогущему существу» Аскалон избавляется при посредничестве доброго волшебника Кабалиста от «наваждения дьявольского» (ср. чудо Богородицы в «Повести о Савве Грудцыне») и превращается в молодого кентавра.

Как видно, у Чулкова отсутствуют некоторые элементы, общие для «Повести о Савве Грудцыне» и «Уединенного домика на Васильевском» (наущение дьяволом женщины, соблазняющей героя; передача прожигающему жизнь юноше бесовских денег; финальное удаление героя в зону, не доступную мирским тревогам; к этому же ряду, что особенно показательно, относится тема побратимства), и в то же время обнаруживаются такие мотивы, перенятые из памятника XVII в., которых нет в пушкинском сюжете (описание града Сатаны, эпизоды письменно подкрепленного отречения от бога и чудесного выздоровления заблудшего). Кроме того, расстановка сил в сцене избиения бесом человека оказывается в «Пересмешнике» перевернутой по сравнению как с «Повестью о Савве Грудцыне», так и с «Уединенным домиком на Васильевском»: нечистая сила причиняет физический ущерб не центральному герою новеллы «Дьявол и отчаянный любовник», а его антагонисту. Мы не располагаем достаточными основаниями, чтобы рассматривать прозу Чулкова как посредствующее звено между «Повестью о Савве Грудцыне» и историей, рассказанной Пушкиным в салоне Карамзиных.

Итак, пока не удастся ответить на вопрос, каким путем мог познакомиться Пушкин с демонологическим сюжетом XVII в. Однако этот итог не будет казаться слишком разочаровывающим, если учесть, что сопоставление «Повести о Савве Грудцыне» с текстами Чулкова и титовской обработкой пушкинского рассказа позволяет решить другую задачу — проследить за стадияльно обусловленными преобразованиями, которым подверглась тема дьявола-помощника на протяжении последовательно сменяющих одна другую культурных эпох.

Как было показано в другой работе автора,<sup>18</sup> внутренняя организация «Повести о Савве Грудцыне» обладает типологическим сходством с той разновидностью сюжетосложения, которая присуща волшебной сказке. Подобно сказке, «Повесть» представляет собой ряд испытаний, через которые проходит герой,<sup>19</sup> причем и там и здесь герой добывается своего лишь в результате содействия, оказываемого ему чудесным помощником.<sup>20</sup> В обоих случаях перед нами возникает своего рода сюжетная метафора: персонаж из посястороннего мира замещается существом, так или иначе сопричастным запредельной действительности; заместитель героя принимает на себя по ходу повествования ту функцию, которая предназначалась самому испытываемому; между этими действующими лицами утверждается, таким образом, отношение аналогии: герой приобретает способности, которых у него не было, делается сопоставимым с представителем инобытия (будь то лес, подземное царство или местопребывание Сатаны).

<sup>18</sup> Смирнов И. П. От сказки к роману. — ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1973, с. 290—304.

<sup>19</sup> Что касается количества испытаний, на которые распадается линейная последовательность мотивов волшебной сказки, то на этот счет не существует общепринятого мнения. А.-Ж. Греймас колеблется в выборе между схемами, состоящими из трех и четырех испытаний (см.: Greimas A.-J. Du sens. Paris, 1970, p. 268); исследователи из группы Е. М. Мелетинского остановились на трехактной модели сказочного повествования (см.: Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. и др. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В кн.: Труды по знаковым системам, вып. 4. Тарту, 1969, с. 90 и след.); как комбинация пяти сюжетных слагаемых волшебная сказка рассматривается в кн.: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 166 и след.

<sup>20</sup> Любопытно, что рецензент «Галатеи» назвал «Уединенный домик на Васильевском» сказкой (Галатея, 1829, ч. 1, № 5, с. 272); как «демонскую сказку» квалифицировала эту повесть и Ахматова (Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине, с. 195).

Однако сказочная сюжетная метафора воссоздана в «Повести» не в своей отправной форме, перефразирована. Временным благодетелем Саввы Грудцына оказывается его антагонист. Отчетливый сказочный контраст между помощником и противником героя нейтрализуется. Как и волшебный помощник, бес восполняет отсутствующую у героя возможность (вследствие чего тот добивается расположения жены Бажена), но делает это в отрицательно окрашенной этической ситуации, персонифицируя собой греховный помысел Саввы Грудцына,<sup>21</sup> т. е. превращаясь в такую силу, которая наносит вред человеку. Истинные же помощники Саввы Грудцына поначалу выводятся автором за черту действия «Повести», выступают в качестве комментаторов, а не участников сюжетных акций. Таков волхв, знающий, «кому жити или умерети», и открывающий «гостиннику» причину «скорби» соблазненного Саввы; таков же предупреждающий героя, что тот «предался диаволу», престарелый муж, плач которого противопоставлен смеху беса. И волхв, и нищий старец не в состоянии приостановить поступательное движение сюжета; эти персонажи дисфункциональны — они создают лишь смысловой фон, на котором делаются более отчетливыми средства преобразования сказочной традиции, использованные в тексте XVII в.

В волшебной сказке общение с метафорическим посредником, связующим повседневную и сверхъестественную сферы бытия, — залог обязательного финального успеха и перерождения героя (поднимающегося на верхнюю ступеньку социальной лестницы). В «Повести» контакт с бесом завершается мучительной болезнью Саввы Грудцына. Спасти героя от смерти может лишь вмешательство Богородицы, замена посредника.

Литературная практика XVII в. прибавила к сказочному наследию мысль о вероятности неверного выбора помощника. «Повесть» развивает идею сходства различающихся явлений (помощи и противодействия) и предостерегает от вытекающей отсюда опасности смешения полярных ценностно-смысловых категорий. Согласно новейшим исследованиям, повсяценным словесному искусству XVII в., эта идея явилась тем смыслообразующим началом, которое лежало в основе всей культуры эпохи барокко.<sup>22</sup> Подытоживая сказанное, можно утверждать, что в семантической толще «Повести о Савве Грудцыне» заточена парадоксальная сюжетная метафора, которая устанавливает аналогию по контрасту, т. е. замещает изображаемый объект его отрицанием.

Оставаясь в границах того же комплекса мотивов, который был представлен читателю в «Повести о Савве Грудцыне», чулковская новелла «Дьявол и отчаянный любовник» тем не менее отвергает сюжетную логику, культивировавшуюся барочной эпохой. Герой новеллы, как и Савва Грудцын, вступает в контакт с псевдопомощником, замещается антиподом (теряющим состояние и любовницу купеческому сыну противостоит обогащающийся за чужой счет дворянин). Но если в барочном тексте роль отрицательного двойника героя была поручена бесу, то в произведении XVIII в. дьявол становится таким действующим лицом, которое карает псевдопомощника. Содействие, оказываемое человеку дьяволом, носит у Чулкова принципиально иную окраску, нежели бесовское пособничество в «Повести о Савве Грудцыне». Жена Бажена опьяняет Савву приворотным зельем и клеветает на него мужу, который изгоняет из своего

<sup>21</sup> Ср.: «Образ дьявола <...> выражает наше стремление к репрезентации в персональной форме сил, существующих внутри или вне нас, которые угрожают нашим ценностям» (Bodkin in Maud. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. 3-d ed. London, 1965, p. 232). Между тем в сказочном фольклоре преобладает положительная оценка черта в роли пособника человека.

<sup>22</sup> Ср., например, цикл работ Ж. Женетта о литературе барокко; для художественной культуры XVII в., по определению этого автора, «всякое различие, как это ни неожиданно, есть сходство. Другой — парадоксальное состояние Тебя самого» (Genette Gérard. Figures, 1. Paris, 1966, p. 20).



дома жертву навета. Благодаря бессовской помощи с героя снимается подозрение, и он вновь добивается покровительства Бажена, получая возможность беспрепятственно творить грех любодеяния. Савва обретает то, что должно принадлежать другому лицу, присваивает себе чужую функцию. Вразрез с этим дьявол из новеллы Чулкова лишь возвращает герою утраченную им собственность и благосклонность его бывшей подружки. Чулковский текст проводит мысль о самотождественности человека: герой попадает в обратимую ситуацию и выходит из испытания равным самому себе.

По существу ту же мысль (хотя и иначе повернутую) содержат в себе те эпизоды «Пересмешника», в которых рассказывается о злодеяниях Аскалона. Преступления этого персонажа состоят как раз в том, что он пытается сыграть не предназначенную ему роль, узурпировать ценности, которыми по праву владеют остальные герои повествования. Аскалон лишает жизни потерпевшего кораблекрушение Меная, намереваясь сделать своей наложницей влюбленную в Меная Ливону; хитростью выманивает из города царя Аскалона, чтобы затем расположить к себе его жену; очутившись в тюрьме, убивает попавшего туда же Датию и берет себе его имя, и т. п. Аскалону отведено в «Пересмешнике» то же самое место, что и плутоватому дворянину из новеллы «Дьявол и отчаянный любовник». Вот почему Сатана не в силах содействовать заключившему с ним договор герою и терпит поражение в борьбе за человеческую душу.

Ясно, что обе предпринятые Чулковым переделки «Повести о Савве Грудцыне» ставили под сомнение саму возможность существования аналогий по контрасту, подрывали барочную веру в равенство противоположностей. Та норма отношений, которая упорядочивала рисуемые в «Пересмешнике» ситуации, требовала, чтобы всякий предмет был соизмерим лишь с самим собой (и не был бы сопоставим с тем, что его исключает). Явлениям сообщалось свойство рефлексивности.

Именно этот взгляд на миропорядок и был подвергнут отрицанию в «Уединенном домике на Васильевском».<sup>23</sup> В противовес чулковскому недорослю, возвращающему себе утраченное, Павел не может восстановить привязанность Веры. Вместе с тем в отличие от дьявола барочной эпохи бес Варфоломей олицетворяет собой не одно лишь зло, таящееся под покровом добродетели, но страдающее зло. Романтический бес, пытаясь соединиться с людским миром,<sup>24</sup> губит невинное существо, от которого добывался любви; крах терпят и старания Павла покорить графиню-чертовку. Действующие лица «Уединенного домика на Васильевском» неразрешимо двуплановы, несамостождественны.<sup>25</sup> Павел предается рассеянной жизни, итогом которой становится увлечение морочащей его графиней, но одновременно связан и с добродетельной Верой. Варфоломей не только наставник Павла, но и лицо, которое само нуждается в помощи. Их по-

<sup>23</sup> В «Повести о Савве Грудцыне» слуги Сатаны представлены как иноверцы. Объясняя свою нелюбовь к церковной службе, Варфоломей в целях маскировки также ссылается на принадлежность к чужому вероисповеданию. То, что было истинным для литературы XVII в., становится в романтическом произведении ложным.

<sup>24</sup> Эта тема уводит нас к сюжету фантастической повести Казотта «Le diable amoureux» (Оксман Ю. Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? — В кн.: Атеней. Историко-литературный временник, кн. 1—2. Л., 1924, с. 167—168; Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес». «Неосуществленный замысел Пушкина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, с. 111). У Казотта, однако, дьявол является герою в женской ипостаси, у Пушкина — в мужской, как и в «Повести о Савве Грудцыне». Но любопытно, что имя дьявола в «Уединенном домике на Васильевском» совпадает с фамилией кишиневской знакомой Пушкина — Пульхерии Егоровны Варфоломей, о которой упоминается в письме к Н. С. Алексееву от 1 декабря 1826 г. (XIII, 309).

<sup>25</sup> Ср. замечания А. К. Жолковского об амбивалентности оценок в творчестве Пушкина: Жолковский А. К. Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...». — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1977, т. 36, № 3, с. 254.

студии взаимоподобны (Павел вводит беса в дом Веры, Варфоломей знакомит юношу с графиней), однако услуги, которыми обмениваются герои, оборачиваются соперничеством (Павел пытается вступить в схватку с дьяволом, мешающим любовному свиданию). Отношение аналогии устанавливается в этом тексте между такими явлениями, которые скрывают внутренние различия за внешним сходством.

В условиях романтической культуры контакт сверхъестественного мира с миром реальным становится до конца не осуществимым; внешне совпадая между собой, они по сути своей неслиянны.<sup>26</sup> Развитие тех мотивов, которые составили сюжетную основу «Повести о Савве Грудцыне», зашло в тупик: вмешательству потусторонних сил в жизнь смертных людей был положен предел. Для того чтобы органически приспособить сказочную конструкцию к изменившейся культурной ситуации, было необходимо описать потусторонний мир не как чудесный, но как необычный, т. е. дать ему рациональное объяснение. Эту задачу Пушкин решил в «Капитанской дочке», внося в сказочное противопоставление «своя» действительность—«чужая» (запредельная) действительность сугубо социальное содержание.

---

<sup>26</sup> Это внешнее совпадение сверхъестественного мира с поюсторонней реальностью открывает возможность для стилистической игры омонимами: надеясь попасть в высший свет, Павел сталкивается с выходцами с того света.



Н. И. МИХАЙЛОВА

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И «МОСКОВСКИЙ ЕВРОПЕЕЦ»**

(О ПРОЗАИЧЕСКОЙ ПАРОДИИ НА «РОМАН В СТИХАХ»)

Пародия — жанр, представляющий особый интерес для изучения истории литературы. Являясь орудием острой литературной борьбы, пародия с новых позиций ниспровергает старое или же со старых дискредитирует новое. Пародия — всегда оценка; в этом она сближается с критикой. Но пародия шире критики, так как это еще и художественная переработка, художественное осмысление пародируемого произведения. Пародия дает возможность расширить наши представления о восприятии творчества писателя его современниками, позволяет рассмотреть его творческое наследие в живой атмосфере идейной и литературной борьбы его времени.

В XX томе «Библиотеки для чтения» за 1837 г. была опубликована повесть «Московский Европейец», которая еще не привлекала внимания исследователей. Среди современных Пушкину опытов по художественному осмыслению «Евгения Онегина» эта повесть выделяется своей полемичностью по отношению к пушкинскому роману.

Уже первые главы «Евгения Онегина», их успех, споры вокруг них вызвали поток пародий и подражаний. Большинство из них, естественно, написано в стихотворной форме.<sup>1</sup> Однако «Евгений Онегин» пародировался не только в стихах, но и в прозе. По-видимому, это связано со спецификой жанра пушкинского произведения. «Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (XII, 73). При комментировании этих слов Пушкина из письма к П. А. Вяземскому обращают внимание на то, что Пушкин указывает на своеобразии стихотворной формы эпического произведения. Но для Пушкина «роман в стихах» был важным этапом его развития и как прозаика: не случайно завершение «Евгения Онегина» в 1830 г. в Болдине совпало с началом его работы над первым законченным прозаическим произведением — «Повестями Белкина». Именно романной особенности «Евгения Онегина» вне зависимости от его стихотворной формы были восприняты прозаиками, которые пытались в своих произведениях творчески осмыслить его тематику, проблематику, образную систему. В целом же прозаические вариации на тему «Евгения Онегина» явились своеобразными откликами на поставленную в пушкинском романе проблему героя времени, в спорах о котором приняли участие А. А. Бестужев-Марлинский, создатели массовой светской повести, автор повести «Московский Европейец».

Романтик Марлинский спорит с реалистом Пушкиным: он не приемлет ни пушкинского героя, «франта, который душой и телом предан моде» (XIII, 149), ни метода его изображения. Декабрист А. А. Бестужев не согласен с тем, чтобы о его поколения судили по Онегину. В повести «Испытание» он делает своего героя (такого же, как Онегин, мо-

<sup>1</sup> См.: Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М.—Л., 1936, с. 213—239.

лодого светского человека) деятелем декабристского плана, разумеется, с поправкой на исторические условия тридцатых годов.<sup>2</sup> Он критикует пушкинский роман с позиции декабризма.

Авторы массовой светской повести сводят Онегина (по-видимому, бессознательно) до уровня байронического злодея, Татьяну представляют его невинной жертвой, содержание романа исчерпывают любовным треугольником. В данном случае можно говорить о тривиальном восприятии и осмыслении «Евгения Онегина» вульгарно романтическими писателями.<sup>3</sup>

Иную позицию в споре о «Евгении Онегине» занимает автор повести «Московский Европеец». Его цель — в общественной дискредитации Онегина, в пародировании Пушкина, которое выявляется по ходу повествования.

Повесть начинается описанием московского бала, и на первой же странице автор дает следующий портрет героя, насыщенный ассоциациями с «Евгением Онегиным»: «Близ зеркальных дверей галереи, примыкавшей к гостиной, <...> в готических креслах сидел молодой человек. Лицо его имело странное выражение. Бледное, почти зеленоватое, оно не представляло никакого следа мысли, никакого чувства. Его тусклые, или, лучше, мутные, глаза уже совершенно потеряли блеск, какой обыкновенно бывает у глаз этого возраста. Страсти в них не было, и за исключением золотых очков даже ума в них не было <...> Коротко сказать, лицо его было общее место гостиных. Но странная улыбка, смесь эпитагмы и презрения, лежала на устах его, и по ней можно было узнать, что он был Московский Европеец, один из тех молодых людей, которые еще в чине четырнадцатого класса проглотили всю мудрость и всех женщин. В его стеклянных глазах можно было прочесть неверие в Несторову летопись и в женскую добродетель. Балланш и Бальзак составляли основание его философии: он охотно порицал все отечественное, чтобы казаться умным, хвастал своими победами над обломками нескольких разбитых добродетелей в цепиках, чтобы прослыть разочарованным, либеральничал в гостиной дворе и придерживался правил чистого деспотизма со своими любовницами и лакеями».<sup>4</sup>

Пушкин в романе неоднократно подчеркивает странность своего героя, говорит о ней и косвенно и прямо: поэту нравятся черты Онегина, его странность; Онегин для него «спутник странный» (VI, 189). В повести мотив странности героя также выделен: лицо его «имело странное выражение», на устах его «странная улыбка».

Пушкин упоминает об эпитагматическом даре Онегина, который «имел счастливый талант» возбуждать «улыбку дам» «огнем нежданных эпитагм». Поэт признается, что он привык к «мрачной злости» онегинских эпитагм, к тому, что Онегин «людей, конечно, знал И вообще их

<sup>2</sup> См.: Базанов В. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. М., 1953, с. 406—419.

<sup>3</sup> О переработке «Евгения Онегина» авторами массовой светской повести см. статью Р. В. Иезуитовой «Светская повесть» (в кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973), где в связи с указанным вопросом особо отмечена повесть И. И. Панаева «Она будет счастлива». В этом плане интересны также повести «София», «Может ли это быть?» (Библиотека для чтения, 1834, т. IV; 1835, т. VIII). Любопытно, что трансформация характера Онегина в духе демонического романтизма сопровождается в этих произведениях реминисценциями, ссылками на пушкинский текст. Они появляются там, где описываются быт и нравы светского общества. Это и прозаический пересказ стихотворного текста: «Морозная пыль летела от бегунов и серебрила бровные воротники московских щеголей» (Библиотека для чтения, 1835, т. VIII, с. 93). Это и прямое цитирование:

«Чем меньше женщину мы любим,  
тем больше нравимся мы ей, —

сказал поэт — и это такая истина, которой примеры видим мы к несчастью слишком часто» (там же, с. 114).

<sup>4</sup> Библиотека для чтения, 1837, т. XX, с. 99—100.

презирал». В повести улыбка героя определяется как «смесь эпитафии и презрения».

«Он рыться не имел охоты В хронологической пыли Бытописания земли» (IV, 7), — говорит об Онегине Пушкин. Герой повести «не верил в Несторову летопись».

Следя за пушкинским описанием Онегина, автор повести пишет и о любовных похождениях своего героя, его разочарованности, европеизме и либерализме. Но это сближение подчинено пародийной задаче. Опираясь на пушкинский текст, автор повести ставит иные смысловые акценты, призванные развенчать онегинские черты в его герое.

Так, если у Онегина «резкий охлажденный ум», если он знал «страстей игру» (VI, 23), то в глазах героя повести не было «страсти», «даже ума в них не было»; Московский Европеец лишь хочет казаться умным. Герой повести не разочарован подобно Онегину; он стремится «прослыть разочарованным». В сниженном пародийном плане трактуется в повести и «наука страсти нежной». Светские красавицы, над которыми одерживал победы Онегин, заменены «несколькими разбитыми добродетелями в чепчиках»; победой над ними «хвастает» Московский Европеец.

Вывернута наизнанку и ориентация Онегина на европейскую культуру: она оборачивается порицанием всего отечественного. Пародируется и либерализм Онегина. Если Онегин переводит своих крестьян с барщины на оброк, занят либеральными преобразованиями в деревне, то герой повести «либеральничал в гостинном дворе» и к тому же «придерживался правил чистого деспотизма со своими любовницами и лакеями».

Онегин — недюжинный человек, автор повести делает Московского Европейца «общим местом гостиных».

Описание героя повести завершается резюмирующей репликой автора: «Впрочем, добрый малый», отсылающей к пушкинским словам об Онегине: «Иль просто будет добрый малой, Как вы да я, как целый свет?» (VI, 168).

Однако у Пушкина «добрый малый» — одно из возможных в свете толкований Онегина, но не исчерпывающая авторская оценка героя. Слова о «добром малом» ироничны, так же как и представление об Онегине как об «ученом малом», именно так воспринимаемом в свете. Для Пушкина Онегин — «добрый приятель», но не «добрый малый». «Добрым малым» Пушкин называет Дмитрия Ларина, заурядного помещика; также и Алексей Берестов, байронизм которого был модной маской, в сущности был «добрым и пылким малым» (VIII, 116), с румянцем во всю щеку. Автор повести, называя своего героя «добрым малым», подчеркивает его заурядность. Он намечает характер Московского Европейца, отталкиваясь от пушкинского героя. Онегин разочарован в жизни и озлоблен. Но если озлобленность Онегина — важнейшая черта его личности, свидетельство его незаурядности,<sup>5</sup> то Московский Европеец откровенно смешон: «Он был смешон, а не зол, и своей репутации вредил больше языком, чем поступками».

Онегин способен на решительные поступки, и именно они создают ему репутацию сумасброда и фармазона в глазах соседей помещиков. Молва нарекает его «опаснейшим чудачком» и приписывает ему самые разные грехи:

«... он пьет одно  
Стаканом красное вино;  
Он дамам к ручке не подходит;  
Все да, да нет; не скажет да-с,  
Иль нет-с». Таков был общий глас.

(VI, 33)

<sup>5</sup> «Озлобленный ум, — писал Белинский, — есть тоже признак высшей натуры, потому что человек с озлобленным умом бывает недоволен не только людьми, но и самим собою» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 454).

С «оглядкой» на этот пушкинский текст рисуется в повести Московский Европейец: «Московские старушки, видя, как он пьет шампанское стаканами, провозгласили его опасным человеком.<sup>6</sup> Московские барышни, слыша его отзывы о браке, почерпнутые живьем из романов госпожи Санд, ужасались его как изверга. Московские мужчины, уходя от его либеральных фраз, пожимали плечами и говорили: „Видно не удалось попасть в камер-юнкеры“».<sup>7</sup>

Сюжетное развитие повести напоминает пушкинский роман, хотя не во всем совпадает с ним. Светская барышня Лиза — вариант Ольги Лариной; Зинаида по своему облику напоминает Татьяну. Лиза влюблена в Европейца, он отвечает ей взаимностью. О чувствах героя во время беседы с Лизой автор повести рассказывает с его слов, используя прием несобственно-прямой речи. Эту речь он иронически интерпретирует, прозаически снижая своим комментарием возвышенно романтическую, почерпнутую из модной романтической литературы фразеологию героя. Дополнительные штрихи к образу героя создаются перечислением книг, которые он читал. Круг чтения Онегина (произведения английского и французского романтизма, поэмы Байрона и романы, «в которых отразился век и современный человек изображен довольно верно») заменен в повести произведениями Бальзака, воспринимаемого русской читающей публикой в качестве представителя неистовой французской словесности, Балланша, французского публициста-мистика, а также Жорж Санд. Пропагандируемые ею идеи женской эмансипации воспринимались в штыки редакторам, писателями и читателями «Библиотеки для чтения».

Нарисовав портрет героя, дав ему пародийную характеристику, автор повести объявляет его имя — Борков, которое намекает на известного поэта XVIII в. Ивана Баркова, автора виртуозных, но непечатных пародий.<sup>8</sup> Это имя накладывает отпечаток непристойности и на поведение героя. Соблазнив в свое время Зинаиду (в повести эта героиня — жена и мать семейства), Борков переключает внимание на Лизу. Дальнейшее развитие событий связано с пародийным переосмыслением сюжетных ситуаций пушкинского романа. Вот как описывается возвращение Боркова с бала: «... меховой плащ упал с плеч его, а шляпа полетела в угол и разбила вдребезги гипсовый бюст Наполеона.

— Раздевай меня, дууурак! — закричал он со злостью сквозь зубы камердинеру, который между тем зажигал свечи.

По бюсту Наполеона и по этому благосклонному обращению к слуге вы уже узнали Московского Европейца. Нечего таиться, это был он! Долг верного историка возлагает еще на меня печальную обязанность прибавить, что в наказание пляпы за то, что она разбила бюст великого человека, который сжег Москву, камердинер получил оплеуху в левую щеку, плюс таковую же в правую, в то самое время как этот самоед имел честь снимать сапоги Европейцу».<sup>9</sup>

В повести «Московский Европейец» бюст Наполеона — деталь, которая пародийно обыгрывается. Она воспринимается как указание на Онегина, кабинет которого украшал «столбик с куклой чугунной». Но если у Пушкина эта деталь художественно многозначна, то в «Московском Европейце» она сведена к одному значению: Борков поклоняется человеку, величие которого определяется лишь тем, что он сжег столицу России Москву.

В пародийную систему повести включается и образ Аполлона Михайловича Луцкого, двойника Ленского. Ленский — «поклонник Канта и поэт»

<sup>6</sup> Фраза, почти дословно повторяющая пушкинский текст. У Пушкина это — реминисценция из комедии Грибоедова «Горе от ума»: «Шампанское стаканами тянул» (Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 212).

<sup>7</sup> Библиотека для чтения, 1837, т. XX, с. 100.

<sup>8</sup> См.: Макогоненко Г. П. «Враг парнасских уз». — Русская литература, 1964, № 4.

<sup>9</sup> Библиотека для чтения, 1837, т. XX, с. 120.

(VI, 33). Луцкий — поклонник Шеллинга; его имя Аполлон, бог поэзии. У Ленского — «кудри черные до плеч» (VI, 34). Упоминанием о длинных волосах Луцкого начинает автор повести его карикатурное описание: «Ежели вы когда-нибудь видели человека с длинными волосами, с глазами голубыми, как небо в Петербурге, то есть прекрасного серого цвету, и всегда потупленными, с лицом бледным и длинным, одетого небрежно, с тихою походкою, задумчивого, одинокого, бегущего людей и особенно женщин, то вы наверно видели Аполлона Михайловича. Это представитель другого рода московских оригиналов. Борков был Европеец. Аполлон Михайлович — умозритель. Тот — философ на манер юной французской словесности. Этот — отчаянный шеллингист».<sup>10</sup>

Пушкин ироничен по отношению к Ленскому, но в то же время относится к нему с симпатией, сочувствием. Автор повести смеется над Луцким.

По замыслу Зинаиды Луцкий должен вызвать Боркова на дуэль. Зинаида без труда уговаривает его вступить за честь Лизы. Луцкий умозрительно воображает себя ее женихом, мужем, отцом ее детей и едет к коварному соблазнителю. Но в отличие от пушкинского романа в повести дуэль не состоится. Луцкий, узнав о чистоте намерений испуганного до смерти Боркова, уступает ему Лизу. В финале повести герои окончательно развенчиваются. Борков женится на Лизе, Зинаида берет в любовники Луцкого и, так как муж отказывается от нее, разоряет Луцкого, лишая его имения. Снимая трагический ореол с самой ситуации, автор пародийно снижает пушкинские образы.

Автор повести «Московский Европеец» неизвестен. Однако литературный материал «Библиотеки для чтения», где была напечатана эта повесть, дает возможность выдвинуть следующую гипотезу.

За два года до публикации «Московского Европейца» в «Библиотеке для чтения» появилась повесть М. Н. Загоскина «Три жениха», герой которой Владимир Иванович Верхоглядов напоминает Боркова. Во многом сходны и приемы их изображения.

О Верхоглядове говорят, «будто он самый пустой человек, будто у него нет никаких правил; будто он на словах сумасшедший либерал, а на деле трехбунчужный паша; будто он толкует беспрестанно о потребности века, высших взглядах, о правах человечества и разоряет своих крестьян».<sup>11</sup>

Так же как и Борков, Верхоглядов — либерал на словах и деспот на деле, своего рода маленький Наполеон: недаром в его кабинете «езде на окнах, в простенках, на столах» расставлены бюсты и статуи Наполеона, «большие, маленькие бронзовые, фарфоровые, из слоновой кости, во всех видах и положениях».<sup>12</sup>

Верхоглядов толкует о необходимости европейского просвещения в России; он, как и Борков, — Европеец: «Вы знаете, что я либерал, европеец».<sup>13</sup>

У Верхоглядова, как и у Боркова, странная улыбка, «горькая байроновская улыбка, о которой так много говорят новейшие французские писатели».<sup>14</sup>

На основании подобных совпадений можно предположить, что М. Н. Загоскин мог быть и автором «Московского Европейца».

«Московский Европеец» не противоречит идейной направленности творчества М. Н. Загоскина, тяготевшего к официальной народности. «Загоскин, — пишет С. Т. Аксаков, — проводил русское направление, как он понимал его, везде, во всяком сочинении, и восставал, сколько мог, против подражания иностранному».<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Там же, с. 125.

<sup>11</sup> Там же, 1835, т. X, с. 36.

<sup>12</sup> Там же, с. 57.

<sup>13</sup> Там же, с. 38.

<sup>14</sup> Там же, с. 81.

<sup>15</sup> Аксаков С. Т. Биография М. Н. Загоскина. М., 1853, с. 51.

Отмечает С. Т. Аксаков и враждебность М. Н. Загоскина к «метафизическому» направлению: «В прежнее время, когда это направление было в ходу, он врезывался иногда с Русским толком и метким Русским словом, в круг людей, носившихся в туманах немецкой философии, и не только все окружающие, но и сами умствователи, внезапно упав с холодных и страшных высот изолированной мысли, предавались веселому смеху».<sup>16</sup> Враждой к европеизму и шеллингизму проникнута и повесть: «Московский Европеец».

Следует принять во внимание и еще одно обстоятельство: в 1817 г. Загоскин написал прозаический очерк «Добрый малый», а в 1820 г. — комедию того же названия. В обоих случаях «добрый малый» представлен как «обманщик, лгун, дрянной муж, пьяница и бесчестный человек», но тем не менее, как заявляет автор, «что ни говори, а он доброй малой».<sup>17</sup> «Добрый малый» объявлен и Борков.

Сопоставление повести «Московский Европеец» с творчеством М. Н. Загоскина позволяет высказать предположение о возможном прототипе Боркова.

Ю. М. Лотман указывает на Верхоглядова, героя повести М. Н. Загоскина «Три жениха», как на образ, в который, «по всей вероятности, введены грубо шаржированные черты Чаадаева».<sup>18</sup> Повесть «Три жениха» была написана Загоскиным незадолго до комедии «Недовольные», которая была создана по заказу Николая I и направлена против Чаадаева.<sup>19</sup> Герой «Недовольных» Радугин, пародирующий Чаадаева, во многом близок и Верхоглядову, и Боркову. Это — пошлый фат, бессовестный и бесчестный человек и, конечно же, «Европеец», порицающий все отечественное. Можно предположить, что Верхоглядов, Радугин, Борков в разной степени соотносятся с Чаадаевым как с реальным прототипом.

В образе Боркова в пародийной форме нашли отражение факты биографии Чаадаева, черты его личности, его мировоззрения. При этом в первую очередь пародировался его портрет, по характерным особенностям которого читатель мог узнать портретируемого: автором повести особо выделены необыкновенная бледность, стеклянные глаза Московского Европейца.

К Чаадаеву восходит деталь убранства комнаты Боркова — бюст Наполеона. Из «Записок» Ф. Ф. Вигеля известно, что изображение Наполеона, так же как и портрет Байрона, находилось в кабинете Чаадаева.<sup>20</sup>

С Чаадаевым, которому было отказано в его прошении поступить на государственную службу, связано и указание повести на то, что Боркову не удалось попасть в камер-юнкеры. В «Недовольных» также обыгрывается это обстоятельство: Радугин, несмотря на все усилия, так и не смог

<sup>16</sup> Там же, с. 56.

<sup>17</sup> Северный наблюдатель, 1817, № 7, с. 180—181.

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, с. 160.

<sup>19</sup> См.: Усаткина Т. И. Pamфлет М. Н. Загоскина на П. Я. Чаадаева и М. Ф. Орлова. — В кн.: Декабристы в Москве, вып. VIII. М., 1963.

<sup>20</sup> Любопытно, что Ф. Ф. Вигель, родственник М. Н. Загоскина, восторженно принявший его пасквиль «Недовольные», написавший донос на Чаадаева — автора «Философического письма», дает пародийное описание кабинета Чаадаева совершенно в духе Загоскина: «Чтобы дать понятие о чудовищном его самодовольствии, расскажу следующее, тогда мною слышанное. В наемной квартире своей принимал он посетителей, сидя на возвышенном месте, под двумя лавровыми деревьями в кадках; справа находился портрет Наполеона, с левой — Байрона, а напротив его собственный, в виде скованного гения, с надписью:

Он в Риме был бы Брут,  
В Афинах Демосфен,  
А здесь лишь офицер гусарской»

(Вигель Ф. Ф. Записки, т. 2. М., 1928, с. 162—163).



стать товарищем министра. В «Московском Европейце», пародирующем «Евгения Онегина», назван придворный чин Пушкина — камер-юнкер.

Возможно, с личностью Чаадаева в повести «Московский Европейец» связано и упоминание Шеллинга, с которым Чаадаев был знаком и состоял в переписке.<sup>21</sup> Нельзя забывать, что «Московским Европейцем» мог быть назван человек, проживающий в Москве, что опять-таки подходило к Чаадаеву. Одиозная фигура последнего окружалась легендами и сплетнями, причем толки о нем вспыхнули с новой силой после публикации в сентябре 1836 г. его «Философического письма»<sup>22</sup> (повесть «Московский Европейец» появилась в январе 1837 г.).

Итак, повесть «Московский Европейец» включается не только в литературную полемику, но и в идейно-политическую борьбу 30-х годов XIX в. Это не только спор с Пушкиным, автором «Евгения Онегина», но и прежде всего выпад против Чаадаева, автора «Философического письма».

То обстоятельство, что Чаадаев пародируется в сюжетной и образной схеме пушкинского романа, представляется неслучайным и требует специального внимания.

Пушкин сам сближает своего героя с Чаадаевым:

Второй Чадаев, мой Евгений,  
Боясь ревнивых осуждений,  
В своей одежде был педант.  
И то, что мы назвали франт.

(VI, 15)

Но дело здесь, конечно, не в шутовском сопоставлении франта Онегина с франтом Чаадаевым, изысканная манера одеваться которого была известна его современникам. Как справедливо заметил Г. П. Макогоненко, имя Чаадаева в пушкинском романе становится именем-сигналом.<sup>23</sup> Чаадаев — человек онегинского типа, представитель широкого движения декабризма, так называемый «декабрист без декабря». Озлобленность, скептицизм — все это сближало Онегина с Чаадаевым, сближало настолько, что даже Пушкин ощутил возможность их отождествления. Но Онегин — тип, а не портрет Чаадаева, не его подражание. И об этом Пушкин счел нужным заявить в своем романе:

Кто ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, или еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?  
Уж не пародия ли он?

(VI, 149)

Из предполагаемых вариантов осмысления Онегина как героя подражающего любопытно определение «москвич в Гарольдовом плаще». Почему москвич? Онегин «родился на берегах Невы» (VI, 6), он петербуржец, а не москвич. Н. Л. Бродский не комментирует эти слова.<sup>24</sup> С. М. Бонди объясняет их так: «Москвич в Гарольдовом плаще — русский помещик, разыгрывающий из себя разочарованного героя байроновской поэмы „Стран-

<sup>21</sup> В данном случае можно высказать также предположение о том, что в повести «Московский Европейец» в образе Лудского мог быть пародирован увлекающийся философией Шеллинга И. В. Киреевский, издатель московского журнала «Европейец», запрещенного правительством в 1832 г. после выхода двух номеров.

<sup>22</sup> В рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится часть полемической статьи М. Н. Загоскина по поводу «Философического письма» Чаадаева. М. Н. Загоскин называет его «мутителем народов», «злым безумцем», а сочинение его — «отравленную льдиною» (ГПБ, ф. 291, № 25).

<sup>23</sup> См.: Макогоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963, с. 51.

<sup>24</sup> Бродский Н. Л. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. М., 1950.

ствования Чайльд-Гарольда».<sup>25</sup> Но «Москвич в Гарольдовом плаще» — это и москвич Чаадаев, байронизм которого был известен читателям «Евгения Онегина».

В связи с гипотезой о том, что автором «Московского Европейца» мог быть М. Н. Загоскин, небезынтересно остановиться на его полемике с Пушкиным, которая велась им на протяжении нескольких лет и в которую включается и рассматриваемая повесть.

В 1823 г. было опубликовано выступление М. Н. Загоскина против Пушкина и поэтов пушкинской плеяды — «Послание к Людмилу», по словам П. А. Вяземского, «площадное, плоское по мыслям и стихосложению».<sup>26</sup> Поклонник романтической поэзии, собутыльник модных поэтов Людмил собираются стать сочинителем, и автор советует ему описывать всегда

Души растерзанной все бури и ненастья,  
Цвет жизни молодой — грядущего обет,  
Бывалые мечты, а пуще сладострастье.<sup>27</sup>

Стрелы М. Н. Загоскина нацелены в романтические поэмы Пушкина. Наставляя Людмила, он пишет:

Короче, модных слов, талантом освещенных,  
Будь полным словарем.<sup>28</sup>

Пушкин ответил М. Н. Загоскину на его «Послание к Людмилу» в седьмой главе «Евгения Онегина», в уже цитированной нами строфе. Он иронически предвидит, что его герой Онегин может быть ошибочно истолкован как «слов модных полный лексикон» (VI, 149), т. е. здесь почти дословное повторение слов Загоскина: «модных слов <...> будь полным словарем», но повторение, освещенное насмешкой Пушкина. Стрела, пущенная Загоскиным, вернулась к нему самому.

Спор с Пушкиным был продолжен М. Н. Загоскиным в 1831 г. в романе «Рославлев», наполненном сюжетными, образными и стилистическими параллелями и контрастами по отношению к «Евгению Онегину».<sup>29</sup> Идейным же центром полемики в данном случае стал образ героини. Загоскин развенчивает эстетический и нравственный идеал Пушкина — Татьяну Ларину: в его романе литературным ее двойником является Полина Лидина, которой отказано в патриотическом чувстве. За образец русской женщины-патриотки автором «Рославлева» выдается ее сестра Ольга — улучшенный вариант Ольги Лариной.

Пушкин откликнулся на «Рославлева» М. Н. Загоскина, полемически заострив свой ответ. Пушкинский «Рославлев» — «отрывок из неизданных записок дамы»: подруга Полины, прочитав роман М. Н. Загоскина, выступает «защитницею тени». Квасному патриотизму русского дворянства, который «ограничивался жестоким порицанием употребления французского языка в обществах, введения иностранных слов, грозными выходками противу Кузнецкого моста и тому подобным»<sup>30</sup> (VIII, 152—153), Пушкин противопоставляет истинную любовь Полины к родине и народу; знание французского языка и французской литературы не мешает Полине быть патриоткой.

<sup>25</sup> Бонди С. М. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1976, с. 190.

<sup>26</sup> Русская старина, 1888, т. X, с. 323.

<sup>27</sup> Благонамеренный, 1823, № VIII, с. 124.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> См.: Глухов В. И. О творческом замысле повести Пушкина «Рославлев». — Филологические науки, 1962, № 1, с. 98—107.

<sup>30</sup> В связи с этим примечательно свидетельство Т. П. Пассек о М. Н. Загоскине: «С восторгом говорил о России и обо всем отечественном; бранил немцев и французов и обозвал некоторых из иностранных писателей свиньями» (Русская старина, 1876, т. XVI, с. 102).

Полемика о героине времени в тридцатые годы была неслучайной. После разгрома декабрьского восстания в 1825 г., когда наступила реакция, когда либеральное дворянство отрекалось от декабристов, среди которых были и друзья и родственники, героинями стали жены декабристов, разделившие их участь.

Не менее важным в эпоху тридцатых годов был и вопрос о герое времени. Автор повести «Московский Европейец» выступил оппонентом Пушкина — автора «Евгения Онегина». Он стремился дискредитировать пушкинского героя в его общественном значении, снизить этот образ.

Пушкин не ответил на «Московского Европейца». 29 января 1837 г. его не стало. В следующем, XXI томе «Библиотеки для чтения» появилось извещение о его смерти.

Почему «Библиотека для чтения» поместила «Московского Европейца»? Если учесть, что редактор журнала О. И. Сенковский уже видел в Пушкине издателя «Современника», конкурента в борьбе за рынок сбыта журнальной продукции, и к этому времени он уже выступил на страницах своего журнала с пасквилями на Пушкина, а сам журнал продолжал сохранять официальное направление, — если все это принять во внимание, то публикация «Московского Европейца» в «Библиотеке для чтения» становится понятной.

«Московский Европейец» не включен в перечень сочинений М. Н. Загоскина. С 1842 г. М. Н. Загоскин начинает издавать сборники «Москва и Москвичи» (вышло четыре выпуска, пятый готовился к печати). Это сборники очерков, повестей, заметок о московской жизни, быте и нравах москвичей. Среди набросков типов отставной столицы есть и московские европейцы, во многом напоминающие Боркова. «Московский Европейец» по теме, жанру и стилю органично вписался бы в один из загоскинских сборников. Но этой повести в них нет. Возможно, создатель «Московского Европейца» решил скрыть свое авторство, так как после смерти Пушкина началась официальная канонизация образа великого поэта. В XXI томе «Библиотеки для чтения», т. е. в томе, следующем за тем, где был напечатан «Московский Европейец», О. И. Сенковский поместил прочувствованную статью Н. А. Полевого о Пушкине. В XXVII томе в рецензии на третий том пушкинских сочинений О. И. Сенковский — автор пасквилей на Пушкина восклицал: «Враги Пушкина! Где же они теперь? Я вижу теперь одних только восторженных обожателей Пушкина. Великое дело смерть для человека с истинным дарованием! Если б Пушкин мог встать из своей бессмертной могилы, он наверное между этими восторженными обожателями своего гения с изумлением узнал бы знакомые злоеющие лица злейших своих злолов прежнего времени».<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Библиотека для чтения, 1838, т. XXVII, с. 23, 24.





В. И. САХАРОВ

## ЕЩЕ О ПУШКИНЕ И В. Ф. ОДОЕВСКОМ

История литературных взаимоотношений Пушкина и его современника, русского писателя и философа В. Ф. Одоевского (1803—1869) в основных своих моментах исследована с достаточной полнотой в известной дореволюционной монографии П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский», в статьях Н. В. Измайлова и других советских литературоведов и публикаторов.<sup>1</sup> Тем не менее в этой истории есть несколько эпизодов, требующих дополнительного разъяснения.

Первое упоминание Пушкина об Одоевском относится к августу 1827 г., и сделано оно в письме к М. П. Погодину, где, в частности, говорится о напечатанной в четвертой части «Московского вестника» «индейской сказке» «Переход через реку» как о «любопытном открытии учености» (XIII, 341). В книге Л. А. Черейского эта сказка ошибочно приписана В. П. Титову,<sup>2</sup> между тем из неопубликованного письма Одоевского к Погодину от 29 апреля 1827 г.<sup>3</sup> и из монографии П. Н. Сакулина<sup>4</sup> со всей очевидностью следует, что переводчиком «Перехода через реку» был именно Одоевский.

Последствия Пушкин не раз писал об Одоевском и его произведениях, и литературное сотрудничество писателей, начавшееся в период издания «Литературной газеты»,<sup>5</sup> стало особенно тесным и плодотворным в ходе редактирования «Современника». В эту пору, несомненно, Пушкин-прозаик оказал немалое влияние на стиль и жанр романтического повествования Одоевского.

Широко известно следующее высказывание Одоевского: «Форма — дело второстепенное; она изменилась у меня по упреку Пушкина о том,

<sup>1</sup> Измайлов Н. В. 1) Пушкин и В. Ф. Одоевский. — В кн.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 303—325; 2) К вопросу об участии В. Ф. Одоевского в посмертном «Современнике». — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. Сб. статей. М., 1931; Могилянский А. П. А. С. Пушкин и В. Ф. Одоевский как создатели обновленных «Отечественных записок». — Изв. АН СССР. Серия истории и философии, 1949, т. VI, № 3, с. 209—226; Заборова Р. Б. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. М.—Л., 1956, с. 313—342; Медовой М. И. Неизвестная заметка В. Ф. Одоевского об А. С. Пушкине. — Русская литература, 1969, № 4, с. 186—187. См. также: Сахаров В. И. Труды и дни Владимира Одоевского. — В кн.: Одоевский В. Ф. Повести. М., 1977, с. 5—25.

<sup>2</sup> См.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 412.

<sup>3</sup> В этом письме, в частности, говорится: «При сем прилагаю разные грехи мои; перевод индейских сказок» и т. д. (ГБЛ, ф. 231, карт. 46, ед. хр. 42, л. 1 об.).

<sup>4</sup> См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I. М., 1913, с. 189—190. Здесь рассказана история старой ошибки, вкравшейся и в словарь Л. А. Черейского.

<sup>5</sup> Одоевский поместил в «Литературной газете» несколько заметок и намеревался написать для «пушкинской газеты» разбор романа Гете «Страдания молодого Вертера», переведенного его другом, любомудром Н. М. Рожалиным (см. письмо Одоевского к И. В. Киреевскому: ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 104, л. 13 об.).

что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все».<sup>6</sup> Для Одоевского-прозаика важны не только советы Пушкина, но и уроки пушкинской прозы. Он ценил в произведениях автора «Повестей Белкина» «уменье в немногих словах заковыдывать много мыслей».<sup>7</sup> Работая над циклом повестей «Записки гробовщика», задуманным под впечатлением пушкинского «Гробовщика», Одоевский употребил то же слово — «пластичность»: «Я тут хотел писать в новом для меня роде — *пластически*».<sup>8</sup> В начале повести «Живописец», принадлежащей к этому циклу, возникают по-пушкински «быстрые», цепкие и пластичные фразы: «Пойдемте со мною. Вы слышали о Шумском? .. — Никогда, — отвечал я, — но я готов идти с вами».<sup>9</sup> Некоторым читателям Одоевский не без основания представлялся самобытным наследником пушкинской традиции повествования: «Все предсказал князь Одоевский в сжатой мысли пушкинской эпохи <...> В Пушкине — разгадка князя Одоевского. Это тот же язык, тот же строй мысли, то же соединение поэзии и „нужд сегодняшнего дня“».<sup>10</sup> Это сказано о «Русских ночах» Одоевского, но весьма отчетливые следы воздействия пушкинской прозы можно обнаружить и в других художественных произведениях писателя.

В частности, мало изучен постоянный интерес Одоевского к исторической прозе Пушкина. Широко известен его отзыв о «Капитанской дочке» в письме к Пушкину в конце декабря 1836 г. (XVI, 195—196). В нем Одоевский предстает не только как чуткий читатель и тонкий ценитель пушкинского исторического романа. Он разбирает «Капитанскую дочку» и как прозаик-профессионал, много думавший над поэтикой исторического романа, и в особенности над его композицией. Одоевского привлекало в «Капитанской дочке» умение автора отделять от себя героя, в то же время наделяя его какими-то чертами собственной личности. В его бумагах сохранилась следующая запись: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете — Мефистофелем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого не следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе».<sup>11</sup> Всех этих художников, в том числе Пушкина — автора «Капитанской дочки», Одоевский считал объективными, или, как он говорил, «пластичными» творцами,

Другим историческим романом Пушкина, привлечшим внимание Одоевского, был незавершенный «Арап Петра Великого». Конечно, Одоевскому известны были отрывки романа, публиковавшиеся в «Северных цветах» и «Литературной газете»,<sup>12</sup> изданиях, к которым писатель стал особенно близок в начале 30-х годов и в которых он часто печатал свои произведения. Но можно с уверенностью утверждать, что важное значение для дальнейших творческих исканий Одоевского в сфере исторической прозы имели не эти отрывки, а его знакомство с белой рукописью пушкинского романа в период издания посмертного «Современника».

Для того чтобы уточнить наши представления о характере и степени влияния «Арапа Петра Великого» на прозу Одоевского, следует подробнее остановиться на участии писателя в издании посмертных номеров пушкинского журнала. Известно, что он был ближайшим и постоянным помощником Пушкина — редактора «Современника», и иногда Одоев-

<sup>6</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975 (сер. «Литер. памятники»), с. 235.

<sup>7</sup> Русский архив, 1864, стб. 1017.

<sup>8</sup> Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. . . , т. I, ч. 2, с. 298.

<sup>9</sup> Одоевский В. Ф. Повести, с. 399.

<sup>10</sup> Розанов В. В. Чаадаев и кн. Одоевский. — Новое время, 1913, 10 апреля, с. 4.

<sup>11</sup> ГПБ, ф. 539, оп. 1, № 24, л. 226.

<sup>12</sup> Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828, с. 111—124; Литературная газета, 1830, т. I, № 13, 1 марта, с. 99—100.

скому приходилось заменять отсутствующего поэта, выполняя всю редакционную работу.

Участие Одоевского в составлении и издании посмертного «Современника» было отмечено многими современниками. Так, чиновник Министерства иностранных дел Н. И. Любимов, знавший Пушкина, писал 3 февраля 1837 г. М. П. Погодину: «„Современник“, вероятно, будет продолжаться (друзьями Пушкина), уже подана и просьба, как вчера слышал от Одоевского». <sup>13</sup> А в письме от 22 февраля Любимов уже называет друзей поэта, вошедших в редакцию посмертного «Современника»: «Жуковский, Вяземский и Одоевский и все хлопочут, чтобы все было как можно лучше и изящнее». <sup>14</sup>

Одной из главных задач редакции были разбор бумаг Пушкина и публикация вновь найденных произведений поэта в «Современнике». В научной литературе освещалась роль Жуковского в публикации пушкинских творений. <sup>15</sup> В гораздо меньшей степени изучена работа Одоевского по отысканию, разбору и публикации текстов Пушкина.

В 1860 г. Одоевский записал в своем дневнике: «Пушкин сам писал с большим трудом, в чем сам сознавался и чему доказательством черновые стихотворения». <sup>16</sup> Писатель не случайно судит о пушкинских черновиках как знаток рукописного наследия поэта. В свое время он вместе с Жуковским и Вяземским участвовал в разборе и публикации материалов пушкинского архива. Более того, из переписки членов редакции посмертного «Современника» явствует, что работа с пушкинскими рукописями чаще всего поручалась именно Одоевскому, посвященному в замыслы поэта и хорошо разбиравшему его почерк. 3 июля 1837 г. П. А. Вяземский писал Жуковскому: «Одоевский не может нигде найти Д<он>-Жуана Пушкина для 3-й книжки „Современника“, которая почти готова». <sup>17</sup>

Но разысканиями и публикациями писатель не ограничился. Р. Б. Заборова опубликована рецензия Одоевского на пятый том «Современника», в которой говорится о последних годах жизни Пушкина и его значении для отечественной литературы. Сохранились также разрозненные статьи и заметки писателя о Пушкине, назначение которых до сих пор остается неясным. По свидетельству Мих. Ю. Виельгорского, писатель принимал участие и в подготовке издания посмертного собрания сочинений Пушкина, причем ему поручено было написание вступительной статьи: «Биография пишется Одоевским». <sup>18</sup> Такого рода биографический очерк Одоевским не был написан, но некоторые его заметки о Пушкине, возможно, являются набросками к этой начатой, но незавершенной работе.

Деятельность Одоевского по изучению и публикации пушкинских рукописей была достаточно интенсивна и разнообразна. В то же время она органично соединялась с чисто писательским интересом к наследию великого творца. В числе пушкинских рукописей, опубликованных в посмертном «Современнике», был и беловой автограф незавершенного исторического романа, озаглавленного редакцией «Арап Петра Великого». Роман, напечатанный в шестом томе «Современника» за 1837 г., безусловно, был известен Одоевскому еще в рукописи. К 1838 г. относится замысел его ро-

---

<sup>13</sup> Измайлов Н. В. К вопросу об участии В. Ф. Одоевского в посмертном «Современнике», с. 313.

<sup>14</sup> ГБЛ, ф. 231, карт. 19, ед. хр. 71, л. 1—1 об.

<sup>15</sup> Интересно воспоминание Т. Н. Грановского: «Забавен следующий случай: Баратынский приезжает к Жуковскому и застаёт его поправляющим стихи Пушкина» (Т. Н. Грановский и его переписка, т. II. М., 1897, с. 384).

<sup>16</sup> Литературное наследство, т. 22—24. М., 1935, с. 117. В этой же записи сказано: «Пушкин уважал меня и весьма дорожил моими сочинениями и печатал их с признательностью в „Современнике“».

<sup>17</sup> Русский архив, 1900, № 3, с. 383.

<sup>18</sup> Там же, 1902, № 7, с. 440.

мантической диалогии «Саламандра», в которой творчески переосмыслен пушкинский исторический роман о петровской эпохе.

Одоевский был признанным мастером романтической циклизации, умел соединять свои повести так, что они, срастаясь в единый художественный организм, поясняли и дополняли друг друга. «Саламандра» входит в цикл так называемых «таинственных» повестей Одоевского. В то же время это произведение являет собой как бы цикл внутри цикла, ибо оно составлено из двух романтических повестей — исторической и философско-фантастической. Повести эти были сначала опубликованы в разных изданиях, но в собрании сочинений 1844 г. они органично соединились в романтическую диалогию.<sup>19</sup> «Арап Петра Великого», давший вертикальный срез великой исторической эпохи и показавший движение тогдашней русской жизни почти на всех ее уровнях, немало способствовал обращению автора «Саламандры» к историческому жанру, к эпохе петровских реформ и к образу Петра Великого. Пушкин своим романом, пусть и незавершенным, указал главное направление в развитии русской исторической прозы. Но романтик Одоевский осваивал исторический жанр по-своему, шел от повести к роману, как бы спрессовывая в своем повествовании художественное время. И если «Русские ночи» можно считать интересным опытом создания русского философского романа, то в «Саламандре» воплотился замысел романтического исторического романа, причем этот роман, как и «Русские ночи», в своем роде уникален, представляя особую жанровую разновидность.

В «Саламандре» Одоевский стремился соединить историю, философию и художественную прозу с тем, чтобы сказать в своей диалогии сразу о трех эпохах русской жизни — петровской, послепетровской и современной ему действительности, т. е. 30-х годах XIX в., и сопоставить эти эпохи. В пределах исторического романа вальтер-скоттовского типа такое соединение было невозможно, ибо переходы повествователя из одной эпохи в другую, «стягивание» художественного времени разрушили бы единство жанра.

Именно поэтому «Саламандра» Одоевского менее всего похожа на традиционный исторический роман. Писатель соединил в рамках романтической диалогии историческую повесть «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» и философско-фантастическую повесть «Эльса». Историческую повесть можно было бы назвать иначе — «Финн Петра Великого», ибо это история юного финна Якко, отправленного Петром на учебу в Европу. Подобно пушкинскому Ибрагиму, Якко стал свидетелем, а затем и участником великих свершений царя-труженика. И у этой повести Одоевского, как и у пушкинского романа, одна главная цель — дать картину петровской эпохи, ее героических дел и обыденного быта, показать живые лица участников исторических событий. В «Южном берегу Финляндии...» Петр появляется трижды: сначала в образе могучего волшебника и героя («Финская легенда»), потом среди своего победоносного войска под Выборгом (эта сцена несколько напоминает явление Петра перед войсками в «Полтаве») и, наконец, в картине петербургского наводнения, о генетической связи которой с соответствующими эпизодами «Медного всадника» говорил еще П. Н. Сакулин.<sup>20</sup>

Характерно, что в «Эльсе» Петра нет, хотя тень его колоссальной фигуры падает и на вторую часть «Саламандры» и многое в ней разъясняет. Обе повести, помимо героев и событий, объединены чрезвычайно важным для автора понятием «просвещения». Недаром это слово так часто повто-

<sup>19</sup> Первая часть («Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия») опубликована в «Утренней заре на 1841 год» (СПб., 1841, с. 16—128), вторая часть («Саламандра», получившая позднее название «Эльса») — в «Отечественных записках» (1841, т. XIV, отд. III, с. 1—38).

<sup>20</sup> См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма..., т. I, ч. 2, с. 329.

рется в тексте «Саламандры». В ней Одоевский не только высказал свой взгляд на личность и историческое дело Петра Великого, но и заговорил о характере и путях развития русского просвещения, о судьбах русской науки. Эти размышления писателя постоянно перекликаются с высказываниями Пушкина, страстного поборника просвещения. Недаром именно он опубликовал в 1836 г. статью Одоевского «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» в «Современнике» и назвал ее «дельной, умной и сильной» (XVI, 100).

Эта перекличка заметна не только в идеях, но и в самом стиле повествования обоих прозаиков. Одоевский в «Южном берегу Финляндии...» принимает не только лаконичную, емкую и афористичную манеру пушкинского повествования, но и особый строй образов «Арапа Петра Великого». Пушкин образно и метко замечает: «Россия представлялась Ибрагиму огромною мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом» (VIII, 13). В повести Одоевского у финна Якко возникает сходное сопоставление: «Россия походила на огромную машину, которой необъятная сила не знала границ; недоставало лишь маятника, который бы этой силе дал равномерное движение».<sup>21</sup>

Здесь мы видим не только текстуальное совпадение, но и сходство исторических концепций Пушкина и Одоевского, ибо для обоих писателей таким «маятником», регулятором жизни новой России был Петр Первый. Для Одоевского эта мысль особенно важна. Образ Петра — преобразователя России встречается в эпилоге «Русских ночей»: «Был на сем свете великий естествоиспытатель, по имени Петр Великий; ему достался на долю организм чудный, достойный его духа. Глубоко вникнул Великий в строение этого чудного мира; он нашел в нем размеры огромные, силы исполинские, крепкие, закаленные зубчатые колеса, прочные упоры, быстрые шестерни — но этой огромной системе сил недоставало маятника».<sup>22</sup> Петр-кормщик, управляющий в бурю кораблем — Россией, появляется в сцене петербургского наводнения в «Южном берегу Финляндии...». И если мы вспомним, что сказанное в «Саламандре» об упадке древних дворянских родов и об обуржуазивании русской жизни в первую треть XIX в.<sup>23</sup> перекликается со сходными мыслями пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург», то станет очевидна особая близость романтической диалогии Одоевского к миру идей и творчества Пушкина.

В «Саламандре», как и в «Арапе Петра Великого» и «Полтаве» писателем воспеты Петр и его дело. Отношение Одоевского к петровской эпохе было, как и у Пушкина, достаточно непростым, и потому во второй части диалогии апофеоз Петра как бы уточняется и комментируется. Нечто подобное, пусть и в других формах и размерах, происходит и в «Медном всаднике» Пушкина. Вслед за автором «Медного всадника» Одоевский заговорил в «Саламандре» не только о гармонии, но и о дисгармонии русской жизни. Эти мысли получают развитие в повести «Эльса», о которой В. Фейерхерд верно замечает: «Вторая часть „Саламандры“ является горьким, типично романтическим размышлением над ходом русской истории, включая настоящее, то есть современность Одоевского».<sup>24</sup>

Одоевский, как и Пушкин, сравнивал петровскую Россию с машиной. Мотив механистичности, автоматизма, пронизывающий русскую романтическую прозу от А. А. Погорельского-Перовского до Н. А. Мельгунова, возникает всякий раз, когда безжизненно правильный механизм подменяет собой живой, естественно развивающийся организм, будь то отдель-

<sup>21</sup> Одоевский В. Ф. Повести, с. 175.

<sup>22</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 180.

<sup>23</sup> Одоевский В. Ф. Повести, с. 210, 436.

<sup>24</sup> Фейерхерд В. Романтизм и реализм в диалогии В. Ф. Одоевского «Саламандра». — В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 187.



ная личность или же целое государство, даже цивилизация (вспомним вошедшую в «Русские ночи» повесть-антиутопию «Город без имени»). Образ машины возникает в «Эльсе» там, где говорится о плодах петровского просвещения. Таковы, например, Егор Зверев и его механический быт, подчиненный голландскому образцовому порядку: «Дом его был бы как заведенная машина, если б не мешала ему немного жена его <...> Он не постигал ничего, что делается в России, но делал и говорил то, а не другое только по той причине, что так следует».<sup>25</sup> Таков в сущности и Якко, переводчик цифирных книг и типограф, мечтающий о царских милостях и звании воеводы: «Он невольно сравнивал свое состояние с прекрасною машиною, в которой было только одно колесо неудачно сделанное, но которое нарушало порядок действия всех других колес».<sup>26</sup> Этим «пятым колесом» в механизме жизни просвещенного финна была его соотечественница Эльса, упорно противящаяся влиянию петербургской жизни и сохраняющая верность родным обычаям и преданиям.

Бездушность и механистичность жизни Якко — это чисто романтический протест Одоевского против отрицательных последствий петровских реформ, неприятие им утилитарного полупросвещения и прикладной науки, стремившихся лишь к неглубоким знаниям и «низкой» и «презренной» пользе. Совершенствование государственного механизма и развитие промышленности не совпали с процессом гармонизации личности.

Со смертью Петра его высокие, немногим понятные цели позабылись, и люди, направляемые прежде железной рукою преобразователя России, потеряли жизненный центр, основу, единый пафос и разбродились по жизни в поисках своей маленькой пользы. Такова судьба Якко в «Эльсе». После смерти Петра этот ученый типограф стал алхимиком, жаждущим золота, власти над миром и остальными людьми. И во второй части «Саламандры» показано постепенное снижение великих ценностей, профанация высокой науки и духовных идеалов петровской эпохи.

Якко — это, говоря словами Достоевского, «петербургский тип». Как и пушкинский Германн,<sup>27</sup> он приходит к мысли, что ради золота и власти все дозволено. Это уже сознательный демонизм, злая сила, которой рабски прислуживает лишенная этического начала прикладная наука. Саламандра, дух огня, возвещает вызвавшему ее алхимику, что любое человеческое желание исполняется — стоит только пожелать. И она же говорит Якко: «Зародыш жизни — смерть».<sup>28</sup> Поэтому в погоне за вечной молодостью алхимик желает смерти окружающим его людям, и каждое его злобное желание, исполняясь, уносит чужую жизнь.

Главная страсть Якко — золото, которым все приобретается — от любви до высоких чинов. Он каждую ночь превращает свинец в золотые слитки и пляшет над золотом, объятый безумной радостью. И этот танец алхимика, превратившего философский камень, этот символ высшего знания о мире, в орудие наживы и власти, становится страшным символом «недолжного» существования, последовательного отказа от всего человеческого. В довершение всего Одоевский придает Якко весьма многозначительную особенность: ради золота его герой в конце концов отказывается и от собственного человеческого облика и переселяется в более удобное по престижным соображениям тело убитого им графа. Таков итог этой жизни, которая не нашла опоры в своей эпохе и была вынуждена надеяться лишь на саму себя, что неизбежно привело к известной формуле «все дозволено».

Германн в «Пиковой даме» убивает старую графиню, Якко отнимает тело и жизнь у старого графа. Оба героя традиционно предают любовь.

<sup>25</sup> Одоевский В. Ф. Повести, с. 182.

<sup>26</sup> Там же, с. 201.

<sup>27</sup> Интересно отметить, что оба героя — Германн и Якко — по образованию инженеры.

<sup>28</sup> Одоевский В. Ф. Повести, с. 236.

Так в «Саламандре» Одоевского пушкинские идеи и образы переосмысливаются, и эта романтическая диалогия оказывается связанной со многими произведениями и мыслями поэта.<sup>29</sup> Особенно интересно наблюдать, как преобразуется в творческом сознании Одоевского-романтика символическое изображение России-машины, соединяющее «Саламандру» с «Арапом Петра Великого».

Конечно, романтическая критика трех эпох русской жизни, данная в диалогии Одоевского, вполне оригинальна. В то же время исторический роман Пушкина о Петре и арапе помог автору «Саламандры» решить одну из многих, хотя и очень важных, стоявших перед ним творческих задач. Романтическая диалогия В. Ф. Одоевского — не только интересное свидетельство близости творческих исканий обоих писателей, но и еще одно важное доказательство постоянного воздействия художественных принципов Пушкина-прозаика на развитие русского повествования в первой трети XIX столетия.

---

<sup>29</sup> Эту литературную преемственность можно проследить вплоть до трактуемой ту же тему союза со злом и падения личности фантастической истории «Уединенный домик на Васильевском», рассказанной Пушкиным в салоне Карамзиной и записанной и изданной другом Одоевского любомудром В. П. Титовым. Пушкинские идеи и образы часто встречаются в прозе Одоевского. Так, в повести «Княжна Зизи», названной Пушкиным «славной вещью», Одоевский упоминает о книге итальянского писателя Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека» и в своем суждении о вечной новизне высказанных там высоких истин почти дословно повторяет мысли Пушкина, рецензировавшего эту книгу в «Современнике».



М. И. ГИЛЛЕЛЬСОН

СТАТЬЯ ПУШКИНА  
«О МИЛЬТОНЕ И ШАТОБРИАНОВОМ ПЕРЕВОДЕ  
„ПОТЕРЯННОГО РАЯ“»

Шатобриан не стал вечным спутником русского читателя. Перевод повестей «Рене» (1932) и «История последнего из Абенсераджей» (1959) — вот, пожалуй, и весь «послужной список» русского Шатобриана наших дней.

Однако было время, когда Шатобриана знали в России намного лучше, чем теперь. Можно указать на переводы следующих произведений Шатобриана в первые десятилетия XIX в.: «Рене» (1806), «Путевые записки из Парижа в Иерусалим...» (1815—1817), «Мученики» (1816), «Опыт исторический, политический и нравственный о древних и новейших переворотях» (1817), «Воспоминания об Италии, Англии и Америке» (1817), «Записки о жизни и смерти Карла-Фердинанда д'Артуа, герцога Беррийского» (1821). Кроме того, в кругу просвещенного дворянства труды Шатобриана, конечно, читались и в подлиннике. В личной библиотеке Пушкина сохранилось 27-томное брюссельское издание сочинений Шатобриана (1826—1832) и двухтомный труд его «Опыт об английской литературе и Соображения о характере людей, времен и революций» (1836); эти два тома, побудившие Пушкина написать статью «О Мильтоне и шатобриановом переводе „Потерянного рая“», разрезаны полностью.

Конечно, Пушкин читал Шатобриана и до приобретения им брюссельского издания. Тем знаменательнее то обстоятельство, что большая часть томов этого издания была прочтена поэтом. Полностью или почти полностью (иногда остаются неразрезанными примечания) разрезаны четыре тома «Гения христианства» (т. XI—XIV), три тома «Мучеников» (т. XVII—XVIII bis), том повестей («Атала», «Рене», «История последнего из Абенсераджей», т. XVI), два тома «Начезов» (т. XIX и XX), два из трех томов «Итинерария» (т. VIII и IX), первый том «Путешествия в Америку и Италию» (т. VI), том «Воспоминаний о герцоге Беррийском» (т. III), том «Литературной смеси» (т. XXI), том «Стихотворения и разное» (т. XXII).

Ряд томов разрезан частично: начало длинного предисловия к «Историческим этюдам» (т. IV, с. 1—72), первая половина второго тома этих этюдов (т. V, с. 1—146), две статьи в томе, посвященном свободе печати (т. XXVII).

Не разрезаны тома, содержащие «Речи и мнения, произнесенные в двух палатах», «Политическую смесь», «Полемику» (т. XXIII—XXVI), последний том «Итинерария» (т. X), том, в котором перепечатаны критические статьи о «Гении христианства» (т. XV), два тома «Опыта исторического, политического и нравственного о древних и новейших переворотях» (т. I, II), том «Истории Франции» (т. V ter), последний том «Исторических этюдов» (т. V bis), второй том «Путешествия в Америку и Италию» (т. VII).

Таким образом, Пушкин оставил без внимания в первую очередь глубоко политические произведения Шатобриана и некоторые его исторические труды. Художественные произведения Шатобриана и его литературно-критические выступления Пушкин прочитал с достаточной полнотой. Если же учесть, что, как уже нами отмечалось, Пушкин был знаком с некоторыми произведениями Шатобриана задолго до приобретения им брюссельского издания, то становится очевидным широкое ознакомление поэта с трудами «патриарха французской литературы». Естественно, что чтение произведений одного из авторитетнейших французских писателей, властителя умов нескольких поколений, не могло остаться бесследным. Вспомним также, что имя Шатобриана и отрывки из его сочинений Пушкин постоянно встречал в русской периодике («Вестник Европы», «Сын отечества», «Дух журналов», «Новости литературы», «Московский вестник», «Телескоп», «Библиотека для чтения» и др.).

В статье «Пушкин и французская литература» (1937) Б. В. Томашевский отметил некоторые точки соприкосновения между Пушкиным и Шатобрианом. Исследователь особо выделил значение «Рене» и для анализа замысла «Кавказского пленника» (о чем писал в 1899 г. В. В. Сиповский в труде «Пушкин, Байрон и Шатобриан»), и для понимания книжных увлечений Онегина и Татьяны. «Влияние Шатобриана не следует, конечно, преувеличивать. Многие в нем было Пушкину совершенно чуждо, — утверждает Б. В. Томашевский. — Религиозные рассуждения в „Мучениках“ и в „Гении христианства“, да и в прочих его произведениях могли только отталкивать Пушкина. Политическая позиция Шатобриана, французского министра иностранных дел, во время внушенной им интервенции французских войск в дела Испании была враждебна взглядам Пушкина, который за развитием испанской революции следил с исключительным сочувствием и сохранил об этом память на всю жизнь. Однако переход Шатобриана с 1824 г. в оппозицию, его защита некоторых либеральных мероприятий, в частности принципиальная защита свободы печати, — все это до известной степени подкупало Пушкина. Не без учета пропаганды Шатобриана Пушкин ввел в статью „О ничтожестве литературы русской“ тезис о религии как „источнике поэзии“. То, что после 1830 г. Шатобриан не пошел на компромиссы, не оказался среди искателей мест, а сохранил свою независимость, внушало Пушкину уважение к нему».<sup>1</sup>

Однако замечания Б. В. Томашевского не исчерпали темы «Пушкин и Шатобриан». Обратившись к последекабристскому периоду творчества Пушкина, В. Л. Комарович обнаружил целый ряд любопытных параллелей и отталкиваний. В статье «К вопросу о жанре „Путешествия в Арзрум“» В. Л. Комарович указал на пародирование Пушкиным некоторых приемов шатобриановского «Итинерария».<sup>2</sup> Еще больший материал для размышлений можно извлечь из другой статьи В. Л. Комаровича — «О „Медном всаднике“ (к вопросу о творческом замысле)»,<sup>3</sup> содержание которой несколько шире заглавия. Прежде всего обращает на себя внимание характеристика брюссельского собрания сочинений Шатобриана: «Но превращение Шатобриана из легитимиста в „республиканца“ с брюссельским изданием его „Сочинений“ связано не только хронологически. Наметившийся в нем к 1826 году сдвиг отразился на самом издании и был причиной появления тут тех юношеских произведений писателя, которых почитатели таланта Шатобриана тщетно от него ждали все предшествующие 25 лет, с самого начала его литературной карьеры. Мало того, что он решился переиздать теперь свой первый труд — „Опыт о революциях“ (1794 г.), гораздо более близкий к идеям великой революции, чем хотел бы того Шатобриан в период легитимизма. Он присоединяет к нему теперь

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 160.

<sup>2</sup> Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 3. М.—Л., 1937, с. 326—338.

<sup>3</sup> Литературный современник, 1937, № 9, с. 205—220.

и совершенно не печатавшиеся прежде вещи: „Путешествие в Америку“ и „Начезы“, ту самую эпопею, в виде лишь выдержек из которой за 25 лет до того выданы были в свет прославившие имя Шатобриана „Атала“ и „Рене“. И это тоже оказалось возможно лишь после перехода его в оппозицию. Революционные настроения молодости освободить из-под двадцатипятилетней автоцензуры мог позволить себе лишь Шатобриан-либерал».<sup>4</sup>

Подчеркивая хронологическую близость чтения Пушкиным «Путешествия в Америку» и работой над «Арапом Петра Великого», исследователь указывает, что «показ Америки и самого Вашингтона подготовлен тем же резким контрастом со старой цивилизацией Франции, что и показ Петра в строящемся Петербурге у Пушкина».<sup>5</sup> Антитезе Петра и Карла в «Полтаве», по мнению исследователя, соответствует противопоставление Вашингтона и Наполеона у Шатобриана. В. Л. Комарович не без основания полагает, что метафора французского писателя: «Вашингтон оставил Соединенные Штаты в качестве своего трофея на поле битвы» — отразилась в стихах Пушкина:

В гражданстве северной державы,  
В ее воинственной судьбе,  
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Оговариваясь, что роль Шатобриана в выработке пушкинского образа Петра не являлась доминирующей, исследователь, однако, отмечает: «Бытовой прогрессивно-демократический облик Петра в „Арапе Петра Великого“, героический его облик (исторического деятеля) в „Полтаве“ все-таки, как видим, связаны с одной из тех „вдохновенных страниц“ Шатобриана, о которых недаром, значит, упомянул Пушкин в своей предсмертной о нем статье: Вот еще одна такая же „страница“ Шатобриана о том же все Вашингтоне подсказала Пушкину и третий аспект облюбованного им героя, аспект „Медного всадника“».<sup>6</sup>

Далее В. Л. Комарович цитирует «Начезы» Шатобриана, где герой Шапкас, блуждая по острову Грациоза (один из Азорских островов), «обнаруживает статую верхом на бронзовом коне: правая рука указывала на запад. Я приближаюсь к этому необычному памятнику. На его омытом пеною подножии выгравированы были неизвестные знаки; мох и морская селитра разъедали поверхность античной бронзы; альциона, сидящая на шлеме колосса, время от времени испускала томные звуки; к бочкам и грибе скакуна прилипли раковины, и, казалось, если приблизить ухо к его расширенным ноздрям, будет слышен неясный ропот. Не знаю, являлось ли когда-нибудь что-либо более странное взору и воображению смертного».<sup>7</sup>

Здесь не место подробно пересказывать аргументацию В. Л. Комаровича, обосновавшего мысль о воздействии произведений Шатобриана на замысел «Медного всадника». Исследователь обнаружил влияние французского писателя и в пушкинских «Заметках о русском дворянстве» (1830). Говоря, что «Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон», Пушкин, вероятно, воспользовался характеристикой идеального диктатора у Шатобриана, который, по мнению французского публициста, должен был бы быть «одновременно Вашингтоном и Бонапартом».<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Там же, с. 209—210.

<sup>5</sup> Там же, с. 212.

<sup>6</sup> Там же, с. 213.

<sup>7</sup> Там же, с. 214.

<sup>8</sup> Там же, с. 220. Кроме того, В. Л. Комаровичем написана статья «Вторая кавказская поэма Пушкина» (Временник Пушкинской комиссии, вып. 6. М.—Л., 1941, с. 211—234), в которой автор вслед за П. В. Анненковым усматривал влияние Шатобриана на «Тазита». Г. Турчанинов в статье «К изучению поэмы Пушкина „Тазит“»

Последним обращением Пушкина к творчеству Шатобриана явилась статья «О Мильтоне и шатобриановом переводе „Потерянного рая“». Впервые она была напечатана посмертно в 1837 г. в «Современнике» (т. V). По автографу, с присоединением переведенных Пушкиным отрывков из сочинения Шатобриана «Опыта в английской литературе» и с вариантами, статья опубликована Н. К. Козминым в «Неизданном Пушкине» (1922). В «большом» академическом собрании сочинений Пушкина статья датируется второй половиной 1836 г.

Двухтомное сочинение Шатобриана «Essai sur la Litterature anglaise et Considérations sur le Génie des hommes, des temps et des revolutions»<sup>9</sup> вышло в Париже в конце июля (н. с.) 1836 г. У нас нет точных сведений, когда это издание попало в руки Пушкина; можно лишь предполагать, что это случилось не без помощи А. И. Тургенева, которому его брат выслал из французской столицы сочинение Шатобриана. А. И. Тургенев жил в это время в Москве; в письмах к П. А. Вяземскому он несколько раз просит последнего ускорить высылку из Петербурга в Москву этой книжной новинки (вся корреспонденция из-за границы шла к А. И. Тургеневу через Петербург). А. И. Тургенев был лично знаком с Шатобрианом с февраля 1826 г., когда мадам Рекамье представила их друг другу.<sup>10</sup> С этого времени имя Шатобриана и упоминания о его книгах постоянно встречаются в письмах А. И. Тургенева, в его журнальных корреспонденциях, которые, конечно, читались Пушкиным. О новом труде Шатобриана А. И. Тургенев был не только хорошо осведомлен до его выхода, но даже несколько помогал французскому писателю, переслав ему в марте 1836 г. статью американского писателя Вильяма Чаннинга о Мильтоне.<sup>11</sup> Вероятнее всего, живой и общительный А. И. Тургенев сообщил и Пушкину о новом сочинении Шатобриана. Французский писатель не обманул ожиданий его русских почитателей. В ряде глав второго тома Шатобриан приводит обширные выдержки из своих «Замогильных записок», полный текст которых должен был появиться лишь после смерти писателя. Некоторые главы из этих мемуаров Шатобриан читал в первой половине 1830-х годов в салоне Рекамье, и Пушкин, конечно, об этом тоже слышал от А. И. Тургенева, который присутствовал на чтениях воспоминаний французского писателя. Мы знаем, какой жгучий интерес проявлял Пушкин в последние годы жизни к мемуарному жанру, ко всякого рода «документальной» прозе. Естественно предположить, что мемуарные главы в «Опыте об английской литературе» получили должную оценку со стороны Пушкина. Именно к этим главам относятся в первую очередь слова из его статьи: «В ученой критике Шатобриан нетверд, робок и сам не свой; он говорит о писателях, которых не читал; судит о них вскользь и понаслышке и кое-как отделяется от скудной должности библиографа; но поминутно из-под пера его вылетают вдохновенные страницы; он поминутно забывает критические изыскания, и на свободе развивает свои мысли о великих исторических эпохах, которые сближает с теми, коих сам он был свидетель. Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках, чуждых истории английской литературы, но которые и составляют истинное достоинство *Опыта*» (XII, 145).

---

(Русская литература, 1962, № 1, с. 38—54), отводя конкретные сопоставления с Шатобрианом, тем не менее признает: «...не исключена возможность, что своими воззрениями на христианство Шатобриан импонировал Пушкину» (там же, с. 43).

<sup>9</sup> В описании Б. Л. Модзалевским личной библиотеки Пушкина это издание значится за № 732 (Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910). Оба тома разрезаны, заметок нет; во II томе, между с. 218—219, бумажная закладка.

<sup>10</sup> Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). М.—Л., 1964 (сер. «Литер. памятники»), с. 425.

<sup>11</sup> Там же, с. 92.

«Мысли о великих исторических эпохах» и мемуарные свидетельства Шатобриана о европейских переворотах последнего полувека — вот что привлекло Пушкина в сочинении об английской литературе. Между тем в тексте статьи самого Пушкина дана лишь выписка из предисловия к первому тому, в котором Шатобриан дает яркую характеристику средних веков. Именно на этой выписке статья обрывается. Почему? На наш взгляд, по той простой причине, что статью свою Пушкин не успел докончить, что она прервана в самом начале второй части. Не претендуя на реконструкцию недописанной части статьи, мы попытаемся в дальнейшем изложении наметить, какие именно главы труда Шатобриана могли вызвать наибольшее внимание Пушкина-читателя.

Однако прежде всего необходимо остановиться на одной «загадке», которая содержится в первой части статьи. Дав отрицательную оценку образа Мильтона в произведениях В. Гюго («Кромвель») и Альфреда де Виньи («Сен-Мар»), Пушкин продолжает: «...прочтите в „Вудстоке“ встречу одного из действующих лиц с Мильтоном в кабинете Кромвеля...» (XII, 14). Далее Пушкин оставил место для цитаты. По справедливому утверждению комментаторов, подобная сцена отсутствует в романе Вальтера Скотта. Более того, Милтон не является действующим лицом ни в одном из произведений английского романиста. Между тем с большой долей вероятности можно предположить, что Пушкин не полностью ошибся. Дело в том, что в «Вудстоке» имеется крайне колоритная сцена, в которой «за кулисами» повествования возникает сложный, двойственный образ Мильтона. В главе XXV роялист сэр Генри Ли, его племянник республиканский полковник Маркем Эверард и Карл Стюарт, переодетый бедным шотландским дворянином, беседуют о поэзии. Сэр Генри Ли спрашивает Эверарда, вызвало ли к жизни смутное время «хоть одного поэта, столь одаренного и изящного, чтобы он мог затмить бедного старого Уила, который был оракулом и кумиром для нас, ослепленных и преданных всему земному роялистов?»

— Конечно, сэр, — возразил полковник Эверард, — я знаю стихи, написанные другом республики, и тоже в драматическом роде; если оценить их беспристрастно, они могут поспорить даже с поэзией Шекспира, и при этом свободны от напыщенности и грубости, которыми великий бард не гнушался для удовлетворения низменных вкусов своей варварской публики». <sup>12</sup>

Сэр Генри Ли разгневан... Наконец Эверард начинает декламировать:

Такие мысли могут удивить,  
Но не смутить высокий дух того,  
Кого ведет рукою твердой Совесть.

«— Да это моя мысль. племянник Маркем, моя мысль! — в восторге воскликнул сэр Генри. — Она лучше выражена, но это как раз то, что я говорил, когда подлые круглоголовые уверяли, что видят духов в Вудстоке... Читай дальше, пожалуйста!»

Эверард продолжал:

— О, Вера ясноглазая, и ты,  
Надежда с белоснежными руками!  
Ты, незапятнанная Чистота!  
Я ныне вижу вас и уповаю,  
Что вездесущий, в чьих руках невзгоды —  
Всего лишь слуги грозного возмездья, —  
Мне ниспошлет хранителя благого,  
Чтоб оберечь и жизнь мою и честь...  
Ошибся я, иль черной тучи плащ  
И впрямь сверкнул в ночи шпильем сребристым?». <sup>13</sup>

<sup>12</sup> Скотт В. Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, М.—Л., 1965, с. 361.

<sup>13</sup> Там же, с. 362—363.

Сэр Генри Ли приходит в восторг; конечно же, автор столь превосходных стихов давно раскаялся в том, что принял сторону республиканцев и исповедует теперь роялистские взгляды. Переодетый Карл Стюарт в изящной иронической тираде открывает истину старому роялисту.

«— Мне кажется, сэр Генри, эта поэзия показывает, что ее автор способен написать пьесу о жене Потифара и ее строптивом возлюбленном; что же касается его призвания, то, судя по последней метафоре — туча в черном камзоле или плаще с серебряным шитьем, — я произвел бы его в портные, но только я случайно знаю, что по профессии он школьный учитель, а по политическим убеждениям удостоен звания поэта-лауреата у Кромвеля; ведь то, что так умирительно читал полковник Эверард, написал не кто иной, как знаменитый Джон Мильтон.

— Джон Мильтон! — в изумлении воскликнул сэр Генри. — Как! Джон Мильтон, кощунственный и кровожадный автор *Defensio Populi Anglicani*!<sup>14</sup> Адвокат адского Верховного суда дьяволов! Выкормыш и прихлебатель этого верховного обманщика, этого отвратительного лицемера, этого ненавистного чудовища, этого выродка природы, этого позора рода человеческого, этого средоточия подлости, этого сосуда греха и этого сгустка низости, Оливера Кромвеля!

— Тот самый Джон Мильтон, — ответил Карл, — учитель маленьких детей и портной облаков, которых он снабжает черными камзолами и плащами с серебряным шитьем вопреки всякому здравому смыслу.

— Маркем Эверард, — сказал старый баронет, — я тебе никогда не прощу... Никогда, никогда. Ты заставил меня отозваться с похвалой о том, чью пададь следовало бы бросить на съедение коршунам... Не говори ни слова, и вон отсюда! Неужели я, твой родственник и благодетель, достоин того, чтобы морочить меня, выманивать от меня похвалу и одобрение, и кому? Такому гробу повапленному, как этот софист Мильтон?»<sup>15</sup>

У каждого из трех участников спора свой взгляд на Мильтона и его поэзию. Ярый поклонник Шекспира, сэр Генри Ли приходит в восторг и от моральной символики стихов, прочитанных Эверардом, и от чисто шекспировской метафоры, которая их заключает; но именно эта метафора вызывает саркастические замечания Карла Стюарта; его иронические отзвучивания усугубляют взаимную напряженность. Именно эта сцена и могла быть включена Пушкиным в текст статьи.

Пушкин упрекал Виктора Гюго за то, что он вывел Мильтона «ничтожным пустомелей»: «В течение всей трагедии, кроме насмешек и ругательств, ничего иного Мильтон не слышит; правда и то, что и сам он, во все время, ни разу не вымолвит дельного слова. Это старый «шут», которого все презирают и на которого никто не обращает никакого внимания. Нет, г. Юго! не таков был Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец Иконокласта и книги: *Defensio populi!* <...> Не мог быть посмешищем развратного Рочестера и придворных шутов тот, кто в *злые дни, жертва злых языков*, в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал Потерянный рай» (XII, 140—141).

Пушкин упрекает Альфреда де Виньи по сути дела также в неумении показать истинный облик английского поэта: «Или мы очень ошибаемся, или Мильтон, проезжая через Париж, не стал бы показывать себя как заезжий фигляр и в доме непотребной женщины забавлять общество чтением стихов, писанных на языке, неизвестном никому из присутствующих, жеманясь и рисуясь, то *закрывая глаза*, то *возводя их в потолок*. Разговоры его с Дету, с Корнелем и Декартом не были б пошлым и изысканным пустословием; а в обществе играл бы он роль, ему приличную,

<sup>14</sup> Защиты английского народа (лат.).

<sup>15</sup> Скотт В. Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, с. 364—365.



скромную роль благородного и хорошо воспитанного молодого человека» (XII, 143).

У Вальтера Скотта Мильтон не подвергается унижениям, не выставлен на посмешище, не изображен «пустомелей» — и в этом, по мнению Пушкина, огромное достоинство романа английского романиста в сравнении с произведениями Виктора Гюго и Альфреда де Виньи. Антитеза «двор и поэт», антитеза, имевшая явный автобиографический подтекст (ранее в этом же ключе шла критика «Ледяного дома» Лажечникова за недостойное изображение Тредиаковского), пронизывает всю первую часть статьи. По ее крайне раздраженному тону, по резким выпадам в адрес Виктора Гюго и Альфреда де Виньи эта статья вызывает в памяти темпераментный пушкинский пастиш «Последний из свойственников Иоанны д'Арк», написанный в январе 1837 г.<sup>16</sup> Схожий эмоциональный накал этих двух произведений дает возможность высказать гипотезу о более узкой датировке статьи «О Мильтоне и шатобриановом переводе „Потерянного рая“»; вероятнее всего, Пушкин писал ее в последние месяцы жизни, в ноябре 1836—январе 1837 г.

Если первая часть статьи нуждалась лишь в небольшом уточнении и цитате из романа Вальтера Скотта «Вудсток», то вторая ее часть по существу оборвана в самом начале. Как уже указывалось, Пушкин успел перевести лишь характеристику средних веков, начертанную блестящим пером Шатобриана. Вслед за этим предисловием и главами, посвященными начальным эпохам английской литературы, Шатобриан переходит к сравнению французской и английской словесности на рубеже нового времени (XVI—XVII вв.). «Политические институты, — утверждает он, — имеют такое же влияние на литературу, как и нравы. Если чувство свободы менее заметно в эту эпоху у писателей нашей нации, нежели у англичан, это результат того, что оба народа были поставлены не в одинаковые условия» (т. I, с. 110).<sup>17</sup> И далее Шатобриан замечает, что в Англии народ, игравший заметную роль в конституционном устройстве, посылавший на смерть дворян и королей, раздававший и отбиравший короны, был лишен остальных гражданских прав. Напротив того, во Франции, при отсутствии до конца XVIII столетия у народа политических прав, третье сословие полновластно вершило дела в торговле, в промышленности и в финансах, и именно этим повсеместным влиянием третьего сословия объясняется то, что в 1789 г. оно внезапно превратилось в господина нации (т. I, с. 120).

Как известно, Пушкин внимательно следил за процессом общественной дифференциации в России, за обнищанием старинных дворянских родов; «из бар мы лезем в tiers-état» — такова лаконичная формула Пушкина-«социолога». Можно думать, что динамика общественного развития во Франции и в Англии, сопутствовавшая изменению удельного веса отдельных сословий и классов в социальной жизни этих государств, должна была привлечь внимание Пушкина, изучавшего эту же проблематику по трудам представителей французской романтической историографии.

Далее в своем труде Шатобриан отвел много места религиозным верованиям, влиянию церковных установлений на судьбы европейских народов, воздействию религиозного самосознания на развитие литератур. Несколько глав отведено Лютеру и западноевропейской реформации.

Реформация, по словам Шатобриана, «пробудила идеи античного равенства; она способствовала превращению общества, устроенного на военный лад, в общество, основанное на опыте и разуме, в общество гражданское и промышленное; она породила нынешнюю собственность горо-

<sup>16</sup> Об этом см.: Благой Д. Д. Главую непокорной. (Ключ к последнему произведению Пушкина). — В кн.: Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1977, с. 430—450.

<sup>17</sup> Здесь и далее в скобках указываются том и страница по двухтомному парижскому изданию «Essai sur la Littérature anglaise...» (1836).

дов, собственность движимую, прогрессивную, неограниченную, которая победила собственность ограниченную, неподвижную, деспотическую собственность земли. Это добро было огромно, но оно было смешано со многим злом, и об этом зле историческая беспристрастность не позволяет умалчивать» (т. I, с. 190).

Шатобриан не жалеет красок, повествуя об отрицательных сторонах протестантизма. Проникнутая духом своего основателя, реформация объявила себя врагом искусств, разрушала гробницы, церкви, памятники. Если бы ей удалось добиться полной победы, заявляет Шатобриан, то наступила бы новая эпоха варварства. Писатель обвиняет протестантизм в холодном доктринерстве, в сухости, в рассудочности, в жестокости. «Протестантизм вопил о нетерпимости Рима, умерщвляя католиков в Англии и во Франции, разбрасывая по ветру пепел мертвецов, зажигая костры в Женеве, оскверняя себя насилиями Мюнстера, диктуя свирепые законы, которые задавили ирландцев, с трудом освобождающихся сейчас после трех веков угнетения» (т. I, с. 193).

Ниспровергнув авторитет традиций, опыт веков, древнюю мудрость, протестантизм образовал общество, лишенное всяких корней. И к тому же он не способствовал достижению политической свободы. «Правда состоит в том, что протестантизм нигде не изменил государственных институтов; там, где он встретил репрезентативную монархию или аристократическую республику, как это было в Англии и Швейцарии, он их усыновил; там, где он столкнулся с военными правительствами, как это было на севере Европы, он приноровился к ним, и они стали еще более неограниченными» (т. I, с. 199). Пожалуй, только в Голландии протестантизм способствовал установлению республиканского образа правления. Но и там несколько веков шла борьба против королевского дома, создавались основы муниципального управления; в этой борьбе католики были не менее деятельными, нежели протестанты.

Сторонники народного суверенитета встречаются как среди лютеранского, так и среди католического духовенства, продолжает Шатобриан. И сам Мильтон, «враг королей-протестантов, которым он не смог помешать восстановить свой трон, был сторонником *аристократической республики* и великим противником равенства и демократии» (т. I, с. 201).

Историческую заслугу протестантизма Шатобриан усматривает в том, что он принес человечеству свободу в области философии. Впрочем, и здесь бывали удивительные исключения. «Декарт был герцим Римом, получал пенсию от кардинала Мазарини и подвергался гонениям голландских theologов» (т. I, с. 202).

Но все это относится к прошлому, заключает Шатобриан. Протестанты изменились не менее, чем католики; современные сторонники реформации преуспели в воображении, в поэзии, в красноречии, в свободе, в истинном благочестии. И далее писатель формулирует религиозную утопию: христианство вступает в новую эру, оно возвращается к основным принципам Евангелия, к демократическому равенству; оно становится философским, не переставая быть божественным (т. I, с. 203).<sup>18</sup>

Каковы бы ни были частные нападки Шатобриана на протестантизм, его общий взгляд на реформацию обусловлен сознанием того, что эпоха Лютера и его последователей была необходимым преддверием, прологом

<sup>18</sup> В дальнейшем изложении Шатобриан с особой похвалой отзываясь о взглядах Ламенне, одного из основателей доктрины христианского социализма, и Балланша, представителя теологической школы во французской философии того времени. «Мы живем, как в век Кромвеля, в век реформ; если во времена Кромвеля наблюдалась большая убежденность душ и тверже была мораль, то в наше время ощущается большая кротость нрава и нежность духа. Чувство пуританина далеко от гармонии и умиротворения, которые внесла в христианство религиозная философия Балланша» (т. I, с. 340). Пьер Симон Балланш (1766—1847), постоянный посетитель парижского салона мадам Рекамье, хороший знакомый А. И. Тургенева, часто упоминался в корреспонденциях последнего наряду с Шатобрианом.

буржуазного преобразования общества, тем историческим катализатором, который привел в конце концов к европейским революциям. Шатобриан проводит параллель между революциями во Франции и в Англии. «В словесности французская революция побеждена революцией английской: республике, империи, реставрации нечего противопоставить певцу „Потерянного рая“; в остальных отношениях, исключая религиозные и моральные аспекты, наша революция оставила далеко за собой революцию наших соседей <...> Несмотря на умножение дорог, убыстрение курьеров, распространение торговли и промышленности, появление периодической печати, идеи и события <революции 1649 г.> не стали всеобщими. Революция в Великобритании не ввергла в огонь Европу; заточенная на острове, она не обрушила свои армии и свои принципы во все пределы Европы; она не проповедывала Свободу и Права человека, вооружившись кривой турецкой саблей, подобно Магомету, проповедовавшему Коран и деспотизм; ей не было нужды ни отражать нападения извне, ни защищаться внутри от системы террора» (т. II, с. 164—165).

Разный масштаб революций привел к тому, продолжает Шатобриан, что политические деятели английской революции не могут сравниться с героями революции французской. И далее автор набрасывает романтизированный портрет Мирабо: «Человек, участвовавший беспорядками и случайностями своей жизни в главных событиях того времени и в жизни людей, преследуемых законом, похитителей и авантюристов, Мирабо, трибун аристократии, депутат народа, был Гракх и Дон Жуан, Катилина и Гусман Альфаратский, кардинал де Ришелье и кардинал де Ретц, повеса времен регентства и дикарь революции; в нем было много от Мирабо, фамилии, изгнанной из Флоренции и сохранявшей в себе что-то от этих вооруженных дворцов и от великих мятежников, прославленных Дантом; офранцузившейся фамилии, в которой республиканский дух средневековой Италии и феодальный дух наших средних веков привели к появлению необыкновенных людей.

Безобразие Мирабо, соединенное с красотой, свойственной его роду, представляло сильно поражающий облик из „Страшного суда“ Микельанджело, соотечественника Арригетти. Морщины, прорытые оспой на лице оратора, имели скорее вид впадин, выжженных пламенем. Природа, казалось, отлила его голову для владычества или виселицы, вырубил его руки, чтобы обуздывать нацию или овладевать женщинами. Когда, потрясая своей гривой, он бросал взгляд на толпу, она каменела; когда он поднимал свою лапу и показывал когти, простой народ в ужасе бежал от него. Я видел его на трибуне, посреди ужасающего беспорядка в собрании, мрачным, безобразным и неподвижным, он напоминал хаос Мильтона, бесстрастный и лишенный формы среди общего замешательства.

Два раза встречал я Мирабо за обедом; однажды у племянницы Вольтера, маркизы де Виллет, в другой раз в Пале-Рояле, в обществе оппозиционных депутатов, с которыми познакомил меня Шапеле. Шапеле попал на эшафот и в одну могилу с моим братом и Малербом.

После обеда говорили о врагах Мирабо. Робкий и безвестный молодой человек, я безмолвно стоял около него. Он взглянул на меня глазами гордыми и порочными и, положив свою тяжелую руку на мое плечо, сказал: „они никогда не простят мне моего превосходства“. Я и теперь чувствую тяжесть этой руки, как будто Сатана дотронулся до меня своими огненными когтями.<sup>19</sup>

Слишком рано для самого себя, слишком поздно для двора Мирабо продан и был куплен. Он рисковал своим добрым именем за пенсию и посольство; Кромвель был готов отдать свою будущность за почетный ти-

<sup>19</sup> Мирабо хвастался тем, что он имел красивые руки; я не оспариваю этого; но я был очень худ, а он был сильным, грузным, и его рука полностью покрыла мое плечо. (Примеч. Шатобриана).

тул и орден Подвязки. Несмотря на гордость, Мирабо ценил себя ниже; теперь изобилие мест и звонкой монеты возвысило цену покупной совести.

Могила освободила Мирабо от его обещаний и предохранила от бед, которых он, вероятно, не мог бы избежать; его дальнейшая жизнь показала бы бессилие добра; смерть сохранила за ним силу зла» (т. II, с. 165—167).

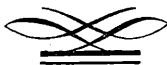
Характеристика Мирабо в труде Шатобриана сделана размашисто, в духе мильтоновской традиции; она не могла не привлечь внимания Пушкина, который с неизменной симпатией отзывался о Мирабо. Еще в заметке 1823 г. Пушкин писал, что «только революционная голова, подобная Мир<або> и Пет<ру>, может любить Россию, так, как писатель только может любить ее язык» (XII, 178). В стихотворении «Андрей Шенье» (1825) о Мирабо сказано:

И пламенный трибун предрек, восторга полный,  
Перерождение земли.

В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) мы читаем: «Старое общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобно отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается» (XI, 272). И, наконец, в статье «Александр Радищев», подготовленной Пушкиным для третьей книги «Современника» и запрещенной к печати С. С. Уваровым, Пушкин писал, что, «увлеченный однажды львиным ревом колоссального Мирабо, он (Радищев, — *М. Г.*) уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра» (XII, 34).

Как и в характеристике Шатобриана, в высказываниях Пушкина о Мирабо выделяются его мощь, его неограниченное влияние на современников, его титанизм. Под пером Пушкина Мирабо — «пламенный трибун», предрекающий колоссальный революционный взрыв одряхлевшей Франции, и поэт смотрит на него с тем самым «пиитическим ужасом», который когда-то наполнял сердце молодого Гринева в присутствии Пугачева и его сообщников.

В выдержках из своих мемуаров, приведенных во втором томе «Опыте об английской литературе...», Шатобриан писал о клубах времен Великой французской революции, о Дантоне, сравнивал Наполеона с Кромвелем, рассказывал о своей жизни в Лондоне безвестным эмигрантом в 1792—1800 гг. и о своем возвращении в английскую столицу в 1822 г. в ранге французского посла, перед которым широко распахнулись двери великосветских салонов, о политическом красноречии известнейших английских ораторов, которых ему привелось слышать под сводами парламента; наконец, Шатобриан проводил любопытную параллель между собой и Байроном, между отдельными жизненными ситуациями, которые наложили отпечаток на его творчество и на поэзию Байрона; не без чувства уязвленного самолюбия замечал он, что «певец Гяура и Жуана» почему-то ни разу не упомянул его имени в своих сочинениях. Этот обширный мемуарный материал безусловно с интересом был прочитан Пушкиным, и, вероятно, часть этих воспоминаний была бы воспроизведена им в статье, которую он готовил для «Современника». Рассуждения Шатобриана о протестантизме, о различном характере европейских революций также, надо думать, получили бы отражение в статье, если бы гибель Пушкина не оборвала ее на полуслове.





Л. М. АРИНШТЕЙН

## НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ РАННЕЙ АНГЛИЙСКОЙ ПУШКИНИАНЫ

(КРИТИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК О ПУШКИНЕ  
И РОМАН ИЗ ЖИЗНИ ПУШКИНСКОГО ПЕТЕРБУРГА)

### 1

В середине 1840-х годов в Лондоне вышли три книги о России, написанные автором, который пожелал тогда остаться неизвестным. В сентябре 1844 г. — двухтомный труд «Открытие России, или Николай и его империя в 1844 году: записки очевидца» («Revelations of Russia or the Emperor Nicholas and his Empire in 1844: by one who has seen and describes»); в июне 1845 г. — трехтомный роман «Белая невольница, или Русская крестьянка. Написан автором „Открытия России“» («The White Slave or the Russian peasant-girl. By the author of „Revelation of Russia“»); роман быстро разошелся, и в январе 1846 г. последовало второе издание с измененным заглавием: «Белая невольница и русский князь» («The White Slave and the Russian Prince»). Наконец, в феврале того же года вышло два первых тома трехтомного труда «Восточная Европа и император Николай» (третий том появился в июне); на титульных листах указывалось: написано автором «Открытия России» и «Белой невольницы» («Eastern Europe and the Emperor Nicholas. By the author of „Revelations of Russia“ and „The White Slave“»).

Второй том «Восточной Европы» посвящен описанию трех национальных литератур: польской, русской и финской. Центральное место в разделе русской литературы занимает очерк жизни и творчества А. С. Пушкина (с. 116—138). По своему содержанию этот очерк заметно отличается от других сообщений о Пушкине, появившихся в западноевропейских странах в первое десятилетие после смерти поэта. Обращает внимание резко полемический тон очерка, совершенно не свойственный статьям и воспоминаниям о Пушкине, по крайней мере до появления герценовского труда «О развитии революционных идей в России» (1851). Анонимный автор, прекрасно знакомый с русской и зарубежной литературой о Пушкине, считает, что эта литература дает обедненное и во многом искаженное представление о великом русском поэте. Отсюда стремление рассказать не только о биографии, но и познакомить с поэзией Пушкина, которая оценивается исключительно высоко. Постоянно подчеркивается свободомыслие поэта, связь его творчества с идеологией декабристов. Интересна и такая особенность очерка: некоторые эпизоды из жизни Пушкина сообщены здесь в редакции, неизвестной по другим источникам.

Не менее примечателен роман «Белая невольница». Действие его отнесено к концу 1820-х годов и происходит главным образом в Петербурге. Среди представителей высшего петербургского общества, с которым знакомится герой романа, — великий русский поэт, в образе которого легко уга-

дывается Пушкин. Встречам героя с поэтом посвящено несколько эпизодов, в общей сложности около восьмидесяти страниц. По ходу одного из эпизодов приводится прозаический перевод фрагментов из стихотворения «Поэт и толпа».

Ни очерк о Пушкине, ни роман не привлекали до сих пор внимания исследователей и не учитывались библиографическими указателями англоязычной пушкинианы.

## 2

Автором интересующих нас книг был Чарлз Фредерик Хеннингсен (Henningesen Ch F., 1815—1877): он сам раскрыл свое авторство, перечислив названные выше анонимные издания на титульном листе своей книги «Прошлое и будущее Венгрии».<sup>1</sup> Хеннингсен прожил беспокойную жизнь: недаром важнейшим источником для его биографии служит труд Джеймса Роша «Рассказ о флибустьерах».<sup>2</sup> Он родился 21 февраля 1815 г. в Брюсселе в семье датчанина, принадлежавшего к старинному норвежскому роду, причем родители, желая, чтобы их сын получил британское подданство, крестили его в Лондоне. До 1830 г. семья жила в Брюсселе, затем переехала в Лондон. В юности Хеннингсен увлекался поэзией: известны его поэмы «Осада Миссалонги» («The Siege of Missalonghi», 1830), посвященная гибели Байрона, и «Последний из рода Софи» («The Last of the Sophis», 1831), удостоенная похвалы С. Т. Кольриджа.

В большей степени, чем поэзия, юношу привлекала военная карьера: едва достигнув восемнадцатилетнего возраста, он тайком отправился в Испанию, где в 1833 г. вспыхнула династическая война. Присоединившись к вождю карлистов на севере Испании генералу Т. Сумалакарреги, Хеннингсен отличился в первых же сражениях, был награжден орденом, получил чин капитана, стал адъютантом Сумалакарреги, а после битвы под Вьелас де лос Наваррос — подполковником и начальником кавалерии северян.<sup>3</sup>

Следующий период жизни Хеннингсена (1837—1844) связан с Россией, но именно о нем сохранилось меньше всего сведений. Согласно Рошу, после завершения войны в Испании (1837) Хеннингсен через Турцию прибыл на Кавказ, где принял участие в военных действиях на стороне Шамиля.<sup>4</sup> Появление на Кавказе англичанина, который летом 1837 г. доставил горцам большую партию оружия, а затем, сформировав боевой отряд, предпринял несколько вылазок против русских войск, подтверждается английскими и русскими источниками, причем английские резиденты в лагере горцев, Джон Лонгворт и Джеймс Белл, сообщают детали, позволяющие отождествить этого англичанина (он действовал под именем Надир-бея) с Хеннингсеном.<sup>5</sup> 24 февраля (8 марта) 1838 г. англичанин покинул контролируемые Шамилем районы Кавказа.<sup>6</sup>

Если верно, что Хеннингсен и англичанин, о котором пишут Лонгворт и Белл, — одно и то же лицо, то он мог появиться в европейской части

---

<sup>1</sup> Henningsen C. F. The Past and Future of Hungary... by author of «Revelations of Russia», «Eastern Europe» etc. London, 1852.

<sup>2</sup> Roche J. J. The Story of Filibusters. London, 1891, p. 126—133, 183—185.

<sup>3</sup> Испанский период своей жизни Хеннингсен описал в книге «Двенадцать месяцев боев рядом с генералом Сумалакарреги» (Twelve Month's Campaign with Zumalacarrégui. London, 1836).

<sup>4</sup> Roche J. J. The Story of the Filibusters, p. 126.

<sup>5</sup> Longworth J. A. A Year among the Circassians, vol. 2. London, 1840, p. 157, 162—322; Bell J. S. Journal of a Residence in Circassia during the Years, 1837, 1838, and 1839, vol. 1. London, 1840, p. 273—274. Ср. донесения и письма А. П. Бутенева (в то время секретаря русской миссии в Константинополе) к М. С. Воронцову и вице-адмиралу М. П. Лазареву от 9, 29 и 30 июля 1837 г.: Архив князя Воронцова, кн. 39. М., 1893, с. 285—286, 294—295.

<sup>6</sup> Longworth J. A. A Year among the Circassians, vol. 2, p. 324—322.

России (а книги его обнаруживают знакомство с Петербургом, Москвой и Варшавой) не ранее марта 1838 г.

Вскоре после публикации книг о России Хеннингсен оказался в Венгрии (1848—1849) в числе ближайших сподвижников Кошута. Он принял участие в действиях венгерской революционной армии, в частности руководил обороной крепости Коморн на Дунае.<sup>7</sup> После поражения Венгерской революции Хеннингсен вместе с Кошутом перебрался в США. В дальнейшем Хеннингсен участвовал в военной экспедиции генерала Уокера в Никарагуа (1856)<sup>8</sup> и в войне Севера с Югом.<sup>9</sup> В середине 70-х годов он планировал освободительную войну на Кубе, но не успел осуществить свой план: 14 июня 1877 г. он скончался.<sup>10</sup>

Литературное наследие Хеннингсена — это главным образом названные выше записки об участии в войнах и революциях — в Испании, в Венгрии, в Никарагуа. Книги о России принадлежат к другому жанру: это очерки социальной, экономической и культурной жизни страны. Повествование здесь в высшей степени объективированно: оно строится не как путевые заметки, а как деловой отчет, в котором нет места личным впечатлениям, воспоминаниям о знакомствах, переездах и т. п. Очерки насыщены фактическим материалом и дают весьма широкое представление о промышленности, торговле, системе административного управления в России, об организации и состоянии русской армии и флота, о проблемах социальных и национальных взаимоотношений.

Важнейшая особенность русских очерков Хеннингсена — их острая публицистичность: они создавались как инвектива против деспотического режима Николая I. Отсюда повышенное внимание их автора ко всем сторонам социальной жизни, которые делают эту инвективу убедительной: к крепостному праву, тайной полиции, цензуре, войне на Кавказе, движению декабристов, волнениям крестьян, восстанию в Польше и т. д. Та же ориентация при осмыслении жизненного пути Пушкина: преимущественное внимание уделено свидетельствам, изображающим поэта как борца против тирании, находящегося в непримиримом разладе с императором и его окружением и остающегося таковым до конца.

### 3

В восприятии современников реальная жизнь Пушкина неотделима от легенд, которые складывались вокруг него на протяжении всей его жизни.<sup>11</sup> Легенда, возникшая в начале 1820-х годов, подчеркивала и усиливала черты, присущие подлинному Пушкину, — его политическое вольнолюбие, независимый характер, близость к революционно-освободительному движению своего времени.<sup>12</sup> Возвращение поэта из ссылки 8 сентября 1826 г., вскоре после расправы над декабристами, положило начало легенде об «отступничестве» Пушкина и его примирении с самодержавием.<sup>13</sup> Последняя поддерживалась хорошо рассчитанным «великодушием» императора, светскими сплетнями, враждебными выступлениями в печати и сопровож-

<sup>7</sup> Венгерский период описан Хеннингсеном в книге «Kossuth and his Times» (London, 1851).

<sup>8</sup> Экспедиции Уокера и участию в ней Хеннингсена посвящена упомянутая выше книга Дж. Роша «Рассказ о флибустьерах» («The Story of Filibusters»). См. также: Henning sen C. F. Personal Recollection of Nicaragua. New York, 1859; Walker W. The war in Nicaragua. New York, 1860.

<sup>9</sup> Wise B. H. The Life of Henry Wise of Virginia. New York, 1899.

<sup>10</sup> Roche J. J. The Story of Filibusters, p. 184.

<sup>11</sup> О причинах и источниках возникновения биографической легенды см.: Левкович Я. Л. Биография. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 255.

<sup>12</sup> Там же, с. 252—258.

<sup>13</sup> Там же, с. 260.

дала поэта в 1830-е годы.<sup>14</sup> В утверждении этой легенды после смерти Пушкина сыграла роль известная записка Николая I к умирающему поэту с прощением и обещанием взять на себя заботу о его семье, а также свидетельства В. А. Жуковского и П. А. Вяземского о последних часах жизни Пушкина и выраженных им на смертном одре чувствах любви и преданности к царю.<sup>15</sup> Все эти легенды, в особенности последняя, оказали сильнейшее воздействие на мемуаристов, а через них и на последующую биографическую литературу; разработка научной биографии Пушкина — это не в последнюю очередь история преодоления легенд, история вылуцовывания из них зерен истины.

Своеобразная роль в преодолении официозной легенды о Пушкине принадлежит ранней зарубежной пушкиниане. Свидетельства современников фиксировались здесь с большей свободой, чем в России: отсюда, с одной стороны, менее критический отбор сведений и обилие фактических ошибок, доходящих до курьезов, но, с другой, — возможность писать «о таких вещах, о каких в России могли говорить только вполголоса».<sup>16</sup>

К числу такого рода материалов принадлежит и очерк Хеннингсена: его пафос — в сознательном разрушении официозной биографической легенды, место которой, по мысли автора, должна занять объективная биография Пушкина. В распоряжении Хеннингсена не было, да и не могло быть документального материала, который позволил бы ему подвергнуть официозную легенду убедительной критике; он опирался на устные сообщения, достоверность которых была подчас не слишком велика. Поэтому то, что он создал, тоже своего рода легенда, вернее, «антилегенда», поскольку она строится как биография — в основном это политическая биография, — противостоящая официозной биографии Пушкина.

Очерк открывается серией полемических замечаний: «В глазах своих соотечественников Пушкин настолько же выше любого другого поэта, насколько Мильтон в глазах англичан выше Монтомери. Но Пушкин — это протестующий дух (rebelious spirit), столь неприемлемый для Николая. Действия Николая обнаруживают, что он видел в Пушкине первого русского поэта, но он никогда не произносил этого вслух, и все прекрасно знали, что любая похвала в адрес непокорившегося Пушкина была бы истолкована в придворных кругах как проявление дурного вкуса. Вот почему авторы заметок о русской литературе, которые появлялись до сих пор на Западе, лишь мимоходом, с какой-то поспешностью отдают дань его достоинствам и тут же переходят к неумеренным восхвалениям досужих литераторов — генералов, сенаторов, министров (своих покровителей в настоящем или будущем), чьи неизвестные в литературе имена они без зазрения совести (unblushingly) ставят в один ряд с именем Пушкина и цитируют их бездарные излияния так обильно, что иностранцу начинать казаться, будто речь идет об авторах того же масштаба, что и Пушкин, или даже значительно его превосходящих. Таково, к примеру, представление, которое дают о русской литературе беспринципный русский литератор Греч или, еще раньше, Дюпре де Сен-Мор,<sup>17</sup> который отблагодарил

<sup>14</sup> Там же, с. 261—262.

<sup>15</sup> Подробный анализ свидетельств Жуковского и Вяземского дается в кн.: Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. Исследования и материалы. М.—Л., 1928, с. 159—197.

<sup>16</sup> Алексеев М. П. Пушкин на Западе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 3. М.—Л., 1937, с. 107. В этой работе впервые обращено внимание на историко-биографическое значение западноевропейских свидетельств для биографии Пушкина.

<sup>17</sup> Имеются в виду: Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1821; Dupré de St-Maurge E. Anthologie russe... Paris, 1823. О Дюпре де Сен-Море и его «Антологии» см.: Десницкий В. А. Западноевропейские антологии и обзоры русской литературы в первые десятилетия XIX в. — В кн.: Десницкий В. А. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX веков. М.—Л.,



таким способом всех без разбора салонных знаменитостей, допустивших его в свой круг».<sup>18</sup>

Уже это первое полемическое замечание проясняет позицию автора по весьма важным вопросам. Прежде всего четко выражено его отношение к Пушкину как к величайшему национальному поэту — позиция, которая будет уточнена и развита в дальнейшем. Так, несколькими строками ниже читаем: «Среди русских писателей Пушкин занимает то же место, что Петр Великий среди государственных деятелей или Суворов среди полководцев» (с. 125). Касаясь становления русской литературы и отдавая должное роли, которую сыграли в ней Ломоносов, Державин, Карамзин, Жуковский и Крылов, автор утверждает, что только благодаря Пушкину русская литература влилась в русло европейского литературного развития как полноправная национальная литература, полностью сохранившая свою самобытность. Отсюда полемика с теми, кто склонен видеть в Пушкине подражателя европейским образцам: «Да, Пушкин следовал традиции Шекспира и Байрона, а нередко и подражал им, но по отношению к ним он то же, что Вергилий по отношению к Гомеру, тогда как произведения других авторов, ориентировавшиеся на те же образцы, — это, если продолжить наше сравнение, латинские стишки, написанные школьником» (с. 116).

Сопоставляя далее славянские, русскую и польскую, литературы с наиболее характерной, с точки зрения автора, западноевропейской литературой — немецкой, он замечает: «Разве произведения Мицкевича и Красинского не выдерживают сравнения с „Фаустом“ — лучшим творением Гете? Найдется ли в Германии хотя бы еще один поэт или драматург, которого можно было бы поставить в один ряд с русским поэтом Пушкиным? Разве кто-нибудь из немецких баснописцев хотя бы отдаленно приближается к русскому — Крылову? На все эти вопросы мы должны ответить отрицательно» (с. 234).

Здесь же высказывается авторское восприятие Пушкина как враждебного Николаю «протестующего духа». Это восприятие — в дальнейшем оно станет краеугольным камнем очерка — пока едва намечено в связи с выяснением причин, по которым значение Пушкина как величайшего национального поэта обычно умалется. Причины эти автор видит в политическом вольнолюбии Пушкина, «столь неприемлемом для Николая». Автор всячески акцентирует свою мысль: дело не в отдельных литераторах — Греч и Дюпре де Сен-Мор названы как наиболее показательные фигуры, — а в определяющих политических и идеологических тенденциях николаевской эпохи. Преодолеть их не под силу даже авторам, стремящимся к объективности: «Искаженные представления (о Пушкине и русской литературе, — Л. А.) распространяют, впрочем, не только те, кто связаны с тайной полицией, цензурой или находятся на императорской службе. Приехавший в Россию иностранный литератор сразу же становится добычей одного из литературных *кружков*. Незнакомый с языком, он черпает свои представления о русской литературе (как, впрочем, и о положении дел в России вообще) из речей своих хозяев. У него нет оснований сомневаться в доброй славе гостеприимно принимающих его знаменитостей, и из элементарной благодарности он делает все, чтобы разнести их славу по свету. Хозяева же, прекрасно понимая, что они в какой-то мере ответственны за то, что иностранец напишет о России после того, как покинет ее пределы, избегают говорить о вещах, которые могут их впоследствии скомпрометировать. И вот такой человек, как Мармье, проница-

---

1958, с. 206—209; Корбе Ш. Из истории русско-французских литературных связей в первой трети XIX в. — В кн.: Международные связи русской литературы. Сб. статей под ред. М. П. Алексева. М.—Л., 1963, с. 202—207.

<sup>18</sup> Eastern Europe and the Emperor Nicholas, vol. 2. London, 1846, p. 117. (Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы).

тельный и наблюдательный писатель, посетивший Петербург в 1842 г., несомненно честный в своей критике многого из того, что он увидел, впал в двоякого рода ошибку: в статье, посвященной русской литературе, он, с одной стороны, преувеличивает достоинства многих из тех, кого он цитирует, а с другой — с апломбом повторяет лицемерную ложь о Пушкине, исходящую от его услужливого осведомителя» (с. 117—118).

Последняя фраза весьма примечательна: ведь если смягчить терминологию автора, то существо его заявления в том, что сообщение Мармье о Пушкине — тенденциозная легенда, восходящая к русскому источнику. Автор излагает легенду и называет источник: «Ссылаясь на авторитетные сведения, полученные от князя Вяземского, Мармье сообщает, что Николай, обнаружив, что Пушкин находится в ссылке в наказание за какие-то неосмотрительные стихи, тут же вернул его; что без всякого ходатайства с чьей-либо стороны он возвратил ему полную свободу — пригласил к себе и пообещал, что будет отныне единственным цензором его сочинений; что он поручил ему написать историю Петра Великого, открыв перед ним двери всех архивов Империи и установив ему жалование в 5000 рублей; что когда произошла фатальная дуэль, отнявшая у России Пушкина, и император услышал о ней среди ночи, он тотчас послал к поэту своего врача с запиской, которую написал собственной рукой и в которой говорилось примерно следующее: „Если нам не суждено больше увидеться на этом свете, то прими мое последнее прощание и совет — умереть по-христиански. О жене и детях не беспокойся — я о них позабочусь“. Государь точно выполнил свое обещание» (с. 118—119).

Далее цитируется остальная часть сообщения Мармье о Пушкине, после чего автор заключает: «Приведенные несколько фраз да краткое упоминание о нескольких произведениях Пушкина — вот то немногое,<sup>19</sup> что сказано о нем на сорока страницах, посвященных русской литературе. Похоже, это все, что сочли нужным сообщить ему о Пушкине русские литераторы. Заметки, близкие по объему и содержанию к тому, что написал Мармье, — возможно даже и почерпнутые из тех же источников, — время от времени попадаются на страницах других французских и немецких изданий» (с. 120).

В приведенном высказывании автор выделяет два основных пункта официозной биографической легенды: во-первых, великодушное возвращение Пушкина из ссылки и последующие милости царя и, во-вторых, записка Николая умирающему поэту. Обращает внимание и такая деталь: автора как будто не очень занимает, что Мармье и другие зарубежные литераторы повторяют официозную легенду: главное зло он усматривает в факте бытования этой легенды на родине поэта. Примечательно, что устный характер распространения легенды представляется автору самоочевидным (иностранные литераторы «черпают свои представления о русской литературе <...> из речей своих хозяев»; Мармье «услышал о Пушкине от русских литераторов», и т. д.).

Полемика с Мармье, занимающая центральное место в вводных замечаниях, сменяется далее полемикой с Томасом Шоу, английским переводчиком и биографом Пушкина,<sup>20</sup> которого Хеннингсен упрекает в стремлении смягчить, а порой скрыть информацию, идущую вразрез с официозной биографией Пушкина. Особенно недопустимо, по мнению автора, что Шоу умалчивает о событиях, предшествовавших дуэли Пушкина и послуживших ее причиной: «Если учесть, что в России нет человека, знакомого

<sup>19</sup> Об отношении Мармье к русской литературе см.: Прийма Ф. Я. Ксавье Мармье и русская литература. — В кн.: Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Статьи и разыскания. Л., 1970, с. 91—113.

<sup>20</sup> Shaw T. B. Pushkin, the Russian Poet. — Blackwood's Edinburgh magazine, 1845, vol. 57, p. 657—678; vol. 58, p. 28—43, 140—156. Подробнее см.: Припштейн Л. М. Томас Шоу — английский переводчик Пушкина. — В кн.: Сравнительное изучение литературы. Л., 1976, с. 117—124.

с именем Пушкина, который не знал бы, что он погиб от руки своего деверя <...> нежелание придавать гласности действительные факты может лишь породить слухи, гораздо более оскорбительные для памяти поэта и его семьи, чем истина» (с. 122—123).

В заключение Хеннингсен касается известного письма Жуковского о последних часах жизни Пушкина, которое Т. Шоу перевел на английский язык и поместил в конце своего очерка. Автор выражает сомнение в том, что «поэт, находясь на смертном одре», действительно произнес фразу, которую приводит Жуковский: «Скажи государю, что мне жаль умереть; был бы весь его (Tell the emperor that I am sorry to die; I would have been wholly his)» (с. 123). Этим завершается критический обзор печатных материалов, относящихся к биографии Пушкина.

#### 4

Биографической легенде, зафиксированной в статьях Жуковского, Мармье, Шоу и др., Хеннингсен противопоставляет свой, объективный, как он утверждает, очерк жизни и творчества Пушкина, основанный на устных источниках, независимых от политических, этических и конвенциональных воздействий, обеспечивающих монополию официальной легенды: «Я буду писать <...> — заявляет автор, — то, что я узнал о Пушкине от близких ему людей (from those who lived in his intimacy) не тогда, когда они рассказывали о нем заезжему литератору, за чьи впечатления им пришлось бы потом расплачиваться, не тогда, когда соображения политики, или интересы семьи поэта, или оглядка на цензуру заставляла их искажать факты (misrepresent facts), а когда они говорили между собой без посторонних свидетелей» (с. 125).

Сообщив фактические сведения о рождении, детстве, лицейском периоде, автор переходит к характеристике политических настроений поэта в лицейские и первые послелицейские годы и к обстоятельствам первой ссылки Пушкина: «Его ранние впечатления пробудили в нем глубокое отвращение к социально-политическому строю его страны. Настроения такого рода не были необычны среди образованной части русского общества — необычна была смелость, с которой Пушкин их выражал. Впрочем, хотя он начал писать в относительно мягкую пору правления Александра, мы напрасно искали бы в опубликованных им стихах прямо выраженную враждебность к образу правления: тогда, как, впрочем, и теперь, ни один издатель не решился бы опубликовать ни строчки без письменного разрешения цензора. Но в речах своих он был свободен, а его эпиграммы были так остры и так молниеносно распространялись из уст в уста, что в конце концов, по мере того как правление Александра день ото дня становилось все жестче, он попал в ссылку в Крым. Это было около 1820 года; в 1823 году ему разрешили переехать в родные места близ Пскова» (с. 126).

Обилие мелких фактических неточностей (Пушкин «сослан в Крым»; ему «разрешили переехать в родные места» в 1823 г.) лишний раз подтверждает устный характер источника. Такого рода неточности, встречающиеся на протяжении всего очерка, естественны для условий, когда разработка биографических данных о поэте еще только начиналась. Вместе с тем обращает на себя внимание, насколько исторически верно передана в очерке социальная атмосфера, в которой начиналось поэтическое творчество Пушкина.

Причина ссылки поэта объяснена в очерке широким распространением его политических стихотворений, не публиковавшихся в подцензурной печати. Здесь Хеннингсен впервые переходит на почву ранней биографической легенды, приписывавшей Пушкину авторство бесконечного числа

вольнолюбивых стихотворений самого разнообразного свойства.<sup>21</sup> В дальнейшем в очерке несколько раз упоминаются «неизвестные» и «неопубликованные» политические стихотворения Пушкина, причем одно из них приведено в прозаическом переводе: «The palest lamp that sheds its dingy influence, would grow into a glorious light, illuminating all humanity, if the Tsar dangled from it?» (с. 124). Это — известное в пушкиноведении четверостишие, ходившее по рукам в 1830—1840-х годах и долгое время приписывавшееся Пушкину; перевод Хеннингсена на 15 лет опередил первую русскую публикацию стихотворения:

Друзья, не лучше ли на место фонаря,  
Который темен, тускл, чуть светит в непогоды,  
Повесить нам царя?  
Тогда бы стал светить луч пламенной свободы!<sup>22</sup>

В настоящее время стихотворение известно в четырех различных редакциях,<sup>23</sup> но перевод Хеннингсена отличается от всех четырех. Ближе других к нему — вариант, опубликованный Н. П. Огаревым; не исключено, однако, что Хеннингсену была известна какая-то не дошедшая до нас редакция четверостишия. К переводу сделано уточнение: «Это одно из последних и, конечно же, неопубликованных стихотворений Пушкина» (с. 124). Таким образом, перед нами первая печатная атрибуция этого стихотворения Пушкину.<sup>24</sup>

В духе ранней биографической легенды излагаются сведения о связи Пушкина с движением декабристов. Следует иметь в виду, что Хеннингсен был одним из наиболее принципиальных западноевропейских историков декабризма. В его труде «Открытие России» движению декабристов уделено около шестидесяти страниц — шестая часть первого тома. Без излишних длиннот, но подробно и точно он излагает историю формирования и развития тайных обществ, описывает политическую ситуацию, возникшую после смерти Александра I, ход восстания на Сенатской площади и, наконец, последующую участь первых русских революционеров. В отличие от большинства западноевропейских авторов, видевших в событиях 14 декабря 1825 г. попытку вмешательства гвардии в борьбу за престол между Николаем и Константином, Хеннингсен раскрывает действительный политический смысл декабризма: «Сравнивая это выступление с заговором, который возвел на трон Александра, можно понять следующее: первое — это попытка народной революции (attempt at a national revolution) с целью свергнуть систему, хотя для этого сейчас в России

<sup>21</sup> Ср. ироническое замечание Пушкина в «Воображаемом разговоре с Александром I»: «Ваше Величество, вспомните, что всякое слово вольное, всякое сочинение противузаконное приписывают мне...» (XI, 23).

<sup>22</sup> Впервые: Огарев Н. П. Русская потаенная литература XIX столетия, отдел I, ч. 1. Лондон, 1861, с. 79. Перепечатано в ряде сборников и собраний сочинений, в том числе в «Полном собрании стихотворений» Пушкина под редакцией В. Я. Брюсова (М., 1920, с. 135), с примечанием: «Эта эпиграмма находится в противоречии с подлинными стихами Пушкина». Большинство исследователей также считают атрибуцию этого стихотворения Пушкину ошибочной (см., например: Лернер Н. О. Мелочи прошлого. Из прошлого русской революционной поэзии. — Каторга и ссылка, 1925, № 8, с. 241). Существует предположение о принадлежности этого стихотворения А. И. Полежаеву (Полежаев А. И. Стихотворения. Под ред. В. В. Баранова. М.—Л., 1933, с. 603).

<sup>23</sup> Вольная русская поэзия второй половины XVIII—первой половины XIX в. Сост. вступит. заметки и примеч. С. А. Рейсер. Л., 1970, с. 469, 838.

<sup>24</sup> Е. В. Догель (Догель Е. В. Неизвестная статья о Пушкине в чартистском журнале «Рабочий». — Доклады и сообщения Филол. ин-та Ленингр. гос. ун-та, 1951, вып. 3, с. 201) считает, что первая печатная атрибуция этого стихотворения Пушкину сделана в статье «National Literature, Russia» (Labourer, 1848, vol. 3, p. 130—135). Между тем статья о Пушкине в «Labourer» представляет собою сокращенную редакцию рассматриваемого очерка, что еще не было известно Е. В. Догель.

крайне мало возможностей; второй же — всего лишь замена одного десятилетия другим».<sup>25</sup>

В сознании автора образ Пушкина настолько тесно связан с декабристами, что он склонен считать поэта членом одного из тайных обществ. Он пишет: «Примерно в это время (речь идет о южной ссылке) Пушкин, как и многие дворяне, вступил в одно из обществ, которые возглавлял герцошеский Пестель, хотя заметной роли в их деятельности не играл. Когда во время вступления на трон Николая вспыхнуло восстание, Пушкин был полон решимости обнажить меч и присоединиться к восставшим (... When the insurrection broke out Poushkin determined to draw the sword and join the conspirators...)» (с. 126—127). Лишь стечение обстоятельств, отмечает далее автор, воспрепятствовало его поездке в Петербург. В этой связи приводится известный по различным устным передачам эпизод о неудавшемся выезде Пушкина из Михайловского в декабре 1825 г.<sup>26</sup> «Благодаря этому случаю, — добавляет автор, — <...> он попал в Петербург уже после того, как восстание было подавлено, и тем самым был спасен. Он оказался скомпрометированным лишь в той мере, что и тысячи других, чья связь с восставшими не проявилась достаточно ясно: подвергнуть наказанию такое множество людей было просто невозможно» (с. 127).

Некоторые преувеличения, содержащиеся в этой части очерка (Пушкин — член тайного общества;<sup>27</sup> он «полон решимости обнажить меч», и лишь случайные обстоятельства мешают этому) несомненно восходят к легендам, складывавшимся вокруг Пушкина в начале и середине 1820-х годов. Как отмечалось в литературе, подобные преувеличения подчеркивали в облике Пушкина черты, «которые отличали передовые круги русской молодежи в преддекабрьскую эпоху».<sup>28</sup> То же в рассматриваемом очерке — содержащиеся здесь преувеличения помогают уяснить главное: что в социальной жизни России существовали тогда два полюса, из которых один был представлен идеологией декабризма, другой — военно-политической силой и идеологией самодержавия. Хеннингсен безоговорочно причисляет Пушкина к первому и всячески подчеркивает его антагонизм в отношении второго. В свете этого антагонизма рассматриваются важнейшие эпизоды дальнейшей судьбы Пушкина — его возвращение из ссылки, взаимоотношения с придворными кругами в 1830-е годы и, наконец, дуэль и по-

<sup>25</sup> Revelations of Russia, or Emperor Nicholas and his Empire in 1844, vol. I. London, 1844, p. 297. Обзор ранней английской историографии движения декабристов см.: А р и н ш т е й н Л. М. Английская поэма о декабристах. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 370—375.

<sup>26</sup> Сообщение Хеннингсена о несостоявшейся поездке Пушкина в Петербург накануне декабрьского восстания — первое по времени появления в печати. Известны более ранние устные сообщения и рукописные заметки об этом. Так, И. П. Липранди сообщает, что эпизод рассказан ему Л. С. Пушкиным в 1826 г. (Из дневника и воспоминаний. — Русский архив, 1866, стб. 1488); В. И. Даль с ссылкой на то, что эпизод известен «всем близким» Пушкина, поместил его в своих «Воспоминаниях о Пушкине», написанных в 1840 г. (опубликовано Л. Майковым, см.: Русский вестник, 1890, № 10, с. 3—20); А. Мицкевич со ссылкой на А. С. Пушкина приводит эпизод в «Лекциях о славянских литературах» 1842 г. (опубликовано в 1860 г.; русский перевод см.: Мицкевич А. Собр. соч., т. 4. М., 1954, с. 388). Текст Хеннингсена близок к версии Мицкевича. Из поздних версий отметим подробный рассказ об этом эпизоде М. И. Осиповой, записанный в 1866 г. М. И. Семевским (Семевский М. И. Прогулка в Тригорское. — СПб. ведомости, 1866, № 157), и версию С. А. Соболевского (Соболевский С. А. Тайственные приметы в жизни Пушкина. — Русский архив, 1870, стб. 1386—1387). Последняя версия заимствована М. П. Погодиным в его книге «Простые речи о мудрых вещах» (М., 1873, с. 178—179) и подтверждена в письме П. А. Вяземского к Я. К. Гроту (Грот К. Я. Пушкинский лицей (1811—1817). СПб., 1911, с. 107). Подробный анализ всех этих версий см.: Гессен С. Я. Пушкин накануне декабрьских событий 1825 г. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М.—Л., 1936, с. 361—384; Левкович Я. Л. Биография, с. 176—177.

<sup>27</sup> Ср.: Левкович Я. Л. Биография, с. 175—176.

<sup>28</sup> Там же, с. 256.

следние часы жизни поэта. На каждом из них автор останавливается подробно.

Аудиенция у Николая 8 сентября 1826 г., вернувшая Пушкина к петербургской жизни, — переломный момент и в судьбе поэта, и в восприятии его облика современниками.<sup>29</sup> С этого эпизода начинается и на него спирается легенда о великодушии императора и отступничестве поэта,<sup>30</sup> отразившаяся, в частности, в книге Мармье, с которой ведется полемика во вводной части очерка. Теперь полемика продолжается на конкретном материале. Согласно интерпретации, которую эпизод возвращения Пушкина из ссылки получает в очерке, действия Николая продиктованы не великодушием (как это получается у Мармье), а политическим расчетом; сам же Пушкин, вынужденный принять царскую милость, сохраняет глубокую неприязнь к царю: «За время ссылки популярность Пушкина неизмеримо превзошла популярность любого другого писателя; стало очевидным, что народ видит в нем своего первого поэта. Его читали и во дворце вельможи, и в мастерской ремесленника — повсюду, где только умели читать. Двадцатипятидесятитысячный тираж его сочинений был распродан моментально — факт, казалось бы, невероятный для страны, где умеющих читать едва ли не меньше, чем в Англии умеющих говорить по-французски. То, что Пушкин — величайший из родившихся в России писателей, было настолько ясно, что даже Николай не мог в конце концов не понять, что он составляет подлинную славу его царствования <...>

Когда поэту суждено прославить императора, благоразумие диктует императору покровительствовать поэту. Николай вернул поэта из ссылки, назначил писать историю Петра Великого с жалованьем около двухсот фунтов в год <...> и освободил от цензуры, заявив, что желает сам быть его цензором. Нетрудно понять, что необходимость представлять рукописи на просмотр царю, который, мало смысла в литературе, негласно отправлял их в ту же цензуру (referred them privately to the censor's office), налагала на перо поэта оковы тяжелее прежних. Пушкин не осмелился отказаться, но все эти неуклюжие попытки купить его расположение (the gross attempts to cajole him) не только не льстили, но глубоко оскорбляли его» (с. 129—130).

В изложении событий второй половины 1820-х годов Хеннингсен допустил серьезную фактическую ошибку: поездку Пушкина на Кавказ в 1829 г. он считает новой ссылкой, причем весь эпизод прощения поэта императором отнесен к возвращению из этой мнимой ссылки. Вероятно, автор помнил, что Пушкин был в ссылке дважды, но приезд в Михайловское он ссылкой не считал, а принял за «разрешение вернуться в родные места» из южной ссылки. Оправданием Хеннингсену может служить то, что «Кавказ в период кампании Паскевича» (с. 127) действительно служил для многих местом ссылки.

Дальнейшие биографические события излагаются в духе уже знакомой нам антилегенды; повсеместно подчеркивается, что антагонизм между императором и поэтом постоянно находил себе новую пищу. В этой связи Хеннингсен приводит оскорбительный для Пушкина выпад Николая, неизвестный по другим источникам: «Николай никогда не мог полностью скрыть своего пренебрежения к человеку, которому расточал свои милости. Вскоре стала известна его презрительная фраза о том, что Пушкину, учитывая его талант, следует предоставить ту неограниченную свободу слова (unbounded freedom of speech), какая предоставляется, в порядке исключения, одному из поэтов или одному из шутов, но никому другому» (с. 130).

<sup>29</sup> Там же, с. 260—261.

<sup>30</sup> Там же, с. 261—262.

Естественно возникает вопрос: что это — плод воображения автора или услышанный где-то в России рассказ? Если допустить, что такого рода рассказ циркулировал в Петербурге, то совсем иную, гораздо менее безобидную окраску приобретают известные намеки Булгарина на «сомнительное» происхождение Пушкина. Кстати, автор, очевидно для сведения английских читателей, здесь же поясняет, в чем состояла, так сказать, особая соль оскорбления: «Дед <Пушкина> был женат на дочери Ганнибала — негра, которого Петр Великий долгое время держал при себе для забавы; впоследствии он стал любимцем царя, командовал флотами и армиями и женился на представительнице одной из благороднейших русских фамилий, положив начало роду Аннибалов. Намек был для Пушкина очень болезненным» (с. 130—131).

Характеризуя далее психологическое состояние Пушкина в 1830-е годы, автор стремится показать, что по мере того как конфликт между императорским двором и поэтом углублялся, в душе поэта нарастало ощущение одиночества, горечи и тревоги: «Его перо изнывало под гнетом двойной цензуры, а предоставленное ему право свободно говорить не давало другим права безнаказанно его слушать. Пушкин все чаще убеждался, что многие сторонятся его острых замечаний, и не раз с горечью жаловался на мучительную изоляцию» (с. 131). Подобное настроение, отмечает далее автор, усиливало нервозность в поведении поэта.

Интересна попытка Хеннингсена объяснить на этой основе стихотворение «Бородинская годовщина», которое выбивалось из принятой в очерке концепции неизменного политического радикализма Пушкина и потому требовало дополнительной интерпретации: «Нередко, после того как в минуту возбуждения <поэт> давал выход своим чувствам, им овладевало тревожное сознание, что его горячность может ему дорого обойтись; <...> в надежде как-то смягчить высочайший гнев, он сочинял что-либо любезное сердцу самодержца. Так появилась, например, ода на взятие Варшавы, написанная, как говорят, с тем, чтобы отвратить наказание за какие-то стихи, распространившиеся за границу — вроде его эпиграммы о Николае и фонаре» (с. 131—132).

Перед нами еще одно сообщение, не засвидетельствованное в известных источниках, со ссылкой на какую-то устную информацию: «как говорят».

Переходя к истории дуэли Пушкина, Хеннингсен подробно останавливается на событиях, ей предшествовавших, и на самом поединке. Изложение фактической стороны дела во всем существенном совпадает с многочисленными свидетельствами, которые были опубликованы впоследствии,<sup>31</sup> причем весь эпизод интерпретируется в плане личных взаимоотношений Пушкина и Дантеса. В повествование о действительных событиях вплетаются подробности явно анекдотические, как, например, рассказ о поцелуе при погашенных свечах, известный по ряду источников.<sup>32</sup>

Примечательно, что автор здесь постоянно, как нигде в другом месте, подчеркивает общеизвестность своих сведений: «Печальные эти события

<sup>31</sup> В очерке Хеннингсена представлено, по-видимому, первое в пушкинской литературе целостное и относительно подробное изложение дуэльной истории в печати. До сих пор «первой известной <...> публикацией о дуэли Пушкина, дающей целостный и полный рассказ о событии», было принято считать сообщение Шарля де Сен-Жюльена в «Revue des deux Mondes» (1847, vol. 4, p. 49—50; см.: Гросман Л. П. Французские свидетельства о дуэли Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 4—5. М.—Л., 1936, с. 421).

<sup>32</sup> Впервые в кн.: [Lacroix Fr.]. Les mystères de La Russie, vol. 2. Bruxelles, 1844, p. 120—121 (без ссылки на источник). Текст Хеннингсена (с. 134) почти дословно воспроизводит рассказ Лакруа. Русские версии анекдота опубликованы много позже: это «Листки из дневника» М. К. Мердер (запись от 22 января 1837 г.), напечатанные в «Русской старине» (1900, т. 103, с. 384), и записанный в 1887 г. рассказ 74-летнего кн. А. В. Трубецкого «Об отношении Пушкина к Дантесу» (Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина, с. 423). Обе версии существенно расходятся с версией Лакруа—Хеннингсена и значительно отличаются друг от друга.

приобрели всеобщую известность, их рассказывают в мельчайших подробностях на всей территории Российской империи» (с. 132); несколько раз он прерывает изложение словами «как говорят», «как рассказывают», «согласно распространенной здесь версии» и т. п.

Впрочем, «всеобщая известность» событий не уберегла Хеннингсена от очередной фактической ошибки: он повсеместно называет Дантеса Данзасом. Вместе с тем противник Пушкина описан совершенно точно: «молодой иностранец», «гвардейский офицер», «родственник иностранного дипломата при петербургском дворе», «бывал в доме Пушкина», после того как у Пушкина возникли подозрения в отношении мотивов посещения, женился на сестре Н. Н. Гончаровой; однако имена перепутаны.

Если в обстоятельствах, приведших к роковой дуэли, автор видит трагический эпизод, относящийся к перипетиям личной жизни Пушкина, то последние часы его жизни показаны в очерке как кульминация конфликта между царем и поэтом. В интерпретации этого эпизода автор наиболее решительно расходится с официозной легендой, вводит факты, не засвидетельствованные в других источниках и имеющие решающее значение для всей его концепции взаимоотношений Пушкина с Николаем; по существу он противопоставляет версии Жуковского—Вяземского свою собственную версию последних часов жизни Пушкина: «Когда было установлено, что рана его смертельна (When it was ascertained that his wound was mortal), император написал записку, которую цитирует Вяземский,<sup>33</sup> с советом умереть по-христиански и с обещанием на счет будущего его детей. Но так глубока была взаимная неприязнь этих двух людей, что умирающий Пушкин воспринял неожиданную записку как средство оказать на него давление в последние минуты его жизни (So notorious was the mutual aversion of these men, that the interpretation of the unexpected note by the dying Poushkin was considered as a means to influence him in his last moments)» (с. 135).

Сегодня, после того как письмо Жуковского прошло сквозь пристрастный текстологический анализ и историко-документальные сопоставления, мы можем говорить не только об отклонениях от истины, имеющих место в письме, но и о том, почему оно было написано так, а не иначе. Мы можем судить о том, как тщательно и точно выверено в письме каждое слово, насколько всесторонне продуманы и его вероятные социальные последствия, и его воздействие на царя, и его значение для ограждения моральных и материальных интересов семьи поэта.<sup>34</sup> Но для современников, которые не знали, что существует другой, более полный текст письма, что накануне Жуковский написал совсем иное по своему тону, исполненное гневной гражданственности письмо к Бенкендорфу,<sup>35</sup> не знали о той отчаянной борьбе, которую Жуковскому пришлось выдержать и с шефом жандармов, и с самим императором за честь и достоинство умершего великого поэта,<sup>36</sup> — для современников, которые ничего этого не знали, все выглядело по-другому. Они видели перед собой лишь письмо «Последние минуты Пушкина» и не могли не заметить, что в нем было немало противоречивого.<sup>37</sup> Последнее побуждало домысливать: как же было в действительности? Возникла почва для антилегенды.

<sup>33</sup> Здесь очевидная описка: имеется в виду Жуковский.

<sup>34</sup> См. Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина, с. 159—197, 213—233; Боричевский И. А. Заметки Жуковского о гибели Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 3. М.—Л., 1937, с. 371—392; Левкович Я. Л. Заметки Жуковского о гибели Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974, с. 77—83.

<sup>35</sup> Черновика письма В. А. Жуковского к А. Х. Бенкендорфу (февраль—март 1837) опубликованы в кн.: Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина, с. 239—257; ср. с. 234—238.

<sup>36</sup> Подробнее см.: Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина, с. 213—233.

<sup>37</sup> Напомним о впечатлении П. А. Плетнева при чтении статьи Жуковского «Последние минуты Пушкина»: «...я был свидетелем этих последних минут поэта. Несколько дней они были в порядке и ясности у меня на сердце. Когда я прочитал



Мы не знаем, когда и где возникла антилегенда о последних часах жизни Пушкина, которую мы находим в очерке: принадлежит ли она автору или он пользовался какими-то не дошедшими до нас источниками; примечательно, однако, что ее смысловым центром послужил тот же момент, что и в версии Жуковского — отношение умирающего Пушкина к записке царя. Только у Жуковского это отправная точка создаваемой им легенды о «прямой духовной связи умирающего Пушкина с царем»,<sup>38</sup> а у Хеннингсена — наивысшее проявление их антагонизма: «... умирающий Пушкин воспринял неожиданную записку как средство оказать на него давление в последние минуты его жизни».

Дальнейшее развитие антилегенды складывается само собой. Во-первых, интерпретация побудительных мотивов — император опасался умирающего Пушкина и искал способа его смягчить: «Было очевидно: последние слова такого человека, как Пушкин <...> станут сразу же известны всей России. Можно было опасаться, что поэт, имевший смелость говорить открыто перед лицом ужасающих наказаний, которые мог обрушить на него деспотический режим (whilst still exposed to all the terrors of the despot), теперь, когда ему уже не угрожала никакая человеческая власть, мог завещать соотечественникам одну из тех уничтожающих эпиграмм или горьких проклятий, которые так жадно ловят поработанные народы и передают потом шепотом из уст в уста» (с. 135). Таким образом, как и в случае, когда речь шла о возвращении поэта из ссылки, действия императора объясняются не великодушием, а политическим расчетом.

Во-вторых, приводится еще один факт в развитие первого: «Последние часы Пушкина после того, как он простил своего противника, были заполнены усилиями его друзей примирить его — не с небом, а с императором (The last hours of Poushkin <...> were spent amidst the endeavours of his friends to reconcile him, not with heaven, but with the emperor)» (с. 135—136).

В-третьих, обобщающие размышления об отношении Николая к Пушкину, смысл которых в том, что Николай, выказывая внешние знаки скорби, в душе был доволен, что Пушкин, наконец, «мертв и безопасен (safely dead)» (с. 136). По наблюдениям автора, одаренных писателей Николай вообще не любил и проявлял к ним благоволение, лишь когда они умирали, и то в редких случаях: «Благодеяния и почести, оказанные Николаем писателям его времени, можно счесть по пальцам: Пушкину — когда он был уже мертв, и Карамзину, когда он умирал» (с. 136). Здесь тема «Николай и Пушкин» постепенно переходит в тему «Николай и русская литература».

Последний эпизод, имеющий отношение к Пушкину, — это рассказ автора о высылке Лермонтова за стихотворение «Смерть поэта»: «Когда он (император, — Л. А.) обнаружил зародыш нового Пушкина, стремя-

---

Жуковского, я поражен был сбивчивостью и неточностью его рассказа <...> Я тогда же мог хоть для себя сделать перемены в этой статье. Но время ушло. У меня самого потемнело и сбилось в голове все, казавшееся окрепшим навек» (Письмо к Я. К. Гроту от 3 декабря 1847 г. — В кн.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. 3. СПб., 1896, с. 159). Как показал Щеголев, сопоставивший журнальный текст упомянутой статьи Жуковского с ее первоначальными редакциями и с другими заметками Жуковского, сделанными в январе—феврале 1837 г., подлинные настроения самого Жуковского весьма отличались от того, что он считал возможным писать и говорить публично (Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина, с. 159—197, 213—233).

<sup>38</sup> Вадуро В. Э. Пушкин в сознании современников. — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1974, с. 32. Касаясь письма Жуковского, автор пишет: «Здесь важно все — и обращение Пушкина со смертного одра к Николаю с просьбой о прощении, и слово утешения и поддержки Николая Пушкину и его семье; записка царя, присланная с Арендтом, и сказанные при этом слова: „Я не лягу, буду ждать“, — и, конечно, мотив посмертных „милостей“ семье Пушкина» (там же, с. 32).

щийся занять место усопшего (When he found an embryo Poushkin aspiring to fill the place of the deceased), гнев его был так велик, что он повелел сослать злосчастного юношу на Кавказ. Память о великом поэте теперь уже прочно ассоциировалась со славой его царствования; все неприятности от язвительных уколов покойного были позади, и вот, подобно лекционеру, который бережно кладет под стекло мертвого скорпиона, безжалостно уничтожая его личинки, император проявил жестокость, рассчитанную на то, чтобы запугать всех, кто вздумал бы пойти по этому пути» (с. 137).

## 5

В рассматриваемом очерке нетрудно выделить две группы сообщений. Одна группа — это сообщения, относящиеся к бытовой биографии Пушкина: здесь встречаются ошибки в датах, факты иногда перепутаны, но в целом относящиеся сюда сведения отражают уровень представлений о жизни поэта в годы, когда составление его биографии только начиналось. Другую группу составляют сообщения, относящиеся к политической биографии Пушкина — предмету первостепенного внимания автора очерка. Сообщения этой группы в ряде случаев не имеют параллелей ни в русской, ни в зарубежной пушкиниане — факт, примечательный уже сам по себе. Выше было отмечено три таких сообщения: оскорбительная фраза Николая, уподобившего поэта шуту; мотивы, по которым была написана «Бородинская годовщина», и, наконец, реакция умирающего Пушкина на записку царя.

Едва ли только на том основании, что подобные сообщения не встречаются ни в одном из известных в настоящее время источников, их следует квалифицировать как вымысел Хеннингсена; ни его труды о России, ни заметки об Испании и Венгрии не дают повода упрекать его в мистификации или мифотворчестве. Правомернее предположить, что такого рода сообщения действительно имели хождение в Петербурге во время визита Хеннингсена. Ценность его очерка в том собственно и состоит, что в нем запечатлено состояние «устной пушкинианы» в первые годы после трагической гибели поэта, когда интерес к его биографии особенно обострился.

Хеннингсен, как мы помним, сам подчеркивал, что он лишь записал то, что услышал о Пушкине «от близких ему людей» (с. 125), и не верить ему нет никаких оснований. По-видимому, наряду с многочисленными фактами, подтвержденными другими источниками, ему удалось записать какие-то ускользнувшие от последующих мемуаристов и биографов свидетельства, разговоры, анекдоты, бытовавшие в определенных слоях русского общества на рубеже 1830—1840-х годов. То обстоятельство, что подавляющее большинство фактов, сообщаемых Хеннингсеном, впоследствии были подтверждены другими свидетельствами, — веский довод в пользу того, что автор очерка твердо стоял на почве услышанного, во всяком случае во всем, относящемся к фактической стороне дела.

Другое дело идеологическая оценка и интерпретация фактов. Здесь некоторая коррекция материала, которым располагал автор, несомненна: он явно подверстывал интерпретацию и оценку событийной стороны пушкинской биографии к общей идеологической направленности своей книги — инвективы против деспотического режима Николая I. В какой мере Хеннингсен опирался при этом на мнения тех, с кем он встречался в России, — сказать трудно. Многие здесь могло бы прояснить установление источников, которыми пользовался Хеннингсен, но свои контакты в России он тщательно скрывал. В своих обширных, наполненных самыми разнообразными сведениями трудах о России он ни разу не упоминает собственные имена в контексте, который позволил бы отнести эти имена к кому-то, кого автор лично встречал или у кого он черпал свои сведения.

Впрочем, полностью законспирировать свои русские встречи Хеннингсену не удалось: его роман «Белая невольница» дает в руки исследователя некоторые нити, ведущие к источникам сведений Хеннингсена о петербургском обществе и, по-видимому, о биографии Пушкина.

## 6

Помимо двух социально-исторических трудов, Хеннингсен, как уже отмечалось, посвятил России трехтомный роман «Белая невольница». Пушкинская тема занимает в нем одно из центральных мест.

Действие романа начинается в Париже и концентрируется вокруг полудетективного сюжета с романтическими столкновениями, тайнами и любовными конфликтами в духе Эжена Сю. К концу первого тома герой романа — полуфранцуз-полуангличанин граф Орас — попадает в Петербург. Здесь действие резко замедляется и сюжетные перипетии отступают на задний план, уступая место детализированному описанию петербургского общества конца 1820-х годов. В дальнейшем герой оказывается в деревушке под Калугой, а затем в Польше, где становится свидетелем восстания 1830 г.

В изображении русского, и прежде всего петербургского, общества автор видит свою главную цель, о чем он прямо сообщает в предисловии.<sup>39</sup> Здесь же автор утверждает, что, создавая роман, он лишь в минимальной степени давал волю вымыслу: и действующие лица и эпизоды изображены им так, как он их представляет на основании увиденного и услышанного в России.<sup>40</sup>

Действительно, в петербургских сценах автор романа, не утруждая себя вымыслом, изображает светский Петербург таким, как он его увидел, или же таким, как он о нем услышал несколько лет спустя, порой даже не меняя собственных имен упоминаемых и изображаемых действующих лиц. Таковы великий князь Константин Павлович, его супруга княгиня Лович, А. Х. Бенкендорф, Иван Борисович Пестель — «отец героя», и др. Однако большая часть действующих лиц слегка зашифрована незначительным изменением имен, причем сообщаемые о них подробности дают, как правило, однозначный ключ к расшифровке. Таковы, например, А. И. Чернышов (в романе — «граф Ч.\*»), чья биография, включая и тот факт, что он занимает пост военного министра, рассказана весьма подробно; или Дмитрий Сергеевич Ланской (в романе — «Дмитрий Данской»), о котором сообщается, что в памятные декабрьские дни 1825 г. он привел спрятавшегося у него племянника — декабриста А. И. Одоевского — во дворец.<sup>41</sup> Или же Александра Григорьевна Лаваль, урожденная Козицкая (в романе — «мадам Баваль»): о ней сообщается, что она русская, вышедшая замуж за французского аристократа, родственника Монморанси, эмигрировавшего в Россию во время французской революции, и т. д.

Семья Бавалей—Лавалей занимает в романе особое место. О ней говорится больше и подробнее, чем это диктуется потребностями сюжета, причем автор осведомлен о таких деталях, что напрашивается предположение о его весьма доверительных отношениях с кем-то из членов этой семьи. Автору известно, что старшая дочь Лавалей, Екатерина Ивановна, замужем за одним из руководителей движения декабристов С. П. Трубецким и что она последовала за ним в ссылку. Факт, казалось бы, общеизвестный, но не для иностранца, попавшего в Россию через 12—15 лет после декабрьских событий. Так, даже человек, близко знавший декабристов

<sup>39</sup> The White Slave and the Russian Prince, vol. 1. London, 1846, p. VI.

<sup>40</sup> Там же, с. VII.

<sup>41</sup> Эпизод известен по ряду источников (см.: Брикман М. А. А. И. Одоевский. — В кн.: Одоевский А. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1958, с. 14—15).

в годы сибирской ссылки и оставивший о них мемуары, не очень-то ясно себе представлял происхождение хорошо ему знакомой Екатерины Ивановны («... она урожденная графиня Лаваль или Борх...»).<sup>42</sup> Автору известно, что С. П. Трубецкой намечался на роль «диктатора», известно о совещании в его доме 13 декабря, о его поведении в день восстания и позже, у Николая; вообще Трубецкому автор уделяет наибольшее (после П. И. Пестеля) внимание в очерке декабристского движения в книге «Открытие России» и в рассматриваемом романе.

Осведомлен автор и о менее известных вещах. Например, о том, что сама А. Г. Лаваль была доставлена на допрос в III отделение. Об этом ходили весьма туманные слухи, но они быстро смолкли.<sup>43</sup> Хеннингсен же сообщает об аресте А. Г. Лаваль весьма любопытную подробность, ни одним источником не засвидетельствованную; по его словам, Лаваль высвободила из III отделения ее приятельница Амалия Максимилиановна Крюденер<sup>44</sup> (в романе — Рюдегер), близкая к Бенкендорфу и одно время его любовница. Можно предположить, что все это художественный вымысел, но вот что записала в своем дневнике А. О. Смирнова: «Государь занимался в особенности бар. Крюденер <...> Всю зиму он ужинал между Крюденер и Мери Пашковой, которой эта роль вовсе не нравилась. Обыкновенно в длинной зале, где гора, ставили на стол четыре прибора; Орлов и Адлерберг садились с ними. После покойный Бенкендорф заступил место Адлерберга, а потом — и место государя при Крюденерше. Государь нынешнюю зиму мне сказал: „Я уступил после свое место другому“».<sup>45</sup>

Запись А. О. Смирновой относится к зиме того самого 1838 года, когда Хеннингсен находился в Петербурге. Нам еще не раз придется убедиться, что Хеннингсен порой смещает даты, ошибается, но ничего не выдумывает. Кстати, А. О. Смирнова — близкая подруга другой дочери Лавалья — Софьи Ивановны Борх, о которой упоминается в той же записи, что и о Крюденер. Пикантная сплетня, известная Смирновой, наверное, была известна и ее подруге.

Что же еще известно Хеннингсену? Оказывается, он знает, что К. Ф. Рылеев был страстно влюблен в некую молодую даму, которая, как потом оказалось, была подослана к нему с провокационными или шпионскими целями. Эта история впоследствии подробно изложена в «Воспоминании о Рылееве» Николая Бестужева,<sup>46</sup> но круг лиц, которым она могла быть известна на рубеже 1830—1840-х годов, чрезвычайно узок: Лавали, или по крайней мере их дочь С. И. Борх, вероятно, были в их числе, и вот почему.

С. И. Борх была чрезвычайно дружна со своей старшей сестрой Е. И. Трубецкой, которая знала от своего супруга практически обо всем, что происходило в кругу декабристов.<sup>47</sup> С. И. Борх сохраняла тесную связь с сестрой все годы ее добровольного изгнания в Сибири. Князь П. В. Долгоруков, который редко говорил о людях хорошее, свидетельствует о С. И. Борх: «Она одна из самых выдающихся русских женщин, одаренная высоким умом, проницательным в высшей мере и в то же время

<sup>42</sup> Штукенберг А. И. Из мемуаров. Публикация З. И. Власовой. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 367.

<sup>43</sup> Слухи об аресте А. Г. Лаваль засвидетельствованы в воспоминаниях М. Ф. Каменской (Исторический вестник, 1894, т. 58, № 10, с. 47) и в дневнике сенатора П. Г. Дивова (Русская старина, 1897, т. 89, с. 471).

<sup>44</sup> А. М. Крюденер (по второму браку Адлерберг) — незаконная дочь графа М. Лерхенфельда, баварского посланника в Петербурге; в библиотеке Пушкина оказалась книга с надписью «A. Lerchenfeld» (см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, с. 277).

<sup>45</sup> Смирнова А. О. Записки, дневник, воспоминания, письма. М., 1929, с. 279—280.

<sup>46</sup> Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 16—21; ср. там же, с. 629—630, 682.

<sup>47</sup> Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Декабристы и салон Лаваль. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 171—172.

обаятельным, превосходным сердцем и благородным характером. Она дала доказательство своих качеств в своем поведении по отношению к своей сестре, жене князя Сергея Трубецкого, сосланного в Сибирь Николаем. Графиня Борх в течение всей ссылки была добрым ангелом своей сестры и ее семьи». <sup>48</sup> Недавно были опубликованы материалы, показавшие, что С. И. Борх не ограничивалась помощью сестре: она поддерживала контакты со многими ссылными декабристами и сумела тайно организовать для них переписку с семьями и друзьями <sup>49</sup> Деятельность С. И. Борх направлялась не только родственными чувствами, но и принципиальными соображениями: в ее письмах к сестре постоянно проскальзывает плохо скрываемое неодобрение николаевского режима. <sup>50</sup>

Не от С. И. Борх или ее ближайшего окружения почерпнул Хеннингсен сведения о Е. И. и С. П. Трубецких, о движении декабристов, об аресте А. Г. Лавалей, о любовной истории К. Ф. Рылеева? Не семью ли Лавалей он имеет в виду, говоря, что черпал сведения о Пушкине «от близких ему людей»?

Пушкину посвящено в романе несколько эпизодов. Впервые он появляется на страницах романа во время приема в салоне Бавалей. Граф Орас видит незнакомого ему невысокого человека несколько необычной внешности, приход которого привлекает всеобщее внимание; собеседница графа, мадам Рюдегер, поясняет, что это великий национальный поэт, автор «Руслана и Армильды», и в дальнейшем знакомит их.

Как известно, салон Лавалей был одним из центров культурной жизни Петербурга в 1810—1830-е годы. Здесь бывали и читали свои произведения Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, В. А. Жуковский, А. С. Грибоедов, А. Миккевич, Н. И. Гнедич, П. А. Вяземский. Начиная, по-видимому, с 1817 г. и в дальнейшем, в 1820—1830-х годах, здесь бывал Пушкин. <sup>51</sup> 16 мая 1828 г. он читал здесь «Бориса Годунова». Пушкин упоминает Лавалей в одном из ранних стихотворений (II, 41); на полях другого он набросал его карандашный портрет. <sup>52</sup>

В сцене у Бавалей автор, отдавая дань романтической традиции, акцентирует контраст между необычной внешностью поэта, его несколько резковатой манерой держаться и глубокой внутренней одухотворенностью, искренностью и доверительностью его беседы. Последнее получает развитие в следующем эпизоде.

Через день или два, прогуливаясь утром по Дворцовой набережной, Орас вновь встретил поэта. Орас очарован архитектурным обликом северной столицы и в ходе обмена обычными любезностями с восхищением говорит о неповторимом силуэте Петропавловского собора. Поэт отвечает, что с некоторыми пор это, быть может действительно великолепное, зрелище вызывает у него совсем другие эмоции: здесь томились в заключении и здесь были повешены его друзья... Следует рассказ о декабрьских событиях, изредка прерываемый вопросами Ораса.

Существо рассказа не содержит чего-либо нового по сравнению с тем, что уже известно читателям социально-исторических трудов Хеннингсена.

---

<sup>48</sup> Le Vêridique: revue publiée par le prince Pierre Dolgoroukow, 1862, N 2, Genève, p. 282.

<sup>49</sup> Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Декабристы и салон Лавалей, с. 182 и др.

<sup>50</sup> Так, в письме к Е. И. Трубецкой от 22 декабря 1833 г. С. И. Борх делает следующие язвительные замечания о николаевской цензуре: «Этот <...> журнал относится к числу тех, из которых изымают четыре номера из шести <...> «Подписчикам» приходится считать стертые слова и изъятые страницы» (Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Декабристы и салон Лавалей, с. 188—191).

<sup>51</sup> Бартечев П. И. Александр Сергеевич Пушкин. Материалы для биографии. М., 1855, гл. 3. На одном из вечеров у Лавалей Пушкин читал оду «Вольность» (см.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. т. I. М., 1951, с. 146).

<sup>52</sup> Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. Пг., 1922, с. 9, 13.

Но теперь рассказ вложен в уста великого поэта, что придает событиям, о которых он повествует, совершенно особый, эпический характер и вместе с тем необычайно сближает образ поэта с теми, кто был казнен или оказался в ссылке.

Примечательна заключительная часть рассказа: здесь идет речь о нравственном упадке, охватившем дворянское общество после подавления декабрьского восстания. На смену высоким устремлениям декабристов пришли приспособленчество, трусость, стяжательство, откровенное предательство. Поэт говорит о тех, кого Орас видел на приеме у Бавалей во всем блеске светского великолепия. Так, Иван Борисович Пестель, отец героя, вскоре после казни пятерых декабристов получил дарственные 50 тысяч рублей от того самого Николая, который утвердил смертный приговор его сыну. Дмитрий Данской, предавший своего племянника декабриста А. И. Одоевского, унаследовал вместе со своей супругой, княгиней Одоевской, конфискованные у племянника земли и 2 тысячи душ крестьян.<sup>53</sup> Поладили с Николаем и Бавали, хотя их дочь и зять томились в ссылке. Наконец, молодая дама, предавшая Рылеева, после его казни была благосклонно принята при дворе.

Надо сказать, что упомянутой молодой даме — в романе она названа мадам Образцова (Обрасова) — отведена определенная сюжетная роль, в связи с чем она охарактеризована подробнее, чем другие гости Бавалей. Читатель узнает, что ко времени повествования (т. е. к 1828—1829 гг.) ей было 34 года, но она полностью сохранила молодость и красоту; у нее две дочери — пятнадцатилетняя Анна и шестнадцатилетняя Феодора; о муже ее не упоминается. Образцова окружена таинственностью: она поддерживает связи с польской оппозицией, тайно встречается с княгиней Лович,<sup>54</sup> причастна к событиям 1830-х годов в Варшаве.

Характеристика Образцовой представляет интерес в связи с некоторыми неясностями в биографии Рылеева. Как известно, Рылеев посвятил несколько лирических стихотворений некоей Т. С. К. — предположительно Теофании Станиславовне К..., о которой практически ничего не известно.<sup>55</sup> С именем Т. С. К. принято связывать сообщение Николая Бестужева, подтвержденное позже М. И. Муравьевым-Апостолом, о том, что Рылеев был влюблен в даму — «польку К.», подосланную к нему Аракчевым.<sup>56</sup> Судя по тексту романа, Хеннингсен что-то знал об этой истории. Остается, однако, неясным, в какой мере художественный образ соотносится с тем, что Хеннингсен в действительности слышал о даме, которую любил Рылеев; почему он назвал ее Образцова, не являются ли Теофания Станиславовна К... и полька К., «подосланная к Рылееву Аракчевым», разными лицами?

Через несколько дней Орас посетил Образцову на ее загородной вилле в Петергофе. Во время обеда ему чудится, что дух Рылеева витает где-то рядом и с неодобрением наблюдает за их трапезой. А вскоре недалеко от дачи Образцовой он встречает Пушкина, прогуливающегося по парку в компании своей супруги-красавицы и ее младшей сестры с мужем — будущим убийцей поэта. Встреча эта символична: пройдет немного времени, и Орас узнает о кровавой дуэли. Таким образом, в романе выстраивается параллель: обласканные высшим светом предательница Образцова, убийца Дантес — и убитые поэты Рылеев, Пушкин...

<sup>53</sup> Изложение этого эпизода у Хеннингсена близко к записи С. П. Трубецкого: «Д. С. Ланской не позволил родному племяннику жены своей княгини Одоевской попытки искать к избежанию ожидавшей его участи и, не дав ему ни отдохнуть, ни переодеться, повез во дворец. Ланская наследовала 2000 душ от кн. Одоевского по произнесении над ним приговора» (Записки князя Трубецкого. — В кн.: Записки декабристов, вып. 2-й и 3-й. Лондон, Вольная русская типография, 1863, с. 19).

<sup>54</sup> После женитьбы великого князя Константина на Иоанне Грудзинской, польке по национальности, ей был пожалован титул княгини Лович.

<sup>55</sup> Литературное наследство, т. 59. М., 1954, с. 160—162.

<sup>56</sup> Воспоминания Бестужевых, с. 20, 630.

Стремясь досказать историю Пушкина до конца, автор романа смещает хронологию: Пушкин находится в парке с Н. Н. Гончаровой и Дантесом до того, как он в действительности женился, и даже до того, как Дантес приехал в Россию; дуэль Пушкина с Дантесом (ее действительная дата была Хеннингсену прекрасно известна) отнесена к концу 1820-х годов, и т. п.

Между встречей в Петергофе и дуэлью в романе помещен еще один эпизод, посвященный Пушкину: описывается дружеская вечеринка у князя Исакова (под этим именем в романе подразумевается князь Б. Н. Юсупов), на которой присутствуют граф Орас и поэт. Среди гостей — два молодых кавалергарда с выразительными фамилиями Лошадов и Дураков (о первом сообщается, что его мать была замужем четыре раза), известный художник-баталист Лессепс (очевидно, имеется в виду А. И. Ладюрнер), придворный врач, шотландец Джеймс Крафти (в характере которого легко угадывается его прототип — Джеймс Виллие<sup>57</sup>) и еще два молодых человека.

По ходу вечеринки каждый из гостей рассказывает какую-нибудь историю; мрачную трагическую повесть о несчастной любви и ревности рассказывает и поэт. Несколько позже он читает свое стихотворение «Поэт и толпа»: фрагменты стихотворения (в прозаическом английском переводе) включены в текст романа. Здесь же дана ссылка, что автор стихотворения — А. С. Пушкин.<sup>58</sup>

Если в сцене у Бавалей поэт показан в окружении в общем чуждых ему по внутреннему миру людей, то в сцене у Исакова его характер раскрывается в дружеской среде. Интересно, что хотя за столом у Исакова собрались в высшей степени уважаемые люди (пожилой лейб-медик Крафти, которому довелось обследовать труп убитого императора Павла; преуспевающий художник Лессепс; или сам хозяин — ценитель искусств, богатейший человек в России), но все они, как и другие гости, сознают, что из всех собравшихся именно поэт представляет собой наиболее значительную в духовном отношении личность.

Таким образом, как этого собственно и следовало ожидать, авторское отношение к Пушкину в романе в полной мере совпадает с тем, что рассказывает о нем Хеннингсен в своем критико-биографическом очерке.

## 7

Книги Хеннингсена о России не только выдержали повторное издание в Англии, но были тотчас же переведены на французский и немецкий языки<sup>59</sup> — факт довольно редкий для первой половины XIX в., когда, наоборот, англичане обычно знакомились с Россией через труды французских и немецких авторов. В английской периодической печати как социально-исторические труды Хеннингсена, так и его роман встретили положительный отклик. Первой же книге — «Открытие России» — журнал «Athena-

<sup>57</sup> Джеймс Виллие (James Wylie, 1765—1854), или, как его называли в России, Яков Васильевич Виллие, шотландец, с 1792 г. обосновался в России. При Александре I в его руках было сосредоточено управление всей медицинской службой империи; на рубеже 1820—1830-х годов он лейб-медик, главный инспектор медицинской части по армии и гвардии, президент Медико-хирургической академии. Прямых свидетельств о знакомстве Пушкина с Виллие нет, хотя сами по себе их встречи более чем вероятны.

<sup>58</sup> The White Slave... vol. 2, p. 345.

<sup>59</sup> Révélations sur la Russie ou l'empereur Nicolas et son empire en 1844. Par un résident anglais. Tr. par M. Noblet. Paris, 1845; Das enthüllte Russland oder Kaiser Nikolaus und sein Reich. Nach dem englischen Originalwerk... bearbeitet von A. Heller. Grimma, 1845. Французский перевод книги Хеннингсена (без указания автора) анализируется в ряду других французских книг того же плана в статье Е. В. Тарле «Самодержавие Николая I и французское общественное мнение» (Былое, 1906, № 10, с. 138).

еш» дал исключительно высокую оценку и посвятил ей небывалую для этого журнала обширную рецензию, печатавшуюся с продолжением.<sup>60</sup> В рецензии на книгу «Восточная Европа и император Николай» тот же журнал выделил разделы о русской и польской литературах как наиболее удачные части книги.<sup>61</sup> В следующем, 1847 г. очерк о Пушкине был помещен в сокращенном и слегка переработанном виде в чартистском журнале «The Labourer».<sup>62</sup>

В Россию книги Хеннингсена не должны были бы попасть по цензурным условиям. Между тем имеются свидетельства, что какое-то количество этих книг нелегально попало в Россию. По утверждению журнала «Athenaeum», со ссылкой на корреспондента из России, книги Хеннингсена передавались для прочтения из рук в руки, причем в некоторых случаях за право прочитать книгу платили до 500 рублей.<sup>63</sup>

Так или иначе, но, по-видимому, необходимо считаться с возможностью того, что критико-биографический очерк Хеннингсена о Пушкине, в котором автор запечатлел состояние «устной пушкинианы» на рубеже 1830—1840-х годов, был известен в России и мог быть использован в пушкинской мемуаристике начиная с 1846 г.

---

<sup>60</sup> Athenaeum, 1844, № 883, p. 869—872; № 885, p. 921—923.

<sup>61</sup> Там же, 1846, № 958, с. 244.

<sup>62</sup> Подробнее см.: Догель Е. В. Неизвестная статья о Пушкине в чартистском журнале «Рабочий», с. 189—203. Источник статьи в чартистском журнале остался исследователю неизвестен.

<sup>63</sup> Athenaeum, 1845, № 911, p. 360 (письмо из Петербурга от 16 марта 1845 г. за подписью «А. А.»).





### III. ИЗ НЕИЗДАННОЙ ПУШКИНИАНЫ

Д. П. ЯКУБОВИЧ

#### «АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО»

Публикуемая работа Д. П. Якубовича является извлечением из монографии покойного исследователя «Пушкин и Вальтер Скотт (проза Пушкина)», рукопись которой хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 244, оп. 31, № 73, тома 1 и 2). Монография прошла редакционную подготовку в Издательстве АН СССР и в начале 1939 г. была направлена в набор. Однако Великая Отечественная война помешала изданию книги, в результате чего крупнейший труд Д. П. Якубовича, явившийся итогом всей его научной деятельности, так и не стал достоянием читателей.<sup>1</sup>

Имя Дмитрия Петровича Якубовича (1897—1940) не нуждается в рекомендации.<sup>2</sup> Известный ученый, он внес весомый вклад в пушкиноведение, и его труды до сих пор не утратили своего значения. Особенно это относится к работам Д. П. Якубовича о прозе Пушкина, крупнейшим знатоком и исследователем которой он был. С исследованием пушкинской прозы непосредственно связана и проблема «Пушкин и В. Скотт», центральная в научных изысканиях ученого. Этой теме была посвящена уже кандидатская диссертация Д. П. Якубовича «Проза Пушкина и Вальтер Скотт», защищенная в 1929 г.; она и легла в основу его монографии.<sup>3</sup> Сопоставление обеих рукописей<sup>4</sup> показывает, однако, что Д. П. Якубович значительно переработал и дополнил свою диссертацию.

Рассматривая тему «Пушкин и В. Скотт» как одну из основополагающих в изучении пушкинской прозы, исследователь был далек от мысли о подчиненном положении прозы Пушкина по отношению к В. Скотту. Напротив, он неоднократно подчеркивает, что как художник Пушкин далеко превосходил шотландского романиста, творчество которого явилось для него не предметом для подражания, но источником оригинальных художественных решений, имевших громадное значение для всего последующего развития русской литературы. «Проза Пушкина тесно соприкасается с творчеством В. Скотта, — пишет Д. П. Якубович в предисловии к своей монографии, — но, само собой разумеется, Пушкин-прозаик никогда и ни в коей мере не сводится этим (в отличие от многих других современников)

<sup>1</sup> Краткие сведения о работе Д. П. Якубовича над темой «Пушкин и В. Скотт» и о его монографии см.: Левин Ю. Д. Прижизненная слава В. Скотта в России. — В кн.: Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975, с. 5—6, 30.

<sup>2</sup> См.: Томашевский Б. В. Д. П. Якубович (некролог). — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 6. М.—Л., 1941, с. 5—14 (там же на с. 14—18 — список работ Д. П. Якубовича, составленный С. Г. Романовым и Н. Г. Якубович).

<sup>3</sup> О замысле подобной монографии Д. П. Якубович сообщал читателям еще в 1930 г., см.: Литературная учеба, 1930, № 4, с. 51.

<sup>4</sup> Машинопись диссертации Д. П. Якубовича 1929 г. также хранится в Пушкинском Доме (ф. 244, оп. 31, № 188).

в ряды подражателей или последователей В. Скотта. Наоборот, шаг за шагом я пытаюсь показать, что каждое творческое соприкосновение писателей, имевшее место, всегда давало принципиально новое, никогда не сводимое к понятию простого „влияния“,<sup>5</sup> качество неизменно более высокого порядка» (т. 1, л. 5). Действительно, это исходное для Д. П. Якубовича положение последовательно осуществляется в его монографии.

Творчество В. Скотта, будучи, по словам автора монографии, «узловым пунктом, в котором слились господствующие тенденции предшествующего ему европейского романа» (т. 2, л. 165), оказалось важным стимулом для творческого развития Пушкина. «Путь пушкинской прозы, — пишет Д. П. Якубович, — это путь к реализму через преодоление романтизма. На этом пути Пушкин повстречал В. Скотта» (т. 2, л. 189). Именно реалистические тенденции вальтер-скоттовского романа, а не его слабые стороны, подхваченные многочисленными подражателями английского писателя, в том числе и в России, развивает Пушкин в своей прозе. Эти основные положения Д. П. Якубович широко раскрывает в своей монографии, обстоятельно освещая как общие вопросы соотношения прозы Пушкина и В. Скотта (главы I и II), так и конкретные формы влияния английского писателя на отдельные произведения Пушкина (помимо «Арапа Петра Великого» подробно рассматриваются «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Дубровский» и «Капитанская дочка»).<sup>6</sup>

Известное представление о монографии Д. П. Якубовича дают уже опубликованные статьи его, в частности статья «„Капитанская дочка“ и романы Вальтер Скотта»,<sup>7</sup> вышедшая из печати в то время, когда рукопись его книги уже находилась в издательстве, и почти целиком совпадающая с VIII ее главой. Другие, более ранние статьи Д. П. Якубовича, связанные с темой этой книги,<sup>8</sup> входили в состав его диссертации 1929 г.<sup>9</sup> и включены в монографию уже в значительно переработанном виде.

Большая же часть монографии вообще осталась неопубликованной, в том числе главы об «Арапе Петра Великого», «Истории села Горюхина» и «Дубровском»; между тем все они могут представлять существенный интерес как для пушкинистов, так и для исследователей русско-европейских литературных связей XIX в. Этими соображениями и вызвана предлагаемая публикация главы монографии Д. П. Якубовича

<sup>5</sup> Смысл этого термина, как и других, ему сопутствующих (источник, реминисценция, заимствование, использование), раскрыт Д. П. Якубовичем в его заметке «Иностранные влияния, заимствования у Пушкина» (в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Приложение к журналу «Красная нива». Т. 6. Путеводитель по Пушкину. М.—Л., 1931, с. 154—158).

<sup>6</sup> Привожу оглавление монографии Д. П. Якубовича по рукописи (т. 1, л. 2): От автора. Введение; Гл. I. В. Скотт и его слава; Гл. II. Исторический роман В. Скотта; Гл. III. «Арап Петра Великого»; Гл. IV. «Сказки» И. П. Белкина; Гл. V. «Великие незнакомцы»; Гл. VI. Летопись и действительность («История села Горюхина»); Гл. VII. «Дубровский»; Гл. VIII. «Капитанская дочка» и романы В. Скотта; Гл. IX. Заключение. К монографии приложены также два библиографических раздела: 1) Библиография русских переводов В. Скотта с 1823 по 1837 г.; 2) Важнейшая иностранная литература о прозе В. Скотта.

<sup>7</sup> Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 4—5. М.—Л., 1939, с. 165—197.

<sup>8</sup> Якубович Д. П. 1) Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта. — В кн.: Пушкин в мировой литературе, Л., 1923, с. 160—187, 376—383 (ср. гл. V монографии); 2) Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина». — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVII. Л., 1928, с. 100—118 (ср. гл. IV монографии). Кроме того, к монографии Д. П. Якубовича тематически примыкает и его статья «Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтер Скотта» (в кн.: Язык и литература, т. V. Л., 1930, с. 137—184), первоначально представлявшая собой первую главу его диссертации 1929 г.; автор предполагал было дать ее в качестве приложения к своей книге (см. т. 1, примечание на л. 133). С темой монографии Д. П. Якубовича перекликаются и некоторые его заметки в «Путеводителе по Пушкину»: «Вудсток», «Скотт Вальтер» и др.

<sup>9</sup> В Рукописном отделе Пушкинского Дома хранится машинопись статьи Д. П. Якубовича «„История села Горюхина“ и ее английские источники» (ф 244, оп. 31, № 38), предназначавшаяся, по-видимому, к изданию и совпадающая с пятой главой его диссертации.

«Пушкин и Вальтер Скотт (проза Пушкина)», посвященной «Арапу Петра Великого». Выбор этой главы обусловлен рядом обстоятельств. Прежде всего первый исторический роман Пушкина изучен в меньшей степени, чем другие его прозаические произведения. Работа Д. П. Якубовича содержит ряд важных наблюдений над проблематикой и поэтикой «Арапа Петра Великого», существенно дополняющих наше представление о пушкинском историческом романе. Кроме того, сам вопрос о соотношении с традициями В. Скотта «Арапа Петра Великого» (в отличие от «Капитанской дочки») не подвергался обстоятельному исследованию в других работах; более того, высказываются подчас суждения, отвергающие самую возможность постановки этого вопроса;<sup>10</sup> поэтому обнаружение аргументов Д. П. Якубовича, авторитетнейшего специалиста по данной проблеме, окажется полезным для его решения. Наконец, глава об «Арапе Петра Великого» отличается от других глав монографии Д. П. Якубовича тем, что предлагает несколько иную методику изучения проблемы «Пушкин и В. Скотт». Дело в том, что в силу специфики изучаемого материала автор сосредоточивается в этой главе не столько на конкретных сближениях «Арапа Петра Великого» с отдельными романами В. Скотта (такие сближения не всегда кажутся бесспорными), сколько на сопоставлении романа Пушкина «с самой системой исторического романа в том виде, какой был придан ему В. Скоттом»; сопоставления, которые приводит Д. П. Якубович, демонстрируют общность метода обоих романистов. Плодотворность такого пути подтверждается значительностью тех наблюдений и выводов, которые содержатся в публикуемой работе.

Публикуемая глава об «Арапе Петра Великого», таким образом, существенно дополнит представление о концепции Д. П. Якубовича и вместе с ранее опубликованной его статьей «„Капитанская дочка“ и романы Вальтер Скотта» составит своеобразный цикл, посвященный соотношению прозы Пушкина и В. Скотта в жанре исторического романа, т. е. в жанре, наиболее характерном для английского писателя и оказавшем наибольшее влияние на пушкинскую прозу.

Публикуемая глава интересна как в целом, так и многими частными наблюдениями, являющимися оригинальным вкладом ученого в исследование «Арапа Петра Великого» и не совпадающими с содержанием других, позднейших работ о пушкинском романе (в то же время Д. П. Якубович во многом превосходит новейших исследователей). Таковы, например, его соображения о роли примечания о Ганнибале к первой главе «Евгения Онегина» в генезисе «Арапа Петра Великого»; о системе примечаний, предполагавшейся, по-видимому, в историческом романе Пушкина; определение значения романа о петровской эпохе в развитии взаимоотношений Пушкина с Николаем I; реконструкция сюжета повести о стрельце, и др.

Естественно, что не все в работе, написанной свыше сорока лет тому назад, выдержало испытание временем; оспорены могут быть и некоторые конкретные параллели, предложенные Д. П. Якубовичем; в целом же глава его монографии, посвященная «Арапу Петра Великого», и сейчас способна привлечь внимание читателя свежестью и новизной наблюдений, оригинальностью решения как общих, так и частных вопросов.

О плодотворности пути, избранного Д. П. Якубовичем, свидетельствует и то, что некоторые положения его работы об «Арапе Петра Великого»,

---

<sup>10</sup> См.: Schamschula W. Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik. Meisenheim am Glan, 1961, S. 132. Ср. точку зрения С. Л. Абрамович, которая, признавая, что «Арап Петра Великого» «бесспорно был задуман как роман вальтер-скоттовского типа», сосредоточивает внимание главным образом на различиях Пушкина и В. Скотта (не всегда убедительно доказанных) и на этом основании приходит к выводу, будто Пушкин «в своем историческом романе порывает с вальтер-скоттовской традицией» (Абрамович С. Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина. (Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого»). — Русская литература, 1974, № 2, с. 57—58).

ставшие достоянием печати еще при жизни автора, давно и прочно вошли в научный оборот. Речь идет в основном об исследовании соотношения текста «Арапа Петра Великого» с его источниками, в особенности сочерками А. О. Корниловича в альманахе «Русская старина»; некоторые из наблюдений Д. П. Якубовича были обнародованы им еще в 1930 г. в популярной статье.<sup>11</sup> Статья эта, однако, лишь частично перекликается с его монографией, представляя собой краткое и облегченное изложение некоторых положений, подробно освещаемых в книге.<sup>12</sup> Однако даже и в таком виде эти положения заинтересовали исследователей; ссылки на статью Д. П. Якубовича неоднократны, встречаются они и в новейших работах.<sup>13</sup>

Опубликованные ранее положения, касающиеся «Арапа Петра Великого», в печатаемой главе изложены более обстоятельно и снабжены подробным научным аппаратом. Это предопределяет целесообразность публикации главы об «Арапе Петра Великого» в полном объеме. Текст этой главы подвергся в нашей публикации лишь незначительным сокращениям редакционного характера, связанным главным образом с авторскими отсылками к прежнему или последующему тексту монографии; снятыми оказались и немногие повторения или отягощающие текст перечисления романов В. Скотта, о которых многократно говорится в тексте работы. Все места сокращений отмечены многоточием в угловых скобках (<...>). Особо следует оговорить лишь одно сокращение. Для цельности впечатления, а также по соображениям экономии места снято начало главы III монографии Д. П. Якубовича, прямо не связанное с ее основной темой. На этих листах рукописи Д. П. Якубовича (т. 1, л. 133—139) речь идет о некоторых особенностях «Бориса Годунова», сближающих его с традициями В. Скотта (характеризуются главным образом сцена «Равнина близ Новгорода-Северского» и отчасти сцена «Корчма на литовской границе»); это связано с принципиально важным (но не развернутым в монографии) положением о роли «Бориса Годунова» (как и романтических поэм Пушкина) в формировании пушкинской прозы. «Через „Бориса Годунова“, в боевом заострении теоретических споров о новом литературном „роде“, для которого В. Скотт вслед за Шекспиром и Гете был знаменем „романтиков“, пришел Пушкин к прозе», — заключает Д. П. Якубович (т. 1, л. 134). Однако интересные сами по себе и целесообразные в контексте всей монографии эти положения ничего не добавляют к характеристике «Арапа Петра Великого», которому посвящена ее третья глава, публикуемая, таким образом, в основной ее части.

Редакционная работа заключалась также в проверке и уточнении цитат (в некоторых, немногочисленных, случаях они были дополнены для придания им большей связности), а также в приведении научного аппарата в соответствие с современными требованиями. Кроме того, цитаты из Пушкина и Белинского даны по новейшим, наиболее авторитетным изданиям этих авторов. В примечаниях публикатора документированы и некоторые другие цитаты, приведенные Д. П. Якубовичем без соответствующих отсылок.<sup>14</sup> Упомянутые примечания содержат в себе и некоторые

<sup>11</sup> Якубович Д. П. Пушкин в работе над прозой. — Литературная учеба, 1930, № 4, с. 53—59.

<sup>12</sup> Об «Арапе Петра Великого» речь идет и в другой статье Д. П. Якубовича на аналогичную тему — «Работа Пушкина над прозой» (в кн.: Работа классиков над прозой. Пушкин, Толстой, Чехов, Э. Золя. Сб. статей. Л., 1929, с. 11, 19, 21—23); однако статья эта практически не совпадает с публикуемой главой монографии; более того, сам автор отсылает читателя за подробностями к этой его более ранней работе.

<sup>13</sup> См., например: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 118; Левкович Я. Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969, с. 182, 184.

<sup>14</sup> Не документированы лишь цитаты из В. Скотта и других писателей в том случае, если рукопись Д. П. Якубовича не содержит в себе указаний на их источ-

другие необходимые уточнения и исправления вкравшихся в текст работы Д. П. Якубовича ошибок и опечаток. Подстрочные примечания в тексте, данные прямым шрифтом, принадлежат Д. П. Якубовичу; примечания публикатора — составляющие самостоятельные сноски или входящие как часть в примечания автора — набраны курсивом.

Л. С. Сидяков

## АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО

Что нас очаровывает в историческом романе — это то, что историческое в нем есть совершенно то, что мы видим. Шекспир, Гете, Вальтер Скотт не имеют холопского пристрастия к королям и героям.

Пушкин

### 1

«...» Первым целостным (хотя и незаконченным) произведением Пушкина в прозе является «Арап Петра Великого». Мысль об этом романе (заглавие не принадлежит Пушкину) была у поэта еще в 1826 г., а может быть и ранее; написанные главы относятся к 1827 г. (ср. письмо Пушкина Дельвигу из Михайловского от 31 июля 1827 г.: «покаместь принялся я за прозу» — XIII, 334).<sup>1</sup>

В литературе о Пушкине «Арап» остался почти неисследованным.<sup>2</sup> Еще П. В. Анненков замечал: «Несомненно, что по тону рассказа „Арап Петра Великого“ и „Капитанская дочка“ так схожи, как будто написаны вместе, хотя их разделяют целые 9 лет. Так с первого раза нашел Пушкин свой оригинальный стиль».<sup>3</sup> Анненков ошибался — не первым опытом в прозе был «Арап»; конечно, и гораздо ближе хронологически была к нему «Капитанская дочка». Но в замечании о близости тона обеих вещей, несмотря на их принципиальную разность, есть большая доля верности. Однако в чем этот тон, этот стиль «Арапа», как достигнуто то, что он «остаётся непревзойденным в русской литературе и является примером удивительным — совершенства достижения и совершенства метода»,<sup>4</sup> — остается до сих пор невыясненным, метод еще ни в коей мере не раскрыт. А между тем эта повесть открывает пушкинскую прозу.

По известному мнению Белинского, это — «превосходный исторический русский роман, изображающий нравы величайшей эпохи русской истории <...> Эти семь глав неоконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы гг. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых».<sup>5</sup> Пушкин обдумывал свой «роман на старый лад» именно в то время, когда во всем своем монументальном великолесье и антикварно-романтическом аромате один за другим неистощи-

ник; переводы с английского в большинстве случаев принадлежат, по-видимому, автору монографии.

<sup>1</sup> 16 сентября 1827 г. Пушкин читал отрывки в Михайловском А. Н. Вульфю, а в начале апреля (до 18-го) следующего года у Жуковского в присутствии П. А. Вяземского. — *Позднейшая публикация отрывка из письма П. А. Вяземского к В. Ф. Вяземской, датированного 13 марта 1828 г., о том же чтении глав «Арапа Петра Великого» Пушкиным у Жуковского (см.: Литературное наследство, т. 58. М., 1952, с. 74—75) позволяет отодвинуть дату этого чтения на более раннее время.*

<sup>2</sup> Ауслендер С. «Арап Петра Великого». — В кн.: Пушкин. [Соч.]. Под ред. С. А. Венгерова. Т. IV. СПб., 1910, с. 104—112.

<sup>3</sup> Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, с. 192.

<sup>4</sup> Ауслендер С. «Арап Петра Великого», с. 112.

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 576.

мой фалангой выходили романы «автора Уэверлея» <...> Россия конца 20-х годов вслед за Европой начинает мечтать о собственном историческом романе-повести и к началу 30-х годов берется за его осуществление. Говоря словами Белинского, «пресытившись стихами, мы захотели прозы, а пример Вальтера Скотта был очень соблазнителен». <sup>5а</sup> Это было, по выражению Альфреда де Виньи (в предисловии к его историческому роману «Cinq Mars», 1827), время, когда «l'Art s'est empreint l'histoire plus fortement que jamais. Nous avons tous les yeux attachés sur nos Chroniques...», <sup>6</sup> и Пушкин у нас осуществляет эти мечты одним из первых. <sup>7</sup> Он говорил, по словам Анненкова, друзьям: «Бог даст, мы напишем исторический роман, на который и чужие полюбуются». <sup>8</sup> Это противопоставление русской жизни «чужим» явно имеет в виду прежде всего Вальтера Скотта, как это раскрывает сам Пушкин <...> в статье по поводу «Юрия Милославского»: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Валтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея!» (XI, 92). И позднейшие разыскания пушкинианы подтверждают именно в этом смысле анненковское свидетельство. Мы имеем запись П. И. Бартенева со слов Нащокина: «Пушкину все хотелось написать большой роман. Раз он откровенно сказал Нащокину: „Погоди, дай мне собраться, я за пояс заткну Вальтер Скотта!“». <sup>9</sup>

Хронологический момент зарождения сюжета «Арапа» точно не определим. Судьба и образ экзотического предка несомненно были дороги по-эту с детства. Особенно они оживали во время его пребывания в Михайловском — вотчине Ганнибалов.

Безусловно нужно связать с романом об «Арапе» примечание 11 к строфе L (писанной в Одессе) первой главы «Онегина»; <sup>10</sup> примечание, в котором Пушкин скорбит о недостатке в России «исторических записок», указывает, что «18-ти лет от роду Аннибал послан был царем во Францию, где и начал свою службу в армии регента; он возвратился в Россию с разрубленной головой и с чином французского лейтенанта. С тех пор находился он неотлучно при особе императора» (VI, 654). <sup>11</sup> В этих словах отправной пункт и в сущности канва «Арапа» (сохра-

---

<sup>5а</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 564 («Русская литература в 1841 году»). Именно в этом пассаже — о мастерстве «Арапа».

<sup>6</sup> Об отношении романа «Сен Мар» к Скотту см.: Maigron L. Le roman historique à l'époque romantique. Essay sur l'influence de Walter Scott. Paris, 1898, p. 252—277.

<sup>7</sup> 1 июля 1828 г. Пушкин писал М. П. Погодину: «Пора Уму и Знаниям вытеснить Булгарина и Федорова» (XIV, 21).

<sup>8</sup> Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, с. 191.

<sup>9</sup> Бартнев П. И. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей в 1851—1860 годах. Вступит. статья и примеч. М. Цявловского. М., 1925, с. 35. Относятся ли эти слова к «Капитанской дочке» или «Русскому Пеламу», как думает комментатор (с. 98), или уже к «Арапу» и «Дубровскому», безразлично, но они характеризуют то же противопоставление Пушкиным своей прозы историческому роману В. Скотта, с тем же элементом соревнования с ним, что и в свидетельстве Анненкова.

<sup>10</sup> Русская старина, 1884, кн. VII, с. 6. Примечание 11 восходит либо к 1823, либо к 1824 г. (помета на той же странице: «5 сент. 1824»).

<sup>11</sup> Эта канва жизни арапа повторена Пушкиным в «Родословной Пушкиных и Ганнибалов» с большими подробностями в 1830 г. в связи с «Арапом» и полемикой с Булгариным. В обоих случаях Пушкин отталкивается от сведений немецкой записки об Абраме Ганнибале (ср.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1935, с. 34—59). Все эти источники и соображения М. Н. Лонгинова, высказанные в статье «Абрам Петрович Ганнибал» (Русский архив, 1864, № 2, стб. 180—191), в том числе и составленная им хронологическая канва жизни А. П. Ганнибала, позволяют, корректируя противоречивые пушкинские даты, отнести время действия романа к 1722—1723 гг. — Упомянутая Д. П. Якубовичем «Родословная Пушкиных и Ганнибалов» в «большом» академическом издании сочинений Пушкина и в других современных изданиях печатается под заглавием «Начало автобиографии» и датируется временем после 1830 г. (XII, 472—473); ср.: соображе-

нены и эпизод с «разрубленной головой», и название «крестник» Петра). В первоначальном варианте 11-го примечания к «Онегину» Пушкин, еще не предопределяя формы, туманно обещал: «Мы современем надеемся издать полную его биографию» (VI, 655). Кажется, в этом обещании и следует видеть первый момент замысла будущего романа о «странной жизни Аннибала», известной «только по семейственным преданиям»<sup>12</sup> (VI, 655). Упомянутая немецкая записка особо заинтересовала Пушкина, бережно хранившего у себя семейные бумаги Ганнибалов, не только потому, что в ней он нашел данные о «странной жизни» своего предка, но также и потому, что она, видимо, была получена им от лица, еще лично знавшего «царского арапа» (ср. строчки: «В самой глубокой старости текли слезы его при воспоминании о сестре»<sup>13</sup>). И Пушкин включил в свою заметку именно этот рассказ современника о смерти сестры Ганнибала.

В самом деле, в письме Пушкин пишет, узнав, что умирает один из сыновей Ганнибала, у которого Пушкин порой бывал: «... надо мне заполучить от него воспоминания, касающиеся моего предка» (XIII, 205; с франц.). Чрезвычайно интересные строки!

«Преданья русского семейства» — устное (и письменное из первых рук) свидетельство старика особо ценил Пушкин.

Перескажу простые речи  
Отца или дяди старика, —

характеризовал он свои попытки уловить, удержать и запечатлеть для себя и потомков черты уходящей, умирающей жизни. Он чувствовал, что умри последний свидетель интересной эпохи — и с ним умрет, может быть, многое, что надо было использовать, что трудно, а может быть и невозможно будет восстановить потомку. Так точно сознавал Пушкин и значение своего времени. Впоследствии издатель «Современника», он чувствовал важность собственных дневников, своих «не мудрствующих лукаво» показаний живого свидетеля об интересной для будущего эпохе. Он сожалел: «В России <...> память замечательных людей скоро исчезает, по причине недостатка исторических записок» (VI, 655). Но «даль свободного романа» не могла еще ощущаться тогда Пушкиным, находившимся во власти стиховой стихии и работавшим над «Онегиным».<sup>14</sup> «Современем» (т. е. к 1827 г.), когда Пушкин созрел для прозы, была ему подсказана и «злободневная» форма — исторический роман.<sup>15</sup> В 1830 г. он уже смог дать неполных восемь глав романа с почти законченной экспозицией.

При этом «Арап» может сопоставляться только с системой романа самого В. Скотта, так как в 1827 г. «русской вальтер-скоттовщины»<sup>16</sup>

*ния Б. В. Томашевского: «Датируется тридцатыми годами, но вероятнее всего написано в Болдине осенью 1834 г.» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VIII. Л., 1958, с. 536). Ранее печаталось под заглавием, приведенным Д. П. Якубовичем.*

<sup>12</sup> Ср. обещание «романа на старый лад» в третьей главе «Онегина»: «Но просто вам перескажу Преданья русского семейства <...> Да нравы нашей старины» (VI, 57).

<sup>13</sup> *Неточная цитата из пушкинского перевода биографии А. П. Ганнибала. См.: Ручкою Пушкина, с. 35 («В самой глубокой старости текли слезы его в воспоминании любви и дружбы...»).*

<sup>14</sup> Вряд ли под словами «надеемся издать» Пушкин разумел только действительное издание имевшихся в его руках материалов.

<sup>15</sup> Интерес Пушкина к В. Скотту в это время засвидетельствован записью дневника Погодина (1 мая 1827 г.): «говорили о Скотте». — *Дневник М. П. Погодина цитируется, очевидно, по публикации М. А. Цявловского «Пушкин по документам: Погодинского архива» (в кн.: Пушкин и его современники, вып. XIX—XX. Пг., 1914, с. 86). Новейшую публикацию отрывков из дневника М. П. Погодина см. в кн.: Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 16.*

<sup>16</sup> *Д. П. Якубович использует выражение, употребленное М. Л. Гофманом в его статье «Капитанская дочка» (в кн.: Пушкин. [Соч.]. Под ред. С. А. Венгерова. Т. IV, с. 357).*

еще не существовало. Уже здесь прежде всего всплывает «учение» В. Скотта об эпитафии — существенный нерв его поэтики.

Выписывая предполагаемые эпитафии к главам своего романа на первой же странице своей перебеленной рукописи, Пушкин, возможно, хотел первый из них сделать эпитафией ко всему роману, как он это делал в «Бахчисарайском фонтане», «Полтаве» и позже в «Пиковой даме» и «Капитанской дочке».

Эпитафия к I главе «Арапа» из дмитриевского «Путешествия NN в Париж и Лондон»<sup>17</sup> вводит нас в парижский легкомысленный период жизни арапа, превосходящая содержание главы. Так как глава эта не появилась при жизни Пушкина в печати, мы не знаем, была ли бы она обставлена указанием каких-либо источников. Но такую возможность подсказывает вид изданной самим Пушкиным III главы.<sup>18</sup> Здесь в сноске к заглавию «Ассамблея при Петре I-м» дано прямое указание на исторические источники Пушкина: «См. Голикова и Русскую старину». Эта манера указывать исторические источники романа воспринята Пушкиным от В. Скотта, который большинство своих романов сопровождает такими указаниями (в предисловиях, в тексте, в подстрочных и в заключительных примечаниях).<sup>19</sup> Это дает основание предполагать, что и Пушкиным по завершении романа мыслились такой же ассортимент примечаний, ведущих к источникам. Значение их — в придании исторической базы вымыслу. К развернутому роману, вероятно, оказались бы указанными и немецкая биография Ганнибала, сохранившаяся в бумагах Пушкина, и другие документы, которыми, видимо, интересовался Пушкин; появились бы и ссылки на «Историю Петра Великого» Вольтера и на другие книги по эпохе Петра I. Тяготение к историческим обоснованиям, экскурсам и изысканиям, идущее у него параллельно с эстетическим использованием того же материала, сближает <...> Пушкина в этом отношении с В. Скоттом еще и ранее.

## 2

Начало I главы «Арапа» — вступление, довольно типичное для вальтер-скоттовских романов, но в по-пушкински сжатом виде. Это еще не роман, а сначала пересказ биографии типа голиковских жизнеописаний Лефорта и Гордона,<sup>20</sup> сохранившихся в библиотеке Пушкина,<sup>21</sup> с тяжеловесной конструкцией XVII—XVIII вв.; потом быстрый, в манере В. Скотта, обзор эпохи романа, с характерной вальтер-скоттовской ремаркой «по свидетельству всех исторических записок» (VIII, 3), указывающей на предвзятую стадию романа — историческое штудирование источников. Здесь тяжеловесная, монументальная структура фраз внешне (речь заходит о Париже и эпохе Регентства) становится быстрой, предложения — убыстренно-краткими («На ту пору явился Law; алчность

<sup>17</sup> Характерен выбор эпитафии из раритета, что отмечено Пушкиным в его заметке о статье И. И. Дмитриева (1836), посвященной «Путешествию В. Л. П.» — В соответствии с датировкой изданий сочинений Пушкина до 1831 г. Д. П. Якубович датирует статью «Путешествие В. Л. П.» 1834 г. Датировка уточнена по «большому» академическому изданию сочинений Пушкина (см. XII, 93, 447).

<sup>18</sup> Литературная газета, 1830, т. I, № 13 (3 марта), с. 99—100; Повести, изданные Александром Пушкиным. СПб., 1834, с. 165.

<sup>19</sup> См., например, «Ivanhoe», «Old Mortality», «Quentin Durward», особенно список источников в «Dedicatory Epistle» (1819) к «Ivanhoe». Об указывании Скоттом источников и о его источниках см. в работе: Mann M. F. Quellenstudium zu Walter Scott's «Quentin Durward». — Anglia, 1890, Bd XII, H. 4, S. 46—252.

<sup>20</sup> В начале характерная стилизация жизнеописания с длинными, инверсированными в конце фразами («... сведений, необходимых государству преобразованному») и с архаическим колоритом («посреди обширных своих трудов не переставал...») — VIII, 3).

<sup>21</sup> См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, с. 29—30 (№ 99).



к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали» и т. д. — VIII, 3).<sup>22</sup> Этот темп и тон краткого исторического обзора близок позднейшей прозе Пушкина. Пушкин беглыми чертами набрасывает, говоря его же словами, «картину общества» и «состояний», его цель — дать «понятие о нравах сего времени».<sup>23</sup> Вместе с тем функция первой главы — контраст эпохи Регентства (с ее «folie») и «суровой простоты Петербургского двора» в последующих главах (VIII, 4). Контраст, обычный для экспозиций исторических романов Скотта. Напомним хотя бы то, что последний писал во введении к «Айвенго»: «Временем настоящего рассказа выбрано автором царствование Ричарда I, не потому только, что оно представляет обилие характеров, одни имена которых должны уже привлечь общее внимание, но и потому, что выказывает различие между саксами <...> и норманнами»;<sup>24</sup> это может заинтересовать читателей противоположными особенностями племен, если только автор исполнит дело свое надлежащим образом.<sup>25</sup> Такая постановка вопросов была близка Пушкину.<sup>26</sup> Отметим, что в «Квентине Дорварде», например, глава I прямо носит название «The Contrast» и весь беглый обзор этой главы-наброска («the scetch») посвящен, что подчеркнуто и эпиграфом, контрастному сопоставлению Людовика с Карлом и их дворов.<sup>27</sup>

Итак, эпоха романа подсказана была Пушкину его «семейственными преданиями» и фигурой Петра. Он создает аромат эпохи между прочим и своеобразной игрой на именах. Изображая Францию, он не заставляет великих людей ее быть марионетками исторического романа (что возмущает Пушкина позже, например в «Cinq Mars» А. де Виньи,<sup>28</sup> которого он противопоставлял В. Скотту), но пересыпает роман блестками исторических имен, создавая впечатление участия в романе названных лиц («регент приглашал его не раз <...> он присутствовал на ужинах, одушевленных молодостью Аруэта и старостию Шолье, разговорами Монтестье

<sup>22</sup> Эта эпоха набросана в «The Black Dwarf» В. Скотта. Ср.: герой удваивает себе состояние «in the affair of Law's bank during the regency of the Duke of Orleans...» (ch. XVIII).

<sup>23</sup> Анализ французской струи романа вне нашей задачи. Вероятно, Пушкин пользовался для I главы книгами своей библиотеки, например «Œuvres complètes de Voltaire», t. XIII (Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 361 (№ 1491)). Здесь в главе XXIV, «Tableau de l'Europe», даются ссылки на ряд мемуаров, сравнивается Париж с Афинами, намечается картина жизни двора и «Les premières années de la régence». На с. 549—551 находятся использованные Пушкиным позже сведения о «Железной Маске». Та же эпоха у Лемонте (Lémontey) в «Monarchie de Louis XIV» (с. 323), в «Chroniques pittoresques» (глава VI, страницы о системе Law). См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 272 (№ 1089), 194 (№ 742). — Полное заглавие упоминаемой Д. П. Якубовичем главы книги Вольтера «Siècle de Louis XIV»: «Tableau de l'Europe depuis la paix d'Utrecht jusqu'à la mort de Louis XIV» (р. 536—540). Сведения о «Железной Маске» содержатся в главе XXV («Particularités et Anecdotes du règne de Louis XIV»).

<sup>24</sup> «The period of the narrative adopted was the reign of Richard I, not only as abounding with characters whose very names were sure to attract general attention, but as affording a striking contrast (разрядка моя, — Д. Я.) betwixt the Saxons <...> and the Normans...».

<sup>25</sup> Ср.: Абрамczyk Е. А. Ueber die Quellen zu W. Scotts Roman Ivanhoe. Diss. Leipzig, 1903, S. 18—20, 92.

<sup>26</sup> Приведенная цитата из В. Скотта могла стать знакомой Пушкину только осенью 1830 г., но она лишь формулирует идеи, развитые в самом романе (1819), сохранившемся в библиотеке Пушкина в оригинале, в парижском издании 1827 г. (I, р. 602—771 — Dedicatory Epistle). — См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 333 (№ 1369).

<sup>27</sup> У В. Скотта постоянно встречается контрастное противопоставление шотландцев и англичан.

<sup>28</sup> См.: статью Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“»: «Что сделал из него (Мильтона, — Д. Я.) г-н Альфред de Vigny, которого французские критики без церемонии поставили на одной доске с В. Скоттом?» (XII, 138).

и Фонтенеля», — VIII, 4). Так попутно Вольтер и Монтескье даются как знакомые героя «современно», «домашним образом», по выражению самого Пушкина в применении к В. Скотту (XII, 195).<sup>29</sup> Точно так же в главе II даются Долгорукий, Брюс, Рагузинский, Меншиков («Ибрагим узнал великодушного князя Меншикова, который, увидя арапа <...> на него покосился <...> Рагузинского, бывшего своего товарища...») — VIII, 11), т. е. всюду сквозь призму восприятия Ибрагима. Манера, присущая В. Скотту, искусство которого проложило дорогу ряду романистов.

Любопытно, что в черновой рукописи Пушкин первоначально хотел дать еще один штрих этого же рода. Незачеркнутый <...> вариант читался: «Брюс расспрашивал его о Фонтенеле».<sup>30</sup> Мы еще не раз встретимся в дальнейшем с этой идущей от В. Скотта манерой сталкивать обыденных героев с историческими героями-писателями, чтобы ими, а не королями характеризовать эпоху.

Выведение на историческом полотне предка автора также имело свои <...> причины и имело многократные прецеденты в творчестве В. Скотта, конечно, прекрасно знакомые Пушкину — внимательному читателю любимого романиста.<sup>31</sup> Пушкин мог думать о такой аналогии уже выводя в своей исторической трагедии Гаврилу Пушкина.<sup>32</sup>

В центральном герое (Ибрагиме) Пушкиным тщательно подчеркивается его экзотичность, его верусское происхождение. В этом отношении в исторических романах В. Скотта было достаточно аналогичных прецедентов (например, шотландцы в чужеземной среде — любимая ситуация В. Скотта). У Пушкина это введение экзотического персонажа заиграло совершенно по-новому, так как богатство живых автобиографических материалов позволило Пушкину сделать арапа центральным персонажем.

Экзотика арапа на историческом фоне подчеркивалась Пушкиным еще в феврале 1825 г.: «Присоветуй Рылееву, — писал он брату, — в но-

<sup>29</sup> То же выражение «домашним образом» находим в статье Дельвига о Скотте в «Литературной газете» (1830, т. II, № 42, с. 48). — В заметке «О романах В. Скотта» Пушкин пишет: «Главная прелесть ром. <инов> W. <alter> Sc. <oit> состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем <...> современно, домашним образом» (XII, 195). В рецензии А. А. Дельвига на русский перевод романа В. Скотта «Анна Гейерштейн» так говорится о достоинствах романа: «В пяти томах нам объявляемого романа мы узнаем домашним образом Карла Смелого, Маргариту Анжуйскую и вдоволь наслаждаемся милым, беспечным нравом доброго короля Рене, забывавшего в идеальном мире всю бедность существования».

<sup>30</sup> В более полном контексте приведенная цитата читается следующим образом: «Шерем. кетев», Брюс расспрашивали его о Фонтенеле» (VIII, 525).

<sup>31</sup> Ср., например, «Sir Tristrem» (1804), «Marmion» (1808), драму «Halidon Hill» (1822). Перевод последней появился у нас в 1828 г.: «Галидон Гиль, драматическая картина из шотландской истории. С французского. Д... Е... Москва». Здесь фигурирует Свигтон, «которому автор имеет честь быть родственником (с. IX). О Свигтонах см. также в примечании к «The Minstrelsy of the Scotisch Border» и в «The Lay of the Last Minstrel».

<sup>32</sup> Ср. позднейшие соображения Пушкина на эту тему в статье «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»: «...англичанин дорожит строкою старого летописца, в которой упомянуто имя его предка, честного рыцаря, павшего в такой-то битве, или в таком-то году возвратившегося из Палестины» (XI, 162); эти слова близки высказываниям В. Скотта (ср. в «Memoir of his early years, written by himself», 1831): «Каждый шотландец имеет свою генеалогию <...> это его национальная привилегия, столь же неотчуждаемая, как гордость и бедность. Не принадлежа ни к знати, ни к простонародью, я тем не менее происхожу из благородного семейства». — Д. П. Якубович, относя пушкинскую цитату к циклу «Опыт отражения...», исходил из композиции болдинских полемических заметок, предложенной Ю. Г. Оксманом в ряде изданий сочинений Пушкина. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Приложение к журналу «Красная нива». Т. 5. М.—Л., 1931, с. 349. Ср. издания издательства «Academia»: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 9-ти т., т. IX. М., 1937, с. 144; Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. V. М.—Л., 1936, с. 316. Та же композиция и в современных изданиях: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., «Художеств. литература», 1962, с. 337; то же см. и в новейшей перепечатке этого издания (М., 1976, с. 296). В «большом» академическом издании сочинений Пушкина цитируемый отрывок отнесен к циклу «Опровержение на критики».

вой его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожа произведет странное действие на всю картину Полтавской битвы» (XIII, 143). И в «Арапе» Пушкин подчеркивает «породу»: «самая странность» была принята «с одинаковой благосклонностью», «молодой африканец», «все дамы желали видеть у себя le Nègre du czar» (VIII, 4); «Обыкновенно смотрели на молодого негра как на чудо <...> он для них род какого-то редкого зверя, творенья особенного» (VIII, 4—5).<sup>33</sup> Любопытно, что, как я устанавливаю, в черновой рукописи «Арапа» было еще одно место, не вычеркнутое Пушкиным, также, по-видимому, относящееся к его собственным переживаниям и первоначально нашедшее себе место в незаконном литературном жанре. Это — строки из конца I главы о графине и Ибрагиме: «Может» быть она увлечена была в его объятия прелестью новизны и странности» (VIII, 524; разрядка моя, — Д. Я.).<sup>34</sup>

Фабульный фрагмент приключенческого романа, завершающий главу I, опускается мною. Он восходит к обширной англо-французской традиции, хотя, может быть, пришел к Пушкину и из «готических» эпизодов романа тайн типа «Гай Мэннеринга», «Пирата», «Сердца Среднего Лотиана». Эпизод этот органически не связан с самой тканью исторического романа, что явствует хотя бы из того, что, уже оставив «Арапа», Пушкин пробовал разрешить ту же ситуацию в форме, близкой французской комедии и французскому адольтерному роману.<sup>35</sup>

Трудно определить значение парижского эпизода в общей композиции «Арапа», но, возможно, антитезой его должна была быть в свою очередь последующая измена Ибрагиму его жены Наташи и, может быть, тема тайного «белого» ребенка. Намеки на это можно усмотреть в пословице Корсакова<sup>36</sup> и в рассказе о замысле романа, передаваемом А. Н. Вульфом («Главная завязка этого романа будет <...> неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка...»<sup>37</sup>). Пушкин комбинировал здесь фамильные предания о Ганнибале и о семейной трагедии второго своего прадеда — А. П. Пушкина. В связи с той же темой в начале 30-х годов Пушкин набросал отрывок «Часто думал я об этом ужасном семейственном романе».

Что касается до эпизода с участием Петра в сватовстве «Ибрагима», то к нему Пушкин приурочил печатные сведения о женитьбе Румянцева, денщика Петра, на дочери боярина Матвеева (анекдот 31 в приложениях к «Деяниям Петра Великого» И. И. Голикова).

Во второй главе линия авантюрно-семейного романа уступает место роману собственно историческому и к концу глава уже выдержана в тонах этого жанра.<sup>38</sup> Исторические лица действуют как лица романа: «Однажды Ибрагим был у выхода герцога Орлеанского. Герцог, проходя

<sup>33</sup> То же в цитированном примечании к «Онегину». В черновой рукописи «Арапа» имелся также еще ряд мелких подчеркиваний экзотики («африканец вывел под руку несчастного франта» — VIII, 527; ср. слова Петра: «Это что еще? чем ты не молодец? а что ты черен...» — VIII, 529).

<sup>34</sup> В. Скотт также помещал ради эффекта в свите своего героя негров («... whose dark visages <...> showed them to be natives of <...> Arabian descent»). Скотт даже делал особое примечание, так напоминающее пушкинский совет Рылеву (примечание к «Ivanhoe» о «Negro Slaves», в котором цитировал Льюиса: «Я потому сделал рабов черными, что хотел представить противоположность более разительную» и т. д.).

<sup>35</sup> Ср.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. Л., 1935, с. 688—689. — Д. П. Якубович ссылается на свои примечания к драматическому отрывку Пушкина «Через неделю буду в Париже» в первоначальном (пробном) комментированном VII томе «большого» академического издания.

<sup>36</sup> Точнее, следует говорить о буквальном применении Корсаковым пословицы, употребляемой Ибрагимом («Не твоя печаль чужих детей качать»), к возможной будущей судьбе арапа (см. VIII, 30).

<sup>37</sup> Вульф А. Н. Дневники. (Любовный быт пушкинской эпохи). М., 1929, с. 136.

<sup>38</sup> Вздвигание писем героев почти обязательно в исторических романах Скотта.

мимо его, остановился и вручил ему письмо, приказав прочесть на досуге. Это было письмо Петра I-го...» (VIII, 8). Хотя герой, избранный Пушкиным, сам лицо, взятое из истории, но о нем можно было бы сказать словами В. Скотта: «Быть может, читатель найдет, что главное действующее лицо этого рассказа слишком незначительно по своему общественному положению («of a rank and condition») и что для его характеристики не стоило выяснять взаимных отношений двух великих особ».<sup>39</sup> Пушкин делает заинтересованными судьбою Ибрагима «великих особ» истории: «„Подумайте о том, что делаете“, сказал ему герцог <...> Поверьте мне <...> Оставайтесь во Франции, за которую вы уже пролвали свою кровь...» и т. д. (VIII, 8).

Так вплетается в разговор деталь, оправдываемая архивными документами, находящимися в руках Пушкина. В немецкой биографии Ганнибала: «Герцог показал Ганнибалу сие письмо».<sup>40</sup> Также «домашним образом» предлагает у В. Скотта Людовик XI «незначительному герою» Квентину поступить в стрелки королевской гвардии. Эта неоправдываемая, но возможная исторически или даже явно анахроническая, но даваемая как возможная близость, эта связанность исторического героя с сюжетным героем романа является одной из характернейших черт исторических романов В. Скотта. В них какой-нибудь безвестный Квентин сплошь и рядом спасает жизнь Людовика XI и дерется с историческими Дюнуа и герцогом Орлеанским.

Пушкин привнял этот метод. Прибытие Ибрагима в Россию все дано как контраст с первой главою. Любовно подбирает Пушкин исторические мелочи прошлого: «Красное Село, чрез которое шла тогдашняя большая дорога», «17-й день путешествия», «оставалось 28 верст до Петербурга» (VIII, 10).<sup>41</sup> Особенно интересно первое появление Петра, данного совсем не в тонах поэмого «одического» Петра «Полтавы».

У В. Скотта почти нет романа, где бы исторический герой-король с первого своего появления был дан как король.<sup>42</sup> Он всегда первоначально (при первом впечатлении или даже в значительной части романа) замаскирован: Ричард — рыцарем («Айвенго»), Карл — монахом Бонавентурой («Вудсток»), Людовик — купцом («Квентин Дорвард»), Саладин — воином («Талисман»), Гайдер — факиром («Канонгетские хроники»). Причины этого не могут быть сведены к простой любви В. Скотта к переодеваниям и литературным маскировкам. Они — в серьезной реалистической тенденции, в которой Скотт следовал отчасти за Шекспиром. Король прежде всего хоть на мгновение должен быть показан как человек, как простой человек, хотя бы потом, в другом месте, он был явлен в свете величавых традиций классицизма. Даже в случаях подобного двойного показа уже заложена большая прогрессивная демократизирующая сила.

<sup>39</sup> «Квентин Дорвард», гл. I.

<sup>40</sup> Цитируется пушкинский перевод немецкой биографии А. П. Ганнибала (Пушкин, с. 37; см. также XI, 436).

<sup>41</sup> Сведения этого рода Пушкин черпал из такого рода книг, как, например, имевшаяся у него в библиотеке «История села Царского» Яковкина (с. 108, глава «Дороги»): «Из Петербурга до Сарского была перспективная одна только дорога <...> Дорогу сию начали обдывать с 1717 года...» и т. д., а также из «биографии Ганнибала». — О книге Яковкина см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 119—120 (№ 443).

<sup>42</sup> Так же вводится король и в поэме В. Скотта (Иаков Фитц-Джеймс в «The Lady of the Lake»). Вальтер-скоттовская манера введения королей обнажена у Мериме в «Chroniques du temps de Charles IX», в «Dialogue entre le lecteur et l'auteur» («Décrivez d'abord son costume, puis vous me ferez son portrait physique, enfin son portrait moral. C'est aujourd'hui la grande route pour tout faire de romans»). О зависимости Мериме от вальтер-скоттовской системы см. в работах: Maigron L. Le roman historique à l'époque romantique (Livre III); Falke E. Die Romantische Elemente in Prosper Merimées Roman und Novellen. Halle a. S., 1915, S. 110.

Пушкин не мог не оценить этой черты с точки зрения новизны художественного метода — демократического и реалистического. Не мог он и не отозваться на нее.

В самом деле, как видно из замечательной его заметки «О романах В. Скотта», Пушкин находил, что в этом отсутствии «напыщенности французской трагедии» — «главная прелесть ром.*(анов)* W*(альтер)* Sc*(отт)*» (разрядка моя, — Д. Я.). Вопрос о новой демократической трактовке героев Скоттом поставлен Пушкиным с достаточной четкостью, несравненно более красноречивой, яркой и определенной, чем во всей прочей огромной литературе эпохи: «Sh*(akespeare)*, Гете, W*(альтер)* Sc*(отт)* не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои фр*(анцузские)*) на холопей, передразнивающих la dignité et la noblesse» (XII, 195). Так, «главную прелесть» В. Скотта увидел Пушкин в том, что было дорогим и для него самого. Характерно, что позже то же самое отмечал, говоря об эпопее, историческом романе и Скотте, В. Г. Белинский.<sup>43</sup> Король В. Скотта всегда почти появляется «домашним образом»: «Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie <...> On voit que W*(альтер)* Sc*(отт)* est de la petite société des rois d'Angleterre», — говорит Пушкин (XII, 195).<sup>44</sup> Иаков Стюарт («Приключения Найджля») предстает ювелиру и читателям в зеленой фуфайке, придающей ему «распухший вид», в ночном колпаке (nightcap) и в халате (nightgown), с торчащим охотничьим рогом (гл. V); Карл II Стюарт является танцовщице Фенелле кормящим лебедей «человеком» («Пeverиль Пикский», гл. XXX), Генрих II — запросто солдату Фламмоку («The Betrothed»), Людовик XI — в виде зажиточного гражданина, которого «камзол, панталоны и плащ из одноцветной материи были донельзя потерты» («His jerkin, hose and cloak were of a dark uniform colour, but worn so threadbare...»). Пушкин дает Петра при первом его появлении также через восприятие Ибрагима, «семейным образом»: «В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты» (VIII, 10).<sup>45</sup>

Характернейшая черта исторического Петра — его простота обычно раскрывалась лишь после того, как давался величавый образ царя. Пушкин сломал эту традицию, воспользовавшись хорошо знакомой ему системой исторического вальтер-скоттовского романа, «прелесть» которого он не только ощущал, но и отметил именно в данной манере. Показ великого Петра он начал, рисуя его как обычного человека. Эта черта выдвинулась вперед как главная и заслонила традиционно-сусальный облик царя.

Пушкин ввел в роман выезд Петра навстречу Ганнибалу как важную для него деталь, оправдываемую документами-источниками, но отвел бла-

<sup>43</sup> В статье «Разделение поэзии на роды и виды». Подчеркивая связь романа В. Скотта с эпопеей, Белинский писал: он «вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком <...> Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 41—42).

<sup>44</sup> В «большом» академическом издании сочинений Пушкина приводимый Д. П. Якубовичем правильный текст заметки «О романах В. Скотта» дается неполно. Его концовка (*trois d'Angleterre*) восстановлена в позднейших изданиях сочинений Пушкина (см., например: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. М., Изд. АН СССР, 1953, с. 529).

<sup>45</sup> Ср. в «Русской старине», альманахе А. О. Корниловича: «Откушав, Петр обыкновенно читал голландские газеты», «с глиняною трубкою в зубах». — См.: Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год, изданная А. Корниловичем. СПб., 1824, с. 31, 38. А. О. Корниловичу принадлежит здесь Отделение I под общим заголовком «Правы русские при Петре I» (с. 1—168). Тексты очерков Корниловича о петровской эпохе перепечатаны в издании: Корнилов А. О. Соч. и письма. М.—Л., 1957, с. 149—203.

гословение образом Петра и Павла, так как «не мог уж отыскать» образа (XII, 312), а деталь, видимо, показалась ему декоративным ухищрением. Вместо этого Петр целует Ганнибала «в голову» (VIII, 10). Ряд расхождений «Родословной» и романа с рукописной немецкой биографией показывает, что, цenia последнюю как документ, Пушкин, однако, критически отнесся к ней.

Пушкин должен «угадать» разговоры Петра. Перед поэтом были документы («Государь выехал к нему навстречу»),<sup>46</sup> был способ В. Скотта, который сам Пушкин в 1825 г.<sup>47</sup> формулировал так: «Leur parole (зачеркнуто «est vulgaire») n'a rien d'affecté de théâtral, même dans les circonstances solennelles» (XII, 195). И вот Петр говорит: «Ба! Ибрагим? Здорово, крестник! <...> Я был предуведомлен о твоём приезде <...> и поехал тебе навстречу» (VIII, 10). Тон найден. В черновой рукописи имелось еще место: «Слушай, брат: ты в России человек одинокой и чужой, не имеешь никаких связей» (VIII, 529). В. Скотт учил, что речи надо угадывать по словам наших современников, что, «выражаясь языком геральдическим, рисунок герба остается тот же, хотя цвета изменяются и даже становятся противоположными», что прошлое — лишь глава «из великой книги Природы, все той же в тысячах изданий, как бы они ни печатались — готическими буквами или на веленовой, глазированной бумаге».<sup>48</sup> Ведь и в своей заметке о В. Скотте Пушкин писал: «ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons» (XII, 195). Все разговоры Петра в «Арапе» словно даны по этому методу. Поездка с Петром используется Пушкиным, чтобы глазами Ибрагима взглянуть на Петербург того времени. Ср.: «Каналы без набережной», Нева, «не украшенная еще гранитною рамою» (VIII, 10; разрядка моя, — Д. Я.)<sup>49</sup> <...> Характерно дан эпизод: «На крыльце встретила Петра женщина лет 35, прекрасная собою, одетая по последней парижской моде» (VIII, 10—11). Только затем, представляя ей Ибрагима, Петр называет ее Катенькой;<sup>50</sup> наконец, еще позже расшифровывается, что это — Екатерина. Так же дочери Петра сначала просто даны как «две юные красавицы» (VIII, 11) и т. д., и только потом, опять-таки знакомя с одной Ибрагима, через общее детское воспоминание (весьма реалистическое — кража яблок), Петр называет ее «Лизой», и она оказывается великой княжной. Сцена обеда Петра с Ибрагимом Ганнибалом, подобно завтраку Людовика с Квентином, подчеркнута Пушкиным в ее «домашности».

Петр «вспомнил некоторые черты Ибрагимова младенчества и рассказывал их с таким добродушием и веселостью, что никто в ласковом и

<sup>46</sup> В пушкинском переводе немецкой биографии Ганнибала: «Государь поехал к нему навстречу с Екатериной до 27 версте до Красного села» (Рукою Пушкина, с. 37; ср. XII, 436). Пушкин устранил появление Екатерины в этом месте — оно, как увидим, оказалось ему нужно позже.

<sup>47</sup> Приводятся слова Пушкина из его заметки «О романах В. Скотта», предположительно датированной 1830 г. (см. XII, 195, 461; см. также позднейшие издания). 1825 годом заметка была датирована в первом академическом издании сочинений Пушкина: Пушкин. Соч., т. IX. [Л.], 1928, с. 22.

<sup>48</sup> «But the bearings, to use the language of heraldry, remain the same, though the tincture may be not only different, but opposed in strong contradistinction...»; «It is from the great book of Nature, the same through a thousand editions, whether of black letter or wire-wove and hot-pressed, that I have venturously essayed to read a chapter to the public» («Waverly», ch. I). Роман сохранился в библиотеке Пушкина в издании 1827 г.: The prose works of Sir Walter Scott, vol. I. Paris, 1827, p. 155 (см.: М о д з а л е в с к и й В. Л. Библиотека Пушкина, с. 333, № 1369).

<sup>49</sup> Такого же рода заглядывания в будущее встречаются в романах В. Скотта. Например, в «Anne of Geierstein»: «сказал будущий историк сих смутных времен» — Аржантьен (перевод 1829 г., ч. V, с. 186). — Имеется в виду издание: Скотт В. Карл Смелый, или Анна Гейерштейнская, дева мрака. Пер. с англ. С. де Шаплет. Ч. I—V. СПб., 1830.

<sup>50</sup> В альманахе Корниловича «Русская старина» (с. 9) Петр называет жену Катенькой. Для Пушкина мог быть важным подобный печатный прецедент в случае возможных упреков в фамильярности тона.

гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского» и т. д. (VIII, 11). Ср.: «he recognized in the King of France that silk-merchant, Maître Pierre, who had been the companion of his morning walk. . .»;<sup>51</sup> и далее: «But those eyes < . . . > had, now that they were known to be the property of an able and powerful monarch, a piercing and majestic glance».

< . . . > У Пушкина, конечно, не было недостатка в материалах русской исторической литературы для изображения простоты Петра как одной из основных его черт. Но введение подобного рода героя в исторический роман было делом новым — короли и цари изображались обычно иначе. Пушкину приятно было найти здесь союзника в В. Скотте.

В «Квентине Дорварде» Скотт писал о короле: «Простота, с которой он сажал за свой стол подданных и даже иногда сам садился за их стол, не преминула бы приобрести ему огромную популярность» («The familiarity with which he invited subjects to his board — nay, occasionally sat at theirs — must have been highly popular»)<sup>52</sup> Если Людовик сам будит заснувшего на посту Квентина или ожидает, пока простой рядовой его гвардии телохранителей насытит свой молодой аппетит («With patience < . . . > the Monarch of France waited till his Life-guards-man had satisfied the keenness of a youthful appetite»), то и Петр предлагает Ибрагиму: «ночуй здесь < . . . > Завтра я тебя разбудю» (VIII, 12) — и будит его.<sup>53</sup> Характерны, конечно, не совпадения деталей, но сам метод: оба поэта заставляют героя романа обладать особою привлекательностью для исторического героя. Петр жалуется Ибрагиму «капитан-лейтенантом» своего полка,<sup>54</sup> Людовик — Квентина «своим телохранителем» («к которому он, видимо, почувствовал особенное расположение»). Совпадение исторического факта с вымыслом интересно постольку, поскольку оно одинаково используется, подчеркивается обоими романистами. «Дорвард придавал гораздо больше значения приказанию короля и сердце его сильно билось при мысли об этом отличии, сулившем ему быстрое повышение в будущем» («and his heart beat high at the anticipation of rising into speedy distinction»). Ср.: «Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем (Ибрагиме, — Д. Я.) в первый раз благородное чувство честолюбия» (VIII, 12). Характерно вместе с тем, что эта мысль о величии Петра в черновом наброске появлялась у Ибрагима во время самой встречи с Петром, но потом была отодвинута Пушкиным в конец главы, очевидно, чтобы не разрушать, так же как это сделано и у В. Скотта, семейственной простоты первого впечатления.<sup>55</sup>

Третья глава «Арапа» посвящена целиком описанию нравов и обычаев. В центре ее — ассамблея. Описание старинного быта и нравов — характерная черта вальтер-скоттовского исторического романа, достаточно известная. Новейшие исследователи, как и современники Скотта, главную силу его видят в создании *couleur locale*.<sup>56</sup>

<sup>51</sup> «Quentin Durward», ch. VIII.

<sup>52</sup> Ibid., ch. XI.

<sup>53</sup> Занятия с Ганнибалом в токарне и предложение ночевать в ней найдены во многих источниках. В немецкой биографии: «спал то в его кабинете, то в его токарне» (там же — аспидная доска; см.: Рукою Пушкина, с. 35; ср. XII, 435); в «Родословной Пушкиных. . .» повторено по рукописи то же. Кроме того, ср. у А. Корниловича: «Токарную комнату государь называл местом отдыха» и т. д. (Русская старина, с. 49).

<sup>54</sup> В черновой рукописи Пушкин не выписал титулов, отослав сам себя к источникам знаком «etc».

<sup>55</sup> Ср. зачеркнутое Пушкиным в рукописи место: «Дорогою государь был очень весел. Ибрагим не мог опомниться. Прошедшее казалось ему сном. Он вновь сидел подле Петра, он видел и слушал вновь великого человека. . .» (VIII, 506—507).

<sup>56</sup> «The real power of Scotts novels, that which makes them of perennial interest, is not merely their romance, their accumulation of historical facts, their Scotch dialect, and smattering of obsolete words — their local coloring» (Cross W. L. The development of the English novel. New York, 1899, p. 135).

Потому-то Пушкин и печатал именно эту главу «Арапа» <...> Особенно здесь использовал Пушкин изученные им материалы. Он мог бы сказать про «Русскую старину» Корниловича (на которую он и сослался, хотя не мог назвать имени декабриста) так же, как В. Скотт сказал про свой источник — Ф. де Коминя: «The author is the very Key to my period» («Автор — прямо ключ к моему периоду»).<sup>57</sup> В самом деле, «Карманная книжка» Корниловича и Голиков были для Пушкина его Фруассары, Комини и Вардуры.<sup>58</sup>

### 3

«Деяния Петра» И. И. Голикова и другие его исторические работы позже использовались Пушкиным не только для романа и для «Полтавы», но и для задуманной «Истории Петра». Но впервые Пушкин погрузился в эти материалы именно для «Арапа Петра Великого». Еще более важным источником явились материалы, напечатанные декабристом А. О. Корниловичем (впоследствии перчинским каторжником) в альманахе, изданном им совместно с В. Д. Сухоруковым под заглавием «Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год». Здесь русское антикварство могло найти ценнейшие сведения о петровской эпохе, а увлекательность изложения прямо направляла их в руки «русского Вальтера Скотта». <sup>59</sup> С главою книги Корниловича «Об увеселениях российского двора при Петре I» Пушкин познакомился еще в «Полярной звезде» на 1824 г. <sup>60</sup> В рецензии на «Полярную звезду» О. С. Комов писал о Корниловиче: «Сочинитель нашел тайну разоблачать для нас старину русскую и представлять ее в виде оцугительном. Кажется, видишь перед глазами Петра <...> Многие подробности об увеселениях двора и города, рассказанные быстро и живо, делают статью сию весьма занимательною». <sup>61</sup>

Пушкин сначала, не зная вещи, острил над Корниловичем, пишущим «с надеждою сорвать улыбку прекрасного пола» (письма брату от января—февраля и Бестужеву от 8 февраля 1824 г. — XIII, 86, 87), но, подойдя к изображению своего исторического героя — Петра, уже знал, что увлекательным историческим очерком Корниловича можно пользоваться как историческим документом <sup>62</sup> и принять его основную точку зрения.

«Русская старина» распадалась на главы, даже одни заглавия которых знаменательны: «О частной жизни императора Петра I», «Об увеселениях русского двора при Петре I», «О первых балах в России», «О частной жизни русских при Петре I». Деталигодились Пушкину и ожили в его историческом романе, сделанном по волнующим в это время весь

<sup>57</sup> Сам Скотт в 1822 г. так писал о «Квентине Дорварде»: «My idea is *entre nous*, a Scotch archer in the French King's guard, tempore Louis XI, the most picturesque of all times» (цит. по: Lockhart J. G. The life of Sir Walter Scott, vol. VII. Edinburgh, 1902, p. 97—98).

<sup>58</sup> В вышеуказанных работах Абрамчика и Манна см. о манере Скотта пользоваться источниками. Ср. также: Genévrier P. Walter Scott historien français ou Le roman Tourangeau de Quentin Durward. A. Tours, 1935.

<sup>59</sup> Это и неудивительно, так как Корнилович сам был беллетристом и сам приглядывался к вальтер-скоттовскому роману.

<sup>60</sup> С незначительным изменением вошло в «Русскую старину» (1824, с. 55—98). Второе ее издание было в 1825 г. — В тексте публикуемой работы исправлена неточность, допущенная Д. П. Якубовичем («С главою книги Корниловича „Об увеселениях российского двора при Петре I“ Пушкин познакомился еще в „Полярной звезде“ на 1823 и 1824 гг.»; см. т. I, л. 163). В «Полярной звезде» на 1823 г. был помещен другой очерк Корниловича, также описанный в пушкинском «Арапе Петра Великого», — «О первых балах в России» (см.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.—Л., 1960, с. 199—205).

<sup>61</sup> Соревнователь просвещения и благотворения, 1824, ч. XXV, № 1 (цензурное разрешение 1 января 1824 г.), с. 36—37.

<sup>62</sup> В альманахе «Русская старина» страницы 343—349 заняты «ссылками» на рукописи, письма, иностранные источники, архивы и предания.



литературный мир образцам шотландского романиста. Пушкин читал контрастные изображения эпох и нравов у В. Скотта и ухватывался за мысль Корниловича: «Век Петра I есть одна из любопытнейших эпох в истории наших нравов. Царствование его представляет странную борьбу между обыкновениями, освященными временем, и обычаями прививными, вывезенными из-за моря; смесь прежних полуазиатских обыкновений со вновь вводимыми полугерманскими» (с. 55). У Корниловича Пушкин нашел и Бутурлина, «оспоривающего» Петра (с. 22), и Брюса и Долгорукова, приходящих работать к нему в токарную (с. 32), и «по окончании дел государственных» развертывание записной книжки, «в которой <Петр> отмечал все, что ему приходило в тот день на мысль, и удостоверившись, что все означенное в ней исполнено, остальное время дня посвящал собственным занятиям» (с. 33; у Пушкина конец главы II). Пушкин, конечно, использовал для приема Корсакова в адмиралтействе и красочный рассказ Корниловича: Петр «был на верфи и работал на марсе какого-то военного корабля <...> Посланник принужден был по веревочной лестнице взбираться на грот-мачту, и государь, сев на бревно, принял от него верующую грамоту» (с. 25—26).<sup>63</sup> Здесь и прогулки «запросто пешком» «с дубинкою» (с. 48, 50), и подробности об одежде Петра (с. 6) — все было ценно для Пушкина, особенно же глава «О первых балах в России», изученная и тщательно использованная поэтом. Укажу хотя бы на такие места: «Ассамблеи устроены были следующим образом. В одной комнате танцевали; в другой находились шахматы и шашки; в третьей — трубки с деревянными спичками для закуривания; табак, рассыпанный на столах, и бутылки с винами» (с. 102—103). «Излишняя учтивость к прочим посетителям наказывалась осушением кубка большого орла» (с. 104).<sup>64</sup> «Музыка на ассамблеях была большею частью духовая» (с. 112). «У женщин появились платья, шитые золотом, серебром или унизанные жемчугом» (с. 166). «Великие княжны <...> одетые все в канифасовых кофточках, юбках из красной материи <...> наподобие того, как и теперь еще одеваются жены заандамских корабельщиков» (с. 74—75). «Русская пляска вместе с длинными кафтанами и сарафанами осталась только в нижнем классе народа: заменили оную степенный польский, тихий менуэт и резвый английский контрданс» (с. 106); «При степенной<sup>65</sup> музыке мужчина кланялся своей даме и потом ближайшему кавалеру; дама его следовала тому же примеру, и, сделав круг, оба возвращались на свое место <...> тогда маршал, заведовавший праздником, громко объявлял, что церемониальные танцы кончились» (с. 106—107); «В менуэтах дамам предоставлен был выбор» (с. 107). Эти и многие другие детали (Петр за шашками — с. 114 и 159, костюмы и отношение к ним стариков — с. 124—125, и др.) являлись Пушкину исторически оправданными, но в том, чтобы эту «историческую эпоху развить, — употребляя слова самого Пушкина, — в вымышленном повествовании», Пушкину естественно было учиться, как учились Гюго и А. де Виньи, Мериме и Балзак, Манцони и позже Диккенс, у того, кто «увлек за собою целую толпу подражателей».

<sup>63</sup> Ср.: [Голиков И. И.]. Деяния Петра Великого, ч. V. СПб., 1788, с. 204 (о «взлазании» на мачту Петра). Для Пушкина — исторического романиста характерен тот же метод, что и для В. Скотта. Не важно, что именно этого случая (с Корсаковым) в действительности не было, но важно быть в состоянии указать аналогичный, тождественный исторический прецедент (принц-посланник). В. Скотт постоянно, желая оправдать ситуации или характеры своих романов, в обширных примечаниях указывает на истинно исторические аналогичные эпизоды и характеры других исторических героев. Ср. хотя бы в «The Monastery» (note IX) о прототипе Юлиана Авенеля. — Д. П. Якубовичем допущена неточность: «принц-посланник». У Корниловича речь идет о бранденбургском посланнике фон Принце (Русская старина, с. 24).

<sup>64</sup> Об этом см. еще с. 102, 115, 147. Регламент ассамблеи, использованный Пушкиным (указания на время ее), см. на с. 100—102.

<sup>65</sup> У Пушкина: «при звуке самой плачевной музыки» и т. д. (VIII, 17).

В. Скотт так знакомит «современно» своих читателей «с прошедшим временем» в «Пирате» (1821 г.):<sup>66</sup> «Танцевальная зала в одну минуту наполнилась: это была обширная комната, достойная простоты, царствовавшей тогда на Шетлендских островах. Парадные залы в то время неизвестны еще были даже в Шетландии <...> Зала честного Удаллера была не что иное, как обширная кладовая, неправильной фигуры, с низким потолком. В ней обыкновенно лежали товары, старая мебель и прочие подобные вещи».<sup>67</sup> «Люди нынешнего света, собирающиеся для контртанцев и вальсов, оскорбились бы при одном взоре на эту танцевальную залу. При всем том, что потолок, как мы сказали, был низок, она была освещена очень посредственно лампами, свечами, корабельными фонарями и подсвечниками (and a variety of other candelabra) различных видов, которые бросали слабый свет на пол и на кипы различных товаров». «В продолжение танцев одни из стариков стояли, другие сидели, вместо стульев на старых ящиках, и критиковали танцовщиков, сравнивая их с собою, когда были еще в молодых летах». «С мучительными воспоминаниями смотрел Мордон на эту сцену всеобщей веселости. Лишившись преимущества первого танцовщика и распорядителя праздников, он видел, что все это предоставлено иностранцу». Именно на этом фоне герой Скотта, как и Корсаков, пробует пригласить героиню, но ей не позволяют танцевать с ним, хотя в то же самое время героиня танцует с другими. Несколько ниже провинившемуся гостю ключник и хозяин в виде штрафа назначают «выпить полную кружку пуншу». Описанием шутки («the jest»), хохотом гостей и жалким положением провинившегося заканчивается и провинциальная ассамблея у В. Скотта.

Прекрасные примеры описания одежд у В. Скотта даны в «Кенильворте», «Аббате», «Монастыре». Пушкин, говоря о костюмах старины, понятно, не мог не иметь в виду пресловутой манеры В. Скотта.<sup>68</sup> Но, разделяя в «Арапе» эту манеру (в «Гробовщике» <...> Пушкин уже преодолел ее), он пользуется ею уже с несравненно большей художественной осторожностью, чем Скотт, так что «описания» костюма являются органической яркой краской, не являясь самоцелью, не нарушая пропорциональности повествования. На примерах с костюмом, как и на многих других более значительных примерах, разительно видно яркое творческое новаторство Пушкина, делающего из утомительных многостраничных и чужеродных рассказу дескрипций, «открытых» предшественником, необходимо воспроизводящие жизнь наблюдения и детали, подчиненные общей гармонической композиции.

Приведу, например, сводку черного варианта середины III главы «Арапа»: «Однако ж государь, прочитав бумагу, посмотрел на меня с головы до ног и, вероятно, был поражен вкусом и щегольством моего [кафтана] костюма. По крайней мере, он улыбнулся, позвал меня се-

<sup>66</sup> О «Пирате» писалось в «Revue Encyclopédique» (t. XII, p. 637; t. XVIII, p. 332) за 1823 г. В России перевод его с французского М. Воскресенским был сделан в Москве: Морской разбойник. Сочинение Сир Валтера Скотта, ч. 1—4. М., 1829 (цензурное разрешение 21 апреля 1828 г.). В «Невском альманахе» на 1830 г. (с. 304—305) был помещен перевод, сделанный Ж. (Жихарев, Бернет или Жуков), «Песни Норны». В № 19 «Литературной газеты» (1831) в переводной статье В. Романовича говорится о персонажах «Пирата». — *Имеется в виду статья «Выписки из рукописи под заглавием Критические или умозрительные записки. (Из Tygodnik Petersburcki): Литературная газета, 1830, т. III, № 19, с. 152—153 (упоминания о героях «Пирата» — Мортоне, Бренде и Минне — см. на с. 152).*

<sup>67</sup> Цитирую по переводу 1829 г. (ч. 2, гл. IV, с. 93 и след.). В оригинале это описание «the dancing-room, the ball-room» находится в главе XIV «The Pirate».

<sup>68</sup> Ср. письмо П. В. Нащокина Пушкину от 15 июля 1831 г. с замечанием по поводу описания роста и одежд для воображаемых критиков «Бориса Годунова» («словом сказать <...> Валтер Скотт совершенный» — XIV, 192), а также позднейшую запись самого Пушкина в дневнике 1833—1835 г. о своем представлении во дворце с описанием деталей своего костюма для «будущего Вальтер-Скотта» (XII, 333).

годня на ассамблею. [Mais je suis désorienté] Но я также мало знаю здешние [приличия] обычаи, как молодая девушка, которую в первый <раз> вывозят на бал. Пожалуйста, Ибрагим, будь моей маминькой, заезжай за мной и представь меня. Ибрагим охотно согласился.

[В 5 часов] Вечером Ибрагим надел синий преображенский мундир и приехал к Корсакову, готовый ехать на ассамблею. — Как, так рано? сказал удивленный Корсаков. — Помилуй, отвечал Ибрагим, уж половина шестого; мы опоздаем, скорей одевайся и поедем. Щеголь засуетился, стал звонить изо всей силы. Прибежал француз камердинер. Он начал поспешно одеваться. Наскоро натянул бархатные голубые штаны, надел [важный] [кудрявый] [пудренный парик], башмаки с красными каблукками, [всунул руки] в розовый [белый] кафтан, шитый золотом. [Погрузил] Опрыскал голову духами, и стал требовать парик, который пудрили в передней. Принесли парик. Корсаков всунул в него свою стриженую голову, с видом самодовольства два раза повернулся перед зеркалом и объявил Ибрагиму, что он готов. В передней гайдуки им подали медвежьи шубы. Корсаков отказался от своей, опасаясь измять свой наряд, — и они поехали в Зимний дворец, куда недавно переехало императорское семейство. Дорогою Корсаков осыпал Ибрагима вопросами. — Кто в Петербурге первая красавица — какие славятся танцовщики, какой танец нынче самый модный? Ибрагим не успевал удовлетворять его любопытству — между <тем> они подъехали ко дворцу. Множество карет — длинных саней и калымаг стояли на площади, у крыльца томились оборванные кучера, в ливрее, скороходы в белых перьях, неуклюжие гайдуки, блистающие мишурою — свита необходимая по понятиям тогдашнего времени». <sup>69</sup>

В белой рукописи Пушкин внес еще ряд мелких костюмных и исторических уточнений, оставшихся в печати, однако неотяжеляющих описания.

Может быть, ближе всего к чисто вальтер-скоттовскому любованию антикварным материалом само описание ассамблеи, которое Пушкин и выделил для самостоятельного напечатания.

Обычаям, нравам и разговорам предков посвящена и следующая глава с характерным эпиграфом из «Руслана и Людмилы» — «Не скоро ели предки наши...». В Скотт даже романам своим давал такие заглавия: «Уэверли, или 50 лет назад». Манера описания кушаний — такая же неотъемлемая его черта, как и описание костюмов. Достаточно вспомнить главу «The Banquet» в «Уэверли», пирушку в «Роб Рое», главу «The Dejeuner» в «Квентине Дорварде», описание старых кубков в «Уэверли» и «Пирате», обед в «Антиквари», ряд глав, в которых даже эпиграфы гласят об еде, где героями романа на время становятся старинная утварь, причудливые пироги и выдержанные вина. В такого рода исторических описаниях, как «О частной жизни русских при Петре I» Корниловича, Пушкин опять-таки находил ценные сведения для *couleur locale* исторического романа. И вот взамен феодалов В. Скотта появляется коренной русский барин. В черновике о нем сказано: «Он происходил от древнего боярского рода, служил окольным еще при ц. <аре> Феодор <е> Алексее <виче>...» (VIII, 529—530), «любитель соколиной охоты», хлебосол; описываются обычаи «любезной ему старины». Патриархальный тон рассказа придают, как и у В. Скотта, постоянные ремарки самого автора («теперь должен я благосклонного читателя познакомить...»; «старинная наша кухня...»; «что (замечу мимоходом)...» — VIII, 19, 20, 22), выдержанные в стиле мемуаров и нигде не встречавшиеся в первых трех гла-

<sup>69</sup> Составленная Д. П. Якубовичем в рукописи его работы сводка чернового варианта главы III «Арана Петра Великого» имеет ряд отличий от текста, приведенного в «большом» академическом издании сочинений Пушкина (см. VIII, 525—527); подготовка текста «Арана Петра Великого» в нем также была осуществлена Д. П. Якубовичем.

вах. Этот несколько простонародно-грубоватый,<sup>70</sup> старомодный, но и задушевный тон кажется первым намеком на будущую манеру простодушных летописцев Пушкина — Белкина и автора «Капитанской дочки».

Имя, отчество, инициал гостя Ржевских (Кирилла Петрович Т.)<sup>71</sup> ведут к сближению с другим «старинным русским баринном» — Троекуровым следующего романа Пушкина. В главе XIV «Дубровского» Маша Троекурова также первоначально названа Наталией Гавриловной. Связь с «Дубровским» брошенного романа естественно была поддержана аналогичной ситуацией — героиню выдают насильно за немилого. Она мечтает о свидании с любимым человеком. Последний из оппозиционного стрелца превратился в новом замысле в атамана «разбойников».

Бережно собирая и творчески контаминируя материалы о своих предках, встречавшихся в славные эпохи русской истории, Пушкин несомненно припоминал и полуанекдотические предания, слышанные им с детских лет. В этом отношении, конечно, не случайны в «Арапе Петра Великого» фигура Ржевского и даже самый эпизод посещения его Петром. Работая, подобно В. Скотту, над историческим романом из жизни предков, Пушкин, очевидно, пользовался помимо книжного материала богатым запасом любовно сохраненных в его памяти устных семейных рассказов о ряде своих предков. Наряду с Пушкиными и Ганнибалами здесь вспоминался и третий многократно сплетавшийся с ними в прошлом род — Ржевских.

В своих воспоминаниях о детстве брата О. С. Пушкина говорит об их бабушке, женщине «ума светлого», говорившей и писавшей «прекрасным русским языком», — Марье Алексеевне Ганнибал: «Происходя по матери из рода Ржевских, она дорожила этим родством <...> и часто любила вспоминать былые времена. Так передала она анекдот о дедушке своем Ржевском, любимце Петра Великого. Монарх часто бывал у Ржевского запросто и однажды заехал к нему поужинать...» и т. д.<sup>72</sup>

Отзвуки этих и подобных «частых воспоминаний», оцененных художником-реалистом, явно ощущаются в ткани вымысла «Арапа Петра Великого».

Быть может, в связи с этими главами «Арапа» подготавливал Пушкин позже свои заметки о соколиной охоте. Введение подобных описаний охот, оснащенных специальными старыми терминами, могло найти себе место именно в жанре исторического романа.<sup>73</sup> Достаточно вспомнить классические описания охоты в романах В. Скотта «Квентин Дорвард», «Гей Мэннеринг», картины специально соколиной охоты в «Коннетабле Честерском» и «Карле Смелом» («Anne of Geierstein»), сцены с соколами в «Монастыре» и «Аббате» и др.

Так же как в описании ассамблеи, Пушкин и в IV главе подчеркивает черты контраста — петровскую ломку старого быта (жены и дочери, наконец освобожденные «от затворничества домашнего указами государя», «попалуй <...> вышел уж из обыкновения», «поминая счастливые времена местничества» — VIII, 19—20), рисует и весь старый штат — «барскую барыню»<sup>74</sup> в старинном шупуне и кичке, карлицу-«дуру»<sup>75</sup> и дворец-

<sup>70</sup> «Толстое брюхо», «язык у нее так и свербел» (VIII, 20, 21)

<sup>71</sup> Фамилия Троекурова упомянута в VI главе «Арапа». О стольнике И. И. Ржевском см. в «Жизни Лефорта» Голикова (М., 1800, с. 257).

<sup>72</sup> Летописи Гос. Литературного музея, кн. I. Пушкин. М., 1936, с. 456—457.

<sup>73</sup> Ср. у Корниловича (Русская старина, с. 134—137) сведения о ловчих, сокольничьих, подсокольничьих, поддатнях, их одеждах, смычках, кляпышах, клубках, кречетах и проч. со ссылкой на «Сокольный устав в Древней Вивлпфике» (с. 348).

<sup>74</sup> «Барская барыня» фигурирует также в «Пиковой даме».

<sup>75</sup> У Корниловича «карлам» посвящены страницы 91—96, а шутам-дуракам — страницы 97—98. Ср.: «В праздничные дни, или когда случались гости, дура, разряженная как 18-летняя девушка, забавляла собрание прыжками, кривляньем и пеньем. Преимущественно старались выбирать для сего старых женщин, полагая, что чем дура старее, тем она охотнее к рассказам».

кого — с таким же антикварским любованием, как и «штофные робронды», «старинную нашу кухню», «деревянную ложку, оправленную слоновой костью, ножик и вилку с зелеными костяными черенками» Петра (VIII, 19, 20, 23). Каждая деталь, как и у В. Скотта, может быть здесь оправдана историческими источниками. Последняя фраза взята дословно из Корниловича: «У прибора его клались всегда деревянная ложка, оправленная слоновой костью, ножик и вилка с зелеными костяными черенками, и дежурному денщику вменялось в обязанность носить их с собою и класть перед царем, если даже ему случалось обедать в гостях» (с. 28—29).

Пушкин, так же как и его учитель, мог точно указать страницу источника для каждой детали своего исторического романа, будь то щи, которые ест Петр, или рюмка анисовой водки, которую он пьет (с. 28, 24). В этом бережно-любовном отношении к каждой мелочи старины слагается исторический метод будущего автора «Капитанской дочки».

На фоне «старинной залы»<sup>76</sup> В. Скотт дает обыкновенно в тоне мягкого юмора свои реалистические диалоги,<sup>77</sup> речь, внимательно индивидуализированную и красочную. Речь его слуг, стариков, разнообразных представителей «низших» классов остается живой до нашего времени и всегда занимает самого Скотта больше, чем речи его главных персонажей. Все эти Ричи, Калебы, Сверты, Тиб уснащают свои речи меткими сравнениями, остротами, пословицами и преданьями.<sup>78</sup> Мы знаем о внимательности Пушкина к пословицам, приводимым у В. Скотта.

Пушкин дает диалог хозяина с «дурой», с Лыковым, с сестрою, гостями, строящийся на воспроизведении живой, архаизированной речи, простодушного просторечья — вопросов, междометий, присловий, поговорок и пословиц («Муж за плетку, а жена за наряды», «Сказал бы словечко, да волк недалечко» — VIII, 24). Даже Ибрагим употребляет пословицу: «Не твоя печаль чужих детей качать» (VIII, 30);<sup>79</sup> «дура» говорит рифмованными прибаутками, а старушка поминает сказки про Бову да Еруслана.<sup>80</sup> Здесь Пушкин впервые сдержал свое обещание в «романе на старый лад» «пересказать простые речи».

Если для В. Скотта является типичным дать первое впечатление от короля «домашним образом», а после показать его также в эффектной позе (тог же Людовик в сцене приема в «Квентине Дорварде»), то и Пушкин, начавший с Петра — «человека в зеленом кафтане» (глава II), или человека, озадаченного пашечным ходом безвестного «шкипера» (глава III), в IV главе дает Петра другого, рисуя его теперь эпическими красками, почти дословно повторенными им в «Полтаве»: «раздался громозвучный голос Петра» («Раздался звучный глас Петра»; см. VIII, 22; V, 56). «Здорово, господа! сказал Петр с веселым лицом <...> Быстрые взоры царя <...> Важным наклоением головы ответствовал он...» (VIII, 22—24). Вся сцена отмечена как явление двумя краткими ремарками: «царь

<sup>76</sup> С. Ауслендер считал это «исторической обмолвкой»: «какие же старинные залы в Петербурге 1723 года?» (Ауслендер С. «Арап Петра Великого», с. 111). Однако выражение это, кажется, употреблено Пушкиным в смысле залы, «в старинном роде обставленной», так же как и выражение «старинная наша кухня».

<sup>77</sup> Замечания об искусстве диалога у Скотта см. у Дибелюса (Dibelius W. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, Bd 2. 2. Auflage. Berlin und Leipzig, 1922, S. 189): «Scott legt Wert auf eine natürliche, objektiv getreue Diction. Mehr und mehr gelangt direkte Rede und mit ihr der Dialog bei ihm zum Herrschaft».

<sup>78</sup> Ср., например, речи Мартина, Миззи, духовенства в «Монастыре», диалог семейства Йеловлей в «Пирате», разговоры в «Пуританах», речи Гурта и Вамбы в «Айвенго», и т. д.

<sup>79</sup> Эта же пословица выписана Пушкиным первой в ряду собрания пословиц этих лет. Быть может, и остальные предназначались для дальнейших глав. Во всяком случае интерес Пушкина к пословицам должен быть связан и с интересом к историческому роману.

<sup>80</sup> Ср. также перебивающие разговор восклицания: ох, аль, куды, али, рас-скажи-тко.

приехал» и «Петр уехал», после чего рассказ снова течет спокойно. Нельзя не заметить, что ни в одном из своих романов, рисуя самые эффектные появления владык, В. Скотт не давал такого поразительного по сжатости, проносающегося (трудно сказать иначе), как дуновение бури, появления. Наоборот, эти эффектные моменты у В. Скотта всегда растянуты, отяжелены чрезмерно длительными описаниями разного рода аксессуаров. Используя метод «шотландского чародея», Пушкин здесь, как и всюду, с совершенно новым мастерством преобразовал его ценнейшие, но несколько наивные и часто неуклюжие формы и приемы.

Главы V и VI «Арапа» подготавливают почву к введению нового героя, соперника Ибрагима (быть может, долженствующего выступить в качестве спасителя героини), — Валериана. Сирота, стрелецкий сын, воспитывавшийся в доме у Ржевского, кажется, должен был функционировать в романе именно как представитель враждебной Петру — стрелецкой — стихии. Сюжет уже осложнен тем, что отец этого «волчонка» во время стрелецкого бунта спас жизнь отцу Наташи. Таким образом, ситуация, заинтересовавшая Пушкина, такова. С одной стороны, действуют Петр, сватающий Наташу Ибрагиму (эпиграф, намеченный в общем списке эпиграфов — «Я тебе жену добуду, иль я мельником не буду», — явно относится к главе V), и сам арап, столь близкий и симпатичный Пушкину, что многое в последних главах звучит как автобиографическое,<sup>81</sup> но женеющийся «не по страсти, а по соображению». С другой стороны, должен действовать прекрасный сирота — стрелец, любящий Наташу и ею любимый.

В связи с этим уже в главе IV мелькает на первый взгляд эпизодическое, но, видимо, важное для будущего сюжета лицо — «пленный шведский офицер, живущий в доме». Если в начале «сей заслуженный ганцмейстер» «лет 50 от роду», с правой ногой, простреленной под Нарвой и потому «не весьма способной к менуетам и курантам» (VIII, 19), да только как исторически-красочная эпизодическая фигура (государь по-немецки разговаривает с ним о походе 1701 г.), то в главе VII Пушкин явно хотел использовать эту фигуру.<sup>82</sup> Черновики незаконченного романа нам уясняют, что именно к шведу должен был явиться Валериан — «красивый молодой человек высокого росту, в мундире» (VIII, 33; ср.: «тому два года <...> записали его в полк» — указание V главы; VIII, 26). Из слов его: «Ты не помнишь мальчика, которого учил ты шведскому артикулу» «в этой самой комнатке» (VIII, 33) — видно, что Валериан жил в этом же доме и теперь, вернувшись (очевидно, убежав), прежде всего является к прежнему учителю своему и Наташи. Швед, очевидно, нужен как подсобное лицо-посредник. От добродушного Густава Адамовича (несколькими штрихами словно предвосхищающего Леммов и Карлов Ивановичей) герой может узнать, что произошло в его отсутствие, он же может быть употреблен как посредник в переписке или свиданиях героев. Верный методу исторического романиста, Пушкин тщательно выписывает детали его каморки и костюма...<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Деталь сватовства Пушкина к его Наташе, слова Корсакова: «Мне сдается, что твоя невеста никакого не имеет особенного к тебе расположения <...> С твоим ли пылким, задумчивым и подозрительным характером, с твоим сплюсненным носом, вздутыми губами, с этой шершавой шерстью бросаться во все опасности женитьбы?» (VIII, 30). Ср. интонационное сходство в размышлениях Ибрагима о женитьбе («Жениться!», — думал африканец и проч. — VIII, 27) с наброском «Жениться! Легко сказать» и т. д. («Участь моя решена» — VIII, 406).

<sup>82</sup> У Корниловича (Русская старина, с. 106) читаем: «Пленные шведские офицеры, находившиеся в Петербурге, первые учили танцевать русских дам и кавалеров; они долго были единственными танцорами в ассамблеях». В библиотеке Пушкина имелась книга: *Memoires d'un Gentilhomme Suédois écrits par lui-même dans sa retraite. L'Année 1784. Berlin, 1788.* — См.: *Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, с. 285 (№ 1151).*

<sup>83</sup> Подробный анализ работы Пушкина над этим местом дан мною в статье «Работа Пушкина над прозой» (в кн.: *Работа классиков над прозой. Л., 1929, с. 21—23).*

Нет никаких сомнений, что исторический роман Пушкина в дальнейших главах должен был сомкнуться с изображением стрелецкой стихии, с темой «бунта». Об этом говорят достаточно определенно и последующие планы, о которых будет речь несколько ниже.

В своем месте, говоря о принципах исторического вальтер-скоттовского романа, мне приходилось отмечать широкий показ в нем противоречий эпох мятежей и гражданских войн, а также своеобразную объективность В. Скотта, вопреки своим личным симпатиям пытающегося ради художественного реализма писателя-историка правдиво изображать каждую из борющихся сторон.<sup>84</sup>

Эпоха, избранная Пушкиным в «Арапе», была не менее противоречивой, требовала показа ожесточенной социальной вражды, изображения боярской и стрелецкой стихий во всей остроте их классовых отношений. То же было и с героями. Сама фигура Петра, как известно, всегда была предметом двойственного отношения к нему Пушкина, хотя это отношение менялось — перевешивали то положительные, то отрицательные стороны. Вопрос о взаимоотношениях Петра и представителей народной свободы существовал для Пушкина еще в его «Исторических замечаниях» (1822 г.): «Петр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу...» и т. д. (XI, 14). Реформаторская деятельность Петра выдвигалась здесь на первый план как положительная и все оправдывающая, хотя Пушкин прекрасно знал, что «все дрожало, все безмолвно повиновалось (XI, 14). Символом протестующей стихии являлось для Пушкина имя Долгоруких («гордые замыслы Долгоруких» — XI, 14), и сочувствие поэта тогда было не на стороне последних, он боялся «чудовищного феодализма», опасался, чтобы они вовсе не «уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния...» (XI, 15).

Эти воззрения на Петра в дальнейшем несомненно крепили в связи с известными Пушкину взглядами будущих декабристов — К. Ф. Рылеева и А. О. Корниловича. Не случайно Пушкин полагался именно на исторические изыскания последнего и их политическую интерпретацию («Русская старина» и предисловие к «Войнаровскому» Рылеева). Понятно, этим концепциям не противоречила и традиционная историсофия Голикова, и только гораздо позже, подготавливаясь к «Истории Петра», Пушкин смог в своем новом обращении к Голикову недвусмысленно возражать ряду его толкований.<sup>85</sup> Но тогда, в 1835 г. (и еще гораздо раньше), взгляд на Петра был уже значительно изменен, как это явствует из нового определения Пушкиным петровской двойственности: «Достойна удивления: разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые *нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом.* Первые были для веч-

<sup>84</sup> Имеются в виду суждения, высказанные Д. П. Якубовичем на л. 43—49 первого тома его монографии; здесь, в частности, приводятся примеры «художественной объективности» В. Скотта, говорится об «особой писательской прямоте», с которой писатель «умел смотреть в глаза всякому явлению реальной жизни, как только оно становилось объектом творчества, подчас видя недостатки в дорогом и достоинства во враждебном. Это было победой реализма в В. Скотте». Далее на том же л. 48 отмечается, что «существеннейшим свойством системы романов В. Скотта, его романтизма и его историзма, бывшим особенно близким Пушкину, оказывался «выбор Скоттом в его исторических романах переходных социальных эпох истории, народных движений, моментов напряженнейшей классовой борьбы». Ср.: Якубович Д. П. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 4—5. М.—Л., 1939, с. 168—169.

<sup>85</sup> Ср.: Попов П. Пушкин в работе над историей Петра I. — Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 482—495.

ности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у *нетерпеливого* самовластного помещика» (X, 256).

Значительно раньше изменилась и точка зрения Пушкина на историческую роль дворянства, ставшего в его глазах оплотом борьбы с самодержавием.<sup>86</sup> Но в эпоху создания «Арапа Петра Великого» Пушкин стоял еще на своей первой точке зрения и только начинал задумываться над сложнейшими противоречиями петровской эпохи и самого Петра, подчеркивая не его «варварство» и «тиранство», а только «строгость» и по-домашнему приближая и опроцая его образ.

Сложно и еще не достаточно выяснено отношение Пушкина к Николаю I на разных этапах их соприкосновений, но, вероятно, не будет ошибочным утверждать, что отрицательное отношение Пушкина к императору претерпевало резкие колебания и показателем их в разное время были сближения и противопоставления Николая I и образа Петра. Можно считать доказанным, что Пушкин волей-неволей пошел вначале на царские кондиции и согласился хранить свой образ мыслей про себя, не намереваясь «безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (XIII, 266),<sup>87</sup> и испытал далее краткий момент надежд и иллюзий на счет Николая I, результатом которых и явились стансы «В надежде славы и добра». Как показал Б. В. Томашевский,<sup>88</sup> обращение к царю составляло политическую тактику Пушкина, тон его был учительный. «„Стансы“ вплетались в общую систему предстательства за братьев декабристов». Воспринятые как «лесть», они поразили современников, что вынудило Пушкина к разъяснениям («Нет, я не льстец...»).

При этом если в первых стансах всплыли и возможная аналогия с Петром-реформатором:

Семейным сходством будь же горд;  
Во всем будь пращуру подобен,

и образ правдивого Долгорукого:

И был от буйного стрельца  
Пред ним отличен Долгорукой,  
(III, 40)

то в новых стансах 1828 г. сходство с Петром вновь мотивировалось:

Россию вновь он оживил  
Войной, надеждами, трудами,<sup>89</sup>  
(III, 89)

но вместо Долгорукого на этот раз подставлялся соответственный образ Пушкина, которому царь «втайне милости творит» и который в отличие от рабов и льстецов не «молчит, потупя очи долу» (III, 90), а вызывает к царской милости для других:

Я смело чувства выражаю,  
Языком сердца говорю.  
(III, 89)

<sup>86</sup> Ср. замечания М. Нечкиной (Пушкин А. С. Полн. собр. соч в 6-ти т. Приложение к журналу «Красная нива». Т. 6. Путеводитель по Пушкину. М.—Л., 1931, с. 115—116).

<sup>87</sup> Я останавливаюсь на этом этапе в сборнике «Пушкин. 1834 год» (Л., 1934, с. 20—21) и в сборнике «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 1 (М.—Л., 1936, с. 283—287, 302). — *Имеются в виду работы Д. П. Якубовича о дневнике Пушкина 1833—1834 гг. — «Дневник Пушкина» и «Еще о дневнике Пушкина. (Ответ Б. В. Казанскому)», а также его «Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 г.».*

<sup>88</sup> Литературное наследство, т. 16—18, с. 300—306.

<sup>89</sup> Ср. пояснения к этим стихам Б. В. Томашевского (Литературное наследство, т. 16—18, с. 300—306).



Замечу здесь же, что позже в «Моей родословной», по-иному вернувшись к теме «водились Пушкины с царями», Пушкин вспомнил уже не о том, что Петр был пращуром Николая, а о том, что пращур самого Пушкина стольник Федор Матвеевич Пушкин, будучи участником антипетровского стрелецкого бунта (заговор И. Е. Циклера), был казнен Петром в 1697 г.:

Упрямства дух нам всем подгадил:  
В родню свою неукротим,  
С Петром мой пращур не поладил  
И был за то повешен им.

И дальше сейчас же вновь рядом с именем «буйного стрельца» всплыло имя Долгорукого:

Его пример будь нам наукой:  
Не любит споров властелин.  
Счастливы князь Яков Долгорукой,  
Умен покорный мещанин.

(III, 262)

Но какое же место между этими высказываниями занимает отношение Пушкина к Петру I в «Арапе Петра Великого»? Несомненно, здесь у Пушкина еще доминирует точка зрения на Петра как реформатора просвещения и судеб России, насаждающего западноевропейскую культуру (ср. формулировки Пушкина: «государство преобразованное», «новорожденная столица, которая подымалась из болота по манию самодержавия», «могучий и грозный преобразователь России», «быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа» с противопоставлением «гордому русскому дворянству», — VIII, 3, 10, 11, 12, 27). Царь-преобразователь, протягивающий царственную руку одинокому арапу, — эта ситуация, вероятно, поддерживала для самого Пушкина некоторую, пусть отдаленную, аналогию с Николаем I и им самим. «Арап» шел в том же «учительном» плане, что и стансы.

Характерно, что в «Арапе Петра Великого» появился и образ Долгорукого. В окончательном тексте читается: «Ибрагим видел Петра в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким...» (VIII, 13). Интересно, что, по сделанному мною наблюдению, в черновой рукописи это место читалось иначе: «...и в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, внимающего голосу Правды...» (VIII, 525). Однако уже в черновике последние три слова Пушкин вычеркнул, очевидно не желая на этой стадии чрезмерно подчеркивать противоречий в образе Петра. Но самое первоначальное наличие этих слов подчеркивает, что в поле зрения Пушкина уже тогда стоял образ Долгорукого как «учительного» символа правды, данного преданием, правды, которая далеко не всегда была на стороне пращура Николая. Еще одно сближение Николай I с его пращуром было вновь сделано Пушкиным гораздо позднее, но уже в совершенно ином роде. В своем «Дневнике» 1834 г. Пушкин записал: «Кто-то сказал о государе: „Il y a beaucoup de prarochique en lui et un peu du Pierre le Grand“» (XII, 330). Двойственность Петра оказалась пародированной двойственностью Николая. В Петре боролись реформатор и помещик. В Николае малую толику Петра побеждала большая часть прапорщика.

В нашем анализе «Арапа» в его связях с В. Скоттом было необходимо остановиться на этих сближениях Пушкина, чтобы подчеркнуть, что роман его об арапе мог звучать для него самого и для современников его (будь он целиком напечатан) в стиле стансов, т. е. мог иметь, кроме своей основной художественно-исторической, познавательной ценности, и черты живой политической злободневности. Таким образом, Пушкин использовал исторический жанр так, что в его недрах не только занимали доминирующее место острые социальные противоречия прошлого, но и так,

что он мог быть прочитан и как повесть с намеками на современные противоречия. Боярин Ржевский и Ганнибал, предки матери Пушкина, стрелец Пушкин, предок отца Пушкина, были живыми участниками избранной эпохи. Не из суетного тщеславия дворянина своими родословными, но из живого желания постигнуть действительность прошлого в ее наиболее доступных и правдивых сторонах, Пушкин обратился к фамилиям и историческим ролям своих предков. Неоконченный «Арап», к сожалению, не позволяет решить, на чьей именно стороне оказался бы Пушкин. Но, намереваясь придать новый оригинальный поворот системе вальтер-скоттовского романа, Пушкин должен был присматриваться и к отдельным аналогичным попыткам В. Скотта. Последний в предисловии к «Пуританам» писал между прочим: «Не могу не заметить нашему доброму народу: мы, шотландцы, склонны к некоторому пристрастию, когда рассказывают о действиях и чувствах наших предков. Например, тот, кого противники называют клятвопреступным прелатом, желает, чтобы его предки считались добрыми и справедливыми в применении своей власти, между тем как, беспристрастно вникая в летописи того времени, мы находим, что они были кровожадные и жестокие тираны: напротив, потомки страдавших нонконформистов хотят, чтобы их предков, камеронцев представляли не просто как честных, восторженных людей, подвергшихся притеснениям за свои убеждения, но чтобы их изображали героями, славными своими познаниями и блистательной храбростью. Само собой разумеется, что историк не в состоянии удовлетворить подобным притязаниям. Он должен представлять кавалеров храбрыми, гордыми, жестокими, бессовестными и мстительными, а преследуемую партию — твердо отстаивающую свои убеждения, хотя приверженцы ее и были дики и грубы, их мнения нелепы, бессмысленны, и сами они вели себя вообще так, что скорее надлежало им давать чемерицу, чем преследовать смертью за измену. Однако хотя обе партии заслуживали упрека, тем не менее в конце концов в той и другой несомненно были люди, достойные уважения.

Меня спрашивали, по какому праву я, Джедедайя Клейшботам, взялся быть беспристрастным судьей мнений обеих партий. Я непременно являюсь потомком одной из этих партий, говорили мои противники, — следовательно, по обычаю шотландцев, обязан защищать принципы той, к которой принадлежу. Хотя я не отрицаю благоразумного правила, чтобы все живущие сообразовали свои политические и религиозные мнения с мнениями их прадедов, и сознаю, что затруднение, в которое я поставлен приведенным вопросом, действительно очень велико, тем не менее надеюсь выпутаться и отстоять свое право беспристрастно судить о поступках обеих партий: потому что — слушайте вы, великие логики! — когда в старые времена прелаты и пресвитериане вели между собою войну в этой несчастной стране, то мой предок (царство ему небесное) принадлежал к числу квакеров, терпевших одинаково от обеих партий вплоть до истощения средств к жизни и лишения личной свободы».

Позже Скотт дал особое обширное примечание к этому месту своего романа, в котором документально доказывал свою связь по отцу с иаковитами (прадед — W. Scott Bart) и по матери с квакерами (пращур Свинтон — «лицо, которому Кромвель после захвата им власти преимущественно доверял управление шотландскими делами», — предок, позже приговоренный к смертной казни). У В. Скотта, таким образом, также оказывались два исторических предка — один на стороне монархии, другой на стороне революции. Это не могло не сказаться в некоторой степени на двойственной идеологии исторического романиста. Есть все основания предполагать, что Пушкин хорошо знал как цитированное предисловие, написанное еще в 1818 г., так и примечание к нему 1830 г. Знаменитейший из романов В. Скотта был слишком в поле общего зрения, он играл несомненно значительнейшую роль и для «Капитанской дочки».

Пушкин уже в конце 20-х годов подходил в «Арапе Петра Великого» к проблеме «русского бунта», к изображению своеобразной, реакционной и мятежной, стрелецкой стихии. Хотя Пушкин и не смог закончить своего романа, но его замысел на несколько лет опередил постановкой темы «Стрельцов» К. Масальского (1832), которого он в шутовском коллективном поминании поименовал как «нашего Вальтер Скотта Масальского» (III, 486).

Роман Пушкина остался неоконченным, брошенным по ряду причин. Уже «Борис Годунов» в печати появился позже, чем роман Булгарина «Дмитрий Самозванец». Но тот же Булгарин с его романом содействовал и прекращению работы над «Арапом Петра Великого». Грубо пасквильный фельетон Булгарина от 7 августа 1830 г., направленный против «поэта-мулата», предок которого куплен был пьяным шкипером в одном из портов «за бутылку рома», ставил и автобиографическую сторону «Арапа Петра Великого» на публичное посмешище. В корне был подрезан замысел Пушкина о его экзотическом предке. Пушкин мог в свою очередь реагировать в 1830 г. (и то не в печати) против выпада Булгарина, убийственно дискредитируя его политическую и моральную физиономию («Моя родословная», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» и др.), но о реализации задуманного исторического романа нечего было и думать. Даже примечание о предке-арапе к «Евгению Онегину» Пушкин вынужден был изъять из второго издания поэмы.

Между тем другие русские романисты беспрепятственно пробовали решать проблему нашего исторического романа. «Дмитрий Самозванец» Булгарина уже 29 февраля 1830 г. прошел цензурное разрешение на второе издание. Исторический роман Булгарина существовал. Пушкин-прозаик был неизвестен. Как раз в рецензии на «Дмитрия Самозванца» В. Ушаков, не подозревая о прозаических замыслах Пушкина и еще почти не зная «Бориса Годунова», писал о гении Пушкина, который «мучит нас», показывая только отрывки из поэмы «Борис Годунов».<sup>90</sup>

Еще в предисловии к первому изданию своего романа Булгарин резко полемизировал с художественным методом Пушкина.<sup>91</sup> Имея в виду грубость разноязычной ругани и сцену в корчме «Бориса Годунова», Булгарин замечал: «Самое верное изображение правов должно подчиняться правилам вкуса, эстетики, и я признаюсь, что грубая брань и жесткие выражения русского (и всякого) простого народа кажутся мне неприличными в книге. Просторечие старался я изобразить *простомыслием* и низким тоном речи, а не грубыми поговорками <...> Пусть говорят что хотят мои критики, но я не стану никому подражать в этом случае, и думаю, что речи, введенные в книгу из питейных домов, не составляют верного изображения народа».<sup>92</sup>

Желая уколоть Пушкина, «наш В. Скотт» выступил здесь против самого В. Скотта. Пушкин в данном месте «Годунова» сделал почти нату-

<sup>90</sup> Московский телеграф, 1830, ч. 32, № 6, с. 193.

<sup>91</sup> Это отмечено Г. О. Винокуром в статье «Кто был цензором „Бориса Годунова“?» (в кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 1. М.—Л., 1936, с. 210). Автор, однако, дает не совсем точную дату выхода первого издания «Дмитрия Самозванца» (цензурное разрешение было дано 13 октября 1829 г., но роман вышел с датой 1830 г.) и ошибочно полагает, что предисловие Булгарина «перепечатано» во втором издании. В действительности в него внесены существенные изменения. Например, введена фраза: «Некоторые из знаменитых поэтов, вооружившиеся с необыкновенным жаром в обществах противу Выжигина, при объяснении личном должны были сознаться, что они вовсе не читали книги, и бранят так, по внутреннему чувству!» и др.—Д. П. Якубович здесь цитирует «Предисловие ко второму изданию», включенное в кн.: Булгарин Ф. Дмитрий Самозванец, исторический роман, ч. 1. Изд. 2-е, испр. СПб., 1830, с. LV. Оно датировано 15 марта 1830 г. Первое предисловие, датированное 18 августа 1829 г., сохранилось и во втором издании (с. I—XXVII).

<sup>92</sup> Булгарин Ф. Дмитрий Самозванец, исторический роман, ч. 1, с. XVI—XVII.

ралистический вывод из реалистического метода В. Скотта <...> <котрый> являлся и частым изобразителем просторечия кабаков и гостиниц, обличителем эвфуистической напыщенной речи знати («Монастырь»).

Пушкин в своих заметках для «Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений»<sup>93</sup> тотчас же воспользовался промахом Булгарина и хотел выступить на защиту своего метода под прикрытием В. Скотта. Он иронически писал: «А дамы наши (бог им судья!) их не слушают и не читают, а читают этого грубого [несносного] В. Скотта, который никак не умеет заменять просторечия простомыслием» (XI, 155, 398). И позже в черновике:<sup>94</sup> «Кстати или некстати некоторые критики, добровольные опекуны прекрасного пола, разбирая сочинения, замечают обыкновенно, что такие-то слова, выражения дамам читать будет неприлично как слишком простонародные, низкие. [Как будто простонародное выражение] как будто описание шотландских кабаков в Вальт.кере> Скотте должно непременно оскорблять тонкое чувство модной дамы <...> и должно ужасаться простых прозаических подробностей жизни!» (XI, 325).

Это был один из первых и многих случаев утверждения собственных теоретических взглядов Пушкина со ссылками на творчество В. Скотта в литературной борьбе.

Еще в 1829 г. вышел и второй русский исторический роман — «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М. Н. Загоскина. Он также еще раньше и гораздо успешнее, чем роман Булгарина, разрешил проблему русского исторического романа в стиле В. Скотта.

И Загоскин и Булгарин «продолжали» В. Скотта в реакционно-патриотическом тоне (Булгарин кончил свое предисловие заявлением, что «величие и благоденствие России зависят от любви и доверенности нашей к престолу, от приверженности к вере и отечеству»<sup>95</sup>), заимствуя из его системы романа не только новый творческий метод, а и сервильно-консервативные установки, в противоположность Пушкину, подхватывавшему и развивавшему, как мы видели, по-своему прогрессивные тенденции романов Скотта. Но фактически не Пушкин, а Загоскин и Булгарин выступили с первыми русскими историческими романами. Сам В. Скотт письменно засвидетельствовал Загоскину свое удивление.<sup>96</sup>

И сам Пушкин со свойственной ему в высочайшей степени критической честностью, забыв о собственной неудаче, в своей рецензии о «Юрии Милославском» рукоплескал Загоскину — «блистательному, вполне заслуженному успеху» его романа (XI, 93).

Позже А. А. Бестужев-Марлинский, присматриваясь к генезису русского исторического романа, писал: «Знать в добрый час благословил нас Ф. В. Булгарин своими романами <...> кинулись дюжины писателей на перегонку <...> Перекрестный огонь загорелся из всех книжных лавок, и вот роман за романом полетели в голову доброго русского народа, которому <...> припала смертная охота <...> к своему родному <...> даже ячменный хлеб Валтера Скотта <на>бил оскомину». И дальше: «Г. Булгарин исполнил этот подвиг так же удачно, как смело. Зависть, возбужденная его „Димитрием Самозванцем“, доказала, что в нем были достоинства; но скажем правду: в нем он подарил нас европейским, не русским романом <...> не постиг духа русского народа, недоглядел того, что не народ, а вельможи подкопали трон Годунова <...> Не Русь, а газет-

<sup>93</sup> См. добавление публикатора к примеч. 32.

<sup>94</sup> Д. П. Якубович цитирует черновую редакцию «Отрывков из писем, мыслей и замечаний», датировемых 1827 г. (XI, 58, 536).

<sup>95</sup> Булгарин Ф. Димитрий Самозванец, ч. 1, с. XXVII—XXVIII (во 2-м издании — с. XXVI—XXVII).

<sup>96</sup> Ср.: Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. I. СПб.—М., 1911, с. 228—229. С. Т. Аксаков выдал «одно или два письма от В. Скотта, но их <...> не могли отыскать» (Аксаков С. Т. Биография М. Н. Загоскина. — В кн.: Аксаков С. Т. Полн. собр. соч., т. III. СПб., 1886, с. 274). Ср. также: Орлов А. С. В. Скотт и Загоскин. — В кн.: С. Ф. Ольденбургу к 50-летию его научно-общественной деятельности. Л., 1934, с. 413—420.

ную Россию изобразил нам он». Несколько ниже Бестужев замечал: «Мы обязаны ему благодарностию за пробуждение в русских охоты к родным историческим романам. Он первый прошел по скользкому льду <...> Призыв не остался напрасен. Явился Загоскин и с первой попытки догнал Булгарина, хотя он далеко не оправдал заносчивых титулов своих романов <...> В истине мелких характеров и быта Руси он превзошел автора „Самозванца“ — несколько во взгляде на события. Притом чужеземная поделка не спряталась у него под игривостью русского языка. Его Юрий — метампсихоза вальтер-скоттова Веверлея».<sup>97</sup>

## 5

Вынужденно расставшись с темой о Ганнибале, Пушкин пробовал продолжать свои замыслы о стрелецкой эпохе еще значительно позже. В эпоху своих научных занятий «Историей Петра» Пушкин, по-видимому, предполагал снова более глубоко и по-новому вернуться и в романе к взаимоотношениям Петра и стрельцов.

Темы, волновавшие Пушкина, естественно возникали не только перед ним одним. Вальтер-скоттовская система романа толкала в эту же сторону и мысль других русских, искавших для национального исторического романа соответствующую по значительности историческую эпоху. Круг, близкий Пушкину, вплотную задумывался над этой проблемой именно в то время, когда Пушкин работал над «Арапом Петра Великого».

Погодин в любопытнейшем «Письме о русских романах» на фоне светского разговора о В. Скотте и о том, можем ли мы иметь своего В. Скотта, выдвигал целый ряд тем и героев для русского исторического романиста. Он предлагал «изобразить в противоположности три народа — норманнов, словян и греков», указывал, что характеры Иоанна Великого, Грозного, Годунова, Лжедмитрия, Шуйского, Софии, Петра можно вывести на сцену едва ли не с таким же успехом, с каким В. Скотт вывел Елизавету (в «Кенильворте»), Марию Стюарт (в «Аббате»), Кромвеля (в «Вудстоке»), Иакова (в «Найджеле»), Каролину (в «Эдинбургской темнице»). Ближе к Пушкину подошел Погодин, предлагая как темы: «народные бунты <...> при Петре Великом, борьбу невежества с просвещением, стрельцов, путешествия, заговоры Софии». Он замечал: «Вот некоторые общие происшествия, в которых русский романист может заставить свои лица принимать участие». Погодин указывал даже: «Наши раскольники <...> представляют черты, которых не имеют и пуритане шотландские».<sup>98</sup>

До нас дошло только несколько планов и программ позднейшей повести Пушкина о молодом стрельце. Зная манеру пушкинских планов, можно утверждать, что они отражают разные стадии и варианты одного уже в основном достаточно продуманного и, может быть, уже начавшего осуществляться нового замысла (VIII, 430—431).<sup>99</sup> Вероятнее всего они относятся к середине 30-х годов, т. е. Пушкин думал взяться вновь за эту тему уже после «Дубровского». Но места «скреп» с «Арапом Петра Великого» здесь все же чувствуются настолько, что можно говорить о том, что некоторые старые свои заготовленные материалы Пушкин предполагал использовать в новом замысле, работая в той же самой традиции, в которой он раньше работал над «Арапом Петра Великого».

В противовес сватовству Петра теперь намечалось сватовство Софьи;

<sup>97</sup> Московский телеграф, 1833, ч. 52, № XV, с. 399—400; ч. 53, № XVIII, с. 216—218.

<sup>98</sup> Альманах «Северная лира». М., 1827 (цензурное разрешение 1 ноября 1826 г.), с. 251, 259, 260, 261.

<sup>99</sup> См. о них: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. 6. Путеводитель по Пушкину, с. 282, 347.

против боярской стихии должна была встать мятежная стихия — стрелецкая. Старики-раскольники, скоморохи, нищие, народные массы, бунт, заговор — вот важнейшие новые герои и вехи нового исторического романа Пушкина. Все это было согласно с типом вальтер-скоттовского романа с его картинами смутных эпох, заговоров, борьбы религиозных партий, народных сцен, с его портретами владык, вмешивающихся в браки своих подданных (Людовик XI и Карл Бургундский в ролях сватов). Монастырское подворье как арена борьбы религиозной было изображено Скоттом еще в «Монастыре» и «Аббате».<sup>100</sup> Эпоха «Арапа Петра Великого» и замыслов о стрельце перекликалась с одной из революционнейших эпох английской истории — эпохой Кромвеля, взятой Скоттом в «Вудстоке».

В новых планах у Пушкина вновь всплыли и фамилия Ржевских и спасение во время бунта боярина, обещающего выдать дочь за стрельца.

Наконец позднее (на бумаге 1834 г.) Пушкин записал следующий конспект еще раз измененного замысла:

«Сын казненного» стрельца воспитан [у] вдовою вместе с ее сыном и дочерью; он идет в службу вместо ее сына. При Пруте ему П.кетр» поручает свое письмо — Приказчик»<sup>101</sup> вдовы доносит на своего молодого барина, который лишен имения своего и отдан в солдаты.

Стрелецкий сын» посещает [ее] его семейство офицером» и у Петра выпрашивает прощенье молодому «барину» (VIII, 431).

В этом плане-конспекте Пушкин возвращается к теме приемыша — стрелецкого сына. Возможно, что возвращение домой офицера — стрелецкого сына следует связывать с возвращением домой офицера — стрелецкого сына Валериана в «Арапе Петра Великого». Попутно отмечу, что широко популярная тема о приемыше развивается в романах В. Скотта «Монастырь» и «Аббат» именно на фоне междоусобий исторического романа.

Но в новом плане, в отличие от «Арапа», вырисовывается и новая фабула, которую условно можно реконструировать так: приемыш-стрелец вместо молодого барина (брата своей любимой?) идет на военную службу. Он выполняет ответственное поручение Петра I (везет его письмо). В это время по доносу обнаружено, что молодой барин уклонился от службы, послав за себя приемыша. Барин лишен за это имения и отдан в солдаты. Приемыш, уже ставший офицером, по просьбе любимой девушки обращается к Петру, и тот, помня старую услугу, в награду прощает молодого барина.

Вероятно, этот план связался бы с материалами, о которых шла речь выше (с фамилией Ржевских), но в нем самом нет никаких намеков на побочные персонажей (раскольников, стрельцов), на эпизоды «смуты». Характерно, что здесь уже один из героев обозначается не как «боярин», а как «барин». Тема доноса и лишения имения словно бы перекликается с планами «Дубровского», тема «выпрашивания прощания» у царя — с планами «Капитанской дочки» («Орл<ов> выпрашивает его прощание» — VIII, 929). Но в дальнейших поисках новых сюжетных ситуаций Пушкин отошел от петровской эпохи. За ними уже естественно возникли обращения к повествованиям более новых эпох.

## 6

Вскрывая связь системы исторического романа В. Скотта с «Арапом Петра Великого», нельзя не обратить внимания на то, что и современники четко чувствовали эту связь. Сохранилось веское свидетельство,

<sup>100</sup> Любопытно отметить в этой связи интерес Погодина в 1829 г. к «Аббату» и запись его: «К Пушкину о раскольниках» (запись от 1 октября). — См.: *Пушкин и его современники*, вып. XXIII—XXIV. Пг., 1916, с. 102. Ср.: *Пушкин в воспоминаниях современников*, т. 2, с. 18.

<sup>101</sup> Позже сверху со знаком вопроса: «Сосед?».

близкое самому Пушкину. Кн. П. А. Вяземский писал 18 апреля 1828 г. А. И. Тургеневу о Пушкине: «Он читал нам на днях у Жуковского несколько глав романа в прозе, à la Walter Scott, о деде своем Аннибале. Тут является и Петр. Много верности и живописи в нравах и в рассказе. Должно желать, чтобы он продолжал его».<sup>102</sup>

Свидетельство любопытно как указание на чтение Пушкиным у Жуковского в апреле 1828 г. уже нескольких глав «Арапа», так и тем, что Вяземский — знаток В. Скотта — находит (если даже это не передача собственных слов Пушкина, сказанных «на днях», перед чтением), что роман написан «à la Walter Scott», отмечая именно роман о предке, выведение Петра и живость в нравах.<sup>103</sup>

Характерно, что и С. П. Шевырев, один из первых слушателей романа, касаясь «Арапа», констатировал, что «великие примеры В. Скотта и других современных талантов были перед ним <...> Видно, что Пушкин изучал много лет Петра и готовил материалы для того, чтобы со временем начертать большую и полную картину. И в том немногом, что написал он, сколько отгадано подробностей».<sup>104</sup>

Последующей критикой, вплоть до нашего времени, «Арап Петра Великого» никогда не сближался с манерой В. Скотта. Главная из причин этого — конечно, ложный взгляд на «Арапа» как на начало романа, не представляющего важности в эволюции Пушкина.<sup>105</sup> Этим только можно объяснить, например, что даже у И. И. Замотина встречаются такие замечания: «Первый серьезный (?) опыт колоритного исторического рассказа в духе В. Скотта предпринят был Пушкиным позже (разрядка моя, — Д. Я.) — „Капитанская дочка“ появилась уже в 30-х годах. В этом отношении М. Н. Загоскин предупредил Пушкина».<sup>106</sup> Как видим, замечание неверно. Приоритет начинания остается за Пушкиным.

Но, отмечая место «Арапа Петра Великого» в истории русского романа, следует еще раз оттенить и место его в истории пушкинской прозы. Следует признать, что в романе Пушкин впервые испытал себя в литературной манере В. Скотта, оставшейся у него как прозаика в значительной мере и до конца жизни.

Пушкиноведение часто приурочивало XIII строфу третьей главы «Евгения Онегина» к «Капитанской дочке», иногда к «Арапу», но на эту важную строфу следует смотреть шире, как на предчувствие «Арапа», «Дубровского» и «Капитанской дочки», как на переход от байронического поэмого жанра типа «Гяура», «Братьев разбойников», «Бахчисарайского фонтана» («Не муки тайные злодейства Я грозно в нем изображу...» — VI, 57) к господствующему новому жанру — «смирненной» прозе. Строфу XIII следует рассматривать в контексте предыдущих строф, и тогда возможно видеть в строфах XI—XIV последовательную

<sup>102</sup> Архив братьев Тургеневых, вып. 6. Переписка А. И. Тургенева с П. А. Вяземским, т. I. Пг., 1921, с. 65. О том же Вяземский сообщил и в письме к жене, отрывок из которого опубликован в «Литературном наследстве» (т. 58. М., 1952).

<sup>103</sup> Ср. рецензию на «Сочинения Александра Пушкина» в № 260 «СПб. ведомостей», 1841 г.: «Верность в описании нравов, подробностей исторических» и т. д.

<sup>104</sup> Шевырев в С. П. Сочинения Александра Пушкина... — Москвитинин, 1841, ч. V, № 9, с. 259, 264.

<sup>105</sup> Современники не поняли и не одобрили демократической линии пушкинских исторических повестей. Гоголь правильно объяснял это тем, что публика ждала описаний громких дел своих предков, желала видеть их более прикрашенными. Но Пушкин избегал нарочитых эффектов, полагая, что «обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудро и не великодушно» (XI, 160). Как и в «Борисе Годунове», он «не гонялся за сценическими эффектами, за романтическим пафосом». Это отмечено в старой работе П. Мизинова «История и поэзия» (М., 1900, с. 57—97). — Имеется в виду статья П. И. Мизинова «Пушкин как исторический беллетрист». Цитированные слова — со ссылкой на письмо Пушкина Н. Н. Раевскому о «Борисе Годунове» — см. на с. 67.

<sup>106</sup> Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. II. СПб.—М., 1913, с. 357—358.

сжатую характеристику трех школ, влияние которых последовательно испытал сам Пушкин. Зачины этих строф характерны: «Бывало, пламенный творец Являл нам своего героя», «А нынче все умы в тумане», «Тогда роман на старый лад Займет веселый мой закат» (VI, 56—57; разрядка моя, — Д. Я.).

Прошлому «сентиментализму» «на старый лад», данному пародически, посвящена строфа XI; нынешнему — ужасному, «унылому романтизму» — посвящена строфа XII (с характеристикой Байрона). Третий, будущий, период, на рубеже которого стоял Пушкин (строфы XIII и XIV), начинается вопросом: «Что ж толку в этом?» (т. е. в «унылом романтизме»). Это — переход к прозе, к национальному романтизму, к историческому роману («роман на старый лад») вальтер-скоттовского типа, к «простому» пересказу преданий в «Арапе» и «Дубровском», к условленным встречам любящих «у старых лип», «у ручейка» в «Барышне-крестьянке» и «Дубровском» (типа «Ламмермурской невесты»).

В сущности Пушкиным выдвинута здесь и сжата с гениальным мастерством именно программа исторического романа В. Скотта в его важнейших моментах: tales<sup>107</sup> — преданья; manners — нравы; «простые речи» — искусство вальтер-скоттовского диалога; наконец, тематика «условленных встреч» — романтические ситуации. «Арап Петра Великого», как и большинство явлений русской прозы конца двадцатых годов XIX в., тесно смыкается с вальтер-скоттовским историческим романом. Таковы были сознательные задания Пушкина, так воспринимался роман и его современниками.

Но связь «Арапа Петра Великого» с романами В. Скотта не следует понимать как связь с сюжетологией определенных романов Скотта. Подобные связи, по-разному мотивируясь, обильно констатируются в позднейшей прозе Пушкина, но начисто отсутствуют в «Арапе Петра Великого». Роман тесно связан с самой системой исторического романа в том виде, какой был придан ему В. Скоттом. Эти связи преимущественно характерны для описательных и правоописательных глав («ассамблея» и «обед»), которые сам Пушкин только и печатал как «главы исторического романа», подчеркивая этим свой отзыв на новое волнующее век литературное явление.

Поэтика исторического романа с его документацией, с его интересом к «мятежным эпохам», возможность познать в романе подлинное русское прошлое вызывали острый интерес Пушкина к жанру. Исторический роман В. Скотта Пушкин принял как литературный вызов и в своем незавершенном романе по-своему ответил на него. Его пленяла возможность показать «домашним образом» одну из грандиозных эпох родной истории, в которой наряду с историческими персонажами действующими лицами были и его прямые предки.

Он щедро откликнулся на демократическо-реалистические тенденции английского романа и уже подошел вплотную к изображению маленьких людей с их ярким народным просторечием.

«Школа» исторических романов В. Скотта сыграла известную благотворную роль в росте прозаика Пушкина, художника-реалиста. В первой же своей попытке «исторического романа» Пушкин, чутко оценив его достоинства, уже избежал ряда его недостатков; утомительной гипертрофии описаний, злоупотребления диалогами, загромождения романа анти-

---

<sup>107</sup> В. Скотт свои романы озаглавливал как «tales» и только позже как «novels». Характерны и его «Tales of a grand father». По поводу подзаголовка «повесть» к «Аскольдовой могиле» Загоскина у нас замечали: «Всякий видит по одному заглавию, что предмет этого исторического романа, названного повестью по скромной форме, предписанной В. Скоттом, принадлежит временам...». — *Цитата из рецензии О. И. Сенковского в «Литературной летописи» «Библиотеки для чтения» (1834, т. I. отд. Критика, с. 44).*

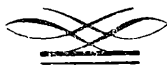


кварской ученостью, повторений отдельных эпизодов, отяжеляющих развитие действия, больших размеров отдельных глав романа.

Далеко не все линии «Арапа Петра Великого» могут быть связаны с В. Скоттом. Роман Пушкина в целом не похож ни на один из романов В. Скотта, образы пушкинского романа — типические русские образы, выхваченные нашим художником из недр русской жизни, говорящие на своеобразном языке наших предков, живущие их собственными чувствами.

Но метод изображения, но подход к теме, к героям с несомненностью говорит о том, что Пушкин принял вызов шотландского художника, вышел с ним на творческое соревнование и с первых же глав дал образец нового национального исторического романа.

Явившись своеобразной новой репликой на романы В. Скотта, «Арап Петра Великого» в то же время явился подлинной прелюдией ко всей пушкинской прозе и наметил вехи дальнейшего развития русского исторического романа. Ранее своих современников и в отличие от них Пушкин придал этому роману не повинистически-официозный характер, а наполнил его подлинным патриотизмом, любовью к России, преображаемой и преображенной «железной волею Петра».





С. Б. РУДАКОВ

## РИТМ И СТИЛЬ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

Автор публикуемой статьи, Сергей Борисович Рудаков, родился 8 (21) октября 1909 г. в г. Виннице в семье пехотного офицера; он был прямым правнуком адмирала Александра Ивановича Бутакова. Закончил среднюю школу в Ленинграде. В 1928 г. поступил на Высшие гос. курсы при Институте истории искусств. После закрытия института в 1930 г. работал с Ю. Н. Тыняновым, участвуя в подготовке собрания стихотворений В. К. Кюхельбекера.<sup>1</sup> С апреля 1935 по июль 1936 г. жил в Воронеже, где близко общался с О. Э. Мандельштамом, помогая ему в подготовке к печати сборника стихотворений. Вернувшись в Ленинград, преподавал русскую литературу в школе для взрослых. В 1941 г. закончил Ленинградский гос. педагогический институт им. А. И. Герцена по отделению языка и литературы. Принимал близкое участие в работах Пушкинской комиссии Академии наук. 26 апреля 1940 г. прочел доклад «Новые редакции стихов Катенина (по авторскому экземпляру сочинений Катенина 1832 г.)». Доклад был принят к печати в VII томе «Временника Пушкинской комиссии», издание которого не состоялось. В Великую Отечественную войну С. Б. Рудаков воевал на Ленинградском фронте, служа в морской пехоте. В ноябре 1941 г. получил тяжелое ранение и контузию в боях под Невской Дубровкой. После лечения в санбате и ленинградском госпитале был вывезен по ладожской трассе на Большую Землю. Летом 1942 г. перевезен в Москву, где служил во Всевобуче. В ноябре 1943 г. ушел вторично на фронт. Пал в бою 15 января 1944 г. Похоронен в дер. Устье Чаусского района Могилевской области. Ему посвящено стихотворение А. А. Ахматовой «Памяти друга» (1945).

Публикуемая статья — текст доклада, прочитанного С. Б. Рудаковым 12 июня 1941 г. на заседании Пушкинской комиссии и представлявшего собой первую часть подготовленной им диссертации. Вторая часть была прочитана весной 1943 г. в Москве, на заседании Пушкинской группы Литературного института Союза советских писателей, руководимой в военные годы Б. В. Томашевским. Завершить рукопись второй части С. Б. Рудаков не успел; черновая рукопись утрачена.

О «еще не напечатанной работе С. Б. Рудакова, посвященной ритмико-синтаксической структуре „Медного всадника“», упомянул Б. В. Томашевский в своем исследовании «Строфика Пушкина».<sup>2</sup> В бумагах С. Б. Рудакова сохранилась выписка из протокола заседания Пушкинской комиссии 12 июня 1941 г. с текстом выступления Б. В. Томашевского на обсуждении доклада. Оно представляет двойную ценность: и как материал по истории пушкиноведения, и как самостоятельная работа, частично дополняющая соображения и наблюдения, высказанные в статье Б. В. Томашевского о строфике Пушкина. Приводим эту выписку целиком.

<sup>1</sup> См.: Кюхельбекер В. К. Стихотворения. М.—Л., 1939 (Б-ка поэта. Малая серия), с. 284.

<sup>2</sup> См.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. М.—Л., 1958, с. 111.

«Мне трудно говорить на такую тему, потому что вопросы, затронутые в докладе, очень новы; с этой точки зрения никто из исследователей не подходил к „Медному всаднику“. Но, кроме того, надо сказать, что возражать или подтверждать, соглашаться или расходиться с данным докладом можно только проверив всю эту работу с начала и до конца на материале „Медного всадника“. Поэтому возражения могут быть только случайными. Но должен сказать, что в некоторой части работа, проделанная Сергеем Борисовичем, совпадает с той работой, которую проделал я. Во многом мне пришлось столкнуться <с ним?> и прийти к тем же примерно результатам. Но если я не пришел ко всем тем результатам, к которым пришел докладчик, то только потому, что я вел работу в несколько другом направлении, не анализировал тех пунктов, которые анализировал сегодня докладчик.

Мне хотелось бы отметить те моменты сближения, к каким я пришел в своей работе. Дело в том, что положение „Медного всадника“, действительно, особое. И это особое положение выяснилось при изучении строфической системы поэмы. Я должен предупредить, что я буду говорить только о ритмике. Занимаясь вопросом о строфе „Евгения Онегина“, я пришел к нескольким неожиданным для меня результатам. Строфа „Евгения Онегина“ есть сложная строфа. Пушкин написал формулу этой строфы. Она состоит из четырех элементов: три четверостишия и заключительное двустишие. Мы имеем, кроме единства строфы, еще дробное членение; строфа слагается из частей, которые сегодня назывались элементарными строфами. Это соотношение между элементарной строфой и строфой в целом меня заинтересовало. При этом а priori я думал, что при такой организованной строфе, когда три элементарных четверостишия возвращаются всегда в одном определенном порядке, ожидают в одном и том же месте, вызываются заранее предопределенной общей строфой, они должны быть организованы гораздо замкнутее, гораздо крепче разделены, чем в поэмах так называемого „вольного стиля“, какими являются „Кавказский пленник“ и „Руслан и Людмила“, где строфы нет, где есть вольная рифмовка, где синтаксическая связь будет сильнее, чем заданные ритмические связи, и т. д. Когда же я обратился к материалу, то обнаружил обратное тому, из чего я исходил. Элементарная строфа — четверостишие, — как оказалось, живет гораздо более самостоятельной жизнью в поэмах вольной рифмовки, нежели в „Евгении Онегине“. Ясно, что моя априорная предпосылка опрокидывается при более углубленном подходе к этому делу. Дело в том, что элементарные строфы подчинены внутреннему единству строфы, а когда мы имеем дело с „Кавказским пленником“, то там эти элементы не подчинены ритмическому единству; следовательно, каждому четверостишию суждено жить самостоятельной жизнью. И когда мы изучаем такие произведения, как „Кавказский пленник“, то в ритмическом отношении элементарные четверостишия гораздо самостоятельнее, чем в строфе „Евгения Онегина“, где самостоятельность имеют только первое четверостишие и замыкающее двустишие. Все остальное является сплошным потоком, подчиненным строфе в 14 строк. В „Кавказском пленнике“ отдельные строфы не закреплены ритмикой, а подчиняются законам синтаксиса, имеют смысловое значение. Оказывается, что в „Медном всаднике“ эти четверостишия живут еще менее самостоятельной жизнью, нежели в „Евгении Онегине“. Отсюда, естественно, встает вопрос: а почему? В „Евгении Онегине“ они ориентируются на строфическое единство; следовательно, из этого можно сделать вывод, что и в „Медном всаднике“ они должны быть ориентированы не на композиционное, а на ритмико-композиционное единство. Это — вывод, который принадлежит сегодняшнему докладчику, который я в своей работе не сделал, констатировав только парадокс в развитии данного строфического приема у Пушкина на протяжении его поэм. Я обследовал все поэмы, только не затрагивал „Руслана и Людмилы“. Меня интересовали

хронологически совпадающие с „Евгением Онегиным“ вещи и „Медный всадник“, как вещь, написанная после „Евгения Онегина“. Получается та же самая картина, т. е. во всех поэмах нет более крупной ритмической единицы, нежели элементарная строфа, а в „Медном всаднике“ ее приходится искать. Тут подчинение элементарного двуступишия какому-то цельному единству. Это тот результат, к которому мне пришлось прийти, идя совершенно другими методами. Мне было очень ценно то, что сегодняшней доклад дает мне ответ на этот вставший передо мной вопрос на конкретном материале. До окончательного вывода я не дошел. Вывод докладчика для меня чрезвычайно ценен».

Статья С. Б. Рудакова печатается по машинописной копии из архива покойного исследователя. Текст дается в сокращении: опущены первые четыре раздела и первые абзацы пятого раздела, содержащие историографию вопроса.

Сводки черновых текстов «Медного всадника» и «Езерского», приводимые в статье, в отдельных случаях отличаются от принятых в настоящее время (см.: Акад., V, 387—499; Пушкин А. С. Медный всадник. Издание подготовил Н. В. Измайлов. Л., 1978 (сер. «Литер. памятники»)); во избежание существенных изменений в тексте статьи мы оставляем их в том виде, в каком они могли быть известны автору к 1941 г., не переводя их на новейшие издания.

Копия статьи автором не выправлена; единичные исправления опечаток и прямых стилистических погрешностей специально не оговариваются.

*Э. Г. Герштейн*

#### РИТМ И СТИЛЬ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

«Медный всадник», созданный в 1833 г., стоит в ряду других произведений Пушкина в некоторой мере на распутье между стихом и прозой. Хронологически завершая список поэм Пушкина, сохраняя интонационные связи с «Евгением Онегиным», «Медный всадник» оказывается в соседстве с несколькими неосуществленными замыслами прозаических произведений, наконец, в непосредственной близости к «Повестям Белкина», «Дубровскому», «Капитанской дочке», «Арапу Петра Великого». Само историческое, буквально — хронологическое, место «Медного всадника» должно помочь уяснить многое в вопросе о сложности повести как художественного целого. Помимо общих соображений, на близость, на непосредственную связь «Медного всадника» с «Евгением Онегиным» указывает характер промежуточного звена между этими произведениями — именно «Езерского». Внешним (и, конечно, глубоко внутренним) показателем этой связи служит онегинская строфа «Езерского», разложенная, растворенная в этой части текста «Медного всадника», которая еще связана с набросками «Езерского».

Касаясь проблемы стиля «Медного всадника» и говоря о пестроте его, вполне справедливо в качестве ближайшего источника называют «Евгения Онегина»; далее говорят об оде (уточняя — об оде Ломоносова, Петрова, Державина), об эпиграмме, хотя справедливее относить ее к частному случаю проявления стиля «Евгения Онегина», о лирике, сопровождающей «Евгения Онегина» и наделенной качествами, которые принято называть онегинскими, о поэмах, о повестях.

Именно в этой связи стоит вопрос о новом жанре, жанре, специфику которого подчеркивает авторский подзаголовок «Петербургская повесть», и о новом повествовательном стиле. Объяснить новизну одной идеей, со-

держанием нельзя, так как в художественном произведении само содержание дано в системе словесных образов.

Если мы говорим о новой художественной системе, то должны обратиться к тому новому, что ее отличает от ближайших, соседних явлений.

Для выяснения индивидуальных особенностей «Медного всадника» надо обратиться к анализу той структуры, которая проявляет себя во всем — от композиционного целого до организации смыслов в пределах одного стиха. Композиция, внутренняя организация материала (ритм, расположение рифм, различные малые объединения строк: двустишия, четверостишия) не безразличны к тому, как между собой связаны смыслы слов, составляющих ткань стиха.

Отсюда путь — через анализ поэтического синтаксиса к языку, к семантическим особенностям текста, выраженным в лексике, распределенной определенным образом в строке, к вопросу о характере эпитета, ведущего за собой многообразные метафорические образования. Наша задача — пройти этот путь, с тем, однако, условием, чтобы не забывать о том, как все эти вопросы связаны с жизнью самого стиха.

## 1

Начать приходится с рассмотрения вопроса о связях стиха «Медного всадника» через посредствующее звено — «Езерского» — с «Евгением Онегиным».

Здесь большое значение приобретает вопрос о разложении онегинской строфы, вопрос о том, как из черновиков во взаимной борьбе вырастают строфы и отдельные фрагменты, лишенные точной строфической характеристики, но еще несущие некоторые особенности строфы. При рассмотрении же окончательного текста «Медного всадника» встает вопрос о соотношении тематического и стихового членения целого на единицы, которые взаимно связаны таким образом, что устанавливается закономерная иерархия смыслов, некоторый ступенчатый порядок, наименьшей единицей которого остается один стих.

Чтобы проследить путь формирования бесстрофического стиха «Медного всадника», надо отправляться от анализа онегинской строфы.

Четырнадцатистрочная онегинская строфа интересна прежде всего тем, что составляясь формально из трех четверостиший и заключительного двустишия, она тем самым исчерпывает все возможные типы четверостиший, одновременно используя в четырех разных функциях (трижды включенными в эти четверостишия, один раз самостоятельно) двустишия. Степень устойчивости элементарной строфической единицы (двустишия и четверостишия) определяется совпадением или несовпадением границ строфы, т. е. ряда строк, связанных рифмовкой, с границей вписанной в данную строфу фразы.

Если четверостишие перекрестной рифмовки сравнительно устойчиво, то четверостишие парной или кольцевой рифмовки с большей легкостью способны вычлениению двустиший.

Формула онегинской строфы *AbAbCCddEjffEgg* может читаться так: 4+4+4+2 или 4+2+2+4+2; наконец, даже так: 4+2+2+1+2+1+2. Вполне устойчивыми оказываются лишь первое (перекрестное — *AbAb*) четверостишие и последнее (*gg*) двустишие. В общем виде справедливо такое чтение: 4+8+2, где средние восемь стихов очень легко могут образовывать разные весьма свободные и неустойчивые комбинации (2+6, 2+3+3, 2+2+1+2+1...).

Мы рассмотрели лишь те случаи, когда фразовые границы способствуют образованию внутри онегинской строфы сравнительно правильных, по-своему закономерных, отвечающих характеру рифмовки элементарных строф. Здесь можно говорить о различных комбинациях строф; когда же

границы фраз будут иными — скажем, фраза займет часть первого четверостишия и первый стих первого двустишия, — то нужно говорить уже о строфическом переносе.

Для понимания роли онегинской строфы важно то, что подобная система распределения внутри строфических границ непосредственно отвечает и смысловому членению словесного материала строфы. «Дело в том, что вследствие особенностей синтаксической структуры большей части онегинских строф начальное четверостишие обладает обычно законченностью как грамматической, так и тематической. Обычно подобное четверостишие является как бы кратким изложением содержания всей строфы».<sup>1</sup>

Первое четверостишие дает тему, ее развитие с вариантами и отступлениями занимают 8 следующих стихов, последнее двустишие подводит итог содержанию строфы. Мы имеем вполне закономерное совпадение, устойчивые части строфы несут устойчивые в смысловом отношении словесные группы. Средние 8 стихов, как дающие по самой своей строфической природе наибольшие возможности для изменений, несут весьма неопределенные, подвижные, непостоянные синтаксические образования. Эти 8 стихов особенно подвержены воздействию строфических переносов. Вопрос о внутривофическом переносе в этой связи имеет меньшее значение, так как он собственно не разрушает элементарных строф, но несомненно, что эти переносы в известной мере расплывают внутреннюю связь. Строфа воспринимается как целое благодаря тому, что крайние элементарные строфы (*AbAb* и *gg*) отличаются жесткостью. Чередование строф создает ритм повествования «романа в стихах».

В своем докладе, «прочитанном в Пушкинской комиссии»,<sup>2</sup> Г. О. Винокур доказал, что онегинская строфа не имеет никакого отношения к задуманной Пушкиным поэме «Таврида», как это предполагалось до последнего времени, а создана специально для «Евгения Онегина». Принципиальное значение этого утверждения очень велико: оно лишний раз говорит о связи структуры со смыслом (в данном случае — о связи жанра «романа в стихах» со специальной строфой).

Однако это уточнение, характеризующее историю создания «Евгения Онегина», не облегчает вопроса о генезисе, о формировании строфы (а, следовательно, полагаю, и замысла «Евгения Онегина»), но лишь осложняет его. Г. О. Винокур разрушил апокрифическое представление о том, что онегинская строфа создана для «Тавриды», т. е. поэмы (да еще поэмы 1821 г., т. е. типа особого, так сказать, «доюжного»), а не для «романа в стихах».

Остается открытым вопрос о подступах Пушкина к работе над строфой, о стадиях работы. На этот вопрос могли бы дать ответ лишь самые первые черновики первой главы «Евгения Онегина» или прямые свидетельства Пушкина. Ни тех, ни других нет. Наличие подобных сведений помогло бы глубже проанализировать характер внутривофических единиц, а следовательно, и всей строфы.

Но близость «Евгения Онегина» — через «Езерского» — к «Медному всаднику» позволяет нам проследить другую, предельную фазу работы Пушкина над строфой — борьбу с ней, ее разложение ради создания некой новой конструкции, применительно к новой тематике, новым стилевым качествам стиха, новому жанру.

На основании изучения черновиков Н. В. Измайловым установлена преемственность замыслов «Езерского» и «Медного всадника». Сложная

<sup>1</sup> Томашевский Б. Десятая глава «Евгения Онегина». История разгадки. — Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 386.

<sup>2</sup> Позднее был опубликован, см.: Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин. Сб. статей. Под ред. проф. А. Еголина. М., 1941, с. 155—213. (Примеч. Ред.).

работа Пушкина отделяет первые наброски «Езерского» от окончательного текста «Медного всадника». «„Медный всадник“ и так называемый „Езерский“ — два разных замысла, хотя и возникшие и обработанные на одном материале, но порожденные разными мотивами, веденные в разных направлениях и с разными заданиями».<sup>3</sup> Результативный бесстрофический текст «Медного всадника» по внешности очень далек от строф «Езерского».

Приступая к изложению истории работы Пушкина над «Езерским» и «Медным всадником», Измайлов писал: «... среди двойного хаоса вариантов и теорий безнадежно запутаны основные, начальные вопросы изучения: о соотношении „Езерского“ с „Медным всадником“ и об их творческой хронологии».<sup>4</sup>

Прежде работу над «Медным всадником» действительно надо было начинать с речи о неизученности рукописей, хотя около десятка исследователей, от Анненкова до Брюсова, интересовались этими рукописями. Теперь, после работы Н. В. Измайлова и уточнений С. М. Бонди, уточнений, касающихся хронологии работы Пушкина, а значит, и развития замысла, положение иное: при известной изученности рукописей и истории замысла остались в тени некоторые существеннейшие стороны темы, без объяснения которых не могут быть должным образом учтены даже те наблюдения над историей текста, которые уже доказаны с бесспорной ясностью. Я имею в виду весьма жесткую характеристику стиха самого «Медного всадника» <...> в указанной работе Н. В. Измайлова мы узнаем, что «Медный всадник» «написан сплошным стихом с вольною рифмовкою, связывающим в одно непрерывное целое всю повесть, придавая ей сжатость, сосредоточенность и цельность, усугубленную частыми enjambements и глубокими смысловыми паузами на серединах стихов».<sup>5</sup>

В другом месте, в примечании к одному черновому наброску, мы читаем: «Нужно отметить в ходе переработки текста уточнение и усиление пунктуации в сторону акцентирования пауз на полустипиях (принцип, на котором построен и весь «Медный всадник»)».<sup>6</sup>

Подобное же значение придает переносам и другой исследователь: «... мы обнаруживаем первоначальную и ведущую языковую и стилистическую стихию, у Пушкина до сих пор небывалую. Внешний ее признак — частые переносы».<sup>7</sup>

Оба эти утверждения точны и указывают верный путь исследования, но они называют лишь, так сказать, отрицательный признак новой стиховой системы: переносы, т. е. частые нарушения потока с «вольной рифмовкой». Нет ответа на вопрос: что же связывает «в одно неразрывное целое всю повесть»? Ведь не сами же переносы...

Ответ кроется в особенностях бесстрофического стиха «Медного всадника». Это не просто стих с «вольной рифмовкой», но стих особым образом организованный, а переносы в нем выполняют строго определенную роль; тем самым они (явление ритмико-синтаксическое) оказываются связанными некоторой закономерной связью с рифмовкой, т. е. делением текста на элементарные строфы (само это явление рифмовки и образуемых ею единств принято относить к метрике). Подобные внутренние связи напоминают организацию онегинской строфы, с той, однако, оговоркой, что система переносов дробных и внешне неупорядоченных строк напоминает

<sup>3</sup> Измайлов Н. В. Из истории замысла и создания «Медного всадника». — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, с. 190. (Далее: Измайлов).

<sup>4</sup> Там же, с. 170.

<sup>5</sup> Там же, с. 171.

<sup>6</sup> Там же, с. 183.

<sup>7</sup> Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 4—5. М.—Л., 1939, с. 121.

лишь средние 8 стихов онегинской строфы (*CCddEffE*). Если в «Евгении Онегине» объем этой подвижной части строфы задан, ограничен 8 стихами, а главное, скреплен прочным каркасом (*AbAbgg*), то в «Медном всаднике» относительно велика возможность для подобных неустойчивых объединений занимать довольно произвольное пространство. Перед нами стоит вопрос: что выполняет в «Медном всаднике» роль этого скрепляющего каркаса, который в «Евгении Онегине» сдерживает строфу как крупную стиховую и смысловую единицу?

В специальной работе, посвященной онегинской строфе, Л. П. Гроссман хотя и исходит из верного положения, что «держит, скрепляет и оформляет роман» единство художественного замысла и замечательная организация ямбического *дистиха* — онегинская строфа»,<sup>8</sup> но при анализе принимает частный случай, возможный вариант за норму. Четырнадцатистрочный объем и гибкость средних 8 стихов (*CCddEffE*) позволяют Л. П. Гроссману весьма настойчиво проводить сближение онегинской строфы с сонетом. В понимании Гроссмана онегинская строфа имеет членение — 4+4+3+3, тяготея к объединению 8+6. Основной переломный пункт находится, как в сонете, после второго катрена.

Разнообразие, гибкость онегинской строфы столь велики, что Л. П. Гроссман на весь текст «Евгения Онегина» напел даже две строфы, действительно близкие к сонету (гл. 5-я, строфа X; гл. 4-я, строфа XXXI). Но сущность онегинской строфы именно в качествах, чуждых сонету: сонет (в строгом понимании законов сонета) не допускает слияния второго катрена с первым терцетом, он не замыкается жестким двустипшием, а заканчивается одним стихом, связанным с последним терцетом (а то и с обоими терцетами). Сонет — самостоятельная единица, малая форма, он не является частью повествовательного потока; поэтому степень законченности, четкости сонета и онегинской строфы — вещи совершенно разные.

Л. П. Гроссман полагает, ссылаясь на опыты Вяч. Иванова, М. Волошина, Ф. Сологуба, что онегинская строфа с успехом может быть использована другими авторами и в других жанрах, «одинаково вышукло выявляя несхожие творческие индивидуальности и различные художественные жанры (шутливую повесть, лирическое письмо), автобиографическую поэму и проч.)».<sup>9</sup>

Рекомендуя поэтам в разнообразных случаях прибегать к онегинской строфе, Л. П. Гроссман забывает о главнейшей, органической функции онегинских строф — быть носителем смыслов именно единственного «романа в стихах».

Если смотреть на строфу как на некоторое смысловое целое (как единственно на нее и должно смотреть), то она немислима вне «Евгения Онегина».<sup>10</sup> К этому убеждению пришел и Пушкин, после почти десятилетней привычки работы над «Евгением Онегиным» попытавшийся было инерционно связать новый замысел с онегинской строфой. Есть основания думать, что глубокой связью этой строфы с «Евгением Онегиным» отчасти и объясняется незавершенность «Езерского».

Вообще понятие замысла очень шатко, и иногда не совсем ясно, какое именно содержание вкладывает в него исследователь. Несомненно, что черновики 1833 г. неоднородны, что потенциально разные страницы черновиков «Езерского» — «Медного всадника» ведут к различным произведе-

<sup>8</sup> Гроссман Л. П. Онегинская строфа. — В кн.: Пушкин, сб. 1. Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924, с. 160. Ср.: Гроссман Л. П. Борьба за стиль. М., 1927, с. 62—121.

<sup>9</sup> Гроссман Л. П. Онегинская строфа, с. 118. Заметим, что сам Пушкин напел форму своей строфы для письма мало подходящей и «лирические» письма Татьяны и Евгения написаны бесстрофическим стихом.

<sup>10</sup> Названные Л. П. Гроссманом поэты, пробовавшие писать онегинскими строфами, неминуемо либо (вольно или невольно) привносили в свои произведения некоторые черты стиля «Евгения Онегина», либо разрушали строфу.



ниям, что, наконец, практически получились отдельно обработанный отрывок недописанного «Езерского» — «Родословная моего героя» и резко от нее отличный «Медный всадник».

Творческая история, хронология работы Пушкина позволяют с довольно большой определенностью говорить об отдельных стадиях работы. Но все же остается неясным вопрос о том, как именно одно предполагаемое решение сменялось, вытеснялось другим. О жанре «Езерского» и «Медного всадника» говорится как о готовых вещах, на одной из которых Пушкину надлежало лишь остановить свой выбор. В действительности жанр «Медного всадника» (а следовательно, замысел) творился вместе с самим текстом. Замысел подвижен; замысел, может быть, более, чем законченное поэтическое произведение, не поддается пересказу. По отдельным сохранившимся свидетельствам (планам, черновикам, данным мемуарным, эпистолярным) мы можем лишь с некоторой приближенностью судить о том, как жил замысел. В особенности такого рода осторожность не должна забываться, когда речь идет о сложном и лишь частично нашедшем себе законченное выражение комплексе, подобном работе Пушкина осенью—зимой 1833 г. над «Езерским» — «Медным всадником». В таких сложных положениях возникает специальная проблема — история ненаписанного или неподписанного поэтом. Наличие черновиков поможет нам установить, что именно (кроме одного, но пережившего много изменений героя <...>) перешло из одного так называемого замысла в другой.

Критикуя положение Н. В. Измайлова о том, что «ближайшим стимулом к перемене в замысле явилось знакомство с поэмой Мицкевича»,<sup>11</sup> С. М. Бонди пишет: «Что же касается до общей идеологической концепции повести, то связывать ее с впечатлениями от чтения Мицкевича можно было бы только в том случае, если бы у нас были данные утверждать, что сюжетная и идеологическая концепция „Медного всадника“ и „Езерского“ заведомо были различны. Однако у нас нет этих данных». <sup>12</sup> Бонди глубоко прав, так как «Езерский» и «Медный всадник» генетически близки, а то различие их, которые выяснил Измайлов, — следствие работы Пушкина над «Медным всадником» после того, как «Езерский» был оставлен. Следы внутренней и конструктивной близости этих двух произведений могут быть вскрыты при анализе самого стиха.

## 2

Обращаемся к вопросу о том, как относится бесстрофический стих «Медного всадника» к «Евгению Онегину». Стих «Медного всадника» состоит из тех же элементарных строфических образований, что и онегинская строфа. Генетически связанный с онегинской строфой, являясь продуктом ее распада, стих «Медного всадника» сохраняет все три типа четверостиший, чередующихся с двустипшиями. Этот стих сложился в процессе борьбы Пушкина со строфической формой, как результат разложения отдельных строф «Езерского», использованных в новых редакциях в «Медном всаднике». Как следствие самостоятельного развития отдельных элементарных строф, в роли промежуточных звеньев в тексте «Медного всадника» встречается сочетание стихов, отсутствующих в онегинской строфе. Это — пяти- и семистипшия, это — связанные свободной рифмовкой соединения четверостиший с двустипшиями, давшие шести-, восьми-, десятистипшия.

<sup>11</sup> Измайлов, с. 190.

<sup>12</sup> Рукописи А. С. Пушкина. Фототипическое издание. Альбом 1833—1835 гг. (Тетрадь № 2374 Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина). Комментарий под ред. С. М. Бонди. М., 1939, с. 45.

Кроме того, в трех случаях мы находим нерифмуемые («белые», «холостые») стихи. Интересно, что в черновиках (на это указывал и Брюсов) эти стихи рифмовались, но рифмовались с теми стихами, которые в окончательную редакцию не вошли. Наличие всех трех типов четверостиший, чередующихся с двустишиями и «неправильными» элементарными строфами (назовем пяти-, семистишия и др. «неправильными» относительно онегинской строфы), отличает стих «Медного всадника» от обычного — для самого Пушкина и для других поэтов — бесстрофического стиха. Заметим, что подобное разнообразие элементарных строф и их сочетаний мы наблюдаем в «Медном всаднике» на очень короткой дистанции из 465 стихов. Так называемый бесстрофический стих обычно состоит из последовательно примыкающих одно к другому перекрестных четверостиший; в тех же случаях, когда мы находим иную организацию, т. е. отход от сплошного потока перекрестных четверостиший, обычно наблюдается ясно выраженное преобладание, скажем, кольцевых четверостиший или чистых двустиший.

Основной отличительной особенностью стиха «Медного всадника» является скопление — на первый взгляд, весьма неорганизованное, произвольное — составляющих его элементарных строф:

Над омраченным Петроградом  
 Дышал ноябрь осенним хладом.  
 Плеская шумною волной  
 В края своей ограды стройной,  
 Нева металась, как большой  
 В своей постеле беспокойной.  
 Уж было поздно и темно;  
 Сердито бился дождь в окно,  
 И ветер дул, печально воя.  
 В то время из гостей домой  
 Пришел Евгений молодой...  
 Мы будем нашего героя  
 Звать этим именем. Оно  
 Звучит приятно; с ним давно  
 Мое перо к тому же дружно.  
 Прозванья нам его не нужно,  
 Хотя в минувши времена  
 Оно, быть может, и блистало  
 И под пером Карамзина  
 В родных преданьях прозвучало;  
 Но ныне светом и молвой  
 Оно забыто. Наш герой  
 Живет в Коломне; где-то служит,  
 Дичится знатных и не тужит  
 Ни о почившей родине,  
 Ни о забытой старине.

(V, 138)

Этот отрывок — начало первой части повести — отделен Пушкиным от следующего отрывка абзацем. Отрывок представляет собой самостоятельное целое, входящее в состав первой части на равных правах с рядом подобных ему отрывков.

Цельность отрывка выражается и в тематическом единстве (двойная экспозиция: читатель знакомится со временем и местом действия и с героем повести), и в законченности фразовой и строфической (т. е. в совпадении границ словесных и стиховых).

Этот отрывок состоит из следующих элементарных строф: двустишие, перекрестное четверостишие, двустишие, кольцевое четверостишие, двустишие, двустишие, перекрестное четверостишие в три двустишия. Оказывается, не все эти четверостишия и двустишия одинаково относятся к «потoku», к 26-строчному отрывку как к единству. Своеобразие каждого четверостишия и двустишия определяется его отношением к синтаксису, к тому фразовому материалу, который заполняет данное четверостишие

или двустипшие; в свою очередь характер отношения синтаксиса к элементарной строфе меняется в зависимости от положения строфы (или — что то же — фразы) в пределах отрывка: в начале, в середине или в конце его.

Мы наблюдаем совпадение строфических границ и границ синтаксиса в начале и конце отрывка и резкое, систематическое нарушение синтаксисом строфических границ внутри отрывка. Если отвлечься от вопроса о количестве строк, этот отрывок, как и все другие, может быть по своему строению сближен с онегинской строфой: очень подвижный, легко видоизменяющий свои очертания рисунок средних стихов (в данном случае 16 стихов) напоминает характер 8 средних стихов онегинской строфы; законченные, твердо очерченные четверостишия и двустипшия в начале и конце данного отрывка напоминают каркас онегинской строфы (*AbAb* и *gg*).

Вспомним, что за первым четверостишием и последним двустипшием в онегинской строфе закреплены определенные смыслы. Наша аналогия позволяет предположить наличие близкого явления и в рассматриваемом отрывке из «Медного всадника». В этом отрывке обращает на себя внимание особый характер двустипший. Их две разновидности: в одних дано начало темы <или> последние фразы, другие, перемежаясь с четверостишиями, несут словесный материал середины отрывка. Начальные и заключительные двустипшия отличаются полной согласованностью синтаксиса с объемом строк. Более того, можно говорить о равновесии смыслового наполнения самих двустипший. Двустипшие строятся по принципу, сущность которого состоит в том, что первый стих называет тему, мотив, а второй не развивает, не расширяет его, а лишь его повторяет. Получается как бы параллельный ход, усиливающий смысл, названный в первом стихе:

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом.

Начало экспозиции дано в двустипшии. Здесь названы время и место. Оба стиха (обе половины фразы) равномерно окрашены одним мотивом — ненастной петербургской осени; «омраченному» Петрограду первого стиха вторит в следующем стихе «осенний» хлад.

Или последние двустипшия, посвященные экспозиции героя:

Живет в Коломне; где-то служит,  
Дичится знатных и не тужит  
Ни о почиющей родне,  
Ни о забытой старине.

Здесь четыре сказуемых расположены в пределах первого двустипшия вполне симметрично: они в форме хиазма занимают начала и концы стихов, оставляя остальному словесному материалу середину обоих стихов; затем второе двустипшие несет два дополнения, относящиеся к последнему сказуемому и также расположенные симметрично. Порядок слов в обоих стихах такой: отрицание, определение, определяемое дополнение; существительные рифмуются («родне» — «старине»); отрицания создают единство акафора; определения, замыкающие обе середины стихов, перекликаются и по смыслу («почиющей» — «забытой»). К этим двустипшиям по характеру близко и «первое» четверостишие. В нем то же совпадение синтаксиса с границами строк и всего строфического единства. Параллелизм в нем достигается тем, что первые двустипшия:

Плеская шумною волной  
В края своей ограды стройней, —

несут тему, которая метафорически повторяется двумя следующими стихами:

Нева металась, как больной  
В своей постеле беспокойной.

Таковы крайние двустипхия и близкое к ним как по месту, так и по функции четверостишие. От них резко отличаются двустипхия и четверостишие середины отрывка. Все они разрушены синтаксисом: мы наблюдаем непрерывные переносы — строчные и строфические. Переносы объединяют по смыслу строки из разных строфических образований, разрушая тем самым и эти образования.

Уж было поздно и темно.

Этот стих получает свое тематическое продолжение (а не самоповторение, как в крайних двустипхиях) в парном стихе:

Сердито бился дождь в окно.

Однако связь этого нового стиха с последующим, начинающим новое четверостишие, сильнее, чем с предыдущим, с которым стих этот объединен рифмовкой. Смысловые границы здесь достаточно выразительно проявлены пунктуацией:

Уж было поздно и темно;  
Сердито бился дождь в окно,  
И ветер дул, печально воя.

На этом заканчивается та вступительная часть, которая говорит о месте и времени, и со второго стиха кольцевого четверостишия вводится герой:

В то время из гостей домой  
Пришел Евгений молодой...

Эти два рифмующихся стиха, в пределах которых мы видим совпадение синтаксиса со стиховыми границами, не самостоятельны, так как они составляют лишь среднюю часть кольцевого двустипхия. Мнимая самостоятельность этих стихов снимается опоясывающей рифмовкой «воя» — «героя», напоминающей об истинной подчиненной роли двустипхия. По содержанию являясь экспозицией героя, эти стихи через слова «В то время» отнесены (вопреки своему внутреннему единству, своей кажущейся цельности) к вступительной части, где шла речь о «времени». Имя же «Евгений» ведет к следующим стихам, посвященным вопросу о выборе поэтом этого имени для своего героя. Все рассуждения об этом имени занимают 11 с половиной строк. Начиная со стиха «Мы будем нашего героя», еще включенного в рассмотренное выше рассыпанное кольцевое четверостишие, но обращенного ко всему следующему «поток», эти строки — пример сплошного нарушения синтаксисом самостоятельности элементарных строфических образований:

Мы будем нашего героя  
Звать этим именем. Оно  
Звучит приятно; с ним давно  
Мое перо к тому же дружно.  
Прозванья нам его не нужно,  
Хотя в минувши времена  
Оно, быть может, и блистало  
И под пером Карамзина  
В родных преданьях прозвучало;  
Но ныне светом и молвой  
Оно забыто.

Фразовые границы расположены как раз в серединах элементарных строф, усиливая тем самым связи между собою тех строк, которые таким распределением синтаксических границ удалены от стихов, связанных с ними рифмовкой: в отдельных случаях эти фразовые границы вторгаются в пределы самой строки, образуя глубокие внутрострофические переносы.

Предположение о том, что в «Медном всаднике» мы имеем дело не просто с бесстрофическим стихом вольной рифмовки, но со стихом, особым образом организованным, на анализе первого отрывка оправдывается.

### 3

Весьма полезно эти наблюдения проверить в движении материала, на черновиках, образующих мост от «Езерского» к «Медному всаднику».

Рассмотренный отрывок — начало первой части повести — имеет до пяти сравнительно законченных промежуточных редакций (от того момента, когда он служил началом «Езерского», до настоящего вида). Начало этого отрывка подвергнуто детальному анализу Н. В. Измайловым в упомянутой его статье. Правда, этот анализ ведется с другой точки зрения и с другими целями. Анализируя чисто тематические изменения отрывка, Н. В. Измайлов обращается к вопросу о специфике стиха лишь в той степени, в какой это нужно для аргументации частных выводов, касающихся облика героя и его связи с обстановкой.

Эти промежуточные редакции имеют ряд дополнительных разночтений, внутренних вариантов. Для наших целей будет достаточно проследить за изменениями нескольких наиболее выразительных деталей.

Большой интерес представляет «еще бесформенный, далекий даже от контуров онегинской строфы набросок первых стихов, носящий характерные черты пушкинских первых черновиков».<sup>13</sup> Ни сводки, ни хотя бы транскрипции этого отрывка в статье Измайлова мы, к сожалению, не находим. Здесь было бы интересно проследить, имеют ли синтаксические группы тенденцию нарушать цельность намечающихся элементарных строф, имеют ли эти синтаксические группы тенденцию к развитию или самоповторению.

Первая сводка (из бумаг А. А. Краевского) уже представляет собою онегинскую строфу:

Над Петербургом омраченным  
Осенний ветер тучи гнал,  
Нева в течении смущенном  
Приподымалась — тяжкий вал  
Как челобитчик беспокойный  
Толкался у ограды стройной  
Ее гранитных берегов.  
Среди ненастных облаков  
Серпа и звезд не видно было;  
Взамен угаснувшей зари  
Светились тускло фонари.  
Дождь капал, ветер выл уныло,  
Клубя капот сирен ночных  
И заглушая часовых.

(V, 387)

В этой редакции и во всех последующих, пока отрывок остается в рамках онегинской строфы, начало несколько отходит от господствующего типа онегинских строф: первое четверостишие (*AbAb*) обычно синтаксически отграничено от остальных стихов (*CC*), а в данном случае цельность этого четверостишия нарушена переносом, благодаря чему вторая половина 4-го стиха синтаксически тесно связана со стихами 5—6-м и следующим. В остальном строфа совпадает с основным типом онегинской строфы.

<sup>13</sup> Измайлов, с. 174.

Последовательно проследим, как меняются от варианта к варианту смыслы этой строфы и какие это влечет изменения в функциях элементарных строф.

Следующая редакция (или параллельная, см. бумаги Плетнева) дает ряд словарных изменений в пределах почти тех же ритмических условий.

Некоторое изменение наблюдаем лишь в средних стихах (*ff*) кольцевого четверостишия. Вместо стихов

Взамен угаснувшей зари  
Светились тускло фонари,

где скорее речь идет о начале ночи, темноты, упоминается вечерняя заря, находим иные:

[Вдоль темных улиц фонари]  
[Светились тускло до зари]

(V, 390)

Кроме изменения в определении времени, о котором говорится здесь, эти стихи, хотя и незначительно, отличаются от предыдущих тем, что в них противопоставление несколько ослаблено. Это впечатление достигается тем, что в первом двустишии в противовес словам с глагольной временной выразительностью — «угаснувшей зари» — в следующем стихе, уравновешивая все двустишие, было: «Светились... фонари»; стихи если не равноправны синтаксически, то все же симметричны; рифмующиеся слова «зари» — «фонари» каждое в пределах своей строки выполняет одну работу: служат целью направленного на них действия. Во втором же двустишии словосочетания «вдоль темных улиц» и «светились тускло» хотя и противопоставлены друг другу по смыслу содержания, но ритмически они нейтральны одно относительно другого. Происходит это вследствие того, что подлежащее «фонари», стоящее в конце стиха и рифмующееся с «зари», не имеет в пределах своего стиха глагольных связей и тяготеет к своему сказуемому, стоящему в начале следующего стиха. Получается такой синтаксический ход, который скорее напоминает перенос; следовательно, уже нет того равенства стихов, какое было в первом варианте.

Третья редакция той же строфы дает очень интересное преобразование всего материала:

Над Петербургом омраченном  
Осенний ветер тучи гнал,  
Нева в волненьи возмущенном  
Приподымалась. Бился вал  
О плиты набережной стройной  
Как челобитчик беспокойной  
Об дверь министра. Фонари  
В замен угаснувшей зари  
Зажглись тускло — той порою  
Иван Езерский, мой сосед  
Вошел в свой тихий кабинет — <sup>14</sup>

(в статье Измайлова на 11-м стихе строфа обрывается; трудно судить, так ли она обрывается и в рукописи или исследователя интересовал текст до этого места).

В этой редакции новое то, что удалены стихи 7-й, 8-й 9-й, т. е. двустишие *dd* и первый стих *E* кольцевого четверостишия; на место стихов *dd* поставлены освобожденные из кольцевого четверостишия средние его стихи (*ff*), с рифмой «фонари» — «зари». Генденция подлежащего «фонари» (оставаясь несколько обособленно в пределах своего стиха) тяготеет к стиху, следующему за ним, здесь осуществлена:

<sup>14</sup> Там же, с. 181.

Об дверь министра. Фонари  
В замен угаснувшей зари  
Зажглися тускло...

Перенос, с которого теперь начнется фраза, вызвал и в следующих стихах ответный перенос, так как словосочетание, стоявшее раньше перед подлежащим «фонари», не переместилось ниже и, естественно, не смогло уместиться в пределах одного стиха. Последняя строфическая редакция этого отрывка уже лишена интересующих нас строк, но ритмическая тенденция, осуществляемая ими, в ней господствует:

Над омраченном Петроградом  
Осенний ветер тучи гнал  
Дышало небо влажным хладом  
Нева шумела. Бился вал  
О пристань набережной стройной  
Как челобитчик беспокойный  
Об дверь судейской. Дождь в окно  
Стучал печально. Уж темно  
Все становилось. В это время  
Иван Езерский, мой сосед,  
Вошел в свой темный кабинет...  
Однако ж род его и племя  
И чин, и службу, и года  
Вам знать не худо, Господа.<sup>15</sup>

Впоследствии сыграют интересную роль мало заметная на первый взгляд перестановка слов в первом стихе и согласованное с этим изменение стиха третьего: «Над омраченном Петроградом» вместо устранившегося «Над Петроградом омраченном». Это новое сочетание в бесстрофической редакции служит опорным двустипием начала отрывка.

Н. В. Измайлов делает примечание, характеризующее сущность того процесса, который мы проследили не только в этой строфе, но и в строфах предыдущих: «Нужно отметить в ходе переработки текста уточнение и усиление пунктуации в сторону акцентирования пауз на полустипиях (принцип, на котором построен и весь «Медный всадник»); здесь имеем в одной строфе, притом на протяжении шести средних стихов, четыре резких паузы, не совпадающих с возможными, но не употребляемыми цезурами».<sup>16</sup>

Именно эта последняя редакция данной строфы, сохраняя свои строфические качества, ляжет в основу бесстрофического начала «Медного всадника».

Тот же отрывок в переработанном виде получает бесстрофические очертания:

Над омраченн<sup>ым</sup> Петроградом  
Дышал ноябрь сердитым (!) хладом  
Плеская шумною волной  
В края своей ограды стройной,  
Нева металась, как больной  
В своей постели беспокойной: —  
Уж было поздно и темно  
[Печально бился дождь в окно]  
И ветер [выл — печально воя]  
В то время молодой сосед  
Вошел в свой [тесной] кабинет —  
[Угодно ль моего] Героя —<sup>17</sup>

Мы легко обнаруживаем здесь отдельные составные части онегинской строфы. Произведена лишь перемена мест первых четверостишия и дву-

<sup>15</sup> Там же, с. 183.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же, с. 186—187.

стишия, именно та перемена, которая создает впечатление особо ответственной нагрузки на первом двустишии, — та перемена, которая подчеркивает законченность этого двустишия и следующего за ним четверостишия по контрасту с остальными строками отрывка. Любопытно то обстоятельство, что средние стихи этой редакции, переработанной в бесстрофическом духе, столь типичные для стиха «Медного всадника», не отличаются ничем существенным от предварительных строфических редакций, в то время как перенос первого четверостишия строфической редакции теперь даже устранен с целью обеспечить прочность, крепость четверостишия, на котором лежит ответственная роль: следом за двустишием «Над омраченным Петроградом Дышал ноябрь сердитым хладом» открывать уже не 14 стихов строфы, но целый отрывок в 26 стихов.

Это первое двустишие заслуживает специального внимания. Оно появилось из материала сокращенного вступительного перекрестного четверостишия, имевшего в 4-м стихе перенос. Путь переделки четверостишия в двустишие был чрезвычайно прост: удалены четные стихи, а из нечетных с минимальной лексической заменой составлено законченное двустишие.

Вместо

Над омраченным Петроградом  
Осенний ветер тучи гнал  
Дышало небо влажным хладом  
Нева шумела. Бился вал  
О пристань...

получилось:

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь сердитым хладом.<sup>18</sup>

Здесь примечательны две подробности. Во-первых, само описание стало короче, лаконичнее; во-вторых, двустишие — принципиально форма более компактная, энергичная, чем четверостишие, тем более (как в данном случае) чем четверостишие со строфическим переносом.

Черновики, как видим, лишь подкрепляют те наблюдения, какие были сделаны на материале предварительного анализа отрывка и сравнения его с композиционной стороны с онегинской строфой.

На этом двойном ряде сопоставлений формулы строфы с законченным бесстрофическим текстом и той же формулы с постепенной переработкой (по мере движения материала по черновикам «Езерского» — «Медного всадника») виден принцип работы Пушкина над своим новым произведением. Эта переработка дала Пушкину возможность свободнее обращаться со словесными массами, она освободила синтаксис от рамок строфы, строго ограниченной четырнадцатистрочным объемом, и в то же время «новые» стихи после переработки сохранили в некоторой мере те внутренние взаимоотношения, те связи, которые характеризуют тесноту, сближенность, конденсированность смысловых отношений внутри строфы.

Сохранены, перенесены в «новый» текст конкретные отношения элементарных образований онегинской строфы; кроме того, «поток», считавшийся до сих пор вполне бесстрофическим, т. е. бесформенным, аморфным, получил то единственное истолкование своей внутренней структуры, которое позволяет общую группировку мелких отрывков рассматривать с учетом некоего генерализующего принципа.

<sup>18</sup> Там же, с. 183.



Для того чтобы эти выводы, сделанные на материале 26 стихов, распространить на всю повесть, кроме непосредственного обследования остального текста повести надо уточнить некоторые частности самого анализа.

Так как в других местах повести даже при соответствии найденному принципу организации стиха возможны несколько иные комбинации тех же элементарных строф (там будут рядом с точным повторением и варианты группировок, варианты композиционных узлов), а главное, для установления сходства и различия функции этих элементарных строф в системе «Евгения Онегина» и «Медного всадника», рассмотрим структуру, определяющую, так сказать, композиционные возможности самих элементарных строф, повторяющихся в обоих произведениях Пушкина. Этого рода анализ элементарных строф, взятых и в своем «идеальном», не деформированном виде, вне конкретных условий контекста, и сопоставленных с различными требованиями живых стиховых отношений, тем интереснее, что, отвлекаясь от единичного индивидуального случая применения той или иной элементарной строфы, мы найдем ее типологические черты и проверим их в различных системах стиха. Наблюдения над приведенным отрывком из «Медного всадника» говорят о том, что некоторые особенности этих элементарных строф находят одинаковое применение в обеих системах (в «Езерском» и в «Медном всаднике»), другие же дают различные результаты в условиях строгой строфы и того бесстрофического стиха, который сложился в результате деформации строф.

Приступая к характеристике двустопных, четверостопных и других образований, названных нами элементарными строфами, мы должны помнить о двух особенностях этих стиховых объединений. Во-первых, надо учитывать количество стихов, объединенных рифмовкой, т. е. объем элементарной строфы; во-вторых, учитывать характер и порядок рифм. Этот порядок влияет на потенциальные возможности полученных строф: строфы разной рифмовки различно относятся к синтаксическим комбинациям, возможным в их пределах. Эти наблюдения ведут к выводам о связи строения строфы с языком и содержанием.

Принято говорить о ритмико-синтаксических «фигурах», отдельно же — о метре. В нашей постановке вопроса, когда делается попытка выяснить особенности элементарных строф, полезно метр (в частности, идеальную схему четырехстопного ямба) и ритм (индивидуальное распределение ударений в конкретном отрывке пушкинского текста) объединить понятием метро-ритмической характеристики стиха. Это значит, что мы говорим о ямбе, но анализируемые стихи, образуя некоторое связанное целое, отличаются теми чертами, которые присущи лишь данному сочетанию строк.

Следующий этап анализа — рассмотрение поэтического синтаксиса, т. е. синтаксиса, отнесенного к этой метро-ритмической системе. Фраза представляется как смысловое единство, рассеянное строчными делениями, переносами и проч. В стиховых условиях особое значение приобретает порядок слов и словосочетаний. Значение отдельных слов как членов предложения в связи со стиховыми условиями получает новое освещение, особую выразительность; варьируются внутренние связи, подчинения одних слов другим. Интонация, подсказанная стиховым контекстом, есть отражение в новых условиях живой разговорной интонации. Выяснение специфики поэтической речи может быть произведено именно при исследовании вопроса об отношении фразы к метро-ритмическим границам. Давно ощущаемый недостаток выразительности типографских средств, дающий себя знать и в прозе, с особенной силой ощутил в стихах.

«Мысль изреченная есть ложь» — в большой мере из-за бедности вспомогательных, сопровождающих знаков, а не бедности или недостаточности

самых слов. Старая мысль о компенсации этого недостатка средствами, скажем, музыкальной нотации вряд ли решает вопрос. Опыты конструктивистов могут служить тому примером. Средством повышения выразительности интонационных особенностей стиха Маяковского является ломаная, ступенчатая строка.

И все же несмотря на часто повторяемые жалобы на малую выразительность нанесенного на бумагу стихового текста, есть основания искать в самом этом тексте достаточно ясные указания на характер интонации. Эти данные могут быть получены, если проанализировать отношения синтаксических членений к метро-ритмической системе, т. е. взвесить выразительность внутрстиховых отношений.

Анализ метро-ритмической системы должен опираться на определенные количественные показатели. Для этого должна быть найдена единица. Такой единицей является стих; но так как изолированный стих не существует, то приходится говорить о сложной единице, представляющей собою то или иное простое сочетание стихов. Такими сочетаниями будут двустипшия, трехстишия, четверостишия и проч. Наиболее реальные и распространенные формулы — двустипшие и четверостишие.

## 5

Двустипшие — самая короткая строфа. Оно характеризуется парностью рифмовки, подсказывающей смысловой параллелизм; небольшой объем усиливает тесноту семантических связей. В законченном двустипшии перенос ощутим менее, чем в любом другом сочетании, так как то полустипшие, которое благодаря переносу отделяется от других полутора строк, не уводит к новому материалу, оставаясь включенным в это же двустипшие:

Что ж это?..  
Он остановился.  
Пошел назад и воротился.  
(V, 144)

Или:

Стеснилась грудь его. Чело  
К решетке холодной прилегло.  
(V, 147)

Во втором примере после слова «прилегло» стоит запятая, так как далее следует стих, присоединяемый по принципу сочленения, —

Глаза подернулись туманом,

но по смыслу возможно поставить точку до присоединения этого стиха.

Краткость делает двустипшие даже при условии внутрстрофического переноса самой устойчивой формой элементарной строфы:

... с ним давно  
Мое перо к тому же дружно.  
Прозванья нам его не нужно,  
Хотя в минувши времена...  
(V, 138)

Четверостишие допускает три варианта рифмовки: *AbAb*, *AbbA*, *AAbb* (дополнительно могут быть разновидности благодаря чередованию мужских и женских рифм). В этих пределах смысловые тезисы строфы могут быть уравновешены, подчиняясь порядку рифм, или могут располагаться вопреки членению, подсказанному рифмовкой. От двустипшия здесь отличие в том, что синтаксис либо подчинен ритмической структуре, либо с ней борется. Нарушение равновесия осуществляется и при переносе; как нарушения равновесия могут восприниматься разнознач-

ные паузы на концах стихов, паузы даже пунктуационные, имеющие градации в виде запятой, точки с запятой, точки, многоточия.

Нарушения цельности двустипий и четверостиший также могут быть двух родов. Во-первых, перенос ведет фразу в новую, соседнюю элементарную строфу, где эта фраза занимает лишь часть новой конструкции, нарушая ее цельность; во-вторых, мы имеем естественное продолжение фразы, развивающейся без резких переносов на территории новой нарушаемой элементарной строфы. Этот последний случай ведет к созданию укрупненных единств путем склеивания двустипий, четверостиший и проч.

Четверостишия различной рифмовки в этих условиях дают неодинаковые результаты. Будет различна степень устойчивости, прочности трех типов четверостиший. Это значит, что будут различны и смысловые возможности, внутренние связи слов трех синтаксических единств, которые будут вписаны в различные формулы элементарных строф.

Хотя мы и говорим о трех типах четверостиший, встречающихся в онегинской строфе и отвечающих трем возможным способам расстановки рифм, но действительно устойчивыми четверостишиями будут лишь два типа — *AbAb* и *Abba*; тип *AAbb* в «потоке», даже просто в соседстве с любыми другими элементарными формами, легко распадается на двустипия или, вернее, просто им равен, неотличим от двух двустипий. Цельность четверостишия последнего типа бывает ощутима лишь в лирике, когда подобные четверостишия строго совпадают с наполняющими их синтаксическими единицами и вдобавок отделены графически друг от друга (стиховым абзацем). Ни в онегинской строфе, ни тем более в стихе «Медного всадника» эти четверостишия самостоятельной роли не имеют, и, когда они встречаются, в преобладающем большинстве случаев приходится говорить о двустипиях.

## 6

Четверостишие типа *AbAb* — самое распространенное сочетание стихов. Ощущаемое как законченное целое, это четверостишие благодаря характеру рифмовки четко делится на две связанные между собою полустрофы — *Ab + Ab*; такое членение часто согласуется с синтаксическим параллелизмом:

И во всю ночь безумец бедный,  
Куда стопы не обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.

(V, 143)

Чисто строфической особенностью, подсказывающей подобный параллелизм, является рифмовка. В стихах нечетных рифмуются весомые, значимые определения — «бедный» — «Медный»; предрифменными словами оказываются так же противопоставленные друг другу подлежащие «безумец» и «Всадник»; начала же этих стихов заполнены обстоятельными безличными словами (времени — «и во всю ночь», места — «за ним повсюду»).

Подобное сходство предопределено и в четных стихах. Они в обоих случаях должны вести глагольные словосочетания (сказуемые с управляемыми дополнениями и обстоятельствами образа действия); сами же сказуемые, подобно подлежащим нечетных стихов, закреплены за определенным местом стиха — образуют рифму («обращал» — «скакал»).

Два первых стиха образуют подчиненное предложение, тем самым еще не связанное рифмой (оно только называет рифмующиеся окончания *Ab*, ожидая связывающего их ответа с помощью новых *Ab* второго двустипия); это двустипие и в силу синтаксического движения обращено ко второму двустипию, несущему главное предложение.

В перекрестном четверостишии отсутствие симметрии легко ощутимо:

Вот ива. Были здесь ворота —  
Снесло их, видно. Где же дом?  
И полон сумрачной заботы  
Все ходит, ходит он кругом.

(V, 144—145)

Здесь синтаксис не нарушает границ четверостишия, но внутри отсутствует то равновесие, какое мы наблюдали в предыдущем примере. Хотя деление пополам и ясно выражено, но сами полустрофы неоднородны: переносу второго стиха противопоставлено равное, даже с повтором, течение фразы 3-го и 4-го стихов.

В случаях, когда мы имеем значительные переносы из строфы в строфу, когда синтаксические группы распределены очень неравномерно, особенности перекрестного четверостишия усиливают впечатление раздробленности, соединяя рифмовкою чуждые друг другу, несогласованные между собой, разнонаправленные члены нескольких предложений:

Одежда ветхая на нем  
Рвалась и тлела. Злые дети  
Бросали камни вслед ему.  
Нередко кучерские плети  
Его стегали, потому  
Что он не разбирал дороги  
Уж никогда.

(V, 146)

Благодаря перекрестной рифмовке здесь вопреки непосредственному синтаксическому членению поддерживаются, хотя и в ослабленном виде, внутрострофические связи.

## 7

Четверостишие типа *Abba*, равное по объему перекрестному, несколько иным образом влияет на распределение смыслов вписанных в него синтаксических единств, а главное, оно менее устойчиво и в «поток» легче распадается на составные части:

Кругом подножия кумира  
Безумец бедный обошел  
И взоры дикие навел  
На лик державца полумира.

(V, 147—148)

Это четверостишие напоминает первый пример перекрестного четверостишия, где мы нашли последовательно осуществленный параллелизм обеих полустроф. Почти аналогичная картина и здесь. Опоясывающие рифмы стихов 1-го и 4-го завершают строки, посвященные Петру; Евгению, его поведению (глагольной основе строфы) отданы стихи средние — 2-й и 3-й. Близость рифмы «обошел» — «нашел», подчеркивая смысловую близость строк, усиливает впечатление, что эта строфа делится не на полустрофы *Ab + bA*, а скорее на среднее замкнутое двустишие, заключенное в кольцо, его опоясывающее, — *A + bb + A*.

Кольцевое четверостишие в условиях, когда синтаксис нарушает строфические границы, распадается на составные части легче, чем перекрестное:

... потому  
Что он не разбирал дороги  
Уж никогда; казалось — он  
Не примечал. Он оглушен  
Был шумом внутренней тревоги.

(V, 146)

Синтаксическая дробность здесь приводит почти к полному уничтожению строфы. Разница синтаксической функции слов «дороги» и «тревоги» препятствует установлению тех связей, которые эти слова в качестве рифм должны поддерживать. Переключка опоясывающих рифм здесь затруднена характером того двустипия, которое заключено между этими рифмами. Это двустипие в обоих стихах имеет переносы; главное же здесь то, что и сами полустипия не имеют синтаксического сходства; в частности, рифмующиеся концы стихов «казалось — он» и «он оглушен» не создают впечатления прочности внутреннего двустипия, благодаря тому что местоимение «он» в первом случае находит себе аналогию не столько в рифме «оглушен», сколько в предрифменном таком же местоимении «он».

Интересно, что кольцевое четверостишие обладает гибкостью, позволяющей ему в условиях синтаксического равновесия представлять собой весьма прочную элементарную строфу, которая в «потоке» с успехом может служить в качестве опорного каркаса в начале или в конце стихового периода; то же четверостишие в иных синтаксических условиях либо легко выясняет свое среднее двустипие, либо вообще распадается, сливаясь с соседними элементарными строфами.

Именно в этой последней функции оно и фигурирует в онегинской строфе, тогда как в «Медном всаднике» мы находим его в обоих положениях попеременно в одной из двух указанных функций.

## 8

Дав общую характеристику элементарным строфам, обратимся к вопросу о том, что представляют собою соединения, группы этих строф в «Медном всаднике».

Группы элементарных строф образуют единства строфически организованные. Членение текста «Медного всадника» подчинено очень сложной многоступенчатой зависимости. Если в «Евгении Онегине» имеются два объемных показателя — глава и строфа (Пушкин предполагал главы романа объединить в части; надо помнить, что и сама онегинская строфа — явление сложное), то в «Медном всаднике» за такими крупными и наглядными единицами, как вступление и две части, следует необычайно гибкая иерархическая система более мелких членений текста.

Мы имеем три рода показателей, влияющих на характер взаимосвязей этих мелких композиционных единиц. Пушкин пользуется границами тематическими, ритмическими и графическими.

Весь текст повести делится на 16 отрывков (4 во вступлении, по 6 в каждой из частей), четко отграниченных друг от друга во всех трех отношениях, т. е. тематически, ритмически, графически. Эти 16 отрывков внутренне организованы по строфическому принципу в том смысле, как это было установлено на анализе 26-строчного начала первой части («Над омраченным Петроградом»).

Разумеется, все три рода показателей не равноценны. Определяющая роль принадлежит границам тематическим. Внутри замкнутого, строфически организованного отрывка находим два чередующихся, но никогда не совпадающих вида членения текста. Внутри отрывка границы тематически совпадают лишь с одним из дополнительных показателей, т. е. либо с границами ритмическими, когда фразовое единство отвечает элементарной строфе, не отделенной от «потока» абзацем, либо с границами графическими, когда Пушкин пользуется абзацем вопреки ритмическому членению, давая разрыв, пробел чисто типографским путем, нарушая границы элементарной строфы или даже внешне ломая строку. Тематические границы строфически организованного отрывка отличаются четкостью и

законченностью благодаря одновременному совпадению и с графическими, и с ритмическими границами.

Рассмотрим две разновидности внутренних разграничений подтем или тем подчиненных, которые, помимо того что они по определенности и силе уступают границам внешним, качественно отличаются друг от друга.

Границы ритмические, т. е. совпадения синтаксических границ с элементарной строфой, собственно и создают впечатление непрерывного «потока». Такие границы отделяют четверостишие или двустиишие одно от другого, не нарушая их внутреннего единства и тем самым не подчиняя их в качестве составных малых единиц некоему более крупному строфическому целому. Таков стих «южных» (бесстрофических) поэм Пушкина, стих «Полтавы», да и вообще таков в массе своей стих любых бесстрофических поэм и лирических стихотворений не только Пушкина, но и других поэтов.

Пример подобной границы мы можем найти в строфически организованном периоде объемом в 9 стихов, заканчивающем собой первую часть повести:

И он, как будто околдован,  
Как будто к мрамору прикован,  
Сойти не может! Вкруг него  
Вода и больше ничего!  
И обращен к нему спиною  
В неколебимой вышине,  
Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
Кумир на бронзовом коне.

(V, 142)

Соединение Евгения и Петра, предсказывающее содержание второй части, дано путем очень осторожного внешнего сближения. Этому характеру соседства обеих тем отвечает и характер внутренней стиховой связи первого четверостишия и следующего за ним пятистишия. Четверостишие и пятистишие автономны, каждое из них имеет свою тему и границы темы совпадают с ритмическими границами, т. е. не нарушают цельности элементарных строф. Близость же этих строф подчеркнута тем, что они печатаются подряд, без абзаца. И обе темы (обе строфические формулы) самостоятельны, они не переплетены, они лишь объединены третьей сквозной темой — темой Невы.

Пример подобной спокойной связи, без внутренних противоречий, без отталкивания, дают и взятые из середины строфического периода следующие стихи:

Мрачный вал  
Плескал на пристань, ропща пени  
И бясь о гладкие ступени,  
Как челобитчик у дверей  
Ему не внемлющих судей.  
Бедняк проснулся. Мрачно было:  
Дождь капал, ветер выл уныло,  
И с ним вдали во тьме ночной  
Перекликался часовой...  
Вскочил Евгений...

(V, 146)

Включенное в «поток» четверостишие не подчинено соседним элементарным строфам. Оно несет свою небольшую промежуточную тему пробуждения Евгения, служа смысловым звеном между темой сна безумного Евгения «у невской пристани» и прояснением его сознания, когда он «очутился» на Сенатской площади.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Подобным образом — нейтрально — из формул разнообразных элементарных строф, образующих текст «Медного всадника», связано лишь 22 формулы; к этому числу можно прибавить 16 окончаний строфических периодов (что составит, вклю-

Рассмотренные элементарные строфы соединяются в группы. Можно проследить характер этих соединений. Строго соблюдается обычный закон чередования мужских и женских окончаний: к формуле, оканчивающейся мужской рифмой, присоединяется формула, начинающаяся женской рифмой. Мужские окончания сохраняют функцию завершения формулы или синтаксического единства, занимающего ряд формул. Начала же периодов дают обратную закономерность: они начинаются стихом с женским окончанием.<sup>20</sup> Интересно, что нарушения падают на первый и последний стих повести: «На берегу пустынных волн» имеет окончание мужское, «Похоронили ради бога» — женское. Фраза, разрушающая формулу в «Медном всаднике», обыкновенно заканчивается или на переносе, или ищет стих с мужским окончанием.<sup>21</sup>

Аналогичную тенденцию мы находим в онегинской строфе, где фиксированная точка имеется после 4-го мужского стиха (*AbAb*), тогда как последнее двустипие, хотя и является формулой опорной, не имеет резкой синтаксической границы с 12-м женским стихом (*E*).

Основная масса элементарных формул, связанных синтаксисом в весьма тесно переплетенные группы, названные нами строфическими периодами, внутренне дополнительно делится на небольшие куски текста, очень тесно между собой связанные. Границы, узлы этих связей означены абзацами, которые находятся в середине строфических периодов или в середине строки.

Если совпадение тематической границы с ритмической говорило о спокойном чередовании стихов, то новые узлы, которые образованы абзацами, стоящими на переносах, указывают на сравнительно резкий слом, сдвиг линии повествования; на месте подобного сдвига вводится новая тема, противопоставленная предыдущей, но и объединенная вместе с нею и подчиненная единому объединяющему началу, осуществленному в целом строфическом периоде, в состав которого обе темы входят. Добавим, что следующее, еще более дробные членения темы так же часто поддерживаются внутривофическими переносами без абзацев.<sup>22</sup>

Обратимся к анализу абзацев с переносами как стиховых средств, разделяющих и в то же время соподчиняющих отдельные малые темы. Характернейшим примером могут служить стихи из Вступления. После начальных слов, рисующих Петра «на берегу пустынных волн», переход к теме будущего Петербурга осуществлен с помощью внутривофического абзаца:

И лес, неведомый лучам  
В тумане спрятанного солнца,  
Кругом шумел.

И думал он:

чая конец Вступления и концы обеих частей, 38). Следовательно, остальные формулы оказываются разбитыми, разрушенными синтаксисом.

<sup>20</sup> Строфические периоды имеют в 13 случаях окончания на стих с мужской рифмой и лишь в трех — с женской; начала периодов в 14 случаях имеют стих с женским окончанием и лишь в двух — с мужским. Отклонения от правила контрастно выделяют стихи, несущие особую композиционную роль. И — 145 формул, составляющих текст «Медного всадника», но разрушено синтаксисом лишь 49, из них с мужским окончанием 33 и только 16 с женским. Относительно устойчивыми оказались двустипия с мужскими окончаниями (13 и 38) и четверостишия типа *aBba* (7 из 9). О кольцевых четверостишиях можно заметить, что они вообще устойчивее перекрестных. Неправильные формулы (объемом в 5—6 стихов и т. д.), составленные из «обломков» онегинской строфы, также имеют тенденцию заключаться стихом с мужским окончанием.

<sup>21</sup> Если во Вступлении 14 точек, приходящихся на концы стихов, равно распределяются (по 7) между окончаниями мужскими и женскими, то в основной части повести мужские стихи несут конец фразы в 46 случаях, а женские — лишь в 19.

<sup>22</sup> Всего в «Медном всаднике» на 465 строк приходится 92 переноса, из них выделено абзацами в качестве сравнительно значительных границ малых тем 30 абзацев.

Отсель грозить мы будем шведу,  
Здесь будет город заложен  
Назло надменному соседу,  
Природой здесь нам суждено  
и т. д.

(V, 135)

Новый абзац включен в законченное перекрестное четверостишие; но его самостоятельность со стороны рифмовки лишь внешняя, так как на деле благодаря переносу четверостишие является продолжением того ритмического импульса (термин Б. В. Томашевского), который ведет нас к предыдущему пятистишию. Это значит, что наше четверостишие продолжает (по контрасту) тему Невы, тему, осложненную планами Петра о создании нового города. Здесь темы не примыкают друг к другу, но возникают одна из другой. Эта внутренняя связь проявлена с помощью сочетания переноса со стиховым абзацем.

Чрезвычайно ясно выражена смысловая роль сочетания переносов со стиховыми абзацами в тех случаях, где наблюдается быстрая смена событий или описаний:

Так он мечтал. И грустно было  
Ему в ту ночь, и он желал,  
Чтоб ветер был не так уныло  
И чтобы дождь в окно стучал  
Не так сердито...

Сонны очи  
Он наконец закрыл. И вот  
Редеет мгла ненастной ночи  
И бледный день уж настает...  
Ужасный день!

Нева всю ночь  
Рвалася к морю против бури,  
Не одолев их буйной дури...  
И спорить стало ей не в мочь...

(V, 140)

Эти двенадцать стихов представляют собою начало третьего строфического периода первой части повести. Кроме переносов при абзацах, этот отрывок имеет еще два внутрострофических переноса.

Первая тема — настроение Евгения «в ту ночь», двойная зависимость этого настроения от «мыслей» Евгения, которым посвящен предыдущий период, и от погоды, предвещающей наводнение. Стихи предыдущего периода:

Но долго он заснуть не мог  
В волненьи разных размышлений, —

(V, 139)

получают свое продолжение, развитие частично в этой теме — в стихах от начала нового периода до переноса с абзацем, частично в теме, следующей за переносом:

Сонны очи  
Он наконец закрыл. И вот  
Редеет мгла ненастной ночи...

(V, 140)

Здесь связаны сон утомленного Евгения и «бледный день». Новая сторона темы «дня» — «Ужасный день» — через новый перенос «Нева всю ночь...» включает тему наводнения.

Евгения после этого мы встретим уже в разгар наводнения. Там новая ситуация: Евгений на льве — подготовка столкновений тем Евгения и Петра. В свою очередь появление Петра готовится своеобразно



данной в двух эпизодах темой царя, стихии и народа, связанной через абзацы с переносами:

Народ  
Зрит божий гнев и казни ждет

и

В тот грозный год  
Покойный царь еще Россией  
и т. д.

Эти примеры выясняют смысловую функцию переносов при абзацах. Переносы без абзацев по значению почти таковы же — они связывают новую тему с ритмическим импульсом темы предыдущей.

## 9

Сами переносы, не являясь ритмической границей, все же известным образом связаны с ритмическими условиями; естественно также, что они связаны и с синтаксисом.

Метро-ритмическая характеристика четырехстопного ямба получает благодаря переносам своеобразные черты, которые, не противореча общему закону жизни ямба, позволяют синтаксису сближать смыслы слов с большей свободой. Явления синтаксические мы можем сопоставить с метро-ритмическими условиями.

«Рифмующаяся четвертая стопа уже по одному тому, что она содержит рифму, предопределена к тому, чтобы носить на себе самое сильное ударение стиха. На рифму естественно привлечено внимание. Именно потому, что на эту стопу падает обычно наиболее сильное ударение, третья стопа по контрасту часто бывает пиррихической».<sup>23</sup>

Этот закон интересно преломляется в условиях частых переносов в стихах «Медного всадника». Словоразделы переносов могут иметь двойное положение: во-первых, они находятся после четных стихов, т. е. не нарушают теоретическую стопу ямба, подчеркивая в том месте, где стоит перенос, правильную для ямба смену слогов неударных и ударных; во-вторых, словоразделы находятся после стихов нечетных, где они «делают» ямбическую стопу, относя неударный слог к законченному переносом ритмическому ходу и начиная ударным слогом новый ход, т. е. новую фразу. Эта новая фраза обыкновенно начинается с сильного в ритмическом отношении слова (т. е. слова, несущего ударение на первом или на втором слоге), тогда как последнее слово предыдущей фразы оказывается неударным (или у него неударны два последних слога).

Отсюда естественное стремление переносов занимать позицию после третьей стопы, когда эта стопа пиррихическая:<sup>24</sup>

Звать этим именем. Оно  
— ˘ — ˘ — — | — ˘

Плывут по улицам. Народ  
— ˘ — ˘ — — | — ˘

Достиг он берега. Несчастный  
— ˘ — ˘ — — | — ˘ —

Скривились домики, другие  
— ˘ — ˘ — — | — ˘ —

Переносы же, расположенные после первой стопы (3 переноса) и после второй стопы (18 переносов), не имеют предшествующего пиррихия.

<sup>23</sup> То м а ш е в с к и й Б. В. Стихотворная техника Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXIX—XXX. Пг., 1918, с. 172.

<sup>24</sup> В «Медном всаднике» стихи с переносами после третьей стопы встречаются 18 раз, из них 16 имеют пиррихий на третьей стопе.

Усиление ритмической характеристики начала новой фразы после переноса в этих случаях может достигаться дополнительным ударением, т. е. спондеем на стопе после переноса, вне зависимости от того, есть ли на третьей стопе пиррихий:

Не за себя. Он не слышал  
 — — — | — — —  
 Не примечал. Он оглушен  
 — — — | — — —  
 Вскипела кровь. Он мрачен стал  
 — — — | — — —

Пиррихий на третьей стопе перед переносом с мужским окончанием и спондеем на первой и второй стопе после переноса усиливают стоящую за переносом стопу, т. е. начало новой фразы.<sup>25</sup>

Иная картина, когда переносы стоят после слогов нечетных, т. е. имеют женские окончания. Тогда усиление стопы, стоящей за переносом, обеспечено уже самим распределением ямбических ударений.

Слово, стоящее за переносом, должно без помощи пиррихийев или спондеев отличаться по силе от слова, стоящего перед переносом. В этих случаях усиление ритмической характеристики новой фразы, включаемой в ритмический поток после переноса, уже обеспечено распределением ямбических ударений (включение — два стиха с пиррихийем на второй стопе при переносе после 3-го слога):

Царь молвил — из конца в конец  
 — — — | — — —  
 Евгений. Он страшился, бедный  
 — — — | — — —

Роль переносов как смысловых узлов находит себе дальнейшее объяснение, если мы сопоставим полученную чисто количественную ритмическую характеристику с показателем синтаксического порядка.

Распределение синтаксических групп в пределах стихов, связанных с переносами, тяготеет к такому порядку словосочетаний, при котором подлежащие начинают фразу и стоят непосредственно за переносом (неся усиленное ударение), а сказуемые отнесены на конец фразы и занимают положение перед переносом, — положение, соответствующее пиррихическим стопам.<sup>26</sup>

Слова, несущие действие, и слова, на которые это действие направлено, занимают определенные позиции, обуславливая интонационный ход связанных с ним фраз. Преобладающий тип синтаксической конструкции — ход от подлежащего через определения и обстоятельства к дополнению и сказуемому. Иногда закрепленными за своими позициями оказываются и подлежащие, и сказуемые:

... что река  
 Все прибывала...  
 Так злодей,  
 С свирепой шайкою своей  
 В село ворвавшись, ломит, режет  
 Крушит и грабит...

<sup>25</sup> Из общего числа 92 переносов в «Медном всаднике» 39 имеют мужские окончания. Усиление с помощью предшествующего пиррихия получают 16 стихов.

<sup>26</sup> Из 49 подлежащих, расположенных в пределах строк с переносами, 41 стоит в «сильном» положении, начиная фразу, и лишь 8 находятся в «слабом» положении. Из 20 обстоятельственных слов лишь 5 находятся до переноса. Из 56 сказуемых, расположенных на строках с переносами, 44 стоят до переноса и лишь 12 за переносом. 12 дополнений и 22 сочетания сказуемых с подлежащими расположены также в левой половине строки переноса, тогда как в правой лишь 7 дополнений и 11 сочетаний сказуемых с подлежащими.

... другие  
Совсем обрушились, иные  
Волнами сдвинуты...

Чиновный люд,  
Покинув свой ночной приют,  
На службу шел.

Иногда за определенной позицией в стихе закреплен лишь один из главных членов:

Наш герой  
Живет в Коломне, где-то служит,  
Дичится знатных и не тужит  
Ни о почюющей родне,  
Ни о забытой старине.  
Дворец  
Казался островом печальным.

Достаточно выразительным примером проявления этой тенденции может служить почти любой смысловой узел, образованный переносами.

## 10

Между такими узлами расположена основная словесная масса, существующая одновременно в нескольких измерениях. Слово в стихе связано с соседними словами, оно, само завися от места в стихе, реагирует на метро-ритмическую позицию других слов, входящих с ним вместе в состав синтаксического единства. Встречающиеся отдельные нарушения имеют целью подчеркнуть нужную смысловую ситуацию.

Выводы из сделанных наблюдений в «Медном всаднике» над связью ритма с содержанием повествования и стилем могут идти очень далеко. Поставленные в различные метро-ритмические и синтаксические условия слова не равноценны. Неравенство, индивидуализация оттенков слов находит свое выражение в новых отношениях, углубляемых системой эпитетов и метафорических значений:

Тогда на площади Петровой,  
Где дом в углу вознесся новый,  
Где над возвышенным крыльцом  
С поднятой лапой, как живые,  
Стоят два льва сторожевые,  
На звере мраморном верхом,  
Без шляпы, руки сжав крестом,  
Сидел недвижный, страшно бледный  
Евгений. Он страшился, бедный,  
Не за себя. Он не слышал,  
Как подымался жадный вал,  
Ему подошвы подмывая,  
Как дождь ему в лицо хлестал,  
Как ветер, буйно завывая,  
С него и шляпу вдруг сорвал.

Это — начало строфического периода. Тематически — это та обстановка, в которой мысли Евгения снова обращаются к Параше, но уже это мысли о ее гибели; а главное — это обстановка, подготовляющая появление в повести Петра в его втором, новом по сравнению со Вступлением облике. «Кумир на бронзовом коне» во второй части должен ожить. Эта тема и является фоном данного эпизода.

Тогда на площади Петровой,  
Где дом в углу вознесся новый —

это двустипшие строфически устремлено ко всему последующему движению стихов.

По принципу, указанному для семантической организации начальных и заключительных элементарных строф, это двустипшие построено на внутреннем смысловом повторе: дано место — «угол» «площадь»; нейтральное название «Петровой» в условиях повести приобретает особый вес, вводит тему Петра. Вокруг этой темы оживает архитектурный пейзаж, данный статически во Вступлении, пока было близко и свежо впечатление от образа «живого» Петра. К двустипшию, подчиняясь мотиву, связанному с именем Петра, присоединяются другие стихи; кроме ритмического импульса, захватывающего весь строфический период, связь поддержана самими «устремленными» словами. Дом «вознесся», крыльцо «возвышенное», львы «сторожевые», «с поднятой лапой, как живые». Отсюда вывод: Петр «в неколебимой вышине», «над возмущенною Невкою».

Не раздельно, как принято было считать в нашей литературе о «Медном всаднике», но органически слитно с этой темой, как часть ее дан образ Евгения. Не кончен ритмический ход, нет даже перехода на новые детали, нет пейзажа, а уже меняется метафорический строй стиха:

... как живые,  
Стоят два льва сторожевые,

Здесь перелом:

На звере мраморном верхом  
и т. д.

Замечательно, что эпитет «живые» встречает свою противоположность после перелома — «На звере мраморном». Теперь, следом за этим превращением льва, «неживым» становится и Евгений:

... руки сжав крестом,  
Сидел недвижный, страшно бледный  
Евгений.

Центральное подлежащее, цель всех к нему направленных глагольных значений, слово «Евгений» занимает такую позицию, которая ставит его в зависимость и от оборванного синтаксического хода, и от разных по своей семантической функции, но взаимно связанных эпитетов «бледный» и «бедный». Самостоятельность имени снята, рассыпана рядом местоимений: «Он страшился, бедный, Не за себя. Он не слышал...»; «Ему подошвы подмывая...»; «Как дождь ему в лицо хлестал...»; «С него и шляпу вдруг сорвал...»; «Его отчаянные взоры...»; «его Параша, Его мечта...» И наконец: «Или во сне Он это видит?».

Через эпитет «бедный» (ср. затем: «Но бедный, бедный мой Евгений») дано то авторское «я», которое из системы «Медного всадника» вытеснено вместе с онегинской строфой, с ее повествовательно-разговорным тоном. После этого потока местоимений, отнесенных к Евгению, Пушкин продолжает, не по-онегински вводя личную тему:

... иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?

Эта ситуация еще осложнена темой Невы, переживающей подобно архитектуре города модификации на протяжении повести.

Стих

Над возмущенною Невкою

в новом контексте заменен во второй части стихом

Над огражденною скалою.

В этом новом эпизоде на Евгения перенесены качества, которыми была отмечена во время наводнения Нева:

Чело  
К решетке холодной прилегло,  
Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь. Он мрачен стал...  
Шепнул он, злобно задрожав.

Сравни описание Невы в первой части:

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним холодом.  
Но торжеством победы полны,  
Еще кипели злобно волны,  
Как бы под ними тлел огонь.  
К решеткам хлынули каналы.

Эти немногие примеры говорят о явлении, которое легко поддается учету и подсказывает выводы, интереснейшим образом дополняющие общие соображения о стиле «Медного всадника».

Лексический запас «Медного всадника» очень узок. «Сумрак», «мрачный», «ужас», «страх» повторяются по 6—8 раз; «зло», «злоба», «сон», «бедный» и «бледный» — 10—12 раз. Не случайны такие совпадения, как в начале повести:

На берегу пустынных волн,

и в конце:

Или чиновник побетит,  
Гуляя в лодке в воскресенье,  
Пустынный остров.

Этот «остров» — место гибели Евгения — в предшествующем тексте предсказан такими стихами:

В гранит оделася Нева;  
Мосты повисли над водами;  
Темнозелеными садами  
Ее покрылись острова.

и

Дворец  
Казался островом печальным.

Эти примеры одновременно и каждый по-своему освещают тему Невы.

Особенность языка «Медного всадника» состоит в том, что этого рода лексические повторения не закреплены за определенными образами, не служат, так сказать, усилением лейтмотивов, не несут сопровождающей функции. Они изменчивы, разнонаправленны, как и средства ритмические.

В «Медном всаднике» различные сюжетные ситуации, различные стадии повествования или детали описания не имеют самостоятельной определенной роли: они всегда подчинены друг другу, даны одновременно как бы в нескольких измерениях. В тех же условиях связи, взаимного проникновения даны бытовая реальность и фантастика, мысли героя и самого автора. Единой системой, уравнивающей эти бесконечные противоречия, является та система композиции, которая характеризуется наличием строфически организованных периодов.

Именно эти ритмические качества «Медного всадника» оценил Белинский, сказав: «Нам хотелось бы сказать что-нибудь о стихах „Медного всадника“, о их упругости, силе, энергии, величавости; но это выше сил

наших: только такими же стихами, а не нашею бедною прозою можно хвалить их». <sup>27</sup>

Разнообразие и богатство словоупотреблений при количественно ограниченном словаре, при исключительно малом объеме повести создают ту силу и прочность смысловых связей, которые, усиленные строфическими связями, и служат отличительной особенностью стиха «Медного всадника».

## 11

Особенности стиха «Евгения Онегина», стиха «Медного всадника» легко замечаются на слух; о них обычно и говорят как о специфически пушкинских; аналогичные особенности, встречающиеся в стихах других поэтов, заставляют эти стихи звучать «по-пушкински».

Близость к Пушкину «Возмездия» А. А. Блока, близость, в большей мере объясняемая тематически, закреплена и сходством организации стиха.

Близостью к Пушкину отмечены отдельные места стихов В. Хлебникова:

За возмущенным клинопадом  
Бегут олени диким стадом

(«Саян»)

или:

Умеет рукоять столетий  
Скользить ногами точно рать,  
Или по горлу королей  
Концом свирепо щекотать.  
Или рукой седых могил  
Ковать столетья для удил.

(«Устриц Разина»)

Эти строки повторяют характернейшие метро-ритмические особенности стиха «Медного всадника».

Б. Л. Пастернак пишет свою «Подражательную вариацию», имитирующую стих «Медного всадника»:

На берегу пустынных волн  
Стоял он дум великих полн.  
Был бешен шквал. Песком сгущенный,  
Кровавился багровый вал.  
Такой же гнев обуревал  
Его. И чем-то возмущенный,  
Он злобу на себе срывал

Еще не выпавший туман  
Густые целовал ресницы,  
Он окунал в него страницы  
Своей мечты. Его роман  
Вставал из мгмы, которой климат  
Не в силах дать, которой зной  
Прогнать не может никакой,  
Которой ветры не подымут  
И не рассеют никогда  
Ни утро мая, ни страда.

В. В. Маяковский в поэме «Хорошо», пародийно используя пушкинский эпизод разговора Татьяны с няней, сохраняет нечто немногое, но очень характерное для онегинской строфы, достаточное для того, чтобы поддержать необходимые ему стилиевые связи с «Евгением Онегиным».

Возникает вопрос о том, что же объединяет эти совершенно различные произведения далеких друг от друга поэтов и приближает их к пушкин-

<sup>27</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 548.

ским стихам. Очевидно, дело здесь в том, что эти поэты с различной целью и в различных условиях повторили те самые стиховые признаки, которые от «Евгения Онегина» — даже после разрушения строфы — перешли к «Медному всаднику».

После анализа текста «Медного всадника», и в частности после выяснения особенностей элементарных строф, равным образом входящих в состав строфы «Евгения Онегина» и строфически организованного периода «Медного всадника», мы с уверенностью можем сказать, что своеобразие пушкинского стиха этих произведений выражается в характере чередования тесно связанных по структуре и по смыслу разнообразных элементарных строф. Не складываясь в правильные группы, непременно равные онегинским, элементарные формулы образуют периоды с широким использованием двустипий, которые то играют самостоятельную роль, служа опорными точками всего периода, то вступают в соединения с четверостишиями различной рифмовки, создавая большой простор для синтаксиса.

Формула онегинской строфы *AbAb CCdd EfffEgg* интересна в этом смысле как минимальное количество строк, дающее максимум возможных внутривофических вариантов распределения смыслов. «Медный всадник» (а за ним и названные произведения других поэтов, по выражению Хлебникова — подобные «пушкиноты») — пример свободного использования этих внутривофических связей.

В этом смысле прием, к которому прибегает Маяковский, пародируя онегинскую строфу, особенно показателен:

*A* «Не спится, няня. Здесь так душно...  
*b* Открой окно да съдь ко мне». *A* — Кускова, что с тобой? — «Мне скучно...  
*b* Поговорим о старине». *c* — О чем, Кускова? Я, бывало,  
*c* хранила в памяти немало  
*d* старинных былей, небылиц —  
*d* и про царей и про царяц.  
*C* И я б, с своим умишкой хилым, —  
*C* короновала б Михаила,  
*A* чем брать династию чужую...  
*b* Да ты не слушаешь меня? —  
*A* «Ах, няня, няня, я тоскую.  
*b* Мне тошно, милая моя.  
*C* Я плакать, я рыдать готова»  
и т. д.

Пародийная близость к тексту «Онегина» у Маяковского подкреплена фразовыми заимствованиями и перефразировками; строфа в точном смысле не сохранена, но впечатление о ее наличии полное. Метод работы (если вычесть пародийную функцию) аналогичен методу, каким создан «Медный всадник». Особенно отчетлива эта близость в употреблении двустипий:

И Милюков | ее | с мольбой  
крестил | профессорской рукой.  
Ах, няня, няня! | Няня! | — Ах!  
Его же ж носят на руках.  
Старушка | тычется в подушку,  
И только слышно: | «Саша! Душка!»  
Быть может, | на берегах Невы  
подобных | дам | видали вы?

Интересно, что, обратившись к теме «Медного всадника» еще в 1916 г., в «Последней петербургской сказке», Маяковский пародирует пушкин-

ский стих, отрывая его синтаксическое выражение от метро-ритмической основы. Признаком пушкинского синтаксиса остается лишь инверсия:

Стоит император Петр Великий,  
думает:  
«Запирую на просторе я!».

Включение «пушкинских ямбов» в свои стихи Маяковский всегда осмыслял как принципиальное сопоставление двух стиховых систем — своей и пушкинской <...>

Работа В. Яхонтова над темой Пушкин—Маяковский продолжает дело, начатое самим Маяковским.

Монтируя куски текста, Яхонтов строго соблюдает ритмические границы периода; в его передаче ритмический импульс остановленного пушкинского стиха подчиняет себе начало присоединяемого стиха Маяковского (или даже в других случаях — первой прозаической фразы). Сила «новых произведений», созданных Яхонтовым путем монтажа, в том, что они благодаря новой близости сохраняют обогащенными смыслы соединяемых, дотеле чуждых друг другу отрывков. Даже при явной разнотильности соединяемые отрывки могут срастись, образовав новое целое. Принцип работы Яхонтова близок принципу, по какому «разнотильные» куски текста «Медного всадника» органически слиты в единое произведение.

Современники Пушкина не доверяли этой цельности «Медного всадника», так как хотели в нем видеть произведение однотильное. Об эпизоде с Хвостовым, органически включенном в тему наводнения (как убедительно показал Л. В. Пумпянский, тема Невы и наводнения вообще дана через переосмысление традиционной петербургской оды, завершаемой именно Хвостовым), П. А. Катенин писал: «... во „Всаднике“ картина постепенного прилива и внезапного разлива реки, к сожалению конченная совсем неуместной эпиграммой на доброго, ласкового старца, который во весь век ни против кого, кроме себя самого, грешен не бывал».<sup>28</sup>

Отчетливо выступающая разница стилистических оттенков в «Медном всаднике» (переходы от «оды» к «эпиграмме» и проч.) не порок, но органическая черта нового стиля, пользующегося разнообразными выразительными средствами.

В условиях этого нового стиля сопоставленные образы Евгения и Петра при всей своей контрастности, противоречивости живут единой жизнью. Единство стиля, выраженное и ритмической организацией стиха «Медного всадника», снимает вопрос о стилевом дуализме, который до сих пор так настойчиво подчеркивался исследователями. Эти выводы должны быть распространены и на вопрос об идейной сущности повести. Данные под одним углом зрения Евгений и Петр связаны как выражения одной темы. Образ Евгения утратил бытовую конкретность, какая намечалась в «Езерском». Образ Петра лишен конкретно-исторических черт, свойственных ему в «Полтаве»; фантастикой, связанной с наводнением, с изменчивой ролью Невы, осложнены и те черты, которые сопровождали Петра в одах.

Петр и Евгений не должны рассматриваться один в отрыве от другого. Неправомерна постановка вопроса о том, кто из них прав, кто побеждает. Пушкин своей повестью не говорит о прошлом: не судит Петра, но решает проблему декабризма (понятно, в свете тридцатых годов).

«Медный всадник» говорит о движении жизни, о самих тридцатых годах, о нерешенности противоречий, о темах, обращенных к будущему.

1941.

<sup>28</sup> Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. — В кн.: Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 640.



## IV. ТРИБУНА

В. В. ПУГАЧЕВ

1818 ИЛИ 1820 ГОД?

В заметке «Пушкин и Чаадаев», напечатанной в разделе «Трибуна» в VIII томе настоящего издания, И. Г. Скаковский возвращается к вопросу о датировке и трактовке послания Пушкина «К Чаадаеву», вызвавшего в свое время немало споров и разногласий. Стремясь подтвердить традиционную датировку (1818), принятую «большим» академическим собранием сочинений Пушкина, автор оспаривает ряд положений моей статьи, в частности приводимые мною аргументы в пользу датировки 1820 г. Поскольку обе даты (и 1818, и 1820 гг.) являются предположительными, то подобную дискуссию можно было бы только приветствовать. Вместе с тем едва ли можно считать ее оконченной и после появления статьи И. Г. Скаковского, так как автор не привел каких-либо новых документальных материалов о времени написания этого стихотворения, не дал в своей работе подробного анализа всей совокупности дошедших до нас свидетельств и фактических данных, а главное — обошел молчанием доводы большинства своих предшественников.

Формально полемизируя со мною, И. Г. Скаковский по существу оспаривает точку зрения на это стихотворение ряда видных советских пушкинистов, рассматривающих его в связи с конкретной политической обстановкой, в частности находивших в нем отражение той напряженной борьбы, которая разгорелась вокруг Чаадаева в среде деятелей тайных обществ в самом начале 1820-х годов.<sup>1</sup>

Основной пафос заметки И. Г. Скаковского состоит в отказе от трактовки пушкинского послания как программного выступления поэта, выразившего в нем один из важных моментов формирования декабристской идеологии. По мнению автора, в стихотворении «противостоят друг другу два человеческих единства, два значения слова „мы“. В первой строфе — это лицейское содружество. <...> Это „мы“ объединяет Пушкина и Дельвига, Пушкина и Малиновского, а не Пушкина и Чаадаева. Постепенно такая общность переходит в единство иного рода, единство идейное и гражданское, основанное на преданности свободе и отчизне. Это новое единство охватывает Пушкина и Чаадаева и всех тех, кто подобно им ждет с „томленьем упования минуты вольности святой“». <sup>2</sup> Однако автор не уточняет, какое конкретное политическое содержание вкладывает Пушкин в это «новое единство», и самая его трактовка отличается в заметке И. Г. Скаковского расплывчатостью и неопределенностью. Характерно, что, анализируя пушкинское послание, автор не только избегает упоминания о декабристских связях поэта, но и самих терминов «декабристский», «декабрист». Взамен их он широко использует такие слова, как «общественный», «гражданский», «патриотический», лишая их четкого идеологического содержания. Подобная позиция приводит автора работы

<sup>1</sup> См.: Освободительное движение в России, вып. 1. Саратов, 1971, с. 81.

<sup>2</sup> Пушкин. Исследования и материалы, т. VIII. М.—Л., 1978, с. 283.

к следующему выводу, который, с нашей точки зрения, коренным образом противоречит революционному пафосу пушкинского произведения: «Смысл последних строк послания — утверждение неизбежности падения самодержавия. Каким образом это произойдет: путем постепенного преобразования государственного механизма, в результате революционного взрыва или волею самого монарха — об этом в стихотворении не говорится».<sup>3</sup>

Выходит, что слова «Россия вспрянет от сна» могли означать и пробуждение монарха? Неужели Пушкин допускал, что от «самовластия» останутся «обломки» «волею самого монарха»? Вполне конкретный, революционный, смысл, который поэт вкладывал в последние строки послания, раскрывается в контексте острых идейных споров, разгоревшихся в декабристской среде вокруг вопроса о современном состоянии России, неоднократно выражаемого при этом сожаления о ее «сне» и страстного желания ее пробуждения. Д. В. Давыдов 15 ноября 1819 г. писал П. Д. Киселеву про «самовластие в России»: «...этот домовый долго еще будет давить ее, тем свободней, что, расслабившись ночью грезой, она сама не хочет шевелиться, не только привстать разом». А про М. Ф. Орлова в том же письме говорилось, что он хочет «страхнуть самовластие с России».<sup>4</sup> Не перекликается ли пушкинская позиция с орловской?

И. Г. Скаковский не замечает следующей, особенно важной, опорной в пушкинском размышлении о молодом поколении строки:

Нетерпеливою душой  
Отчизны внемлем призыванье.<sup>5</sup>

Неужели нетерпеливость означает постепенность либо пассивное ожидание дарования конституции царем? Не противоречат ли подобные рассуждения эмоциональному пафосу пушкинского послания, главный смысл которого состоит в призыве не ждать, а действовать, и действовать немедленно, ибо только активная деятельность сможет приблизить конец «самовластия» и обеспечить бессмертие борцам за свободу. Именно с этим призывом поэт обращается не только к Чаадаеву, но и ко всей передовой общественности (как позже сам Чаадаев в «Философических письмах» или Белинский в «Письме к Гоголю»). Лицейское содружество тут совершенно не при чем!

Трудно согласиться и с жанровой характеристикой стихотворения «К Чаадаеву», которое рассматривается в заметке И. Г. Скаковского как один из жанров эпикурейской, интимно-камерной лирики 1810-х годов. От внимания исследователя ускользает процесс глубокой внутренней перестройки жанровой структуры стихотворения. Насыщаясь острым политическим и гражданско-патриотическим содержанием, оно превращается в своеобразную стихотворную прокламацию, пламенное воззвание к революционному действию. Камерное звучание дружеского послания сменяется накалом высокой гражданственности, а доверительные интонации дружеской беседы уступают место ораторскому пафосу. При этом образ поэта лишается каких бы то ни было элементов книжной условности. Это не классический трибун «Вольности»; это не ветхозаветный поэт — вития, разящий «земных богов во сонме их»; это и не абстрактный «друг человечества» поэзии просветителей, лирический герой «Деревни». Подобным образом трансформируется образ адресата послания. Перед нами совсем

<sup>3</sup> Там же, с. 283.

<sup>4</sup> ИРЛИ, ф. П. Д. Киселева (143), л. 29.6.92, л. 7—7 об. Подробнее см. в моей статье «Денис Давыдов и декабристы» (в кн.: Декабристы в Москве. М., 1963, с. 134—135).

<sup>5</sup> Ср. с высказываниями моего оппонента: «Исследователь упорно не замечает самого первого слова стихотворения, слова „любовь“» (Пушкин. Исследования и материалы, т. VIII, с. 282).

не тот Чаадаев, в надписи к портрету которого Пушкин с эпическим спокойствием резюмировал:

Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,  
А здесь он — офицер гусарский.

Теперь поэт требует от «гусарского офицера» немедленного и активного вмешательства в политическую жизнь его родины. Наличие доблестей Брута и Периклеса должно быть проверено и оправдано революционной борьбой с «самовластием», которая обессмертит имена ее участников. Именно такой смысл вкладывает поэт в заключительные строки стихотворения:

И на обломках самовластья  
Напишут наши имена!

Могли ли подобные идеи и настроения иметь место в 1818 г.? Соглашаются ли они с умеренностью конечных выводов пушкинских «Вольности» и «Деревни», с позицией Чаадаева, в это время лишь втайне мечтавшего о политической деятельности, но приобретшего к ней не ранее осени 1819 г.<sup>6</sup> Пушкин, со своей стороны, в 1819—начале 1820 г. тоже делает решительные шаги навстречу «тайному обществу» (участие в «Зеленой лампе», создание острых в политическом отношении эigramм, стремление сотрудничать с Н. И. Тургеневым в его журнальных начинаниях). С другой стороны, именно к началу 1820 г. наметился и выход Чаадаева из состояния равнодушия и «презрения» к миру, которым и воспользовались декабристы, стремившиеся вовлечь Чаадаева в тайное общество. Перелом в его настроениях был связан с событиями испанской революции, повлиявшей, как известно, и на Пушкина. В письме к брату от 25 марта 1820 г. Чаадаев дает оценку этих событий, весьма близкую декабристской: «Революция в Испании закончилась, король принужден был подписать конституционный акт 1812 г. <...> ни одной капли пролитой крови <...> Проществие послужит отменным доводом в пользу революций. Но во всем этом есть нечто, ближе нас касающееся».<sup>7</sup>

Именно в эти дни Чаадаев тесно общается с Н. И. Тургеневым, писавшим ему 27 марта 1820 г.: «Вчерашний разговор утвердил еще более во мне то мнение, что вы много можете способствовать распространению здравых идей об освобождении крестьян. Сделайте, почтеннейший, из сего святого дела главный предмет ваших занятий, ваших размышлений».<sup>8</sup> По существу это было полупредложением вступить в тайное общество.

К этому же времени относится дальнейшее сближение Пушкина с Чаадаевым, выразившееся, в частности, в заступничестве последнего перед властями за поэта, которому угрожала ссылка в Сибирь за его вольнолюбивые стихи. Послание «К Чаадаеву» проникнуто атмосферой этого дружеского общения, вступившего в начале 1820 г. в свою новую фазу — теснейшей идейной общности, осознания единства целей, убежденности в правоте своего дела — борьбы с самовластием. Пушкинское обращение «Товарищ, верь» — отклик на какие-то сомнения Чаадаева и вместе с тем стремление утвердить его на новых позициях. Именно эта преданность общему делу, объединяющему поэта и его адресата, вселяет уверенность, что их имена будут написаны рядом на «обломках самовластья».

Всячески подчеркивая, что «между приверженностью декабристским идеям и членством в таком обществе» «не было обязательной связи»,

<sup>6</sup> См. об этом подробнее: Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горе от ума». — В кн.: Литературное наследство, т. 47—48. М., 1946, с. 161—172. Ср.: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 42—46.

<sup>7</sup> Сочинения и письма П. Я. Чаадаева, т. II. М., 1914, с. 53.

<sup>8</sup> Русский архив, 1872, т. 5, с. 1207.

И. Г. Скаковский пишет далее: «И разве, наконец, поэт не мог выражать идеи декабризма, убеждения передовых людей эпохи, которые он разделял, по собственной инициативе, без подталкивания и заказа со стороны членов общества».<sup>9</sup> Общие идеи — достояние всех прогрессивно мыслящих людей — выразить, конечно, мог. Но в пушкинском послании речь идет о таких вполне конкретных политических установках, как отказ от тактики мирного переустройства общества, о насильственном свержении самодержавия, о революционном перевороте в России. Едва ли подобные идеи были достоянием всех прогрессивно мыслящих людей России. Художественно претворенные Пушкиным, они отразили эволюцию именно декабристской программы и тактики.<sup>10</sup> Глубинный смысл таких выражений, как «тихая слава», «роковая власть», «надежда», «звезда пленительного счастья», раскрывается только с учетом особого характера декабристской фразеологии, придававшей этим словам и словосочетаниям отчетливый политический характер и определенную идейную окраску.<sup>11</sup>

Свое полемическое выступление И. Г. Скаковский подкрепляет ссылкой на неизвестный ранее список послания, сохранившийся в бумагах М. И. Жихарева. Исследователь пишет: «Этот список имеет в конце помету „1818 года“. Надо полагать, она восходит к свидетельству самого адресата послания». Почему? Откуда это известно? Тот же Жихарев не знал точной даты написания стихотворения «Он вышней волею небес».<sup>12</sup> А вот распространяться послание стало лишь в 1820 г. Об этом Скаковский умалчивает.

Полагаю, что моему оппоненту не удалось привести убедительных доказательств ни в пользу датировки послания «К Чаадаеву» 1818 г., ни отвести аргументы исследователей, относивших это стихотворение к 1820 г., и, следовательно, вопрос о времени его создания остается по-прежнему открытым.

---

<sup>9</sup> Пушкин. Исследования и материалы, т. VIII, с. 280.

<sup>10</sup> В пушкиноведении не раз указывалось, что целый ряд вольнолюбивых стихотворений Пушкина был создан под воздействием деятелей и руководителей тайных обществ. См.: Отчет о VII Всесоюзной Пушкинской конференции. — Изв. ОЛЯ АН СССР, 1956, т. XV, вып. 1, с. 86. Ср.: Благой Д. Д. «Пловцам я пел». — Там же, 1975, т. XXXIV, № 6, с. 483—495.

<sup>11</sup> Анализ употребления слов «тихий», «тишина» см. в кн.: Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 192—197. Исследователь показал, что в творчестве Пушкина и близких к нему литераторов эти слова имели ярко выраженную общественную окраску, означая «мир», «мирное состояние». См. также истолкования выражения «тихой славы» М. В. Нечкиной (Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., 1977, с. 315—317), М. А. Пявловским и Ю. Н. Тыняновым (Пушкин и его современники. М., 1968, с. 249—253).

<sup>12</sup> См.: Вестник Европы, 1871, июль, с. 197.





С. В. ЖИТОМИРСКАЯ

## К ИСТОРИИ МЕМУАРНОГО НАСЛЕДИЯ А. О. СМИРНОВОЙ-РОССЕТ

К архивам сложной судьбы, история которых, будто нарочно, так неясна, запутана и с таким трудом поддается объяснению, что надолго остается цепью загадок, принадлежит архив А. О. Смирновой-Россет. Это тем более удивительно, что материалы из своего архива начала публиковать сама Александра Осиповна, отдав их П. И. Бартеневу еще в конце 1860-х годов.<sup>1</sup> Другие части ее мемуаров и письма печатались в течение нескольких десятилетий после ее смерти, пока те из них, подлинность которых не вызывала сомнения, не были сведены и перепечатаны в одной книге Л. В. Крестовой.<sup>2</sup> К 1931 г., когда была опубликована «Автобиография» А. О. Смирновой,<sup>3</sup> проблема издания и изучения ее наследия казалась полностью исчерпанной.

Вернуться к этой проблеме заставила лишь необходимость заново описать ту часть ее архива, которая отложилась в фондах отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Возникшая при этом естественная потребность разобраться в истории архива и одновременно в истории публикации мемуарного и эпистолярного наследия А. О. Смирновой привела нас к несколько неожиданному выводу — о необходимости нового обращения к проблеме в целом. Стала ясной вместе с тем и сложность ее решения с точки зрения нынешних источниковедческих и текстологических представлений, и необходимость поэтапного ее осуществления. Итоги первоначального этапа и подводит настоящая работа.

Следует напомнить прежде всего некоторые основные факты. Как сказано выше, первые публикации отрывков из мемуаров А. О. Смирновой были осуществлены еще при ее жизни в «Русском архиве». Посылая в 1877 г. в Россию (вернее всего И. С. Аксакову) свои воспоминания о Гоголе, она тоже имела намерение напечатать их в этом журнале. В конце рукописи воспоминаний она приписывала: «Теперь вопрос, где печатать эту мемуарию и как назвать ее. Я думаю, что как ни пакостен Бартенева, надобно поддержать его „Архив“ ради того, что он первый собрал много историко-анекдотических сокровищ. Выручка в пользу славянской братии. Это будет моя первая лепта».<sup>4</sup> Публикация эта тогда не состоялась — возможно, вследствие близости содержания воспоминаний с уже опубликованными Кулишем рассказами Смирновой о Гоголе.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> См. «Воспоминания о Жуковском и Пушкине» А. О. Смирновой (Русский архив, 1871, № 11, стб. 1869—1883) и ее дневник 1845 г., опубликованный под заглавием «Из записок знатной дамы» (там же, 1882, № 1, с. 206—219).

<sup>2</sup> Смирнова А. О. Записки, дневник, воспоминания, письма. М., 1929. (Далее: Смирнова, 1929).

<sup>3</sup> Смирнова-Россет А. О. Автобиография. (Неизданные материалы). Подготовила к печати Л. В. Крестова. М., 1931. (Далее: Смирнова, 1931).

<sup>4</sup> Смирнова, 1931, с. 309.

<sup>5</sup> Кулиш П. А. Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем, т. I. СПб., 1856, с. 206—210; т. II, с. 1—6, 224—230.

Часть материалов Смирновой Бартенева, по договоренности с ее сыном М. Н. Смирновым и старшей дочерью О. Н. Смирновой, продолжал публиковать и позже, в 1890-х годах.<sup>6</sup>

Почти в то же время, в 1893 г., в «Северном вестнике» начали печататься «Записки А. О. Смирновой. (Из записных книжек 1826—1845 гг.)», изданные затем (1895) отдельной книгой. Текст их, полученный издательницей журнала Л. Я. Гуревич от О. Н. Смирновой, жившей в то время в Париже, был на французском языке и переписан для издания переписчицей. В редакции журнала он переводился на русский язык.

Едва вышли в свет первые номера журнала с «Записками А. О. Смирновой», как читатели начали обнаруживать в них некоторые странности, в особенности анахронизмы. С течением времени большинство ученых склонилось к мысли о полной или частичной апокрифичности этих записок. Наиболее убедительно это показали В. Д. Спасович в своей рецензии на книгу «Вечные спутники» Д. С. Мережковского, восхищавшегося «Записками»,<sup>7</sup> и В. В. Каллаш.<sup>8</sup>

В полемике по поводу обнаружившихся в «Записках» несообразностей успела еще принять участие сама О. Н. Смирнова (она умерла в конце 1893 г.), попытавшаяся защитить подлинность печатаемых ею материалов матери; вся ее переписка с Л. Я. Гуревич по этому поводу была впервые проанализирована в неопубликованной, к сожалению, монографии П. Е. Рейнбота о мемуарном наследии А. О. Смирновой.<sup>9</sup> В том же 1895 г., когда «Записки А. О. Смирновой», печатавшиеся в «Северном вестнике», были изданы отдельной книгой, в «Русском архиве» появился совсем другой текст «Записок А. О. Смирновой», извлеченный Бартеневым из альбома Смирновой, принадлежавшего ее сыну, и решительно отличавшийся от изданного в «Северном вестнике».<sup>10</sup> Это лишь усложнило ситуацию, хотя и не сразу было понято.

Споры вокруг «Записок А. О. Смирновой» продолжались, то затухая, то снова возобновляясь, еще в течение тридцати лет, пока итог их не был подведен в известном исследовании Л. В. Крестовой, опубликованном как приложение к изданию дневника, воспоминаний и писем Смирновой.<sup>11</sup>

Рассмотрев подробно историю многолетней полемики, проанализировав сами «Записки», напечатанные О. Н. Смирновой, сравнив их с другими, несомненно подлинными произведениями ее матери и с творчеством самой О. Н. Смирновой, Л. В. Крестова не только пришла к выводу о подложности «Записок», но и попыталась разрешить все вопросы, возникавшие в течение тридцатилетнего их обсуждения.

Приведем слова П. Е. Щеголева, писавшего: «Нельзя не пожалеть, что до сих пор нет работы, устанавливающей настоящую цену „Записок“ Смирновой как исторического источника. Только отсутствием такой работы

<sup>6</sup> См.: Из записной книжки А. О. Смирновой. — Русский архив, 1890, № 6, с. 283—284; Из записок А. О. Смирновой. — Русский архив, 1895, № 5—9.

<sup>7</sup> Вестник Европы, 1897, № 6.

<sup>8</sup> Русская мысль, 1897, № 10.

<sup>9</sup> Рейнбот П. Е. О записках Смирновой. 1930. — ЦГАЛИ, ф. 485, ед. хр. 875—876. Часть документов, использованных в нашей работе, была впервые выявлена именно Рейнботом.

<sup>10</sup> Русский архив, 1895, № 5—9. Сделанные Бартенева купюры были опубликованы впоследствии В. В. Каллашем в сборнике «Ветвь» (М., 1917). Любопытно, что Бартенева располагал рукописью и другой части «Автобиографии» А. О. Смирновой — одного из вариантов глав, впоследствии озаглавленных «Баденский роман», — но не решился ее напечатать (этот писарской список хранится в собрании Бартенева: ИРЛИ, р. I, оп. 25, ед. хр. 76; на конверте, в котором он находился, надпись рукой Бартенева: «Неизданные записки А. О. Смирновой (когда она была в умственном расстройстве)». Копия с рукописи, которую имел я от ее дочери Н. Н. Сорен, — П. В.).

<sup>11</sup> Крестова Л. В. К вопросу о достоверности так называемых «Записок» А. О. Смирновой. — В кн.: Смирнова, 1929, с. 355—393. Историография вопроса еще подробнее освещена в специальной главе указанной монографии П. Е. Рейнбота.

и можно объяснить, что кое-кто из исследователей все еще считается с сообщениями этих „Записок“,<sup>12</sup> Л. В. Крестова завершила свою работу окончательным выводом — ответом на это пожелание Щеголева: «Историкам литературы вообще, а пушкинистам в частности необходимо поэтому навсегда и решительно отказаться от какого бы то ни было пользования этим фальсифицированным документом, не подвергая его более никакой экспертизе».<sup>13</sup>

Не подвергая сомнению общий вывод Л. В. Крестовой о том, что «Записки», напечатанные О. Н. Смирновой, не являются воспроизведением некогда существовавшей собственноручной рукописи А. О. Смирновой, а составлены ее дочерью из разных источников, попробуем вернуться еще раз к рассмотрению связанных с этим более частных вопросов.

Анализируя источники «Записок», изданных О. Н. Смирновой, Л. В. Крестова задала себе естественный и важнейший вопрос: были ли в руках О. Н. Смирновой подлинные дневники ее матери и пользовалась ли она ими? «Очень вероятно, — писала она, отвечая на этот вопрос, — что помимо вышеприведенного дневника (т. е. дневника 1845 г., печатавшегося Л. В. Крестовой в этом же издании, — *С. Ж.*) существовали короткие записи А. О.»<sup>14</sup> В подтверждение этого приводилось письмо О. Н. Смирновой сестре, Н. Н. Сорен, от 18(30) сентября 1882 г., где сказано, что она отдала И. С. Аксакову «несколько тетрадей папан», и давалась глухая ссылка на Бартенева, будто бы получившего от Ольги Николаевны 67 тетрадей. «Но что заключалось в этих тетрадях, нам неизвестно, — писала далее Л. В. Крестова, — очень вероятно, что это был материал, почему-либо непригодный для напечатания. Чем объяснить иначе, что Бартенева, так старательно добивавшийся от А. О. ее записок, нигде не обнаружил эти дневники?»<sup>15</sup>

То, что это рассуждение ошибочно, было ясно еще до обнаружения подлинных тетрадей А. О. Смирновой: оно вполне опровергалось документами, хорошо известными самой Л. В. Крестовой. Еще в 1899 г. Ю. П. Бартенева напечатал в «Русском архиве» заметку, где цитировал письмо О. Н. Смирновой к его отцу от 16 сентября 1882 г.: «Мы встретились с Иваном Сергеевичем в четыре часа. Я ему оставила 67 тетрадей моей матери и белый конверт с отдельными листами» (из этого текста и родилась, несомненно, упомянутая глухая ссылка на Бартенева и 67 тетрадей). Но важно подчеркнуть, что дальнейший текст заметки Ю. П. Бартенева был посвящен как раз исчезновению этих тетрадей. Из него явствовало, что тетради оставались у Аксакова до его смерти (1886) и, возможно, были возвращены О. Н. Смирновой в Париж, но среди бумаг, присланных оттуда после ее кончины к ее сестре Н. Н. Сорен, их не оказалось. «Где они?», — спрашивал Ю. П. Бартенева.<sup>16</sup>

Таким образом, и тогда было очевидно, что речь идет не о «коротких записях», а об обширных дневниках или воспоминаниях и что П. И. Бартенева не напечатал их не вследствие «непригодности», а просто потому, что местонахождение тетрадей уже в конце XIX в. было ему неизвестно.

О том, что эти тетради с начала 1920-х годов находятся в отделе рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина, Л. В. Крестова узнала так поздно, что ей удалось лишь вставить в почти готовую книгу примечание об этом открытии и о своем намерении немедленно приступить к публикации найденных тетрадей.<sup>17</sup> Первая публикация Л. В. Крестовой вышла в свет в 1929 г., а уже в ноябре того же года, как можно судить по дате вве-

<sup>12</sup> Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. Пг., 1917, с. 7.

<sup>13</sup> Смирнова, 1929, с. 392.

<sup>14</sup> Там же, с. 379.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Бартенева Ю. П. Пушкин по Запискам А. О. Смирновой. — *Русский архив*, 1899, № 5, с. 147—148.

<sup>17</sup> См.: Смирнова, 1929, с. 437.

дения к следующему изданию, подготовка тетрадей к печати была закончена.<sup>18</sup> Очевидно, что, осуществляя в таком темпе публикацию столь сложного источника, как «Автобиография» А. О. Смирновой, потребовавшего к тому же еще и перевода на русский язык, Л. В. Крестова не располагала временем для нового осмысления всего, вытекавшего из этой важнейшей находки. Эта поспешность не только отрицательно сказалась на качестве издания и помешала выяснению всех проблем, связанных с мемуарным наследием А. О. Смирновой, но, создав иллюзию ясности, надолго отодвинула их решение. Источниковедческие выводы из знакомства с тетрадями А. О. Смирновой были сведены по существу к обнаружению *ultima ratio* в пользу подложности записок, изданных О. Н. Смирновой.<sup>19</sup>

Обладая теперь подлинными записками А. О. Смирновой, Л. В. Крестова не вернулась к вопросу об источниковедческом значении публикации О. Н. Смирновой, считая его исчерпанным своею предыдущей работой. Л. В. Крестова сделала в ней, как известно, попытку гипотетически наметить круг источников работы О. Н. Смирновой: существовавшие некогда части дневников А. О. Смирновой, сделанные О. Н. Смирновой записи рассказов матери и, наконец, собственные дневники дочери. Анализ этот отличался, однако, значительной неполнотой, очевидной и до знакомства с подлинными тетрадями записок А. О. Смирновой. Не было проведено последовательное сравнение опубликованной в «Русском архиве» части «Автобиографии» с публикацией О. Н. Смирновой. Цитаты из дневников А. О. Смирновой 1830—1831 гг., имеющиеся в очерках ее дочери «*Etudes et souvenirs. Pouchkine et Gogol*», Л. В. Крестова сличала с соответствующим текстом «Записок», изданных О. Н. Смирновой, но лишь для доказательства неточности их воспроизведения.<sup>20</sup> Между тем с точки зрения истории этого текста главное значение имеют вовсе не некоторые различия, а, наоборот, значительное совпадение в обоих текстах выдержек из дневников. Компилируя свое произведение из различных источников, О. Н. Смирнова могла бы вообще создавать заново любые нужные ей тексты; совпадение же указывает на наличие какого-то реального протографа, лишь отредактированного по-разному. На наличие неких подлинных записей А. О. Смирновой указывает и разная степень апокрифичности изданных ее дочерью «Записок»; даже при самом беглом знакомстве кое-где бросается в глаза разница в характере записей. Так, заметки 1840-х годов, помещенные в конце «Записок», по всей вероятности, представляют собою простое — редкое в этом тексте — воспроизведение подлинных отрывочных записей А. О. Смирновой.<sup>21</sup>

В наибольшей степени к подлинному дневнику восходит глава «Дневник Екатеринбургского института», хотя и в этом случае отредактированная и дополненная О. Н. Смирновой. Сравнение ее с аналогичными по содержанию местами «Автобиографии» также обнаруживает, что оба текста опираются на какие-то общие для них по содержанию первоначальные записи самой Александры Осиповны.<sup>22</sup> Обращает на себя внимание и наивная откровенность, с которой сама О. Н. Смирнова в примечании к этой главе подчеркивает подлинность данного отрывка.

Существование подлинных дневников А. О. Смирновой (объем и хронологические рамки которых нам не известны) доказывается не только упомянутыми извлечениями из них, помещенными в работе О. Н. Смирновой «*Etudes et souvenirs*» под заглавием «Выдержки из дневников m-me Смирновой, уржд. де Россет» и включенными — в несколько иной редакции — в текст «Записок». Как известно, сохранился ее дневник за

<sup>18</sup> См.: Смирнова, 1931, с. 20.

<sup>19</sup> Там же, с. 10.

<sup>20</sup> Смирнова, 1929, с. 380—381.

<sup>21</sup> Записки А. О. Смирновой, ч. 2. М., 1895, с. 46—47 и след.

<sup>22</sup> Там же, с. 108—121. Ср.: Смирнова, 1931, главы XIV, XV.



один месяц 1845 г.<sup>23</sup> Помимо того, что для людей ее времени ведение дневника было обычной жизненной нормой, трудно поверить, что в течение своей богатой событиями и встречами жизни она вела дневник лишь в течение этого ничем не замечательного месяца. Конечно, нет возможности пока восстановить достоверно историю исчезновения дневников. Весьма симптоматичен, однако, тот факт, что о дневниках матери нет упоминаний в письме О. Н. Смирновой к сестре от 18 (30) сентября 1882 г., где говорится: «Многие вещи или сожжены или потеряны во время пребывания папаш в Москве или Богданове».<sup>24</sup>

Несомненно наличие у О. Н. Смирновой в период ее работы над произведением, изданным в качестве записок А. О. Смирновой, сделанных ею самою в разные годы записей рассказов матери. В том же письме к сестре, Н. Н. Сорен, от 18 (30) сентября 1882 г. она писала: «Так как я в течение долгих годов всегда записывала то, что папаш рассказывала интересного, я обещала прислать эти заметки Аксакову и Бартеневу, в „Старину“ и „Архив“». Приведа в своей работе это письмо, Л. В. Крестова не обратила внимания на самую существенную его сторону: если бы утверждение о многолетней письменной фиксации рассказов матери не соответствовало действительности, О. Н. Смирнова никогда не решилась бы упоминать об этом в письме к сестре, несомненно более всех осведомленной в истинности или ложности подобного утверждения. Эти слова О. Н. Смирновой, сказанные в личном письме, точно совпадают с ее заявлением, сделанным в предисловии к «Запискам»: «Если я когда-нибудь издам рассказы моей матери, то я это сделаю по моим собственным заметкам, накопившимся в течение многих лет».<sup>25</sup> Нет сомнения в том, что записи О. Н. Смирновой, дойди они в какой-либо форме до нас, не уступали бы в своем значении историко-литературного источника давно вошедшим в науку записям рассказов А. О. Смирновой, сделанным другими лицами.<sup>26</sup> Наконец, вряд ли можно усомниться в наличии у О. Н. Смирновой ее собственных дневников. Одна из тетрадей сохранилась в ее архиве;<sup>27</sup> да и весь ее архив говорит о свойственной ей непрерывной фиксации мыслей, фактов, впечатлений. То, что ведение дневника входило в ее повседневный обиход, отмечалось ее современниками (правда, по ее собственному утверждению).<sup>28</sup>

Очевидно, с другой стороны, что к числу источников, которыми пользовалась О. Н. Смирнова, работая над «Записками», совсем не принадлежали подлинные автобиографические записки ее матери. Этот поразительный на первый взгляд факт объясняется тем, что в период работы над «Записками А. О. Смирновой» она просто не имела у себя подлинных записок матери. До 1886 г. они несомненно находились у Аксакова, а к моменту его смерти «Записки А. О. Смирновой» уже были закончены. 15 (27) октября 1887 г. О. Н. Смирнова писала П. И. Бартеневу: «...а еще у меня Записки моей матери <...> хотите, я вам их перепишу для „Архива“, из них я извлекла для моей книги sur la Russie, они по-французски, вроде записной книги Пушкина, факты, разговоры и анекдоты sans commentaires, et très concis et simples,<sup>29</sup> хотите их печатать?».<sup>30</sup>

<sup>23</sup> Смирнова, 1929, с. 272—295.

<sup>24</sup> Там же, с. 379.

<sup>25</sup> Записки А. О. Смирновой. М., 1895, с. 16.

<sup>26</sup> См.: Кулиш П. А. Записки о жизни Н. В. Гоголя...; Рассказы А. О. Смирновой в записи Я. П. Полонского. — Голос минувшего, 1917, № 11—12.

<sup>27</sup> ЦГАЛИ, ф. 485, ед. хр. 21.

<sup>28</sup> Смирнова, 1929, с. 382.

<sup>29</sup> без комментариев и очень сжато и просто (франц.).

<sup>30</sup> ЦГАЛИ, ф. 46, оп. 1, ед. хр. 579, л. 430. Почти в таких же словах О. Н. Смирнова характеризовала «Записки А. О. Смирновой» в письме к В. И. Шенроку, уже в ходе публикации их и критики их в печати: «...вы все называете это дневником, я же всегда выставляла по-французски Notes, т. е. Записная книга, а не дневник» (ИРЛИ, ф. 244, № 20222, л. 88).

Более того, она считала эти тетради утраченными: в предисловии к «Запискам» для «Северного вестника» она писала: «Я очень жалею, что не сохранилось тетради, где моя мать описала свое детство, Одессу, Малороссию и свою бабушку Екатерину Евсеевну Лорер, урожд. княжну Цицианову».<sup>31</sup> Как мы покажем далее, есть и другие аргументы в пользу того, что тетради, отданные Аксакову, более в Париж не вернулись.

Уже сам характер источников, на которых были построены изданные О. Н. Смирновой «Записки», делает очевидным, что доказательство их неподлинности было не концом, а лишь началом их изучения. Осталась нерешенной другая, более важная и более трудная задача: попытаться обнаружить в «Записках» эти источники с тем, чтобы использовать их в науке. А для этого надо прежде всего отказаться от зачеркивающего их вообще вывода Л. В. Крестовой и вернуться к изучению мемуарного наследия А. О. Смирновой в целом.

Да и самое замечание П. Е. Щеголева, в связи с которым был построен этот вывод, иначе разъясняется его собственным интереснейшим письмом к Л. Я. Гуревич, сохранившимся в ее архиве.

Не зная еще о подлинных автобиографических записках А. О. Смирновой и их характере, ученый не только ясно представил себе сложную структуру и историю создания ее мемуаров, но и наметил весь ход их исследования, до сих пор не осуществленного. «На мой взгляд, — писал он, — Записки представляют результат целого ряда последовательных наслоений; исключительно ценны лишь первые, основные пласты. Но отделить эти первоисточники Записок (т. е. дневные записи, современные событиям) можно было бы или после анализа рукописных материалов Смирновского архива, или, что труднее, после критического и систематического их изучения, которого до сих пор не сделано». Объяснив далее, в каком виде ему представляется последовательность работы А. О. Смирновой: сперва дневник, который она вела, внося туда не только события, но и собственные размышления («вела не систематично, с перерывами, иногда без хронологических дат»), затем несколько попыток, «пользуясь отчасти своими записями и, главное, воспоминаниями, писать записки». «Но компиляция Записок не была закончена самой Александрой» Оксиповой», — заканчивает П. Е. Щеголев свое построение, — завершила ее Ольга Николаевна; несомненно она (совершенно бессознательно) внесла в Записки матери данные своего опыта, своих знаний и чтений <...>. Таким образом, чтобы извлекать из Записок достоверные свидетельства, надо выделить из них работу О. Н. Смирновой, затем вторичную работу самой А. О. и определить современные событиям записи А. О. Тут первостепенное значение для дела имеют рукописи и весь архив Смирновых, который, пожалуй, ценнее рукописей».<sup>32</sup>

Сравнивая «Записки», изданные О. Н. Смирновой, с напечатанными в «Русском архиве» Бартеневым, Щеголев предположил, что характер изложения в первых более всего восходит все же к подлинным записям А. О. Смирновой. Сам того не подозревая, он исчерпывающе описал не столько особенности ее текстов, сколько текстов, написанных О. Н. Смирновой: «Она нередко перемешивала продукты своих впечатлений и оценок с фактической действительностью. Она была так убеждена в точности и непреложности своих представлений о людях и событиях, представлений, созданных уже не непосредственным их созерцанием, а всем жизненным опытом, что, по всей вероятности, удивилась бы, если бы ей сказали, что того-то и того-то, таких-то бесед не было и не могло быть. В ее представлении все эти вещи так соответствовали впечатлениям о прошлом, ее впечатлениям, что воспринимались как реально бывшие. Она много читала, вычитывала, к примеру, разные историко-литературные

<sup>31</sup> Записки А. О. Смирновой. М., 1895, с. 11.

<sup>32</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 20224.

оценки и вкладывала их в уста Пушкину и другим: так они соответствовали ее впечатлению о прошлом. Вообще беседы, записанные ею, по большей части похожи на речи исторических лиц у Фукидида и других греческих историков. Эти речи не были сказаны, но, конечно, могли бы быть сказаны».<sup>33</sup>

К этой глубоко справедливой характеристике следует добавить некоторые наблюдения над особенностями работы О. Н. Смирновой над своей публикацией в «Северном вестнике», сделанные в результате знакомства с обширным кругом ее рукописей и писем, сохранившихся в архиве Л. Я. Гуревич. Среди них прежде всего та рукопись части «Записок», по которой работали в редакции журнала — с многочисленными поправками и вставками О. Н. Смирновой, не учтенными при публикации.<sup>34</sup> Достаточно взглянуть на характер текста в этих вставках, чтобы убедиться, что он не воспроизводит некий протограф А. О. Смирновой, а является черновой авторской рукописью О. Н. Смирновой. Но самое существенное наблюдение, возникающее при знакомстве с этой рукописью, с многочисленными замечаниями и поправками, присылавшимися Ольгой Николаевной в редакцию журнала по ходу печатания «Записок», состоит в том, что она вовсе не осознавала их как фальсификацию, не сомневалась в своем праве исправлять как угодно текст, делать в него вставки «от себя», не оговаривая их, и вполне откровенно декларировала поставленные перед собою цели.

В одной из таких заметок она добавляет к ранее отосланной в редакцию части «Записок» беседу Пушкина со Смирновой о «Руслане и Людмиле», сообщая, что выписала ее из своей книги «Pouchkine et Gogol».<sup>35</sup> В другой вставке она пишет: «Я должна сказать еще несколько слов о нашей детской дружбе к Н. В. Гоголю».<sup>36</sup> Особенно же любопытен в этом отношении текст заявления, направленного О. Н. Смирновой для публикации в журнале в связи с появлением в печати первых заметок об анахронизмах в «Записках», в частности об имеющемся в них отзыве Пушкина о романе Дюма «Три мушкетера» (вышел в свет после смерти поэта).<sup>37</sup> О. Н. Смирнова предлагала редакции напечатать в журнале такой текст: «О. Н. Смирнова сочла полезным дать некоторые детали об этой эпохе во Франции, что должно было объяснить интерес, который питали к ней наши писатели, сами уже в то время столь в малой степени романтики».<sup>38</sup> Как видим, она и не думала скрывать ни от редакции, ни от читающей публики свое авторское отношение к тексту «Записок», не замечая, как это противоречит ее же неоднократным заявлениям в примечаниях о печатаемых ею подлинных манускриптах матери.<sup>39</sup>

В письмах, адресованных Л. Я. Гуревич и В. И. Шенроку после появления в печати первых скептических отзывов о «Записках», О. Н. Смирнова столь же откровенно формулировала и свой идейный замысел. «Тем лучше, что они сердятся, — писала она, — мы с вами, дай бог, докажем, что без христианства, религии и даже мистицизма нет настоящего chef d'oeuvre <...> Наша задача — доказывать, что от безверия, материализма люди тупеют <...> Наш луч света — вовсе не луч Белинского, Добролюбова, Писарева, Чернышевского».<sup>40</sup> Пытаясь все же объяснить хронологические несообразности, она замечала в письме к В. И. Шенроку: «У меня у самой кипы листов, книжек, куда я записывала все, что слышала, раз-

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же, № 20210.

<sup>35</sup> Там же, л. 3.

<sup>36</sup> Там же, л. 25. Заметка эта была опубликована в другой редакции.

<sup>37</sup> Записки А. О. Смирновой. М., 1895, с. 165.

<sup>38</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 20211, л. 34. Подлинник по-французски.

<sup>39</sup> См.: Записки А. О. Смирновой. М., 1895, с. 261.

<sup>40</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 20222, л. 12 об.—13.

говоры и события разные, они точно так же интересны, без года и числа». <sup>41</sup>

С другой стороны, письма О. Н. Смирновой в редакцию «Северного вестника» убедительно показывают, что присланный ею текст «Записок» подвергся значительным изменениям в самой редакции, о чем совершенно умолчала Л. Я. Гуревич и в своем предисловии к отдельному изданию «Записок», и в статье «История „Северного вестника“». <sup>42</sup> Изменения коснулись прежде всего последовательности расположения отдельных частей текста <sup>43</sup> и выразились также в многочисленных погрешностях перевода, в ряде случаев искажавших смысл, и в опечатках; длинные списки замечаний такого рода О. Н. Смирнова присылала в редакцию после выхода каждого номера.

Очевидно, что все данные об изменении первоначально присланного О. Н. Смирновой текста должны быть учтены при исследовании «Записок».

Для понимания и их текста, этого причудливого сочетания разнообразных источников, и методов работы О. Н. Смирновой первостепенное значение имеет сохранившаяся в том же архиве Л. Я. Гуревич рукопись, озаглавленная в описи архива как «Воспоминания О. Н. Смирновой». <sup>44</sup> Эта рукопись — автограф на французском языке без начала, имеющий авторскую нумерацию двойных листов от л. 11 до л. 55 и написанный в несколько приемов в конце 1892 г., причем каждая часть переходит как бы в письмо, обращенное, как выясняется из помет на рукописи и переписки, сохранившейся в архиве, к С. де Бове, той самой парижской знакомой Л. Я. Гуревич, которая свела ее с О. Н. Смирновой. Последнее из этих писем датировано 20 декабря 1892 г. <sup>45</sup> Это вряд ли воспоминания в точном смысле слова — скорее, занесенный на бумагу поток сознания, где в одном ассоциативном ряду оказываются рассказы матери, собственные воспоминания, политическое и эстетическое кредо автора, ее религиозно-философские размышления. Она сама пишет на первом из сохранившихся листов: «Я вам пишу всякий вздор без церемоний, je suis comme les très-agés, je vois tout le passé, <sup>46</sup> я бывала...». <sup>47</sup> Судя по письмам С. де Бове к Л. Я. Гуревич, О. Н. Смирнова писала все это по просьбе де Бове, познакомившейся уже к этому времени с написанными Ольгой Николаевной «Записками», характер которых, несмотря на различие формы, диктовавшееся особым назначением «Записок», очень близок к указанной рукописи. <sup>48</sup>

Становится ясным, таким образом, что тот анализ «Записок», изданных О. Н. Смирновой, о котором мечтал в 1911 г. П. Е. Щеголев, возможен лишь при исследовании в совокупности: во-первых, всех материалов, проливающих свет на историю их создания и публикации (сохранившихся, к счастью, в значительном количестве и до сих пор фактически не учтенных в науке); во-вторых, всего подлинного мемуарного и эпистолярного

<sup>41</sup> Там же, л. 88—88 об.

<sup>42</sup> См.: Русская литература XX века (1890—1910), т. 1, кн. 2—3. Под ред. С. А. Венгерова. М., [1914—1915], с. 235—264.

<sup>43</sup> Так, 4 ноября 1893 г. О. Н. Смирнова писала Г. Я. Гуревичу: «Теперь я вижу, что вопреки моего желания ваша сестра все еще намеревается печатать конец этого разговора в сентябре. Мы еще в 31 году, а этот разговор — 34-го и более, часть его 35 года <...> Уже давно я ей заметила, что следовало печатать прежде взятия Варшавы все разговоры о романе Вудсток, о Арионе, о Кюхельбекере и т. д., она это теперь печатает в сентябре, а в июле и в августе печатала разговоры не только 32, но 33 года и готовилась печатать в августе часть 34 и 35 года» (ИРЛИ, ф. 244, № 20222, л. 3).

<sup>44</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 20226.

<sup>45</sup> Там же, л. 55 об.

<sup>46</sup> Я, как очень старые люди, вижу все прошлое (франц.).

<sup>47</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 20226, л. 11.

<sup>48</sup> 6 ноября 1892 г. де Бове писала Л. Я. Гуревич о «Записках»: «...мы читаем это у ней, зачитываемся до третьих петухов, до восторга и умиления» (ИРЛИ, ф. 244, № 20217, л. 7 об.).

наследия А. О. Смирновой, представление о котором должно было быть в значительной степени измениться после обнаружения подлинной «Автобиографии».

Приступая к подобному исследованию, необходимо начать, на наш взгляд, с восстановления с возможной полнотой истории архива Смирновых. Материал для нее еще далеко не весь выявлен нами в обширной переписке современников, однако и на этом этапе изучения можно построить некую общую картину.

Единственным человеком, хоть частично ознакомившимся с архивом О. Н. Смирновой, включавшим в себя архив ее матери, — в том состоянии, в каком он был в последний год ее жизни, — была Л. Я. Гуревич, специально ездившая в 1893 г. для этого в Париж. Она дважды описала свои впечатления: в упомянутой уже статье «История „Северного вестника“» и — значительно подробнее — в письме к П. Е. Щеголеву от 31 января 1911 г.

«У нее хранился огромный семейный архив, — писала она в этом письме, — в котором Записки ее матери составляли одну незначительную часть. Кроме этих Записок, там было огромное количество писем к матери разных ее современников, в том числе масса писем, относящихся к смерти Пушкина; собственноручные письма к Алекс. Осип. Смирновой Николая I, брата его Михаила и др. Масса писем разных иностранных знаменитостей, например Карлейля, к Александре Осиповне, переписка Александры Осиповны со славянофилами; наконец, дневник самой Ольги Николаевны, который она вела с ранней юности до поздних годов и в котором было много материалов о Гоголе, Тургеневе, славянофилах и т. п. <...> Весь этот архив хранился у нее в квартире. Записки ее матери были ко времени моего приезда уже переписаны ее собственной рукою <...> а часть переписанного ею была вторично переписана — уже с ее рукописи — переписчицею. Она показывала мне образчики оригинала — разные клочки, написанные частью карандашом, иногда на отрывках бумаги, даже на счетах».<sup>49</sup>

В декабре 1893 г. О. Н. Смирнова умерла. 28 февраля 1894 г. Л. Я. Гуревич писала ее сестре, Н. Н. Сорен, жившей в Москве: «Я имею с разных сторон совершенно различные сведения о том, каково содержание завещания покойной Ольги Николаевны. Comtesse de Beauregard, находившаяся в Париже в последние месяцы и дни жизни Ольги Николаевны, решительно утверждает, что Ольга Николаевна назначила своею *legataire universelle*<sup>50</sup> lady Metcalf, находящуюся в настоящее время на мысе Доброй Надежды». Далее в том же письме говорилось: «В. Соловьев говорил мне, что рукописи завещаны отчасти в музей, отчасти в его полную собственность, остальное же наследство, по-видимому, в пользу lady Metcalf. Вы сообщаете мне, что наследниками Ольги Николаевны являются ее племянники».<sup>51</sup> В заключение Л. Я. Гуревич обращалась к Н. Н. Сорен с горячим призывом «соединиться в дружном усилии как можно скорее отделить истину от наносных элементов» в труде О. Н. Смирновой. «Подлинные документы, — писала она, — оставшиеся после Вашей матери, должны быть пересмотрены и по ним должны быть восстановлены эти Записки».

Однако та, к кому были обращены эти призывы, весьма мало способна была понять и оценить их. О ее отношении к архиву сестры и матери достаточно красноречиво свидетельствуют ее письма к А. Ф. Онегину, сохранившиеся в его архиве. Последний после смерти Ольги Николаевны предложил, по-видимому, взять на себя разбор ее архива. Н. Н. Сорен отвечала ему 1 (13) февраля 1894 г.: «Вы просто ангел, что берете на себя

<sup>49</sup> ИРЛИ, ф. 627, оп. 4, ед. хр. 766.

<sup>50</sup> единственной наследницей (франц.).

<sup>51</sup> ЦГАЛИ, ф. 485, ед. хр. 434, л. 1 об.—2.

этот труд. По-моему так: все письма, чьи бы ни были, *сжечь*. Все остальное мне прислать. Я видела дневник брата, *très curieux*». <sup>52</sup>

Предложение Онегина не было реализовано, так как бумаги О. Н. Смирновой были к этому времени уже опечатаны и перевезены в русское консульство в Париже. Через год Н. Н. Сорен снова сообщала Онегину: «... в консульстве находятся, говорят, ящики с бумагами, и я еще не решила, что с ними делать. Предложение консула продать — немыслимо. Чужих писем не продают. Сжечь — кто же возьмется?». <sup>53</sup> Только в 1897 г. ящики эти были, наконец, присланы из Парижа в Москву. Вскоре Н. Н. Сорен писала П. И. Бартеневу, с которым она к этому времени сблизилась, разрешив ему публикацию отрывков из записок А. О. Смирновой: <sup>54</sup> «Бумаги не разбирала еще, да если найдутся Ваших писем, Вам их отдам. Многие просили свои *сжечь* — экономия дров, печку согрею: одна дама мне пишет, что фантомы прошлого в форме старых писем она не любит получать — жгу». <sup>55</sup> Начав все же разбирать парижские бумаги, Н. Н. Сорен привлекла к этой работе сына П. И. Бартенева Юрия Петровича. Последний потом писал об этом к сыну и наследнику Н. Н. Сорен А. В. Сорену: «Все она отдавала в „Русский архив“, и я с нею разбирал сундуки». <sup>56</sup> Как явствует из переписки Н. Н. Сорен с П. И. Бартеневым, вскоре после этого между ними произошел разрыв, так как они не сошлись в цене за продававшееся Н. Н. Сорен имение. <sup>57</sup> К дальнейшей судьбе архива Бартенева уже не имели отношения. Очевидно лишь, что в ходе этого разбора, а следовательно, в парижском архиве О. Н. Смирновой, не обнаружилось тетради ее матери, некогда отданные О. Н. Смирновой Аксакову.

После смерти в 1899 г. Н. Н. Сорен несколько раз делались попытки выяснить дальнейшую судьбу архива. Об одной из них рассказывается в уже упоминавшемся письме Л. Я. Гуревич к Щеголеву: «Когда в мае 1899 г. Н. Н. Сорен умерла, я надеялась, что „блюстителем“ архива остался Шенрок. Когда же он сошел с ума, у меня оборвалась последняя нить к архиву <...> Через причетника церкви, где отпевали Сорен, удалось узнать еще, что жила она на Пресне и что дом, в котором она жила, был разрушен во время вооруженного восстания в Москве». <sup>58</sup> Оказывается, однако, что гибель значительной части смирновского архива предшествовала драматическим событиям революции 1905 г. После смерти Н. Н. Сорен А. Ф. Онегин дважды пробовал узнать о судьбе ее семейных бумаг. Первый раз еще в 1899 г., обратившись к А. В. Сорену. Последний отвечал ему: «Если бы это не вызывало большого расхода, я бы отослал обратно письма покойной моей тетки Ольги и другие письма, ей принадлежавшие (их оказалось два ящика), чтобы вы могли распорядиться ими по вашему усмотрению. Я их уничтожил, не желая их уступать Бартенену». <sup>59</sup>

Позже, в 1909 г., до Онегина дошла другая версия: будто бумаги все же сохранились, были проданы дворником букинисту, а от него уже попали в музей П. И. Щукина. Для проверки ее Онегин написал Г. С. Степанову — бывшему крепостному Смирновых, впоследствии близкому другу Н. Н. Сорен, прожившему с ней последние годы жизни. Ответ не

<sup>52</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 29111, л. 4 об. Упоминание о дневнике М. Н. Смирнова (тоже не дошедшем до нас) еще раз подтверждает дневниковые традиции этой семьи.

<sup>53</sup> Письмо от 28 февраля 1895 г.: ИРЛИ, ф. 244, № 29111, л. 7 об.

<sup>54</sup> Этот текст Записок, как и другие материалы, находившиеся ранее у М. Н. Смирнова, были проданы к этому времени в музей П. И. Щукина.

<sup>55</sup> ЦГАЛИ, ф. 46, оп. 1, ед. хр. 586, л. 158.

<sup>56</sup> Письмо от 27 мая 1899 г.: ИРЛИ, ф. 244, № 28475, л. 2.

<sup>57</sup> ЦГАЛИ, ф. 46, оп. 1, ед. хр. 590, л. 27.

<sup>58</sup> ИРЛИ, ф. 627, оп. 4, № 766. Об истории этих розысков см. письма Я. Л. Сакера к Л. Я. Гуревич от 5—13 октября 1909 г.: ИРЛИ, ф. 244, № 20221.

<sup>59</sup> Письмо А. В. Сорена от 13 (1) июня 1899 г.: ИРЛИ, ф. 244, № 29110.

оставлял никакой надежды: «Дело обстояло очень просто, — писал Степанов, — по получении из Парижа Н. Н. разбирала вместе с Ю. Барте-невым, и, не нашедши ничего интересного, первый ящик был уничтожен, сожжен. После смерти Н. Н. 2-й ящик сожжен при мне и из пепла не мог обновиться». <sup>60</sup>

Тем не менее в версии, дошедшей до Онегина, было некое рациональ-ное зерно: сравнительно небольшая часть архива О. Н. Смирновой дей-ствительно оказалась в музее Щукина, откуда уже в советское время по-пала в Исторический музей, а из музея была передана в ЦГАЛИ, где и хранится поныне. По-видимому, Н. Н. Сорен, одобрявшая собиратель-скую деятельность Щукина, отобрав до сожжения первого ящика эту часть материалов, продала ее Щукину. «Кто знает, после моей смерти, что может быть, положим, что я бы на случай смерти оставила бы их для помещения в музей», — писала она Бартеневу. <sup>61</sup>

Даже то немногое, что известно о составе постепенно утраченного ар-хива, свидетельствует о значительной потере в нем для науки.

Одним из важных частных выводов, которые следует сделать из всего изложенного выше, является тот факт, что 67 тетрадей собственноручных записок А. О. Смирновой не было среди бумаг, полученных в Москве после смерти Ольги Николаевны. Ясно, что Ю. П. Бартенева, сам раз-биравший с Н. Н. Сорен парижские бумаги, не стал бы вслед за этим за-давать в печати вопрос об их местонахождении. С другой стороны, Н. Н. Сорен, найди она их, несомненно включила бы эти тетради в число материалов, отобранных для музея Щукина. Можно утверждать, впрочем, что там была по крайней мере одна тетрадь из многочисленных, как бу-дет показано ниже, вариантов «Баденского романа» — та самая, с кото-рой снял копию Бартенева и которую он так низко оценил, опираясь, без сомнения, на слова Н. Н. Сорен — вполне возможно, уничтожившей потом оригинал вместе с другими бумагами. Полного аналога этой тетради нет среди автографов «Автобиографии», хранящихся в ГБЛ.

Эти тетради снова возникают из небытия только в 1920 г., когда С. Д. Самарин предложил рукописному отделению Румянцевского музея приобрести их у него (однако не 67 тетрадей, а только 63). Сохранился протокол оценочной комиссии от 1 апреля 1920 г. и счет Самарина музею: «За проданные мною отделу рукописей собственноручные записки Алек-сандры Осиповны Смирновой, современницы Пушкина и Гоголя, причи-тается мне получить денег 20 000 рублей. 4 апр. 20 г.» <sup>62</sup>

То, что записки эти оказались в конце концов у С. Д. Самарина, за-ставляет предположить, что после смерти Аксакова они оставались в близ-кой к нему славянофильской среде, по неизвестным нам причинам хра-нившей упорное молчание о них в течение долгих лет полемики вокруг мемуаров Смирновой. К числу вероятных промежуточных обладателей ее-тетрадей можно отнести и Самариных и В. С. Соловьева, о котором Л. Я. Гуревич писала к Н. Н. Сорен 28 февраля 1894 г.: «В. Соловьев говорил мне, что рукописи завещаны отчасти в музей, отчасти в его пол-ную собственность». <sup>63</sup> Нельзя не отметить также, что письма Гоголя к Смирновой, задолго до этого опубликованные, <sup>64</sup> в 1935 г. были переданы в отдел рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина из Абрамцева и, следо-вательно, хранились в той же семье Аксаковых. Небольшая часть писем Гоголя была и среди бумаг, полученных Н. Н. Сорен из Парижа, о чем сообщал А. Ф. Онегину Г. С. Степанов в письме от 5 (17) июля 1899 г. <sup>65</sup>

<sup>60</sup> Письмо Г. С. Степанова от 12 (25) января 1909 г.: ИРЛИ, ф. 244 № 29117, л. 4.

<sup>61</sup> Письмо от 1 декабря 1894 г.: ЦГАЛИ, ф. 46, оп. 1, ед. хр. 586, л. 493.

<sup>62</sup> ГБЛ, оп. 1, д. 827, л. 139—141.

<sup>63</sup> ЦГАЛИ, ф. 485, ед. хр. 934, л. 1 об.

<sup>64</sup> См.: Гоголь Н. В. Сочинения и письма, т. V, VI. Изд. П. А. Кулиша. СПб., 1857; Письма Н. В. Гоголя, т. I—IV. Ред. В. И. Шенрока. СПб., 1901.

<sup>65</sup> ИРЛИ, ф. 244, № 29117, л. 1 об.

Из его же писем мы узнаем, что несколько писем Гоголя попали в музей Шуккина.<sup>66</sup>

Как видим, судьба того немногочисленного, что уцелело до наших дней из некогда обширного семейного архива Смирновых, чрезвычайно сложна; реконструировать состав этого архива по тому, что о нем известно из различных источников, и точно выявить дошедшее до нас и распылившееся по разным хранилищам (ЦГАЛИ, ИРЛИ, ГБЛ) — это, очевидно, особая задача.<sup>67</sup>

Попытаемся же для начала рассмотреть, из чего состоит то сохранившееся мемуарное наследие А. С. Смирновой, принадлежность которого ее перу бесспорна, что известно о самих рукописях и о том, как они публиковались.

Сохранилась одна тетрадь дневника А. О. Смирновой и довольно много рукописей ее воспоминаний.

Дневник охватывает период 26 февраля—22 марта 1845 г. Это 17 листов автографа А. О. Смирновой, которыми пользовались издававшие его в разное время П. И. Бартепов и В. В. Каллаш (наборная рукопись с их пометами). Текст был издан до сих пор три раза: 1) в «Русском архиве», с пропусками и неразобранными словами — в том же томе, где и дневник Н. М. Смирнова, что, вероятно, указывает на получение их Бартеповым из общего источника (1882, № 1, с. 206—219); 2) в сборнике «Николаевская эпоха» (М., 1910), где следующий публикатор В. В. Каллаш также не все смог прочесть; 3) в издании Л. В. Крестовой 1929 г. — по тексту Каллаша (подлинник оставался в собрании Каллаша, откуда перешел уже в советское время к коллекционеру Гиммеру, и Л. В. Крестовой не мог быть известен; в 1937 г. был приобретен отделом рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина у Гиммера и хранится теперь под шифром: ф. 474, 1.1).

Таким образом, несмотря на три издания, эта единственная дошедшая до нас в подлиннике тетрадь дневника А. О. Смирновой ни разу не была воспроизведена полностью.

Рукописи воспоминаний Смирновой делятся на две части: 1) тот текст записок, который впервые был напечатан еще в 1895 г. в «Русском архиве»; 2) тетради, которые были изданы Л. В. Крестовой в 1931 г. и названы «Автобиографией».

Первый текст записок находится в альбоме, принадлежавшем М. Н. Смирнову и подробно описанном Л. В. Крестовой.<sup>68</sup> Записки вписаны в альбом самой А. О. Смирновой на л. 12—82. Точная датировка этого текста пока не сделана; ясно только, что он написан не ранее 1870-х годов — и по почерку, совпадающему с первыми вариантами «Автобиографии» (около 1877 г.), и по упоминанию о поездке вел. кн. Алексея Александровича в Константинополь в 1871 г.<sup>69</sup> О предположительном месте этого текста среди сохранившихся рукописей воспоминаний мы скажем несколько позже; пока укажем лишь, что этот сравнительно

<sup>66</sup> Там же, л. 5 (письмо от 12 (25) января 1909 г.).

<sup>67</sup> Мы не имеем возможности, например, остановиться здесь на истории дневника мужа А. О. Смирновой, Н. М. Смирнова. Этот дневник известен до сих пор только в незначительных отрывках, см.: Из памятных заметок Н. М. Смирнова. — Русский архив, 1882, № 1, с. 227—244. Опубликованная здесь тетрадь дневника, которую Бартепов, как он сам указывает в примечании, получил от М. Н. Смирнова в 1872 г., хранится в собрании Бартепова: ИРЛИ, ф. 18, № 53. Другие тетради были случайно приобретены В. Д. Ключевским и хранятся в его фонде (Научный архив Института истории СССР АН СССР, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 211—213). Отрывки из них были опубликованы, см.: Зимин А. А. Пушкину тридцать пять лет... — Неделя, 1962, № 40, с. 5; Богаевская К. П. Из записок Н. М. Смирнова. — Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970, с. 4—13.

<sup>68</sup> Смирнова, 1929, с. 404—405. Альбом хранится в коллекции Шуккиных сборников: Отдел письменных источников ГИМ, ф. 420, № 83/157.

<sup>69</sup> Это послужило основанием датировки Л. В. Крестовой, см.: Смирнова, 1929, с. 404.



краткий текст отредактирован автором тщательнее всех остальных, мог считаться ею в какой-то момент завершенным и именно поэтому был переписан в альбом, на котором сама Александра Осиповна сделала помету: «Мише отдать после моей смерти».<sup>70</sup>

Этот текст тоже публиковался трижды: 1) в «Русском архиве» (1895, № 5—9) с изменениями (опущены резкие характеристики придворных, упоминания о ситуациях, касающихся царской семьи; текст редактировался Бартечевым стилистически, и, наконец, в нем остались не прочитанные издателем места); 2) отрывки, исключенные Бартечевым, были впоследствии воспроизведены В. В. Каллашем в сборнике «Ветвь» (М., 1917); 3) Л. В. Крестова напечатала его исправнее всех по подлиннику, однако некоторые слова не разобрала и она (Смирнова, 1929, с. 163—274).

И, наконец, обратимся к тетрадам, поступившим в 1920 г. в Румянцевский музей и хранившимся в нем ранее в составе так называемого Музейного собрания под шифром М 4612.1—63. В настоящее время они входят в состав фонда А. О. Смирновой (ГБЛ, ф. 474), включающего в себя, кроме них, следующие материалы, ранее тоже разбросанные по Музейному собранию: письма разных лиц к Смирновой (старый шифр — М 3304), поступившие в 1900 г. как дар директора Музея М. А. Веневитинова (не А. В. Сорен ли продал их Веневитинову после смерти матери в 1899 г.?), упоминавшиеся уже письма Гоголя, переданные в 1935 г. из Абрамцева (старый шифр — М 8329) и дневник А. О. Смирновой, поступивший от Гиммера (старый шифр — М 8344. 21).

Следует еще раз обратить внимание на то обстоятельство, что в Румянцевский музей в 1920 г. поступили лишь 63 тетради из 67, отданных некогда И. С. Аксакову. Что содержалось в остальных четырех тетрадях и где они? Скорее всего еще несколько вариантов тех же воспоминаний или переводы, но, может быть, дневниковые записи? Не было ли среди этих тетрадей, например, подлинного текста того дневника матери А. О. Смирновой, Н. И. Арнольди, который она переписала в текст своей «Автобиографии», но который отсутствует во всех частях архива?<sup>71</sup> Будем надеяться, что и эти недостающие тетради еще обнаружатся.

63 тетради могут быть сгруппированы следующим образом:

- 1) 27 тетрадей содержат так называемую автобиографию (ГБЛ, ф. 474, 1.2—26, 2.1—2), отрывок ее есть также в одной из тетрадей переводов (2. 8);
- 2) 1 тетрадь содержит «Воспоминания о Гоголе» (2.3);
- 3) 2 тетради — воспоминания о царской семье (2. 6, 7);
- 4) 1 тетрадь — воспоминания о митрополите Филарете (2.4);
- 5) наконец, есть тетрадь, озаглавленная «Скандалиозная история вел. кн. Елены Павловны» и содержащая незаконченные наброски воспоминаний (2. 5).

Всего, таким образом, мемуарные материалы занимают 32 тетради. В остальных — многочисленные переводы А. О. Смирновой с разных языков, наброски литературных произведений и списки прозы и стихов. Среди них находится много черновиков ее писем к Александру III и высшим сановникам начала 1880-х годов, проекты манифестов от его имени — все это сочинялось А. О. Смирновой уже полубольной, под впечатлением событий 1 марта 1881 г.

Воспоминания, занимающие первые 27 тетрадей, были изданы Л. В. Крестовой в 1931 г. под названием «Автобиография», вошедшим с тех пор в науку. Сведения об источнике публикации были изложены частично во введении (с. 14), частично — в археографическом вступлении к примечаниям (с. 312—313). К сожалению, на основании и тех и других

<sup>70</sup> Отдел письменных источников ГИМ, ф. 420, № 83/157, л. 1.

<sup>71</sup> Смирнова, 1931, с. 51—60.

кратких замечаний читателю весьма трудно составить себе представление и о количестве тетрадей (во введении называется 67, в археографическом вступлении указан шифр 4612.1—63, отражающий истинное количество тетрадей — 63), и о их содержании. Публикатор разбивает тетради с «Автобиографией» на две группы: воспоминания о детстве и юности (по ее подсчету — 8 тетрадей) и «Баденский роман» (17 тетрадей). Таким образом, 2 тетради ею вовсе не учтены; не сделана и попытка разбить тетради по редакциям или вариантам и установить хотя бы приблизительную хронологию работы А. О. Смирновой над ними.<sup>72</sup> Текст был издан на русском языке с примечанием: «Ввиду того что текст „Автобиографии“ написан то по-русски, то по-французски (лишь «Воспоминания о Гоголе» написаны сплошь по-русски), не представлялось возможным всякий раз оговаривать перевод».<sup>73</sup> Приемы публикации в сущности не были раскрыты в этом археографическом вступлении. Между тем при публикации такого сложного в текстологическом отношении памятника именно здесь требовались предельная точность и щепетильность, в особенности с учетом сложившегося за годы дискуссии о «Записках» Смирновой скепсиса и прямого недоверия к ее мемуарному наследию. Вместо этого читатель, обращающийся к «Автобиографии», находит лишь одно указание: «Особенности материалов заставили редактора распределить его по отдельным главам, построенным, насколько то было возможно, в хронологическом порядке. Вместе с тем он считал возможным выбросить наиболее сходные варианты и многочисленные отступления Смирновой».<sup>74</sup>

Что же представляет собою текст «Автобиографии», опубликованный в этой книге — в издании, которым исследователи уже 48 лет пользуются как источником? Это произвольно сгруппированная композиция из разных отрывков, по выбору публикатора заимствованных из разных тетрадей. Никакого обоснования отбора тех или иных отрывков и принципов, по которым они были объединены в единый текст, в примечаниях нет. В них указано лишь (непоследовательно и в ряде случаев неточно),<sup>75</sup> из какой тетради заимствован отрывок. Таким образом, издание представляет собою не воспроизведение в печати действительно существующего текста Смирновой, а произвольное объединение отрывков и даже отдельных фраз, действительно написанных А. О. Смирновой, но в разное время и в разных вариантах своих воспоминаний.

Рассмотрим сказанное хотя бы на одном примере. На с. 95—117 «Автобиографии» находятся главы XVII и XVIII, озаглавленные публикатором «Во дворце» и «Фрейлины Стефани Радзивилл и Александрина Россет». В примечании к обеим сказано: «Глава взята из тетради 48 <...> Тетрадь написана необычайно мелким почерком, с трудом поддается расшифровке. В ней имеются многочисленные пропуски, которые по техническим соображениям не указываются в тексте».<sup>76</sup> В начале второго абзаца главы XVII на с. 95 начинается вставка, о которой в примечании сказано, что она заимствована из тетради 34.<sup>77</sup> Затем в середину текста,

---

<sup>72</sup> Л. В. Крестова ограничилась по этому поводу указанием на то, что она считает наиболее ранними тетради 10, 11, 51, 47, 21 (современные шифры — 1.11, 1.13, 1.12, 1.23, 1.9), см.: Смирнова, 1931, с. 312.

<sup>73</sup> Смирнова, 1931, с. 313.

<sup>74</sup> Там же, с. 14.

<sup>75</sup> Не имея возможности привести все неточности, укажем, например, на сообщение в археографическом введении, что в тетрадях 10—17 нет частей «Автобиографии» (с. 312); на той же странице тетрадь 10 названа при перечислении ранних тетрадей; в действительности же тетради 10, 11 и 17 — части «Автобиографии» и материал из них, судя по более частным примечаниям, заимствовался при публикации.

<sup>76</sup> Смирнова, 1931, с. 318—319.

<sup>77</sup> Там же, с. 319.

на с. 97, вставлен кусок из той же 48-й тетради, но совсем из другого места. Следующая глава, XIX, заимствована из тетради 14.<sup>78</sup>

Рассмотрим теперь, о каких тетрадах идет здесь речь. О тетради 48 (шифр теперь 2.1) сама Л. В. Крестова пишет, что она принадлежит к периоду, когда почерк Смирновой становится все более неразборчивым, т. е. к позднему.<sup>79</sup> Это верно: по произведенной нами при обработке архива группировке тетрадей по вариантам она является частью самого позднего, 12-го варианта (после 1880 г.). Тем не менее в нее спокойно вставлен отрывок из ранней тетради 34 (шифр теперь 1.14), по нашему предположению принадлежащей ко 2-му варианту. Указание о том, что глава XIX взята из тетради 14 (шифр теперь 3.13), просто неверно, так как она вообще не содержит мемуарного материала. Может быть, впрочем, это опечатка и речь идет о тетради 41 (шифр теперь 2.2). Эта тетрадь содержит отдельные, с трудом поддающиеся датировке, но тоже поздние части записок.

В каком же общем соотношении находятся реальные 27 тетрадей автобиографических записок А. О. Смирновой с их единственным изданием 1931 г.? При обработке архива в 1969 г. нами была сделана попытка разбить весь текст на варианты по совокупности признаков (меняющийся почерк, бумага и внешний вид тетрадей и их сопоставление с другими, используемыми Смирновой для писем и литературных работ разных лет). При всей условности и неполной доказуемости этого деления в тексте, как оказалось, можно выявить 12 вариантов (именно вариантов, а не редакций, так как А. О. Смирнова неоднократно прекращала работу над мемуарами и всякий раз начинала их сначала).

Составленная таблица наглядно показывает соотношение текста подлинника «Автобиографии» — всех 12 вариантов — с публикацией 1931 г.

Рукописи	Смирнова, 1931
<b>1-й вариант</b> (ок. 1877 г.) — 8 тетрадей (ГБЛ, ф. 474, л. 2—9)	
1-я тетрадь, 36 л. (1.2, старый № 4) л. 1—19 л. 31—34	с. 128—136 с. 143—147
2-я тетрадь, 34 л. (1.3, старый № 28) л. 1—16	с. 147—162 (с пропусками)
3-я и 4-я тетради, 36 и 22 л. (1.4—5, старые № 31 и 46)	Не использованы
5-я тетрадь, 35 л. (1.6, старый № 18) л. 1—2, 6—7	с. 249—251 (с пропусками)
6-я тетрадь, 29 л. (1.7, старый № 3) л. 19—26 л. 1—3	с. 224—236 с. 251—253 (с пропусками)
7-я тетрадь, 36 л. (1.8, старый № 17)	Не использована
8-я тетрадь, 38 л. (1.9, старый № 21) л. 2 об.—8 об. л. 26 об.—38	с. 33—38 с. 236—249
<b>2-й вариант</b> (1877) — 5 тетрадей (ГБЛ, ф. 474, л. 1.10—14)	
1-я тетрадь, 52 л. (1.10, старый № 7) л. 3—9 л. 43—49 об., 51—52 об.	с. 136—142 с. 203—214 (с пропусками)
2-я тетрадь, 48 л. (1.11, старый № 10) л. 1—4, 8—10, 16—17, 22—24, 32	с. 51—60, 75—77

<sup>78</sup> Там же, с. 320.

<sup>79</sup> Там же, с. 312—313.

<i>3-я тетрадь</i> , 35 л. (1.12, старый № 51)	Не использована
<i>4-я тетрадь</i> , 44 л. (1.13, старый № 11) почти вся	с. 162—203 (с пропусками)
<b>2-й вариант</b> (1877) — 5 тетрадей (ГБЛ, ф. 474, № 1. 10—14)	
<i>5-я тетрадь</i> , 90 л. (1.14, старый № 34) л. 54 об.—58 об., 75 об.— 78 об., 81—89	с. 77—89, 91—93
<b>3—8-й варианты</b> — все тетради (1.15—21, старые № 9, 42, 43, 6, 5, 58, 2)	Не использованы
<b>9-й вариант</b> (конец 1870-х гг.)	
<i>1-я тетрадь</i> , 97 л. (1.22, старый № 8)	Отрывки на с. 257—267
<i>2-я и 3-я тетради</i> (1.23, 24, старые № 47 и 36)	Не использованы
<b>10-й вариант</b> (после 1879 г.)	
<i>1-я тетрадь</i> , 78 л. (1.25, старый № 25)	Отрывки на с. 23—33, 38—51, 60—74
<b>11-й вариант</b> , одна тетрадь (1. 26, старый № 49)	Не использована
<b>12-й вариант</b> (после 1880 г.)	
<i>одна тетрадь</i> , 55 л. (2.1, старый № 48) л. 5 об.—55	с. 95—127 (с пропусками)

Ясно, что подобранные таким образом части текста вовсе не представляют собою того, что было написано некогда А. О. Смирновой. Подобная свобода в обращении с важным и сложным историко-литературным документом, скорее всего объясняющаяся неоправданной поспешностью, с которой он был издан, и смутными текстологическими представлениями того времени, надолго лишила науку подлинных автобиографических записок А. О. Смирновой. Нельзя не удивиться тому, как неудачно складывалась все время судьба ее мемуарного наследия.

Между тем, как можно было убедиться из предшествующего изложения, без сравнительного изучения подлинных мемуаров и писем А. О. Смирновой, с одной стороны, и «Записок», изданных ее дочерью, с другой, нечего и пытаться решить вопрос об источниковедческом значении последних. Но для этого необходим подлинный текст «Автобиографии», которым мы все еще не располагаем.

Задачи, связанные с научным исследованием мемуарного наследия А. О. Смирновой-Россет, сами вытекают из сказанного. Прежде всего исследователи должны получить научное издание всех ее воспоминаний и дневника. Только в этом случае можно будет на серьезной основе вернуться к изучению «Записок», изданных О. Н. Смирновой, и попытаться вскрыть их достоверную часть. Тогда, наконец, ученым будет дана, как удачно выразился Н. О. Лернер более 60 лет назад, «карта для плавания по запискам Смирновой»,<sup>80</sup> этому замечательному памятнику своей эпохи.

---

<sup>80</sup> См. письмо Н. О. Лернера к Л. Я. Гуревич от 15 апреля 1916 г.: ИРЛИ, ф. 244, № 20220, л. 1.



- А. А. 260  
 А. Ф. см. Булгарин Ф. В.  
 Абрамович С. Л. 263  
 Абрамчик Е. А. (Abramczyk) 269, 276  
 Аддисон Д. 189, 190  
 Адлерберг В. Ф. 256  
 Адрианов С. 203  
 Азадовский М. К. 63, 65  
 Айвазовский И. К. 201  
 Аксаков И. С. 329, 331, 333, 334, 338, 339, 341  
 Аксаков С. Т. 19, 41, 219, 220, 288  
 Аксаковы 339  
 Аладьин Е. В. 112  
 Александр I 199, 200, 247, 248, 259  
 Александр III 341  
 Алексеев М. П. 3, 6, 14, 17, 36, 168, 205, 206, 244, 245, 328  
 Алексеев Н. С. 213  
 Алексей Александрович, вел. кн. 340  
 Анакреонт 49  
 Андреев Н. П. 63, 68  
 Андроников И. Л. 166  
 Андреев В. П. 21  
 Анна Петровна, дочь Петра I 274  
 Анненков П. В. 11, 22—29, 31, 32, 131, 174, 233, 265, 266, 299  
 Антипатр Сидонский 77  
 Аппиан 198  
 Апулей 50, 189  
 Аракчеев А. А. 22, 258  
 Арендт Н. Ф. 253  
 Аржантьев 274  
 Аришштейн Л. М. 241, 246, 249  
 Аристарх 172  
 Аристотель 188  
 Арнаудов М. 30, 33  
 Арнольди Н. И. 341  
 Арригетти 239  
 Арслан-Гирей-хан 205  
 Аруэт см. Вольтер  
 Асенкова А. Е. 184  
 Ауслендер С. А. 265, 281  
 Афанасьев (Afanasiev) А. Н. 37, 58—62, 64, 66—68, 209  
 Ахматова А. А. 124, 125, 145, 208, 209, 211, 294  
  
 Базанов В. Г. 216  
 Байер Г. 197  
 Байрон Д.-Г. 82, 89, 111, 113—115, 120, 121, 157—159, 218, 220, 221, 232, 240, 242, 245, 291, 292  
 Балланш П.-С. 216, 218, 238  
 Бальзак О., де 141, 164, 216, 218  
 Бантыш-Каменский Д. Н. 139  
 Баранов В. В. 248  
 Баратынский Е. А. 123, 209, 226  
 Барков Д. Н. 184  
 Барков И. С. 218  
 Барсуков Н. П. 196  
 Барт Т. 169  
 Бартенев П. И. 18, 25, 26, 75, 81, 142, 156, 257, 266, 329—331, 333, 334, 338—341  
 Бартенев Ю. П. 331, 338, 339  
 Батюшков К. Н. 42—47, 49, 51, 68, 76—79, 189, 204  
 Бахтин М. М. 95, 100, 103  
 Бахтин-Каменский Д. Н. 131  
 Бегдыр-ага 205  
 Бегичев Д. Н. 143, 144  
 Безбородко А. А. 193, 194  
 Беклешова А. И. 135  
 Бекфорд В. 37  
 Белинский В. Г. 84, 88, 98, 116, 117, 122, 149, 217, 264—266, 273, 321, 322, 326, 335  
 Белл (Bell) D. С. 242  
 Беневольский Ю. 175  
 Бенкендорф А. X. 131, 132, 137—139, 252, 255, 256  
 Берков П. Н. 110  
 Берлингтон 190  
 Бернет см. Жуковский А. К.  
 Бертольд Дж., ди 189  
 Бессараб М. Я. 66  
 Бестужев Н. А. 162, 256, 258  
 Бестужев-Марлиевский А. А. 55, 70, 78—80, 123, 124, 127—130, 146, 149, 151, 195, 204, 215, 276, 288, 289  
 Бестужевы 256, 258  
 Вилинкин Я. С. 85  
 Блаватский В. Д. 200  
 Благой Д. Д. 11, 14, 30, 33, 34, 57, 86, 111, 118, 237, 328  
 Блок А. А. 168, 183, 322  
 Блудов Д. Н. 20, 131  
 Блумауэр А. 52, 55  
 Бобров С. С. 43, 44, 204  
 Бове С., де 336  
 Богаевская К. П. 340  
 Богач Г. Ф. 66  
 Богуш-Сестренцевич С. 202  
 Болонья Дж. 190  
 Болтин И. Н. 197  
 Бомарше П.-О.-К., де 168, 170, 172, 179—181  
 Бонамур Ж. (Bonamour) Ж. 169, 176

- Бонди С. М. 5, 6, 14, 91, 174, 221, 299, 301  
 Бонжур (Bonjour) К. 179 180  
 Боричевский И. А. 252  
 Бороздин К. М. 130  
 Борх С. И. (урожд. Лаваль) 255—257  
 Бочаров С. Г. 92, 101, 102, 264  
 Брикман М. А. 255  
 Бродский Н. Л. 221  
 Броневский В. Б. 204  
 Броневский С. М. 199, 201, 206  
 Бругман Ф.-К. (Brugmann) 62  
 Брюс П.-Г. 270, 277  
 Брюсов В. Я. 248, 299, 302  
 Брянский Я. Г. 175  
 Буало-Дешрео Н. 190  
 Булгаков А. Я. 18  
 Булгарин Ф. В. 65, 141, 176, 251, 266, 287—289  
 Бурсов Б. И. 88, 89  
 Бутаков А. И. 294  
 Бутенев А. П. 242  
 Бутурлин И. И. 277, 285  
 Бюффон Ж.-Л.-Л. 205
- Вайнштейн А. Л. 256, 257  
 Ван Роозен 191  
 Вардур 276  
 Варфоломей П. Е. 213  
 Василий IV Иоаннович 289  
 Вацуру В. Э. 21, 168, 180, 253  
 Вашингтон Ирвинг см. Ирвинг В.  
 Велес де Гевара Луис (Гевара Луис) 37, 44  
 Вельтман А. Ф. 63  
 Венгеров С. А. 13, 30, 67, 91, 267, 336  
 Веневитинов Д. В. 89  
 Веневитинов М. А. 341  
 Венелин Ю. И. 196  
 Вергилий 25, 48—55, 245  
 Веселовский А. Н. 62, 63  
 Вигель Ф. Ф. 220  
 Виельгорский М. Ю. (Вельгорский) 75, 226  
 Виллет де, маркиза 239  
 Виллие Д. (Виллие Я. В., Wylie J.) 259  
 Винокур Г. О. 6, 14, 123, 128, 287, 298  
 Виньи А. де (Vigny A., de) 235—237, 266, 269, 277  
 Вистенгоф П. Ф. 68  
 Владиславич-Рагузинский С. Л. 270  
 Власова З. И. 59, 256  
 Вобертран 202  
 Войнаровский А. 119—120  
 Волконская З. А. 13  
 Волошин М. А. 300  
 Волошинов В. Н. 108  
 Волпол Г. 191  
 Вольперт Л. И. 4, 124, 168, 180, 184  
 Вольтер Ф.-М.-А. (Voltaire, Аруэт) 12, 46, 50, 57, 173, 239, 269, 270  
 Воронцов М. С. 242  
 Воскресенский М. 278  
 Вульпиус Х. А. 157  
 Вульф А. Н. 265, 271  
 Вяземская В. Ф. 123, 134—136, 177, 265, 291  
 Вяземский П. А. 20, 21, 23, 39, 42—46, 49, 67, 70, 81, 82, 99, 124—128, 134, 136, 156, 164, 172, 204, 215, 222, 226, 234, 244, 246, 249, 252, 257, 265, 291
- Ганнибал (Аннибал) А. П. 251, 266—268, 271—275, 279, 282, 286, 289  
 Ганнибал М. А. 251, 280  
 Ганнибал П. А. 267  
 Ганнибалы 266, 267, 280  
 Гевара Луис см. Велес де Гевара Луис  
 Гегель Г.-В.-Ф. 102  
 Гейман В. 201  
 Геккерн Л.-Б. 130  
 Гельвеций 173  
 Генрих II 273  
 Гераков Г. В. 197, 204  
 Гербель Н. В. 25, 26  
 Геродот 200, 202  
 Герцен А. И. 85, 89, 241  
 Герштейн Э. Г. 296  
 Гессен С. Я. 249  
 Гете И.-В. 3, 29, 30, 32—35, 51, 56, 189, 202, 224, 225, 245, 264, 265, 273  
 Гизо Ф.-П.-Г. 87  
 Гиллельсон М. И. 4, 21, 123, 231  
 Гиммер 340, 341  
 Гимон де ла Туш 202  
 Гинзбург Л. Я. 85, 102  
 Гишпиус Вас. В. 14, 183  
 Гишпиус В. В. 9, 68, 168  
 Глебов Г. С. 32—34  
 Глухов В. И. 222  
 Глюк И.-Х.-В. 202  
 Гнедич Н. И. 42, 44, 51, 70, 75, 76, 96, 125, 127, 129, 257.  
 Гоголь Н. В. 19, 68, 187, 225, 326, 329, 333, 335, 337, 339—342  
 Годунов Б. Ф. 289  
 Голенищев-Кутузов П. В. 20  
 Голыков И. И. 268, 271, 276, 277, 280, 283  
 Голицын А. Н. 198, 203  
 Гомер 75, 245  
 Гончаров А. Н. 131  
 Гончарова Е. Н. (Дантес-Геккерн) 251, 258  
 Гончарова Н. Н. см. Пушкина Н. Н.  
 Горнфельд А. Г. 30, 31, 33  
 Городецкий Б. П. 5  
 Горчаков А. М. 57  
 Горчаков В. П. 75, 125  
 Гофман М. Л. 10, 267  
 Гофман Э.-Т.-А. 106  
 Граповский Т. Н. 226  
 Грей Т. 194  
 Греймас (Greimas) А.-Ж. 211  
 Грессе (Gresset) Ж.-Б.-Л. 168—171, 177  
 Грехнев В. А. 3, 100  
 Греч Н. И. 244, 245  
 Грлбо О.-Х. А. 99  
 Грибоедов А. С. 81, 129, 166, 169, 170, 176—180, 184, 185, 204, 218, 257, 327, 328  
 Гримм, братья В. и Я. 58  
 Grimm Г. Г. 193  
 Гроссман Л. П. 168, 187, 251, 300  
 Грот К. Я. 50, 51, 173, 249  
 Грот Я. К. 50, 75, 249, 253  
 Грудзинская И. А. см. Лович И. А.  
 Гудзий Н. К. 14, 55, 70  
 Гуковский Г. А. 86, 90, 114, 117, 121, 132  
 Гульянов И. А. 195  
 Гунст Е. А. 185  
 Гуревич Г. Я. 336

- Гуревич Л. Я. 330, 334—339, 344  
 Гюго В. 141, 235—237, 277
- Давыдов Д. В. 20, 31, 32, 130, 131, 326  
 Даль В. И. (псевд. — Казак Луганский) 53, 63—68, 249  
 Данилов Кирша см. Кирша Данилов  
 Данте Алигьери 34—36, 46, 56, 239  
 Дантес-Геккерн Е. Н. см. Гончарова Е. Н.  
 Дантес Ж.-К. 247, 251, 258, 259  
 Дантон Ж.-Ж. 240  
 Данченко В. Т. 58  
 Дашков Д. В. 174  
 Декарт Р. 236, 238  
 Делавинь (Delavigne) К. 75  
 Делану (Delanoue) 169  
 Дельвиг А. А. 51, 68, 82, 99, 128, 196, 197, 202—204, 265, 270, 325  
 Державин Г. Р. 245, 296  
 Державина О. А. 60  
 Десницкий В. А. 54, 244  
 Детуш (Détouches) Ф.-Н. 169—171, 173  
 Дефрени 171  
 Джаник-ханым 203  
 Дибелиус (Dibelius) В. 281  
 Дибич И. И. 18  
 Дивов П. Г. 256  
 Дидло Ш.-Л. 95  
 Дидро Д. 173  
 Диккенс Ч. 277  
 Диллары-бикеч 203  
 Дмитриев И. И. 45, 125—127, 130, 133, 263  
 Дмитриев М. А. 176  
 Дмитриев-Мамонов М. А. 208  
 Дмитриев-Мамонов Ф. П. 51  
 Дмитриева Р. П. 63  
 Добровольский Л. М. 59  
 Добролюбов Н. А. 335  
 Догель Е. В. 248, 260  
 Долгорукий Я. Ф. см. Долгоруков Я. Ф.  
 Долгоруков П. В. (Dolgoroukow P.) 145, 256, 257  
 Долгоруков (Долгорукий) Я. Ф. 270, 277, 284, 285  
 Домбровский О. И. 202  
 Дондуков-Корсаков М. А. 137  
 Дора К.-Ж. 169  
 Достоевский Ф. М. 162, 229  
 Дравишников В. А. 119  
 Дуров В. А. 138—140  
 Дурова Н. А. 139  
 Дьяконов И. М. 23  
 Дюбрюк П. А. 197, 199, 200, 206  
 Дюгамель А. О. 19  
 Дюма А., отец 335  
 Дюпре де Сент-Мор (Dupré de St-Maure) Е. 244, 245
- Еголин А. М. 298  
 Екатерина I 274  
 Екатерина II 137, 189, 201, 202, 204  
 Елена Павловна, вел. кн. 13, 341  
 Елизавета, королева испанская 289  
 Елизавета Петровна, дочь Петра I 274  
 Ельчанинов Б. Е. 169  
 Ермолов А. П. 130  
 Ефремов П. А. 26
- Ж. 278  
 Жандр А. А. 130  
 Жаже Ж. 141
- Жданов И. Н. 60, 121  
 Желанский А. 59  
 Женетт (Genette) Ж. 212  
 Жирмунский В. М. 29, 34, 82, 111, 114, 115, 120, 121  
 Житомирская С. В. 4, 329  
 Жихарев М. И. 328  
 Жихарев С. П. 278  
 Жобар А.-Ж. 130  
 Жолковский А. К. 213  
 Жуков 278  
 Жуковский А. К. (псевд. — Бернет) 278  
 Жуковский В. А. 44—46, 49, 65, 67, 126, 127, 133, 134, 136, 170, 189, 204, 226, 244, 245, 247, 252, 253, 257, 265, 291
- Заборов П. Р. 46  
 Заборова Р. Б. 224, 226  
 Загоскин М. Н. 141, 151, 169, 175, 219—223, 265, 266, 288, 289, 291, 292  
 Замотин И. И. 288, 291  
 Западов А. В. 39  
 Заборовец И. В. 156  
 Зеленин Д. К. 209  
 Зенгер Т. Г. см. Цявловская Т. Г.  
 Зимин А. А. 340  
 Золя Э. 264
- Иаков III Стюарт 273, 289  
 Иванов Вяч. И. 300  
 Иванов И. В. 173  
 Иванов-Разумник Р. В. 91  
 Иезуитога Р. В. 34, 216  
 Измайлов А. Е. 45, 46  
 Измайлов В. В. 202, 204  
 Измайлов Н. В. 3, 5, 14, 113, 115, 116, 118—120, 224, 226, 296, 298, 299, 301, 305—307  
 Иллический А. Д. 173  
 Иоанн IV Васильевич Грозный 289  
 Иоанн Новгородский, архиепископ 57  
 Ирвинг В. 233
- К. Т. С. (Теофания Станиславовна К.) 256, 258  
 Казак Луганский см. Даль В. И.  
 Казанский Б. В. 123, 134, 284  
 Казначеев А. И. 139  
 Казотт Ж. 213  
 Калашников И. Т. 130  
 Калецкий П. 143, 153, 163  
 Каллаш В. В. 330, 340, 341  
 Каменская М. Ф. 256  
 Канкрин Е. Ф. 131  
 Кант Э. 218  
 Кантемир А. Д. 34  
 Капнист В. В. 170, 193, 204  
 Капнист-Скалон С. В. 198  
 Карамзин Н. М. 54, 55, 125—127, 189, 197, 245, 253, 257, 302, 304  
 Карамзина Е. А. 230  
 Карамзины 211  
 Каратыгин А. Н. 178  
 Каратыгин В. А. 169  
 Каратыгин П. А. 178  
 Карейша Д. В. 200  
 Карл II Стюарт 273  
 Карл IX (Charles IX) 269, 272  
 Карл XII 120, 233  
 Карлейль Т. 337

- Катенин П. А. 22, 23, 84, 95, 124, 127, 169, 178, 184, 294, 324  
 Каченовский М. Т. 113  
 Кент В. 191, 194  
 Кешен П. И. 196  
 Керим-Гирей, хан 203, 205  
 Керн А. П. 124  
 Кильгур В. Л. 13  
 Киреевский И. В. 84, 221, 224  
 Кирша Данилов 59  
 Киселев П. Д. 326  
 Киселева С. С. 127, 128  
 Клейн И. 36  
 Клингер Ф.-М. 34  
 Ключевский В. Д. 340  
 Ключевский В. О. 144  
 Кляшкин Я. Б. 43, 95, 169, 170  
 Козицкая А. Г. см. Лаваль А. Г.  
 Козмин Н. К. 234  
 Колен д'Арлевиль Ж.-Ф. 169  
 Колли Л. П. 201  
 Кологривова П. Ю. 45  
 Колосов С. П. 39  
 Колтеллини М. 202  
 Кольридж С. Т. 242  
 Комаров М. 42  
 Комарович В. Л. 14, 232, 233  
 Комин Ф., де 276  
 Комон 188  
 Констан де Ребек Б. 128, 145, 164, 180  
 Константин Павлович, вел. кн. 248, 255, 258  
 Кошлан Б. И. 117  
 Корбе Ш. 245  
 Корнель П. 236  
 Корнилович А. О. 120, 264, 273—277, 279—283  
 Корсаков А. 184  
 Корсаков И. Е. 271, 277—279, 282  
 Корш Ф. Е. 115  
 Котельницкий А. 52, 54, 55  
 Котляревский И. П. 55  
 Кочубей В. Л. 116, 119, 120  
 Кочубей М. В. 112, 115—120  
 Кошанский Н. Ф. 76  
 Кошут (Kossuth) Л. 243  
 Краевский А. А. 305  
 Краснянский С. 245  
 Краснокутский В. С. 46  
 Крезе де Лессер (Creuze de Lesser) А. 169  
 Кремниц Мите М. (Kremnitz Mite) 62, 63  
 Крестова Л. В. 329—334, 340—343  
 Кривцов Н. И. 47  
 Кромвель О. 235, 236, 238—240, 286, 289, 290  
 Крылов И. А. 126, 169, 170, 189, 245, 257  
 Крюденер А. М. (урожд. Лерхенфельд) 256  
 Крянге И. (Creangă J., псевд. Чуботару И.) 63, 64, 66  
 Кубиков И. Н. 146  
 Кулиш П. А. 329, 333, 339  
 Куприянова Е. Н. 88  
 Кювье Ж. 205  
 Кюхельбегер В. К. 51, 137, 146, 294, 336  
 Лаваль А. Г. (урожд. Козицкая) 255—257  
 Лаваль И. С. 257  
 Лаваль С. И. см. Борх С. И.  
 Лаваль, семейство 256, 257  
 Лагарп (La Harpe) Ж.-Ф. 170—173, 175—177, 180, 183  
 Ладюрнер А. И. 259  
 Лажечников И. И. 131, 141, 237, 265  
 Лазарев М. П. 242  
 Лакло Шодерло, де 124, 180  
 Лакруа (Lacroix) Ф. 251  
 Ламенэ Ф.-Р., де 238  
 Ланжерон А. Ф. 199  
 Ланская Н. Н. см. Пушкина Н. Н.  
 Ланская О. С. см. Одоевская О. С.  
 Ланской Д. А. 192  
 Ланской Д. С. 255, 258  
 Лаплас П.-С. 205  
 Лагуш А., де 73, 74  
 Латышев В. В. 202  
 Лафонте Ж. 45, 192  
 Лапоссе (LaShaussée) П.-К.-Н., де 168, 171, 182, 183  
 Леблон А. 190  
 Левин Ю. Д. 261  
 Левкович Я. Л. 3, 123, 243, 249, 252, 264  
 Лежнев А. З. 182  
 Лемонте (Lémontey) П.-Э. 269  
 Ленотр П. 194  
 Лермонтов М. Ю. 6, 166, 167, 175, 253  
 Лернер Н. О. 248, 344  
 Лерхенфельд М. 256  
 Лесаж А.-Р. 37, 44  
 Лескин (Leskien) А. 62  
 Лествицын В. И. 37  
 Летнев П. А. 252  
 Лжедмитрий I 289  
 Ливанов Ф. В. 37, 203  
 Липранди И. П. 124, 196, 249  
 Литвиненко Н. Г. 174  
 Лифарь С. М. 13  
 Лихачев Д. С. 4, 188  
 Лович И. А. (урожд. Грудзинская) 255, 258  
 Ломоносов М. В. 43, 117, 125, 127, 132, 245, 296  
 Лонг Д. 206  
 Лонгворт (Longworth) Д. 242  
 Лонгинов М. Н. 266  
 Лорер Е. Е. (урожд. Цицианова) 334  
 Лоррен К.-Ж. 192  
 Лотман Ю. М. 14, 102, 111—113, 117, 122, 136, 174, 220, 327  
 Лукиан (Самосатский) 38, 202  
 Лукин В. И. 169  
 Лукреций 205  
 Лупанова И. П. 65  
 Львов Н. А. 193, 194, 197, 204  
 Льюис 271  
 Любимов Н. И. 226  
 Людовик XI (Louis XI) 269, 272—276, 281, 290  
 Лютер М. 237, 238  
 Люценко Е. П. 48, 54, 55  
 Магомет-Абу Кассим ибн Абдаллах 239  
 Мазарини Д. 238  
 Мазепа И. С. 112, 114, 116—122  
 Майков В. И. 54—56  
 Майков Л. Н. 28, 65, 249  
 Маймин Е. А. 125  
 Македонов А. В. 121  
 Макогоненко Г. П. 88, 98, 218, 221  
 Малерб Ф. 239  
 Малиновский И. В. 325  
 Мандельштам О. Э. 294



- Мани (Мани) М.-Ф. 268, 276  
 Мануйлов В. А. 119  
 Манцони А. 277  
 Маранцман В. Г. 157, 160  
 Мариво (Marivaux) П.-К., де 168, 169, 178, 183—187  
 Мария Стюарт 289  
 Мария Федоровна, имп. 189  
 Маркович В. М. 87, 90  
 Марло К. 34, 35  
 Мармье К. 245—247, 250  
 Масальский К. П. 287  
 Матвеев 271  
 Матвеева 271  
 Матюрен Ч.-Р. 162  
 Маяковский В. В. 310, 322—324  
 Медведева И. Н. 14, 200  
 Медичи Л. 188, 189  
 Медовой М. И. 224  
 Мейлах Б. С. 5, 15  
 Мелетинский Е. М. 211  
 Мельгунов Н. А. 228  
 Мельников-Печерский П. И. 64, 65  
 Меншиков А. Д. 270  
 Мердер М. К. 251  
 Мережковский Д. С. 330  
 Мериме (Mérimée) П. 58, 272, 277  
 Мизинов П. И. 291  
 Микеланджело Б. 189, 239  
 Мильтон Д. 35, 36, 231, 234—239, 244, 269  
 Мирабо О.-Г.-Р. 239, 240  
 Митридат VI 188, 197, 198, 201—202, 204, 205  
 Михаил Павлович, вел. кн. 199, 337  
 Михайлова Н. И. 215  
 Михайловский-Данилевский А. И. 200, 201  
 Мицкевич А. 204, 245, 249, 257, 301  
 Могилянский А. П. 224  
 Модестов Н. Н. 65  
 Модзалевский Б. Л. 20, 23, 48, 52, 55, 74, 132, 201, 204, 205, 234, 256, 268, 269, 272, 274, 282  
 Модзалевский Л. Б. 9, 13, 20, 47, 75, 132  
 Мольер Ж.-Б.-П. 168, 175, 184  
 Монморанси 255  
 Монтгомери Д. 244  
 Монтескье Ш.-Л. 269, 270  
 Монтолье 183  
 Мордвинов А. Н. 65, 131  
 Морозов П. О. 27—34, 48, 187  
 Муравьев-Апостол И. М. 127, 196—198, 201—206  
 Муравьев-Апостол М. И. 258  
 Мусни-Пушкин А. И. 197  
 Муханов А. А. 17—23, 67, 68  
 Муханов В. А. 19  
 Муханов Н. А. 18—21  
  
 Набоков (Nabokov) В. В. 188  
 Наполеон I Бонапарт 18, 113, 218—220, 233, 240  
 Нащокин П. В. 18, 99, 141, 156, 266, 278  
 Недзельский Б. Л. 202, 203  
 Неклюдов С. Ю. 211  
 Некрасова Е. С. 19  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 126  
 Нестор, летописец 216, 217  
 Неустроев А. Н. 37  
 Нечаева В. С. 45  
  
 Нечкина М. В. 284, 328  
 Николай I 18, 137—139, 199, 220, 241, 243—246, 248—254, 256—260, 263, 284, 285, 337  
 Николов Н. П. (псевд. — Моисей Слепов) 40—42  
 Новик Е. С. 211  
 Нодье Ш. 157—160  
 Нольман М. Л. 86  
 Ньютон И. 191  
  
 Овидий 48, 202, 204, 205  
 Огарев Н. П. 248  
 Оглоблин Н. Н. 37, 38  
 Одоевская О. С. (в замуж. Ланская) 258  
 Одоевский А. И. 255, 258  
 Одоевский В. Ф. (псевд. У. У.) 176, 224—230  
 Озеров В. А. 95  
 Оксман Ю. Г. 6, 12, 14, 213, 270  
 Оленин А. Н. 76, 197, 199, 200  
 Олин В. Н. 68  
 Олсуфьев А. В. 39  
 Ольденбург С. Ф. 288  
 Онегин (Отто) А. Ф. 257, 337—339  
 Орлов А. С. 288  
 Орлов А. Ф. 256  
 Орлов М. Ф. 46, 75, 125, 220, 326  
 Орлов Ф. Ф. 142  
 Орлова Е. Н. (урожд. Раевская) 75  
 Осипов Н. П. 52—55, 57  
 Осипова М. И. 135, 249  
 Осипова П. А. 135  
 Остолопов Н. Ф. 41, 72  
 Островский П. 141—142, 144, 150, 155, 156, 159, 162, 163  
 Охотников К. А. 125  
  
 Павел I 194, 259  
 Павел Силенциарий 77  
 Павлова В. П. 256, 257  
 Паевская А. В. 58  
 Паисий Величковский, игумен 63  
 Палиссо (Palissot) Ш. 173, 174  
 Паллас (Pallas) П. С. 202, 203, 205  
 Панаев И. И. 216  
 Парни Э. 48  
 Паррот Г.-Ф. 65  
 Паскевич И. Ф. 250  
 Пассек Т. П. 222  
 Пастернак Б. Л. 322  
 Пашкова М. П. 256  
 Певзнер (Pevsner) Н. 191, 192  
 Пекарский П. П. 59  
 Пеньковский И. М. 139  
 Перовский А. А. (псевд. — Погорельский Антоний) 228  
 Пестель И. Б. 255, 258  
 Пестель П. И. 249, 255, 256, 258  
 Петр I 115, 117, 119—121, 189, 190, 193, 227—230, 233, 245, 246, 250, 251, 267—277, 279—285, 289—291, 293, 313, 314, 316, 320, 324  
 Петрарка Ф. 96, 189  
 Петров В. П. 296  
 Петрунина Н. Н. 3, 141, 163, 165  
 Пешуров А. Н. 133, 134  
 Пико делла Мирандола Д. 188  
 Пиксанов Н. К. 15, 179, 300  
 Пилецкий М. С. 50  
 Пивдар 190

- Пирон А. 168—171  
 Писарев А. И. 37  
 Писарев Д. И. 335  
 Плавт 177  
 Платон 188  
 Платонов С. Ф. 203  
 Плетнев П. А. 21, 22, 253, 306  
 Погодин М. П. 21, 23, 31, 32, 129, 130, 156, 196, 224, 226, 249, 266, 267, 289, 290  
 Погорельский Антоний см. Перовский А. А.  
 Покровский М. М. 50  
 Полевой К. А. 114  
 Полевой Н. А. 68, 87, 89, 223  
 Полежаев А. И. 248  
 Полициано А. 189  
 Полонский Я. П. 333  
 Помпей 198  
 Поп А. 189, 190  
 Попов П. А. 23  
 Попов П. С. 14, 283  
 Попович К. Ф. 63  
 Поспелов Н. С. 115  
 Потоцкая 203, 205  
 Пратолино 190  
 Прийма Ф. Я. 90, 246  
 Приц, фон 277  
 Прокопович Феофан см. Феофан Прокопович  
 Прохоров Е. И. 5  
 Руансине А.-А.-Г., младший (Poinsinet le jeune) 173  
 Пугачев В. В. 4, 325  
 Пугачев Е. И. 65, 67, 225, 240  
 Пумпянский Л. В. 299, 324  
 Пуссен Н. 192  
 Пушкин А. А. 26  
 Пушкин А. М. 175  
 Пушкин А. П. 271  
 Пушкин В. Л. 46  
 Пушкин Л. А. 251  
 Пушкин Л. С. 78, 99, 136, 196, 197, 199, 201, 204, 249, 270  
 Пушкин С. Л. 133, 134  
 Пушкин Ф. М. 285  
 Пушкина Н. Н. (урожд. Гончарова, во втором браке Ланская) 23, 252, 258, 259  
 Пушкина Н. О. 134  
 Пушкина О. С. 280  
 Пушкины 266, 275, 280, 285  
 Пуцци И. И. 125, 129  
  
 Равикович Д. А. 201  
 Рагузинский см. Владиславич-Рагузинский С. Л.  
 Радклиф А. 153  
 Раевская Е. Н. см. Орлова Е. Н.  
 Раевская С. А. 137  
 Раевские 75, 124, 197, 201, 203  
 Раевский А. Н. 75  
 Раевский В. Ф. 57  
 Раевский Н. Н., младший 70, 74, 75, 202, 291  
 Раевский Н. Н., старший 75, 137, 195, 201, 202  
 Рамазанов А. Н. 184  
 Расин Ж.-Б. 169, 198  
 Растрелли К.-Б. 191  
 Рейнбот П. Е. 330  
 Рейсер С. А. 248  
 Рекамье Ж.-Ф.-Ю.-А. 234, 238  
 Ремизов А. М. 207  
 Ренсом (Rensome) А. 67  
 Реньяр Ж.-Ф. 174, 175, 184  
 Решвин Н. Г. 130  
 Ретц, де 239  
 Ржевские 280, 290  
 Ржевский И. И. 280  
 Ржевский Ю. А. 280, 286  
 Ржига В. Ф. 36  
 Рибас О., де 199  
 Ричард I 269, 272  
 Ришелье А.-Ж.-Д. 199, 239  
 Робеспьер М.-М.-И. 233, 240  
 Рогожин В. Н. 37  
 Рожалин Н. М. 224  
 Рождественская Н. И. 60  
 Рождественский Т. С. 37  
 Роз С. 192  
 Розанов В. В. 225  
 Розанов И. Н. 49, 215  
 Розова З. Г. 160, 164  
 Романов С. Г. 261  
 Романович В. 278  
 Россиев П. А. 37  
 Рош (Roche) D. 242, 243  
 Рудаков С. Б. 4, 294—296  
 Рудченко И. Я. 60, 61  
 Румянцев 271  
 Румянцев-Задунайский П. А. 18  
 Руссо Ж.-Ж. 160, 161, 164, 173, 174, 180, 191  
 Рылеев К. Ф. 55, 79, 112, 119, 120, 135, 195, 256—258, 270, 271, 276, 283  
 Рязановский Ф. А. 36  
  
 Садовников Д. Н. 60  
 Сайтов В. И. 132  
 Сакер Я. Л. 338  
 Сакулин П. Н. 224, 225, 227  
 Самарин С. Д. 339  
 Сан Марко 188, 189  
 Санд Жорж (псевд. Авроры Дюдеван) 141, 160, 163, 164, 184, 218  
 Сандомирская В. Б. 3, 69, 71, 72, 76, 79  
 Сахаров В. И. 4, 224  
 Светлов Л. Б. 39  
 Свиньян П. П. 189  
 Сеадат-Гирей 205  
 Северин Д. П. 46  
 Седен (Sedaine) М.-Ж. 169, 173  
 Селиванов А. 19  
 Семевский М. И. 249  
 Семенко И. М. 85, 91  
 Семенова Е. С. 95  
 Сен-Жюльен Ш., де 251  
 Сенковский О. И. 129, 223, 292  
 Сергиевский И. В. 159  
 Сестренцевич-Богуш С. см. Богуш-Сестренцевич С.  
 Сиверс А. А. 20  
 Сидяков Л. С. 3, 14, 110, 265  
 Сивявский Н. 22, 70  
 Сиповский В. В. 36, 37, 209  
 Скаковский И. Г. 4, 325, 326, 328  
 Скаррон П. 52  
 Сквозников В. Д. 97  
 Скотт (Scott) В. 147, 150—157, 159—161, 163—165, 235—237, 261—283, 285—293  
 Скрипель М. О. 207  
 Сладковский Р. 42

- Сленцов Моисей см. Николев Н. П.  
Словнический А. Л. 6, 14, 168, 174, 175  
Смирнов И. П. 4, 207, 211  
Смирнов М. Н. 330, 338, 340, 341  
Смирнов Н. М. 340  
Смирнов-Сокольский Н. П. 22  
Смирнова О. Н. 330—339, 344  
Смирнова-Россет А. О. 4, 256, 329—344  
Смирновы 340  
Снеззипш 188  
Собаньская К. А. 124, 125  
Соболева Т. П. 147, 155  
Соболевский С. А. 249  
Соколов А. Н. 111  
Соколов П. И. 130, 131  
Соллогуб В. А. 130  
Соловьев В. С. 337, 339  
Соловьева О. С. 13, 14  
Сологуб Ф. К. 300  
Сомов О. М. 276  
Сопиков В. С. 37  
Сорен А. В. 338, 341  
Сорен Н. Н. (урожд. Смирнова) 330, 331, 333, 337—339, 341  
Сосницкий И. И. 184  
Соути Р. 12  
Софья Алексеевна, царевна 289  
Спасович В. Д. 330  
Спасский Г. И. 130, 131  
Сперанский М. Н. 183  
Сталь-Гольштейн А.-Л.-Ж., де (мадам де Сталь) 19  
Степниковский И. А. 199  
Стендаль (псевд. Анри Бейля) 141, 164  
Степанов Г. С. 338, 339  
Степанов Н. Л. 123, 126, 128, 183  
Стерн Л. 106  
Страбон 200, 202  
Суворов А. В. 245  
Сумалакарреги (Zumalacarregeri) Т. 242  
Сумароков А. П. 43, 169  
Сумароков П. Н. 202, 204  
Сухоруков В. Д. 276  
Сю Э. 255
- Тарле Е. В. 259  
Тархов А. Е. 91  
Тассо Торквато 76  
Татищев В. Н. 197  
Твардовский А. Т. 67  
Тетбу де Мариньи Э. В. 199  
Тибулли 51  
Тик Л. 106  
Титов В. П. 68, 207—209, 211, 213, 214, 224, 230  
Тихонравов Н. С. 36  
Тоддес Е. А. 111  
Тойбин И. М. 3, 83  
Толстой А. П. (Толстой 3-й) 17—23, 67, 68  
Толстой Л. Н. 162, 264  
Толстой П. А. 18  
Толстой Ф. И. 130, 131  
Толстой Я. Н. 129  
Томашевский Б. В. 5—7, 10, 13, 14, 52, 53, 69, 71, 115, 123, 145, 150, 159, 160, 163, 164, 168, 174, 176, 184, 187, 200, 201, 203, 232, 261, 267, 284, 294, 298, 316, 317  
Томсон Д. 189, 191, 194  
Тормасов А. П. 45  
Тохтамыш, хан 203
- Траверс И. И. 201  
Тредиаковский В. К. 40, 41, 43, 237  
Трубецкая Е. И. (урожд. Лаваль) 255—258  
Трубецкой А. В. 251  
Трубецкой П. П. 125  
Трубецкой С. П. 255—258  
Туманский В. И. 75, 76, 124  
Тургенев А. И. 99, 234, 238, 291, 337  
Тургенев И. С. 6, 162  
Тургенев Н. И. 46, 327  
Тургеневы 291  
Турку К. 63  
Турчанинов Г. Ф. 233  
Тынянов Ю. Н. 14, 41, 69, 81, 97, 123, 125, 294, 327, 328
- У. У. см. Одоевский В. Ф.  
Уваров С. С. 77, 137, 240  
Уокер (Walker) В. 243  
Усаткина Т. И. 220  
Ушаков В. А. 287  
Ушаков Н. И. 130
- Фарнак 198  
Федор Алексеевич, царь 279  
Федоров Б. М. 266  
Федоров Г. Б. 196  
Фейерхерд В. 228  
Феофан Прокопович 197  
Филарет, митрополит 341  
Фильдинг Г. 36  
Фичино М. 188  
Фонвизин Д. И. 39, 43, 47, 95, 170  
Фонтенель Б. ле Бовье 270  
Форжо (Forgeot) Н.-Ж. 169, 175  
Формозов А. А. 4, 195  
Фосс И.-Г. 51  
Фрезер Д. 206  
Фрейд З. 206  
Фридлиндер Г. М. 165  
Фридман Н. В. 43, 46, 47, 49  
Фрикен, кишиневский доктор 25—28, 30  
Фруассар Ж. 276  
Фукидид 335  
Фурнье В.-А. 124
- Хаджи-Канаан 205  
Хвостов Д. И. 130, 179, 324  
Хемницер И. А. 45  
Хеннингсен (Henningsen) Ч.-Ф. 242—244, 246—260  
Херасков М. М. 43  
Хлебников В. В. 67, 322, 323  
Хмельницкий Б. М. 112  
Хмельницкий Н. И. 169, 178, 184, 185  
Ходаковский З. Я. 195  
Холодковский Н. А. 35  
Хомяков А. С. 88  
Хусси (Hussy) К. 192
- Циклер И. Е. 285  
Цицерон Марк Туллий 189  
Цицианова Е. см. Лорер Е. Е.  
Цуркану В. 66  
Цявловская (Зенгер) Т. Г. 8, 9, 11, 14, 31, 32, 75, 213  
Цявловский М. А. 8, 9, 11, 14, 18, 22, 23, 26, 70, 75, 257, 266, 267, 328
- Чаадаев П. Я. 220—222, 225, 325—328  
Чайковский П. И. 119

- Чаннинг В. 234  
 Чеботарев А. X. 99  
 Черейский Л. А. 18—20, 65, 224  
 Чернышев А. И. 130, 255  
 Чернышев В. И. 59  
 Чернышевский Н. Г. 102, 335  
 Чехов А. П. 264  
 Чиляев Б. Г. 130, 131  
 Чобану В. 63  
 Чуботару И. см. Крянге И.  
 Чулков М. Д. 36, 38, 39, 209—213  
 Чумаков Ю. Н. 95, 98, 99, 112, 113  
 Чупатов А. В. 39
- Шамбинаго С. К. 59  
 Шамиль 242  
 Шапелъ И.-Р.-Г. 239  
 Шатобриан Ф.-Р. 231—240  
 Шатров Н. М. 41  
 Шаховской А. А. 95, 169, 170, 172, 174  
 Шевырев С. П. 291  
 Шекспир (Shakespeare) В. 114, 160, 176, 225, 235, 236, 245, 264, 265, 272, 273  
 Шеллинг Ф.-В.-И. 218, 219, 221  
 Шенрок В. И. 333, 335, 338, 339  
 Шенье (Shénier) А. 28, 72—80  
 Шилков П. А. 37  
 Шиллер Ф. 19, 143, 148, 156, 157, 160  
 Ширинский-Шихматов С. А. 42  
 Ширева, актриса 184  
 Шкловский В. Б. 143  
 Шлегель Ф. 106  
 Шолье Г.-А. 269  
 Шоу Т. (Shaw) 246, 247  
 Шпис Х.-Г. 44  
 Штукенберг А. И. 256  
 Шуйский Василий Иоаннович см. Василий IV Иоаннович
- Щеголев П. Е. 57, 244, 251—253, 330, 331, 334, 336—338  
 Щукин П. И. 17, 20, 338—340
- Эзоп 189  
 Эйхенбаум Б. М. 14  
 Эккерман И.-П. 33  
 Эмин Ф. А. 37, 39  
 Энгель С. 145
- Юрий Долгорукий, кн. 45  
 Юрьев С. А. 19  
 Юстиниан Великий 188  
 Юсупов Б. Н. 259
- Яворский Ю. А. 60  
 Яковсон Р. О. 67  
 Яковкин И. Ф. 272  
 Яковлев М. Л. 173  
 Яковлев Н. В. 6, 14  
 Якубович А. И. 142  
 Якубович Д. П. 4, 6, 14, 48, 50, 76, 77, 149, 163, 168, 179, 261—271, 273, 276, 277, 279, 283, 284, 287, 288  
 Якубович Н. Г. 261  
 Якубович П. Я. 175  
 Якушкин В. Е. 27, 31  
 Яхонтов В. 324  
 Яцимирский А. И. 37, 38, 63, 163
- Alémbert J. Le Rond'd (D'Alambert) 186  
 Bodkin M. 212  
 Egilsrud J. S. 38  
 Genevriér P. 276  
 Gross W. L. 275  
 Hadfield M. 192  
 Harkort F. 67  
 Heller A. 259  
 Hesius G. 51  
 Hunt J. D. 189  
 Hyams E. S. 192  
 Kažoknieks M. 51  
 Lockhart J. G. 276  
 Maignon L. 266, 272  
 Metcalf, lady 337  
 Noblet 259  
 Pollok K. 67  
 Schaad H. 185  
 Schamschula W. 263  
 Schanz M. 51  
 Setschkareff V. 156  
 Todd W. M. 126, 128  
 Todorov T. 209  
 Torre della 189  
 Wise B. H. 243  
 Wise H. A. 243

- «адская поэма» см. <Наброски к замыслу о Фаусте>  
 Александр Радищев 240  
 «Альфонс садится на коня» 11, 12  
 Анджело, поэма 70  
 Андрей Шенье («Меж тем, как изумленный мир») 17, 74—76, 81, 240  
 «Аптеку позабудь ты для венков лавровых» 1  
 <Арап Петра Великого> 4, 6, 141, 145, 166, 181, 225—228, 230, 233, 261—267, 289—293, 296
- Барышня-крестьянка (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 144, 145, 160, 183—187, 292  
 Бахчисарайский фонтан 82, 112, 127, 130, 197, 205, 268, 291  
 <Бова>, наброски поэмы 12  
 Борис Годунов 6, 113, 119, 122, 123, 148, 176, 181, 257, 264, 278, 287, 291  
 Бородинская годовщина («Великий день Бородина») 251, 254  
 Братья разбойники 55, 70—72, 127, 195, 291
- «В Дориде нравятся и локоны золотые» см. Дорида  
 «В еврейской хижине лампада» 12  
 «В надежде славы и добра» см. Стансы  
 «В начале жизни школу помню я» 189  
 «В печальной праздности я лиру забывала» см. К ней  
 «В раю, за грустным Ахероном» см. Тень Фонвизина  
 «В степях зеленых Буджака» см. Кирджали  
 «В стране, где я забыл тревоги прежних лет» см. Чедаеву  
 «В те дни, когда мне были новы» см. Демон  
 <Вадим>, драма 6  
 «Великий день Бородина» см. Бородинская годовщина  
 <Возражение критикам «Полтавы»> 112  
 Вольность. Ода 257, 326, 327  
 Воспоминание в Царском Селе («Воспоминаньями смущенный») 194  
 Воспоминания в Царском Селе («Навис покров угрюмой ночи») 194  
 «Все в ней гармония, все диво» см. Крассавица  
 «Вчера был день разлуки шумной» см. Другьям
- Выстрел (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 142
- Гавриилиада, поэма 17—19, 26  
 «Где ты, ленивец мой» см. Послание к Галчу  
 Городок («Прости мне милый друг») 46, 68, 70, 193  
 <Гости съезжались на дачу. . .> 142, 145, 180, 181  
 Граф Нулин, поэма 113, 122, 181  
 Гроб юноши 71, 72, 80  
 Гробовщик (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 278.
- Демон («В те дни, когда мне были новы») 89  
 Деревня («Приветствую тебя, пустынный уголок») 81, 326, 327  
 Дионея («Хромид в тебя влюблен: он молод, и не раз») 71  
 <Дневник 1833—1835 гг.> 285  
 «Довольно битвы мчался гром» см. Принцу Оранскому  
 Домик в Коломне, поэма 181  
 Домовому («Поместья мирного незримый покровитель») 77, 79  
 Дорида («В Дориде нравятся и локоны золотые») 77, 78  
 Дориде («Я верю: я любим; для сердца нужно верить») 75, 78  
 Другьям («Вчера был день разлуки шумной») 79  
 Другьям («Нет, я не льстец, когда царю») 284  
 «Дубравы, где в тиши свободы» 193  
 Дубровский 3, 23, 141—157, 159—167, 181, 186, 262, 266, 280, 289—292, 296  
 «Духовной жаждою томим» см. Пророк
- Евгений Онегин 3, 6, 7, 10, 21—23, 48, 50, 54, 70, 82—110, 112—115, 117, 120—122, 124, 125, 130, 134—136, 141, 165, 166, 174, 175, 177, 179, 181, 188, 198, 205, 215—223, 232, 263, 266, 267, 271, 287, 291, 292, 295—298, 300, 301, 309, 313, 322, 323  
 Египетские ночи 167  
 <Езерский>, поэма 145, 296—301, 305—309, 324  
 «Есть в России город Луга» 11
- Желание («Медлительно влекутся дни мои») 78

«Забыв и рошу и свободу» 11  
 <Заметка к «Слову о полку Игореве» в переводе А. Ф. Вельтмана» 195, 196  
 <Заметки при чтении «Описания земли Камчатки» С. П. Крашенинникова» 9  
 Записи народных песен и сказок 8  
 Записки бригадира Моро-де-Бразе (касающиеся до Турецкого похода 1711 года) 9, 195  
 Земля и море («Когда по синеве морей») 72  
 <Из Вольтера> см. «Короче дни, а ночи доле»  
 <Из лицейского дневника 1815 г.» 172  
 <Из письма к Соболевскому> («У Гальяни или Кольони») 11  
 <Из письма к Яковлеву> («Смирдин меня в беду поверг») 11  
 Из А. Шенье («Покров, упитанный язвительною кровью») 28  
 Из Alfieri. («Сомненье, страх, порочную надежду») 11  
 Исповедь бедного стихотворца 12  
 История Петра I 9, 276, 283, 289  
 История Пугачева 6, 8, 130, 132, 137  
 История села Горюхина 262  
 К\*\*\* («Не спрашивай, зачем унылой душой») 78  
 К Батюшкову («Философ резвый и пиит») 173  
 К вельможе («От северных оков освобождая мир») 180  
 К Липцинию. (С латинского) («Липциний, зришь ли ты? на быстрой колеснице») 70  
 К Морфею («Морфей, до утра дай отраду») 79  
 К морю («Прощай, свободная стихия») 81  
 К Наталье («Так и мне узнать случилось») 193  
 К ней («В печальной праздности я лиру забывал») 78  
 К Овидию («Овидий, я живу близ тихих берегов») 124, 205  
 [К переводу Илиады] («Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера») 11  
 К портрету Виземского («Судьба свои дары явить желала в нем») 79  
 <К портрету Чадаева> («Он вышней волею небес») 220, 327, 328  
 К Пушкину (4 мая) («Любезный имениник») 70  
 К Чадаеву («Любви, надежды, тихой славы») 325—328  
 «К чему нескромным сим убором» см. Прелестнице  
 «К чему холодные сомненья» см. Чадаеву  
 Кавказский пленник 81, 82, 114, 125, 195—197, 232, 295  
 «Как ныне собирается вещей Олег» см. Песнь о Вещем Олеге  
 «Каков я прежде был, таков и ныне я» 80  
 Каменный гость 6, 125, 181, 226  
 Капитанская дочка 141, 142, 148, 151, 167, 177, 214, 225, 240, 262, 263, 265—268, 280, 281, 283, 286, 290, 291, 296  
 Книжал («Лемносской бог тебя сковал») 17  
 Кирджали («В степях зеленых Буджака») 12, 195

Клеветникам России («О чем шумите вы, народные витии») 20  
 Книжине З. А. Волконской («Среди расеянной Москвы») 13  
 «Когда б писать ты начал слугу» 11  
 «Когда владыка ассирийский» 12  
 «Когда по синеве морей» см. Земля и море  
 «Когда пробил последний счастью час» см. Разлука  
 «Короче дни, а ночи доле» («Из Вольтера») 12  
 Красавица («Все в ней гармония, все диво») 13  
 «Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера» см. [К переводу Илиады]  
 Кривцову («Не пугай нас, милый друг») 47  
 «Криспин приезжает в губернию. . .» 174  
 «Кто видел край, где роскошью природы» 201  
 «Ланса, я люблю твой смелый вольный взор» 77  
 «Лемносской бог тебя сковал» см. Книжал  
 «Лициний, зришь ли ты? на быстрой колеснице» см. К Липцинию  
 «Липцинский» околел — отечеству беда! . . .» 11  
 «Любви, надежды, тихой славы» см. К Чадаеву  
 «Любезный имениник» см. К Пушкину  
 «Люблю Ваш сумрак неизвестный» 48—49, 80  
 «Любовь одна — веселье жизни холодной» 78  
 «Медлительно влекутся дни мои» см. Желание  
 Медный всадник 4, 10, 227, 228, 232, 233, 294—324  
 Медок (Медок в Уаллах) («Попутный веет ветр. — Идет корабль») 12  
 «Меж тем, как изумленный мир» см. Андрей Шенье  
 Метель (Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 145, 168, 182, 187  
 Мечтатель («Ты в страсти горестной находишь наслажденье») 78  
 «Мне скучно, бес» см. Сцена из Фауста  
 «Могущий бог садов — паду перед тобой» 77  
 Мои мысли о Шаховском 172  
 Монах («Хочу воспеть, как дух нечистый Ада») 12, 57, 193  
 «Морфей, до утра дай отраду» см. К Морфею  
 Моцарт и Сальери 6, 168, 180  
 Моя родословная («Смесь жестоко над собратом») 145, 146, 285, 287  
 «Мы проводили вечер на даче. . .» 180  
 «На углу маленькой площади. . .» 142, 145, 180  
 «На холмах Грузии лежит ночная мгла» 80  
 <Наброски к замыслу О Фаусте> [В тексте: «адская поэма», «Фауст в аду», «Наброски из неоконченной сатиры»]

- «Из неоконченной сатиры» 3, 23—35, 50, 56, 57, 67, 68
- «Навие покров угрюмой ночи» см. Воспоминания в Царском Селе
- Наполеон («Чудесный жребий совершился») 81
- «Напрасно я бегу к сионским высотам» 11, 31
- «Насилу выехать решились из Москвы» 168, 175, 177, 178
- Начало I песни «Девственницы» («Я не рожден святыню славословить») 11, 12
- «Не пугай нас, милый друг» см. Кривцову
- «Не спрашивай, зачем унылой думой» см. К\*\*\*
- «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла» 69, 80, 81
- Нереида («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду») 79
- «Нет, я не льстец, когда царю» см. Друзьям
- <О дворянстве> 233
- <О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»> 231—240, 269
- О ничтожестве литературы русской 232, 240
- О прозе 205
- «О чем шумите вы, народные витии» см. Клеветникам России
- «Овидий, я живу близ тихих берегов» см. К Овидию
- «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает» см. Осень (Отрывок)
- «Он выпшней волею небес» см. <К портрету Чудаева>
- «Она меня зовет: поеду или нет?» см. <Перевод из К. Бонжура>
- Опровержение на критики 112, 270
- Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений 287, 288
- Осень (Отрывок) («Октябрь уж наступил — уж роща отряхает») 6
- «От северных оков освобождая мир» см. К вельможе
- Отрывок из письма к Д. 204
- Памятник см. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»
- <Папесса Иоанна> 6
- <Перевод из К. Бонжура> («Она меня зовет: поеду или нет?») 168, 179
- Песнь о вещем Олеге («Как ныне собирается вещей Олег») 195
- Пиковая дама 167, 229, 268, 280
- Пир во время чумы 6, 147
- Повести покойного Ивана Петровича Белкина 141, 144, 149, 166, 215, 225, 262, 280, 296
- «Подруга милая! Я знаю отчего» 80
- «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья» 80
- «Пожалуй, Федоров, ко мне не приходи» см. <Б. М. Федорову>
- «Покойник, автор сухощавый» 11
- «Покров, уютанный язвительно кровью» см. Из А. Шенье
- Полководец («У русского царя в чертогах есть палата») 13
- Полтава, поэма 20, 110—122, 162, 227, 228, 233, 268, 272, 281, 314, 324
- «Поместья мирного незримый покровитель» см. Домовому.
- «Попутный веет ветер. — Идет корабль» см. Медок (Меток в Уаллах)
- Послание к Галичу («Где ты, ленивец мой») 173
- Послание к Юдину («Ты хочешь, милый друг, узнать») 173
- Последний из свойственников Иоанны д'Арк 237
- «Послушай, дедушка, мне каждый раз» 11
- Поэт и толпа («Поэт по лире вдохновенной») 49, 242, 259
- Прелестнице («К чему нескромным сим убором») 81
- «Приветствую тебя, пустынный уголок» см. Деревня
- Приметы («Старайся наблюдать различные приметы») 72, 80
- Принцу Оранскому («Довольно битвы мчался гром») 189
- Пророк («Духовной жаждою томим») 23
- «Прости мне милый друг» см. Городок
- «Прощай, письмо любви! прощай: она велела» см. Сожженное письмо
- «Прощай, свободная стихия» см. К морю
- «Пуškai Поэт с кадильницей наемной» см. Сон. (Отрывок)
- <Путешествие из Москвы в Петербург> 228
- Разговор книгопродавца с поэтом («Стишки для вас одна забава») 82
- Разлука («Когда пробил последний счастье час») 78
- «Редет облаков легучая гряда» 79, 80, 129
- Родословная моего героя 301
- Родриг («Чудный сон мне бог послал») 11
- <Роман в письмах> 124, 141, 145, 182
- <Роман на Кавказских водах> 141, 142
- Рославлев 142, 147, 150, 181, 222
- <Русалка>, драма 6
- Руслан и Людмила 69, 70, 112, 279, 295, 335
- <Русский Пелаг> 142, 266
- Сафо («Счастливей юноша, ты всем меня пленил») 80
- «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались» 168, 174
- Сказка о рыбаке и рыбке 64
- Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди 54
- Скупой рыцарь 6, 181
- «Смесь жестоко над братом» см. Моя родословная
- «Смирдин меня в беду поверг» см. <Из письма к Яковлеву>
- Сожженное письмо («Прощай, письмо любви! прощай: она велела») 80
- «Сомненья, страх, порочную надежду» см. Из Alfieri
- Сон. (Отрывок) («Пуškai Поэт с кадильницей наемной») 193
- «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду» см. Нереида
- «Среди расеейной Москвы» см. Княгине З. А. Волконской

- Стансы («В надежде славы и добра») 284  
 Стансы Толстому («Философ ранний, ты бежишь») 174  
 «Старайся наблюдать различные приметы» см. Приметы  
 Старик. (Из Марота) («Уж я не тот философ страстный») 70  
 «Стишки для вас одна забава» см. Разговор книгопродавца с поэтом  
 «Судьба свои дары явить желала в нем» см. К портрету Вяземского  
 «Супругою твоей я так пленился» см. Эпиграмма (Подражание французскому)  
 Сцена из Фауста («Мне скучно, бес») 30, 32, 35, 49  
 Сцены из рыцарских времен 6  
 «Счастлив, кто в страсти сам себе» см. Элегия  
 «Счастливей юноша, ты всем меня пленил» см. Сафо  
 Таврида 298  
 «Тазит», поэма 111, 233  
 «Так и мне узнать случилось» см. К Наталье  
 Тень Фонвизина («В раю, за грустным Ахеровом») 46, 47, 49  
 «Ты в страсти горестной находишь наслажденье» см. Мечтателю  
 «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает» 74  
 «Ты сердцу непонятный мрак» (Отрывок) 71  
 «Ты хочешь, милый друг, узнать» см. Послание к Юдину  
 «У Гальяни или Кольони» см. «Из письма к Соболевскому»  
 «У русского царя в чертогах есть палата» см. Полководец  
 «Увы! зачем она блистает» 79  
 [Увы! Язык любви болтливый. . .] 11  
 «Уж я не тот философ страстный» см. Старик  
 Фауст в аду см. «Наброски к замыслу о Фаусте»  
 «Б. М. Федорову» («Пожалуй, Федоров, ко мне не приходи») 11  
 «Философ ранний, ты бежишь» см. Стансы Толстому  
 «Философ резвый и прит» см. К Батюшкову  
 «Хочу воспеть, как дух нечистый Ада» см. Монах  
 «Хромид в тебя влюблен: он молод, и не раз» см. Дионея  
 Цыганы, поэма 111, 113, 118, 120, 125, 195, 196  
 Чадаеву («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») 81  
 Чадаеву («К чему холодные сомненья») 81, 202, 205  
 «Через неделю буду в Париже» 180, 181, 271  
 «Чудесный жребий совершился» см. Наполеон  
 «Чудный сон мне бог послал» см. Родриг  
 Элегия («Счастлив, кто в страсти сам себе») 78  
 Элегия («Я видел смерть; она в молчаньи села») 78  
 Элегия («Я думал, что любовь погасла навсегда») 78  
 Эпиграмма (Подражание французскому) («Супругою твоей я так пленился») 70  
 Эпиграммы во вкусе древних 71, 77, 79  
 Юдифь см. «Когда владыка ассприйский»  
 «Я вас любил: любовь еще, быть может» 213  
 «Я верю: я любим; для сердца нужно верить» см. Дориде  
 «Я видел смерть; она в молчаньи села» см. Элегия  
 «Я думал, что любовь погасла навсегда» см. Элегия  
 «Я не рожден святыню славословить» см. Начало I песни «Девственницы»  
 «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» 21  
 N. N. В. В. Энгельгарду («Я ускользнул от Эскулапа») 81

Стихотворение,  
 ошибочно приписываемое Пушкину

«Друзья, не лучше ли на место фонаря»  
 (Фонарь) 248, 251



## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие . . . . .	3
I. СТАТЬИ	
Н. В. Измайлов. О принципах нового академического издания сочинений Пушкина . . . . .	5
М. П. Алексеев. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина . . . . .	17
В. Б. Сандомирская. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов	69
И. М. Тойбин. «Евгений Онегин»: поэзия и история . . . . .	83
В. А. Грехнев. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин»	100
Л. С. Сидяков. «Полтава» и «Евгений Онегин». (К характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина) . . . . .	110
Я. Л. Левкович. Из наблюдений над черновиками писем Пушкина . . . .	123
Н. Н. Петрунина. Пушкин на пути к роману в прозе. «Дубровский»	141
Л. И. Вольперт. Пушкин и французская комедия XVIII в. . . . .	168
II. МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ	
Д. С. Лихачев. «Сады Лицея» . . . . .	188
А. А. Формозов. Пушкин и древности юга России . . . . .	195
И. П. Смирнов. «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне» . . . . .	207
Н. И. Михайлова. «Евгений Онегин» и «Московский европеец» (о прозаической пародии на «роман в стихах») . . . . .	215
В. И. Сахаров. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском . . . . .	224
М. И. Гиллельсон. Статья Пушкина «О Мильтоне и шатобриановом переводе „Потерянного рая“» . . . . .	231
Л. М. Аринштейн. Неизвестные страницы ранней английской пушкинаны	241
III. ИЗ НЕИЗДАННОЙ ПУШКИНАНЫ	
Д. П. Якубович. «Арап Петра Великого» (Публикация Л. С. Сидякова)	261
С. Б. Рудаков. Ритм и стиль «Медного всадника» (Публикация Э. Г. Герштейн) . . . . .	294
IV. ТРИБУНА	
В. В. Пугачев. 1818 или 1820 год? . . . . .	325
С. В. Житомирская. К истории мемуарного наследия А. О. Смирновой-Россет . . . . .	329
Указатель имен . . . . .	345
Указатель произведений Пушкина . . . . .	353

**Пушкин. Исследования и материалы**

**Том IX**

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинский Дом)  
АН СССР*

Редактор издательства *Н. А. Храмова*  
Художник *М. И. Разуевич*  
Технический редактор *Н. Ф. Виноградова*  
Корректоры *Г. А. Мошкина, А. Х. Салтанова,*  
*Г. И. Суворова, Т. Г. Эдельман*

ИБ № 8695

Сдано в набор 27.02.79. Подписано к печати 31.08.79.  
М-05992. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1.  
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 22<sup>1</sup>/<sub>2</sub> =  
=31.50 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 34.15. Тираж 19800.  
Изд. № 7220. Тип. зак. 91. Цена 2 р. 70 к.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение  
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

---

Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

*Книги издательства «Наука»  
можно предварительно заказать  
в магазинах конторы «Академкнига»*

АДРЕСА И ПОЧТОВЫЕ ИНДЕКСЫ МАГАЗИНОВ:

480391 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97  
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13  
320005 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24  
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95  
375009 Ереван, ул. Туманяна, 31  
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 303  
252030 Киев, ул. Ленина, 42  
277001 Кишинев, ул. Пирогова, 28  
343900 Краматорск, ул. Марата, 1  
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2  
192104 Ленинград, Литейный пр., 57  
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2  
199004 Ленинград, 9 линия, 16  
220072 Минск, Ленинский пр., 72  
103009 Москва, ул. Горького, 8  
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7  
630076 Новосибирск, Красный пр., 51  
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22  
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137  
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73  
700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43  
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18  
450075 Уфа, Коммунистическая ул., 49  
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10  
720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42  
310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6

*Для получения книг почтой  
заказы просим направлять по адресу:*

117464 Москва, В-464, Мичуринский пр., 12

Магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»

197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7

Магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига»