

Известия Академии наук СССР  
СЕРИЯ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Журнал основан

в 1940 году

Выходит 6 раз в год

МАЙ — ИЮНЬ

Том XXVIII

ВЫПУСК 3

МОСКВА · 1969

---

---

*6 июня 1969 г. — 170-летие  
со дня рождения А. С. Пушкина.  
Пушкину и посвящен  
весь этот номер журнала*

Д. Д. БЛАГОЙ

СМЕХ ПУШКИНА

«Наша память хранит с малолетства веселое имя „Пушкин“» — так начал Александр Блок свою еще памятную многим речь «О назначении поэта» в петроградском Доме литераторов на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. — «Это имя, этот звук, — продолжал Блок, — наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства; мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя „Пушкин“. Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая: она трагическая...». А кончил свою речь Блок так: «Я хотел бы ради забавы провозгласить три простых истины. Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать. В этих веселых истинах здравого смысла, перед которыми мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина».

Как видим, в представление о Пушкине, как гении легком и веселом, обрамлена вся речь Блока. Мало того, это представление, сложившееся в нем «с малолетства», Блок донес до самого конца жизни («речь» написана 10 февраля 1921 г. — 7 августа автора не стало).

Утверждение, что Пушкин «легко и весело умел нести свое творческое бремя» не совсем точно. Жизнь и творческий труд Пушкина были отнюдь не легки, больше того, говоря блоковским же словом, глубоко трагичны. Пушкин ведал и минуты отчаяния, и приступы гнева, и часы долгой, мучительной, гнетущей тоски. «Скука» — «русская хандра» — условия окружающей его действительности — владела не только Онегиным, но весьма часто и его автором. «Я... мнителен и хандрлив (каково словечко?)» — писал он Дельвигу 4 ноября 1830 г. А чтобы почувствовать, как трагически нелегок и, чем дальше, тем все более и более, бывал для Пушкина его подвиг художника, достаточно перечитать стихотворение «Поэту» (1829). Не-

сколько ранее в ответ на очень верное замечание Ксенофонта Полевого, что «в сочинениях его встречается иногда такая искренняя веселость, какой нет ни в одном из наших поэтов», Пушкин сказал, что «в основании характер его грустный, меланхолический, и если он бывает иногда в веселом расположении, то редко и ненадолго»<sup>1</sup>. Все это нелегкое и невеселое отразилось и в многоцветнейшем спектре пушкинского творчества.

Но, по согласному свидетельству современников, Пушкин действительно, как никто другой, умел смеяться так легко и весело, таким звонким, детски-простодушным заражающим смехом. «Скажет бывало какую-нибудь эпиграмму и вдруг зальется звонким, добродушным смехом, выказывая два ряда белых арабских зубов» («Воспоминания В. А. Соллогуба»); «Он, чернокудрявый огнеокий, // Пламенный Онегина создатель, // И его веселый звонкий хохот // Часто был шагов его предтечей» (строки о Пушкине в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Воспоминание».) И это было свойственно не только Пушкину-человеку. «Легкое и веселое», которое в нашем восприятии в известной мере заслоняется исключительно серьезными по своему характеру и значению и порой глубоко трагическими сторонами творчества родоначальника русской классической литературы, составляет одну из неотъемлемо «пушкинских» черт и особенностей.

Наличие в писателе «веселости, этого бесценного качества, едва ли не самого редкого из даров», Пушкин чрезвычайно высоко ценил (рецензия на комедию Загоскина «Недовольные» — начало 1836 г.). Именно «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться», являвшиеся, по мнению Пушкина, национально-русской приметой — «отличительной чертой в наших нравах» — делали для него Крылова «истинно-народным поэтом». Именно «бесценное качество» веселости так восхитило Пушкина в первом сборнике повестей Гоголя: «Сейчас прочел „Вечера близ Диканьки“. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности» — «веселость», в которой он снова, как в баснях Крылова, особенно подчеркивал черты демократизма — народности: «Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались „Вечера“, ... наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, — добавляет Пушкин, — вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою», — писал Пушкин о первом появлении Гоголя в большой литературе. Эти же слова повторил он в рецензии на второе издание «Вечеров» с их «веселостью простодушной и вместе лукавой»: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времени Фонвизина».

«Бесценным качеством» «истинной веселости» щедро был наделен и русский национальный поэт — Пушкин. Оно ярко проявилось в «Руслане и Людмиле», с полной силой сказавшись в «Евгении Онегине», в «пестром» сплаве «полусмешных, полупечальных» глав которого сверкают переливчатым, бриллиантовым блеском все грани «мирообъемлющего» пушкинского гения. «Отпечаток веселости» и «шуточное описание нравов» сам Пушкин и прямо подчеркивал в предисловии к первой главе своего «романа в стихах». В то же время в полемике с А. Бестужевым и Рылеевым, которые встретили первую главу «Онегина» с нескрываемым неодобрением, призывая автора вернуться к «высокой поэзии» — жанру романтических поэм, ему пришлось горячо отстаивать право на подобную «шуточность» и «веселость». «Бестужев пишет мне много об „Онегине“, скажи ему, что он не прав: уже ли хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии» (кстати, не отсюда ли слова: легкое и веселое были взяты Блоком для определения Пушкина?). «Куда же денутся, — продолжал Пушкин, — сатиры и комедии? Следственно должно будет уничтожить и Orlando furioso и Гудибраса, и Руссelle, и лучшую часть „Душеньки“, и сказки Лафонтена, и басни Кры-

<sup>1</sup> К. С. По л е в о й. Записки о жизни и сочинениях Н. А. Полевого, СПб., 1888.

лова etc, etc, etc, etc, etc! ... Это немного строго» (Письмо Рылееву 25 января 1825 г. Из ответа Рылеева 12 февраля 1825 г. видно, хотя первая глава «Онегина» и названа в нем «прекрасной», что в основном он разделяет позицию А. Бестужева).

Действительно, грань «легкого и веселого», хотя в главах, написанных после трагического финала восстания декабристов, она все больше овевалась дымкой печали, блистала в «Онегине» с такой ослепительностью, что подчас не давала увидеть всего остального. Резче всего сказалось это в статьях о Пушкине такого для своего времени весьма значительного критика, в котором не без оснований видят непосредственного предшественника Белинского как Н. И. Надеждин. Правильно считая «Евгения Онегина» произведением, в котором характернейшие черты пушкинского дарования проступали особенно рельефно, он именно под этим углом зрения объявлял всю поэзию Пушкина «*просто пародией*» (курсив здесь и далее критика). «Муза Пушкина, — заявлял он, — резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмеять все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное от Байроновой мисантропии и от Жан-Полева юморизма... Нечего бога гневить — что правда, то правда!.. мастер посмеяться и посмешить... когда только, разумеется, знает честь и меру! — И ежели можно быть великим в малых делах, то Пушкина можно назвать по всем правам гением — на карикатуры!»<sup>2</sup>. Примерно то же повторяет он и в статье о седьмой главе «Евгения Онегина».

Увидеть в поэзии Пушкина только «карикатурное изящество», «забавную болтовню», умение мастерски «выворачивать» «природу наизнанку», и объявить его за это лишь «гением на карикатуры», «пародийным гением» — значит ничего не понять в ней (образцом такого грубейшего непонимания и является большинство пушкинских статей Надеждина). Но отвергать, подобно А. Бестужеву и Рылееву, грань «легкого» и «веселого» в пушкинском творчестве или не отдавать ей, как это обычно делается, должного внимания значит тоже не понять в с е г о Пушкина, не заметить и не оценить одной из характернейших черт его гения, при отсутствии которой Пушкин не был бы тем, что он есть.

В частности, очень большое место занимает в творчестве Пушкина и имеет очень важное значение в его развитии, как поэта действительности, прием пародии, на котором я по преимуществу и остановлюсь в данном небольшом этюде.

Пушкин с раннего детства дышал воздухом русского «вольтерьянства», отраженной культуры французских салонов XVIII века, рос в атмосфере острых словечек, каламбуров, эпиграмм, пародий, которая господствовала в доме его родителей и вообще в московских литературных и окололитературных кругах. Характерно, что первыми, дошедшими до нас, литературными опытами девятилетнего и десятилетнего мальчика-Пушкина, делавшимися еще на французском языке, были, помимо импровизированных пьесок в духе Мольера, связанная с этим автоэпиграмма и «ироикомическая» перелицовка «Генрияды» Вольтера. Кстати, пародией на Вольтера будет и произведение, которое оказалось, видимо, последним литературным созданием Пушкина вообще, — одна из его статей, предназначенных для «Современника». Подобной же атмосферой была проникнута деятельность первого литературного объединения, в котором принял хотя заочное, но весьма активное участие Пушкин-лицеист, — «Арзамаса» с его пародийным ритуалом, шуточными «протоколами» заседаний, комическими «розыгрышами», одного из его членов — простодушного и недалекого дядюшки поэта, Василия Львовича. Эпиграммами на литературных противников

<sup>2</sup> Полтава. Поэма Александра Пушкина. «Вестник Европы», 1829, № 8. Подписано: «С Патриарших прудов».

«Арзамаса», пародиями сыпал и Пушкин-лицеист, зачитывавшийся в эти годы, помимо «Pucelle» и ее русского подражания — радищевского «Бовы», ироикомической поэмой Василия Майкова «Елисей или Раздраженный Вакх», шутивно-пародийной «Душенькой» Богдановича, рукописной шуто-трагедией Крылова «Труmf» и непристойными пародиями «удалого наездника пылкого Пегаса» пресловутого И. С. Баркова.

Пародия была издавна, еще со времен греческой и римской древности, обычным оружием борьбы между собой литературных школ, направлений, отдельных писателей.

Широко использовалось это оружие и в полемических спорах и литературной борьбе пушкинского времени. Бесподобно — наповал — умел владеть этим оружием и сам Пушкин (достаточно напомнить хотя бы фельетоны Феофилакты Косичкина). Но в его руках прием пародии далеко вышел за обычные пределы, приобрел существенно новые качества и, соответственно, совсем особое и очень важное значение в эволюции Пушкина-художника, являясь даже порой своего рода рычагом его творческого развития.

Прежде всего, действительно, бросается в глаза обилие в литературном наследии Пушкина как собственно пародий, так и вообще самого разнообразного пародийно окрашенного материала. Уже в лице им пишется вслед «известному русскому весельчаку», «насмешнику», «списавшему Простакову», творчество которого до конца жизни он продолжал так высоко ценить, шуточно-сатирическая поэма «Тень Фонвизина», в которую включена пародия на Державина; складываются пародии на стихотворения Жуковского. Пародийностью овеяна первая же снискавшая Пушкину особенно широкую популярность поэма «Руслан и Людмила», в которую включена прямая, очень острая пародия на того же Жуковского. В 1821 г. пишется «Гавриилиада». В 1823 г. начинается работа над романом в стихах, переполненным самым разнообразным пародийным материалом, а в предпоследней (по первоначальному плану) главе о путешествии Онегина прямо превращающимся в пародию на Байрона. В 1825 г. пишется пародийная «Ода его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову», на самом деле имеющая гораздо более широкий адрес; делаются наброски оригинального замысла, условно названного мною «Фауст в аду», пародийное острие которого направлено по двойному адресу — «Фауста» Гете и «Божественной комедии» Данте<sup>3</sup>, наконец, создается пародия на одно из произведений Шекспира — «Граф Нули». В 1830 г. пишется вызывающе пародийный по своему замыслу «Домик в Коломне», создается пронизанный элементами пародийности цикл «Повестей Белкина», с пародийным же образом автора-рассказчика Ивана Петровича Белкина, и ведется работа над подчеркнuto пародийной «Историей села Горюхина», непосредственно имеющей в виду «Историю русского народа» Полевого, но задевающей и карамзинскую «Историю Государства Российского». В 1831 г. появляются такие шедевры пародийной литературы, как две статьи Феофилакты Косичкина, и овеянная легкой пародийной дымкой «Сказка о царе Салтане»; в 1832 г. — пародийные отрывки-вариации на темы дантовского «Ада». Несомненные пародийные черты сквозят и в написанной год спустя «Пиковой даме». Завершается весь этот длинный, проходящий сквозь все творчество Пушкина пародийный ряд уже упомянутой пародией на Вольтера — статьей «Последний из свойственников Иоанны д'Арк». Ряд этот можно дополнить многочисленными пародийно-окрашенными эпиграммами, критико-полемическими заметками и набросками, оставшимися в большинстве в рукописях Пушкина, но частично им и напечатанными.

Рассматривая весь этот столь богатый и разнородный материал, сразу же видишь, что прием пародии утрачивает у Пушкина (не только в художественной его практике, но и в его теоретическом сознании) свою специфическую ограниченность. Это заставляет внести существенные поправки и в

<sup>3</sup> Свою работу об этом неизученном замысле Пушкина я доложил на научном заседании в Московском музее Пушкина 11 марта этого года; она находится в печати.

обычное представление о пародии, как таковой. Вот, например, что кладется в основу (хотя и с некоторыми последующими оговорками) определения пародии в только что вышедшем пятом томе «Литературной энциклопедии»: «Пародия — жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния. Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с нею содержание, что по-новому освещает пародируемое произведение и дискредитирует его; «пародичность» достигается несоответствием стиля и тематического материала речи...» (Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, 1931, стр. 27). Литературное произведение передразнивает не самую действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях, причем в тех же формах, в которых оно было осуществлено... Пародия в большинстве случаев представляет собой юмористическую или сатирическую стилизацию. Она должна непременно снижать, дискредитировать стилизуемый объект... Однако, будучи стилизацией, пародия снижает и высмеивает не только стилистику (стиль в узком смысле слова), но нередко и весь художественно-идеологический комплекс оригинала (стиль в широком значении) и даже миросозерцание автора в целом... Литературная пародия существует только «в паре» со своим оригиналом. Эффект пародирования — в мысленном, но отчетливо ощущаемом контрасте с пародируемым, в наличии „второго плана“. Я сделал эту пространную выписку для того, чтобы стало яснее, насколько опыт Пушкина-пародиста, кстати сказать, в данной заметке совсем неучтенный, богаче и шире данного, в основном правильно отражающего бытующие представления, определения. Под него, действительно, подходят некоторые пародии Пушкина, такие, как ода Хвостову. Но в подавляющем большинстве случаев оно оказывается явно недостаточным, а порой и прямо неверным. Например, совершенно необязательно, чтобы при чтении «Графа Нулина» в нашем сознании присутствовала «Лукреция» Шекспира. Больше того, если бы не указание самого Пушкина, мы бы и не подозревали, что он имеет в виду эту шекспировскую поэму. «Пары» таким образом словно бы и нет; «эффект пародирования» отсутствует. И все же фактом остается, что поэма Пушкина, как прямо удостоверяет сам поэт, является в основе своей пародией, хотя по значению далеко выходит за поставленную пародийную задачу. В «Графе Нулине», как и в очень большом, если даже не большем, числе перечисленных пушкинских произведений «пародийного» ряда, нет и прямой «имитации», «подражания», «стилизации», как нет и «непременного» «дискредитирования» пародируемого материала. Мало того, опять-таки сам же Пушкин указывает, что толчком к созданию «Графа Нулина» явилось «двойное искушение» пародировать не только «слабую поэму Шекспира» — литературный источник, а и «историю», то есть «самую действительность». И это, как дальше убедимся, не единственный случай.

Второе, что обращает на себя внимание в перечне пушкинских пародий, что они направлены не только на литературных противников поэта — «врагов», но чуть ли не чаще всего на «друзей». Предметом пародирования для раннего Пушкина являются не только те, на кого ополчались арзамасцы, — «друзья непросвещения», «беседчики», но и писатели, в то время бывшие особенно близкими начинающему Пушкину — его непосредственные предшественники и даже прямые литературные учителя — Державин, отчасти Батюшков (в той же «Гени Фонвизина») и, в особенности, Жуковский.

Но своими русскими предшественниками Пушкин не ограничивается. Начиная с «Евгения Онегина», он направляет свое пародийное острие и на тех, кого сам же считает крупнейшими, а иных даже величайшими мастерами искусства слова во всей мировой литературе, таких, как Гомер, Данте, Шекспир, Вольтер, Байрон, Гёте, Вальтер Скотт.

Почти поговорочное значение приобрели полные возмущения слова: «Мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери».

Но ведь эти слова вложены Пушкиным в уста угрюмого, замкнутого, высокомерного, не любящего жизнь и презирающего людей, разрывающего искусство как труп, никогда не смеющегося (попробуйте представить его хохочущим, тем более хохочущим по моцартовски-весело и беззаботно) завистника Сальери. И, конечно, Пушкину ближе гениально простодушный Моцарт, который, радуясь, что его музыка пошла в народ, от всей души «хочет» над тем, как слепой старик на своей убогой скрипочке переписывает его арии.

И Пушкину было «несмешно», когда он сталкивался с произведениями авторов, которые, считал он, действительно, не проявили должного уважения, «бесчестили» великого писателя. Как негодуяще откликнулся он на образ Джона Мильтона, данный Виктором Гюго в трагедии «Кромвель» и Альфредом де Виньи в его историческом романе «Сен-Мар». «Вот каким жалким безумцем, каким ничтожным пустомелей,— пишет он, разбирая трагедию Гюго,— выведен Милтон человеком, который, вероятно, сам не ведал, что творил, оскорбляя великую тень!.. Нет г. Юго! Не таков был Джон Милтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец „Иконокласта“ и книги „Defensio populi“. Не таким языком изъяснялся бы с Кромвелем тот, который написал ему свой славный пророческий сонет „Gromvele, our chief etc.“. 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“» (статья «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного Рая“»). По своим гневным, уничтожающим интонациям слова эти несомненно превосходят реплику Сальери.

Виктор Гюго едва ли намеренно пародировал образ Мильтона. Но он показал его так, что получилась «бесмысленная пародия», «оскорбляющая великую тень». Пародии Пушкина на «великие тени», при всей их намеренности ничего «оскорбительного», «дискредитирующего» в себе не заключают.

Собираясь напечатать отдельно (до выхода в свет всего романа в стихах) главу о путешествии Онегина, Пушкин в подготовленном было им предисловии писал: «Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить. Мысль, что шутовую пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти — также удерживала меня. Но „Чайльд-Гарольд“ стоит на такой высоте, что каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла во мне родиться. Эпитет «шутовый» может быть применен, как наиболее точный, и к пародиям Пушкина на все остальные «великие тени» — на Шекспира, на Гёте, на Данте.

И вместе с тем все эти пародии были отнюдь не только шуточной, они заключали в себе нечто очень значительное и серьезное.

Цель, глубоко осознанная и четко сформулированная для себя Пушкиным уже в 1821 г.: «в просвещении стать с веком наравне» (цель, стоявшая перед всей русской жизнью и культурой, начиная с петровского времени), имела непосредственнейшее отношение к его писательскому делу. Чтобы стать наравне с веком, с современностью, надо было достигнуть того же уровня, овладев опытом не только своих русских предшественников, но и опытом величайших достижений мирового (тогда это значило главным образом европейского) искусства слова. Последовательное, все более расширяющееся овладение этим опытом и являет собой развертывание пушкинского творчества в основных его этапах, которые так часто и неправильно называли периодами подражаний Пушкина Вольтеру, Байрону, Шекспиру и т. п.

Следует, кстати, оговорить, что для самого Пушкина понятие «подражание» отнюдь не было синонимом отсутствия самостоятельности, эпигонства, второсортного копирования чужого образца и потому ничего одиозного в себе не заключало. В одной из своих последних статей («„Фракийские элегии“». Стихотворения Виктора Теплякова) Пушкин замечал: «Талант не волен и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на собственные силы, надежда

открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смиренности своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». Вот почему сам Пушкин ни мало не стеснялся обозначить свою гениальную элегию «Погасло дневное светило», как «подражание Байрону», создавал целые циклы стихов под названиями «Подражания древним», «Подражания восточному». Имеются в его творчестве случаи и подражания второго рода, связанные с желанием дать новую жизнь изученному образцу (таковы вариации дантовского «Ада», такова поэма «Анджело»).

Вместе с тем творческому интеллекту Пушкина была неизменно свойственна «благородная надежда на собственные силы», как и самостоятельность взгляда и суждений, умение критически отнестись к творчеству и тех писателей, которыми в данное время он особенно увлекался. Безгранично восхищался он в 1825 г. — в период открытия им по следам гения новых миров — создания своего «Бориса Годунова» Шекспиром. И это не помешало ему тогда же спародировать Шекспира. Правда, пародировал он то его произведение, которое сам называл «слабым». Но уже способность увидеть в творчестве писателя, перед которым преклоняешься, наряду с сильным, и слабое, тоже говорит о многом; тем более, что «слабое», недочеты находил он и в тех произведениях Шекспира, которые являлись самыми сильными в его творчестве, вводили его в число величайших художников слова — в его драматических творениях. «Шекспир велик, — скажет он пять лет спустя, — несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (статья 1830 г. «О народной драме и драме „Марфа Посадница“, 1830).

И это свойство Пушкина было присуще ему с самых первых же литературных шагов. Совершенно аналогичный случай имеет место в отношении его к Державину, культ которого царил в Лицее, что ярко проявилось при знаменитом появлении Державина, в качестве почетного гостя, на публичном экзамене лицейстов, перед началом которого ближайший друг Пушкина, тоже лицейский поэт Дельвиг специально вышел на лестницу, «чтобы дожидаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую Водопад». Не чужд был этому культу и Пушкин. Вспомним, как он рассказывает об этом дне: Державин «дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблестели; он преобразился весь. Разумеется, читаны были его стихи, разбирались его стихи, поминутно хвалили его стихи. Он слушал с живостию необыкновенной. Наконец, вызвали меня. Я прочел мои „Воспоминания о Царском селе“, стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояния души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...». Но в тот же рассказ об этом торжественном, навсегда незабвенном для Пушкина дне, который стал одним из замечательнейших событий всей его жизни, он вводит некоторые подробности совсем иного характера. Когда Державин вошел в лицейские сени, «Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: „Где, братец, здесь нужник?“ Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига, который отменил свое намерение и возвратился в залу». Но Пушкин и без этой прозаической детали руки не собирался у него целовать. А через некоторое время, в том же году, написал пародию и на него самого, на одно из недавних его стихотворений, применив не только остроумный, но и своеобразный прием, с разными вариациями и в дальнейшем им применявшийся, — пародирование поэта его же собственным материалом. Из разных мест стихотворения был взят ряд отдельных строк и соединен в некое рифмованное целое. В результате получился требовавшийся по контексту эффект совершенной и весьма забавной бессмыслицы. Правда, как и в позднейшем случае с Шекспиром, для пародирования было взято одно из слабых, старческих стихотворений Державина. Однако именно это явилось началом полного высвобождения Пушкина из-под державинского влияния, необходимого для

того, чтобы стать не «вторым Державиным», как воспринял его, прослушав «Воспоминания в Царском селе», крупнейший русский поэт XVIII в., а самим собой — Пушкиным; началом критического отношения к творчеству Державина, весьма суровый приговор которому он вынес в 1825 г. в письме к продолжавшему преклоняться перед ним Дельвигу.

«Надежда на собственные силы» прозвучала в том же 1815 г. и в ответе Пушкина тому, кого он тогда ценил выше всех русских поэтов-современников, Батюшкову, пытавшемуся направить пушкинскую поэзию в нужную, как ему казалось, сторону: «Бреду своим путем». В том же году произошла встреча Пушкина с другим его непосредственным литературным учителем, Жуковским, обаяние «пленительной» романтической поэзии которого он в это время начал особенно ощущать. Из рассказа Жуковского в письме к Вяземскому видно, как глубоко взволновала Пушкина эта встреча: «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском селе. Милое, живое творение! Он мне обрадовался и крепко прижал мою руку к сердцу»<sup>4</sup>. Прижал руку к сердцу — это совсем иной жест, чем намерение Дельвига поцеловать руку Державина. Вместе с тем, как раз на произведении Жуковского сделано молодым Пушкиным особенно много пародий. «Пленительная сладость» стихов Жуковского продолжала еще сильнее зачаровывать Пушкина в последующие годы. В 1818 г. он обращает к нему восторженное послание «Когда к мечтательному миру»; тогда же слагает проникновенную «Надпись к портрету Жуковского». Однако именно «мечтательный мир» Жуковского, которым так залюбовался эстетически Пушкин, ему, поклоннику в эту пору вольтеровской «Pucelle», автору вольных стихов, по существу был глубоко чужд. И Пушкин, примерно, тогда же «отшучивается» от него самой острой и художественно впечатляющей пародией из всех, до того им написанных. В «Руслана и Людмилу», поэму, слагавшую во многом еще литературным учеником Жуковского, включается эпизод о пребывании Ратмира в замке двенадцати дев, демонстративно пародирующий одно из самых романтических созданий «поэзии чудесного гения», «наперника, пестуна и хранителя» его — Пушкина — музы. Иронически заменяя «преlestную ложь» Жуковского «истиной», мистику — эротикой, Пушкин здесь и в самом деле «дискредитирует» «небесный романтизм» Жуковского, с которым позднее поведут решительную борьбу в своих критических высказываниях писатели-декабристы. Жуковского пушкинская пародия явно не только не обидела, а, вероятно, и повеселила. Но характерно, что сам Пушкин позднее за нее себя осуждал: «Непростительно было особенно в мои лета, — писал он в 1830 г., оглядываясь на весь свой, к этому времени пройденный, литературный путь, — пародировать в угождение черни девственное поэтическое создание» (незавершенная статья «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»). И, действительно, таких по-вольтеровски резких «дискредитаций» в последующих пародиях Пушкина, обращенных на «великие тени», мы не найдем.

Но именно в этой пародии наиболее обнажена особая и очень важная функция пародийных переиначиваний Пушкиным значительнейших поэтических достижений прошлого и современности, которыми необходимо овладеть, чтобы стать, как писателю, в просвещении с веком наравне и в то же время сохранить свою самостоятельность, не оказаться в «плену» у их творцов — идти «своим путем». Ведь как раз потому, что в своей шуточной сказочно-романтической поэме Пушкин вышел из мира «небесного» романтизма Жуковского, в ней впервые так ярко проявились многие характернейшие черты и особенности его собственного дарования, сделан был первый шаг по направлению к тому пути — пути «п о э з и и д е й с т в и т е л ь н о с т и», на котором и были осуществлены им все его замечательнейшие достижения, одержаны величайшие творческие победы.

<sup>4</sup> «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 33.



Особенно отчетливо эта освобождающая функция «веселости» — приема шутливой пародии — проступает в истории так называемого пушкинского байронизма. Байронизм был самым характерным и значительным явлением духовной жизни Европы периода утраченных просветительских иллюзий, величия и падения Наполеона, реакции Священного союза, становления нового буржуазного общества. Могучий талант Байрона, как никто выразивший эту психологию века, потому и оказал колоссальное влияние на все европейские литературы, подчиняя себе наиболее передовые умы. Пройти мимо такого явления — значило не быть с веком наравне. Неудивительно, что молодой Пушкин, как и большинство его современников почти во всех европейских странах, от творчества Байрона в период своей южной ссылки, по его собственному признанию, «сходил с ума». Однако демонический романтизм Байрона, неизмеримо более захвативший его, чем небесный романтизм Жуковского, был по существу своему также чужд и его дарованию, и основным тенденциям его творческого развития.

Пушкин блестяще овладел творческим опытом Байрона в своих южных поэмах, недаром снискавших ему столь шумную славу в кругах русских романтиков, поспешивших провозгласить его «Северным Байроном». Но сам поэт, как известно, был ими глубоко не удовлетворен. Выйти из сферы притяжения Байрона, стать не «планетой» в его «системе», как, полагая, что произносят ему величайшую похвалу, определяли его значение некоторые критики, а стать тем, чем надлежало ему быть — с о л н ц е м р у с с к о й п о э з и и — помог все тот же прием освобождающей пародии. Именно так и возник «роман в стихах». В предисловии к его первой главе Пушкин сам подчеркивал связь нового произведения, с одной стороны, с «Русланом и Людмилой» («Несколько песен или глав „Евгения Онегина“ уже готовы... они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей все произведения автора „Руслана и Людмилы“»), с другой стороны, — с «Кавказским пленником» («характер главного лица», «сбивается» на «Кавказского пленника»). Уже одна мысль погрузить образ байронического героя в столь ему не только несвойственную, но и прямо чужеродную стихию «веселости», вести повествование о нем в «легком» и «шутливом» тоне «Руслана и Людмилы», была в основе своей пародийна. Характер несомненной автопародии на ту же свою первую романтическую поэму в духе Байрона и образ ее героя носит, как мне уже приходилось указывать, и фабульная завязка романа в стихах. Пародийность героя — русского байрониста; «москвича в гарольдовом плаще» неоднократно подчеркивается по ходу романа. «Уж не пародия ли он?», — спрашивает себя Татьяна, побывав в отсутствие Онегина в его «келье модной», украшенной портретом Байрона и статуэткой Наполеона, познакомившись с кругом его чтения. Вопрос остается без ответа. Но ответом на него как раз и является следующая глава о путешествии Онегина, которую Пушкин, как уже упоминалось, заранее объявляет «шутливой пародией» на одно из самых характерных произведений Байрона. Все это не ведет к «дискредитации» замечательных, стоящих «на такой высоте» творений Байрона, «чудной лире» которого Пушкин продолжает воздавать должные хвалы; но властителем его дум и вдохновений он уже не является.

Прием пародирования байронизма проходит, как мы только что видели, сквозь весь роман Пушкина. Но это, конечно, никак не сводит его значение только к пародии. Шутливая пародия является здесь лишь средством выхода из «плена» байронизма и тем самым возможности окончательного утверждения себя на своем собственном, в высшей степени новаторском пути, пути русского национального гения — художника-реалиста, «поэта действительности», давшего в своем романе широчайшую художественную панораму современности — «энциклопедию» русской жизни и, тем самым, создавшего одно из величайших творений мировой литературы. Подобно этому и в «Графе Нулине» пародирование Шекспира явилось еще одним средством утверждения нового творческого метода Пушкина в основном жанре его

южного творчества: создания взамен романтических поэм шутливой бытовой реалистической повести в стихах.

Прием пародирования играл в развитии пушкинского дарования и еще одну важную роль. О пародии Пушкин писал: «Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами» (заметка «Англия есть отечество карикатуры и пародии», 1830). Пушкин, как никто, обладал способностью владеть «всеми слогами». Недаром современники называли его Протеем. И шутливые пародии Пушкина несомненно способствовали развитию этой способности — пушкинскому протезизму. Создавая их, поэт творчески — изнутри — овладевал «слогом» и вместе с тем сущностью (этим его пародии коренным образом отличались от простых стилизаций) пародируемого автора или произведения. Блистательный образец этому — вариации на тему дантовского «Ада», о которых младший современник поэта, Белинский с полным основанием утверждал, что они впервые дали понять русскому читателю, что такое «Божественная комедия» и почувствовать все величие ее творца. А ведь эти вариации пародийны по отношению не только к неудачным переводам из Данте Катенина, но в известной мере и к самому оригиналу. В прежних изданиях сочинений Пушкина редакторы озаглавливали их «Подражания Данте», но именно потому, что они овеяны тонкой дымкой легкой и шутливой пародийности, они выходят за рамки только подражания. Точно так же, чтобы по-настоящему овладеть «слогом» (в широком понимании этого слова) гетевского Фауста, Пушкину надо было пройти через пародийные наброски своего «Фауста в аду». И, видимо, только после этого смог он создать «Продолжение» гетевской трагедии — свою собственную «Сцену из Фауста»: идя по следам гения, сотворить новые миры.

Но «бесценное качество веселости», составляющее одно из важнейших слагаемых творческого духа Пушкина и так ярко проявившееся в приеме шутливой пародийности, которым он столь виртуозно владел, — не только способствовало его самоутверждению, как художника, стремительному поступательному продвижению по «своему», указуемому его «свободным умом», литературному пути.

Смех Пушкина имеет и еще одно, жизненно важное значение. «Гений и Злодейство — две вещи несовместные». Это гуманистическое слово Пушкина крепко вошло в наше сознание. Менее помним мы то, что сказал еще совсем молодой Пушкин в «Руслане и Людмиле»: «Со смехом ужас несовместен». Это словно бы об ином и вместе с тем внутренне родственно одно другому.

С силой, едва ли меньшей, чем Достоевский, Пушкин ощущал и в самом себе, и вокруг себя трагические антиномии бытия — «вечные противуречия существенности» — и отражал их в своем творчестве. Достаточно назвать, с одной стороны, его «Дар напрасный, дар случайный», его «Воспоминание», его «Три ключа» — стихотворения, в которых, говоря словами глубоко прочувствовавшего это Белинского, звучит «рыдание мирового страдания», с другой стороны — его «Медного Всадника».

Вскоре после декабрьской катастрофы, в мае 1826 г., ссыльный Пушкин получил письмо от потрясенного ею Вяземского, который только что перенес и большое семейное горе: у него умер — уже четвертый — сын, ребенок. На жалобы Вяземского: «скучно, грустно, душно, тяжко» не менее чем он потрясенный случившимся, Пушкин отвечал ему, имея в виду не только его семейную личную трагедию, но и трагическую судьбу всего их поколения: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего». «И от судеб защиты нет», — писал Пушкин ранее в финале «Цыган». Но у него — великого поэта — защита от судеб была. В своем творчестве он мог то, чего уже не смог Достоевский, что в числе многого другого влекло Достоевского к Пушкину, как к навек ут-

раченной гармонии,— противопоставить ужасному и трагическому не только вальсингамовскую крепость и мощь человеческого духа, но и светлую разрешающую улыбку гения — снять «ужас» «смехом».

Смех, «веселость» входят органической составной частью в то, что мы называем пушкинским жизнелюбием, пушкинским оптимизмом, в чем заключается оздоравливающая, тонизирующая сила творчества автора «Евгения Онегина».

Блок глубоко усвоил пушкинский —вальсингамовский— мотив трагического «наслаждения гибелью», который, как верно отмечалось исследователями, стал одним из основных мотивов его творчества. Но редко кто видел его улыбающимся и смеющимся.

Федин вспоминает, что только раз довелось ему наблюдать улыбку и смех Блока и добавляет: «Смех его был школьнически-озорной, мимолетный, он вспыхивал и тотчас потухал, точно являлся из иного мира и, разочаровавшийся в том, что встречал, торопился назад, откуда пришел. Это не было веселостью. Это было ленивым отмахиванием от скуки»<sup>5</sup>.

По свидетельству близких, и в Блоке жил некий «комический двойник». Но в его творчестве, трагическом по преимуществу, он не проявлялся. Не потому ли в последние месяцы жизни Блок, до краев переполненный этим трагическим, так потянулся к умеющему заклинать «страшный мир» смехом, легкому и веселому имени нашего национального гения — Пушкина?

---

<sup>5</sup> Конст. Ф е д и н. Горький среди нас., М., 1967, стр. 37.

Т. Г. ЦЯВЛОВСКАЯ

## РИСУНОК И СЛОВО У ПУШКИНА

## 1

Есть среди автографов Пушкина осени 1830 г. любопытная рукопись. Большой двойной лист in folio. Это — обложка для рукописей драм, написанных в это время в Болдине. Первая страница — «титульный лист», вторая и третья — пустые, на четвертой — рисунки.

Деталь интерьера. Простой стол под покрывалом, на нем короб для бумаг, зеркало или портрет, обращенное к зрителю обратной стороной, бумаги, книги. Глубже стола — книжная полка, на ней книги небольшого формата; ниже их, за коробом, виден затылок и верхняя часть профиля скульптурного бюста.

Внизу нарисовано мужское лицо. Оно не входит в композицию<sup>1</sup>.

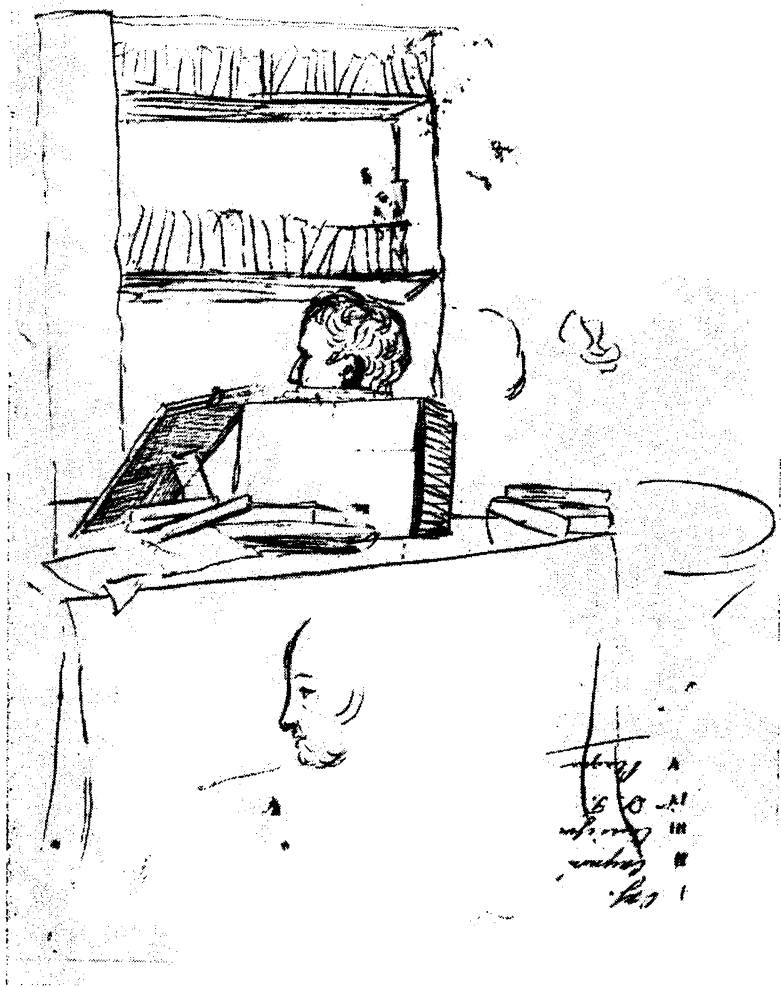
О рисунках этих сказано в печати впервые еще в 1884 г. пушкинистом В. Е. Якушкиным при описании рукописей Пушкина: «192 — I. Октавы. II. Скупой. III. Салиери. IV. Дон-Гуан. V. Plague<sup>2</sup>. Тут же верхом вниз рисунок: письменный стол, полки с книгами и голова сидящего за столом человека; еще лицо»<sup>3</sup>.

Воспроизведена была эта страница в первый и единственный раз без малого сорок лет назад покойным Абрамом Марковичем Эфросом. Художественный критик, искусствовед, первый по достоинству оценивший рисунки Пушкина, автор четырех книжек о рисунках поэта, так писал об этом листе: «№ 112. Угол кабинета: письменный стол с античным бюстом, рукописями, книгами и т. п.; книжная полка; внизу — начатый портрет П. В. Нащокина. — Изображение рабочей комнаты, единственное среди рисунков Пушкина, заслуживает тем более внимания, что ряд подробностей свидетельствует о бытовой верности рисунка: это, в самом деле, зарисовка, сделанная не наизусть, не на память, а закрепляющая пером то, что сейчас находится перед глазами. Пушкин тщательно прочерчивает контуры предметов, передает их взаимное расположение, наносит и выправляет светотени, останавливается даже на мелочах, вроде уголка стра-

<sup>1</sup> Старый шифр Гос. Библиотеки имени В. И. Ленина — № 2376 А, л. 19 об. Ныне, когда искусственно составленные жандармами после смерти Пушкина тетради раститы и все рукописи поэта перевезены в Ленинград, в Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), шифр фонда Пушкина, в который влились рукописи — 244, опись 1, номер данного листа — 1621 (см. «Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года». Краткое описание. Составила О. С. Соловьева, М.—Л., «Наука», 1964, стр. 75).

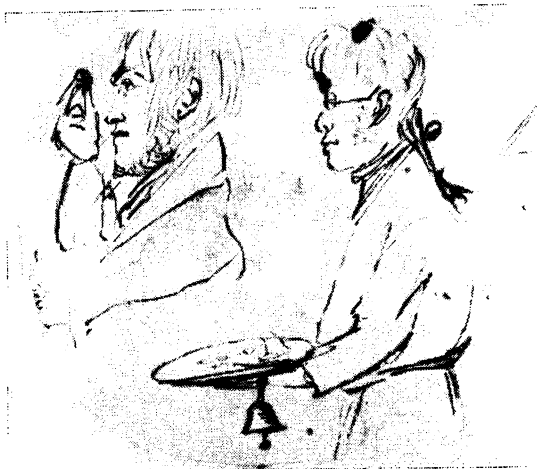
<sup>2</sup> Чума (англ.).

<sup>3</sup> В. Е. Якушкин. Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцовском музее в Москве. «Русская старина», 1884, октябрь, стр. 76—77.



1. Рисунок Пушкина. Кабинет поэта в Болдине

ницы, свисающей со стола, бумаг, неровно высывающихся из ящика, кольца на рамке с откидной подставкой; в особенности он старается над античным бюстом, который дается ему не сразу, потому что сложные округлости скульптуры трудно сочетаются с прямыми плоскостями книг, ящика, стола и пр. В этом отношении рисунок много более прихотлив, нежели простое, почти схематическое изображение окна и куска стола в спальне кишиневского жилища Пушкина, в 1820 году (см. № 12). Какую из своих рабочих комнат зарисовал здесь Пушкин? Ответ зависит от датировки рисунка. Она определяется перечнем произведений, нанесенным на эту же страницу. Он связан с болдинским сиденьем. Таким образом, перед нами кабинет в Болдине, где знаменитой осенью 1830 года Пушкин писал „Драматические сцены“, „Домик в Коломне“, „Повести Белкина“ и пр. Под рисунком, несколько отступая, есть еще мужской профиль. Он брошен неоконченным, — нанесена только линия профиля, глаза, бакены, идущие под подбородок; все же и в таком виде набросок позволяет определить, кого начал зарисовывать Пушкин: в рисунке



2. Рисунок Пушкина. Сцена в церкви. Староста — П. А. Вяземский. Молящийся — П. В. Нащокин

можно узнать П. В. Нащокина. Подтверждением этому служат и косвенные данные: мысли Пушкина были в эту пору заняты Нащокиным довольно усердно, — о нем говорит болдинское письмо к А. Н. Верстовскому, в холерную Москву: „...Скажи Нащокину, чтоб он непременно был жив, во-первых — потому что он мне должен; 2) потому что я надеюсь быть ему должен; 3) что если он умрет, не с кем мне будет в Москве молвить слова живого, т. е. умного и дружеского. Итак, пускай он купается в хлоровой воде, пьет мяту — и по приказанию графа Закревского не предастся унынию (для сего не худо ему поссориться с Павловым, яко с лицом уныние наводящим...“<sup>4</sup>.

А. М. Эфрос убедительно показал, что рисунок сделан с натуры (чрезвычайно редкое явление в графике поэта!). Это можно дополнить и наблюдением, что книжная полка — плотницкой работы, она сделана из неровных досок, послушно повторенных в рисунке.

Неопытность, неумение поэта передать в графике пространство, перспективу, делает то, что одному, разглядывающему рисунок, бюст кажется стоящим на столе, другому — на книжной полке. (В представлении, что это — «голова сидящего за столом человека», Пушкин неповинен)

Приехав в имение в 1830 г., Пушкин поспешил отставить бюст подальше, чтобы лицо изображенного не отвлекало его от работы. Полка же для книг была ему нужна немедленно, и, по-видимому, ее наспех и сколотили из неотделанных досок.

Кстати, мне представляется, что скульптура эта — не «античный бюст», а одно из множества изображений Наполеона. Противоречащие его прямым волосам завитки волос — вероятно, дань скульптора классической традиции.

Если это так, то бюст был привезен в свое время в Болдино отцом или дядей поэта, стихотворцем Василием Львовичем Пушкиным.

Письменный ли это стол поэта, как писал А. М. Эфрос?

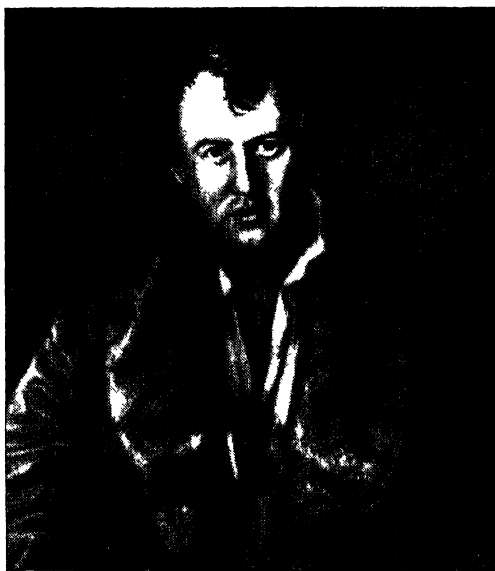
То обстоятельство, что интерьер свободно рисовался поэтом на большом листе *in folio*, говорит о том, что лист этот лежал на большой плоскости. Это и был, очевидно, письменный стол Пушкина в Болдине, а тот, что изображен на рисунке, — второй стол, подсобный, для откладывания уже ненужных книг и бумаг. На рисунке — та часть болдинского кабинета, кото-

<sup>4</sup> Абрам Эфрос. Рисунки поэта, М., «Academia», 1933, стр. 325 (воспроизведение) и 438—439 (комментарий).

рую поэт видел, когда поднимал голову от рукописи, отрывался от писания.

Иное дело — рисунок кишиневского интерьера. Там изображено окно, на нем железная решетка, вид из окна на гору, строение у ее подножия, частокол на верху горы, край стола, стоящего под самым окном, на столе щетка для волос и другие туалетные принадлежности. Судя по тому, что нарисована только узкая полоса стола, поставленного вплотную к окну, Пушкин сидел именно за этим столом.

Обратимся к портрету, находящемуся под болдинским интерьером. Осторожно, внимательно выуживает поэт из памяти знакомые черты и тут же исправляет неточности — линию лба, носа. Тяжелый нос, толстая нижняя губа полуот-



З. К. П. Мазер. Портрет П. В. Нащокина.  
Масло

крытого рта, высоко поставленные короткие брови, мешки под глазами — скупо и выразительно передано лицо. На этом рисунок брошен, — главное схвачено. Сопоставим этот «начатый портрет П. В. Нащокина» (по утверждению А. М. Эфроса) с другим рисунком Пушкина, в котором А. М. Эфрос подозревал портрет Нащокина.

Он изображен в забавной картинке, сделанной поэтом для семнадцатилетней барышни — Елизаветы Ушаковой.

Здесь изображен П. А. Вяземский — в качестве церковного старосты — он и был им в действительности — в церкви Большого Вознесения у Никитских ворот, где вскоре Пушкин венчался. В руках у Вяземского тарелка для собирания пожертвований «на украшение храма» или на другие нужды и колокольчик. Ктитор (староста) тихонько позванивал им, открывая шествие идущих гуськом сборщиков подаваний и пробираясь сквозь толпы молящихся. Волосы у Вяземского заплетены в косичку — намек на то, что псаломщики и другие представители мелкого церковного причта носили длинные волосы. Тут же — молящийся, догадку о котором А. М. Эфрос высказал чрезвычайно осторожно: «Кто изображен в мужчине, делающем крестное знамя? Рисунок носит, несомненно, портретный характер: об этом говорит особый склад лица, его подробности и своеобразные черты; да иначе и не могло быть на рисунке подобного назначения: вести определенную игру должны были все его части. Бесспорное отождествление предложить трудно, но есть известное сходство между этим наброском и чертами П. В. Нащокина вообще и в частности с тем, как изобразил его Пушкин (см. № 112)»<sup>5</sup>.

Эта гипотеза получила бесспорное подтверждение уже после смерти ее автора, когда у нас был опубликован прекрасный портрет П. В. Нащокина, хранящийся в Швеции, в Гётеборгском музее<sup>6</sup>. Написан был портрет шведским художником К.-П. Мазером, работавшим и в России. Это лучшее

<sup>5</sup> Абрам Эфрос. Рисунки поэта, стр. 287 (изображение) и 418—420 (комментарий).

<sup>6</sup> См. статью Г. И. Назаровой «Из иконографии Нащокиных» в сб. «Пушкин и его время». Вып. 1, Изд. Гос. Эрмитажа, Л., 1962, стр. 419—420; воспроизведение портрета — стр. 420—421.



4. Карл Брюллов. Карикатура на Булгарина

ства), я натолкнулась на это лицо. Это был... Булгарин<sup>7</sup>. Рисунок Карла Брюллова. Совпадение черт лица, склада его в брюлловском и пушкинском рисунках было бесспорным.

Только в отличие от верного действительности рисунка Пушкина Брюллов рисовал карикатуру. Так, чуть подчеркивая все черты внешности Булгарина, художник показал нос — свислым, приоткрытый рот — плотоядным, подбородок — рыхлым. Лицо отталкивающее. Этого нет в рисунке Пушкина. Изображенного принимали даже за благородного человека, задушевнейшего друга поэта.

Для того, чтобы попытаться понять, что могло быть поводом к тому, чтобы Пушкин так явственно увидел в своем уединении Булгарина, нужно прежде всего выяснить датировку рисунка.

Этим занимался уже А. М. Эфрос: «Рисунок находится на странице, содержащей написанный в обратном направлении перечень пяти произведений болдинского периода: „I. Окт. — II. Скупой — III. Салиери. IV. Д. Г. — V. Plague“<sup>8</sup>. Это расположение рисунка, противоположное тексту остальной рукописи, свидетельствует, что изображение нанесено не в один прием с перечнем, а, скорее, вместе с титульной страницей „Драматических сцен“, ибо оно сделано на развороте смежного листа.

— Датируется рисунок, соответственно изложенному выше, осенью, вероятнее всего — ноябрем 1830 года в Болдине»<sup>9</sup>.

Надо попробовать установить более точную датировку.

Рисунки эти — интерьер кабинета и портрет — нанесены на лист со списком произведений, написанных в Болдине осенью 1830 г.

В рукописи поэмы «Домик в Коломне» («Окт(авы)») под строфой XII поставлена дата: «5 окт(ября)» (V, 377). В конце текста помета: «Болдино 1830 9 окт(ября) 5 3/4 ч(аса) в(ечера)» (V, 386).

«Скупой рыцарь» — датирован в рукописи «23 октября 1830 Болдино» (VII, 376).

Пушкин датировал в рукописи завершение каждой из драм.

«Моцарт и Салиери» — «26 октября 1830 г.»<sup>10</sup>. «Каменный гость» («Д. Г.», т. е. «Дон Гуан») — «4 ноября 1830. Болдино» (VII, 315).

<sup>7</sup> «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 435. Подлинник в Третьяковской галерее.

<sup>8</sup> А. М. Эфрос передал запись Пушкина точнее, нежели В. Е. Якушкин.

<sup>9</sup> А. М. Эфрос. Рисунки поэта, стр. 439.

<sup>10</sup> Рукописей «Моцарта и Салиери» не сохранилось. Дата помещена под текстом в альманахе «Северные цветы» на 1832 год, где Пушкин впервые напечатал эту драму (VII, 376).



«Пир во время чумы» («Plague», т. е. Чума) «8 ноября» (XVII, 52).

Как видим, приведенный перечень произведений включает в себе названия крупных творений в стихах, завершенных, а отчасти и созданных в течение одного месяца, с начала октября по 8 ноября 1830 г. Наши данные в то же время произведения в прозе Пушкин в этот список не ввел. А именно к этим дням относятся и «Выстрел» — 14 октября (день окончания повести) (VIII, 1052), и «Метель» — 20 октября (там же), и «История села Горюхина» — на рукописи ее имеются даты — 31 октября и 1 ноября (там же).

Перечень составлен в той последовательности, в какой эти произведения писались, т. е. не в преддверии задуманных работ, а, как это всегда делал Пушкин, после завершения их, как обозрение плодов осени.

Затем поэт воспользовался этим большим двойным листом для обложки рукописей драматических произведений, написанных в этот последний месяц. Перевернув лист, он принялся за надписывание обложки.

## Драматические Сцены

1830

— написал Пушкин, окружил эти строки графическими росчерками, а ниже завершил титульный лист фигурой рыцаря. Он — в полном вооружении, со спущенным на лицо забралом. Архитектонически фигура подержана симметрично расположенными у ее подножия различными атрибутами — шлемом с забралом, секирами, литаврами, стрелами, знаменами.

Прекрасный титульный лист!

Но поэт заколебался, удачно ли назвал он новый жанр, который он вводил в драматургию. Задумавшись, он набросал голову Шекспира<sup>11</sup>, вспоминая единственный портрет драматурга (впоследствии оказавшийся лицом в маске, как в те времена изображали актеров).

Вслед за тем стал он писать приходящие ему в голову варианты общего заглавия к драмам:

Драматические изучения

Опыт

драматических изучений

---

---

---

Ниже нарисовал Пушкин машинально свой излюбленный графический мотив — засохшее кривое дерево с зелеными кустами и травой вокруг него. Еще один вариант заглавия придумал поэт и записал на свободном месте выше:

Драматические очерки

Обложка утратила великолепие парадного вида, но обрела верность зеркала размышлений Пушкина.

Кстати сказать, ни от одного из этих возможных заглавий Пушкин не отказался — ни одно не зачеркнуто.

И тем не менее цикл из четырех коротких драм, написанных осенью 1830 г., никогда не называется литературоведами одним из этих заглавий.

---

<sup>11</sup> Портрет Шекспира определен С. М. Бонди.



5. Рисунок Пушкина. Титульный лист к рукописи «Драматических сцен»

Они обозначаются оброненным в письме выражением Пушкина «маленькие трагедии».

Правильно ли это?

Вновь перевернув лист, Пушкин стал зарисовывать на четвертой странице стоящие перед его глазами стол, книжную полку, скульптуру.

Линии покрывала, спускающегося со стола, попадают на текст внизу листа, как бы перечеркивают его. Это — список созданных произведений.

Рисунок этот — проявление некоей опустошенности после титанического труда.

Тут всплыл в сознании Булгарин — и Пушкин с удивительным сходством, найденным не сразу, изобразил его профиль.

Набросок этот сделан, бесспорно, после рисунка кабинета: он помещен симметрично между складок материи, спадающей со стола, — чувство композиции даже в графике было у Пушкина непогрешимым.

Итак, портрет Булгарина — единственный в рукописях Пушкина — нарисован не ранее 8 ноября, вероятно, сразу вслед за рисунком кабинета — восьмого, девятого, десятого...

Но чем вызван он?

Каждый портрет в рукописях Пушкина выражает невысказанное чувство поэта. Нередко он предвосхищает слово. Отвлекающая от работы мысль о человеке требует разрешения, хотя бы воспроизведения его лица в рисунке. Так случалось с Пушкиным, когда он бывал влюблен, когда тосковал о жене в разлуке, когда беспокоился об участии арестованных товарищей, когда мысленно договаривал разговор с навсегда отъезжающим из России польским поэтом, когда предостояло ему написать рецензию о высокоценным поэте, когда в ссылке вынашивал он мечту о возвращении в столицы, чтобы постреляться, наконец, с давним клеветником своим<sup>12</sup>.

Такого же характера и рисунки пистолетов в рукописях Пушкина — предвестники неминуемых дуэлей или размышлений о самоубийстве<sup>13</sup>.

К этому же типу рисунков, выявляющих еще не рожденные слова, относится и портрет Булгарина.

«Чиновный журналист» (XI, 169), «опасный по своему двойному ремеслу» (VIII, 411), «полицейский шпион» (XI, 94), Булгарин стал с некоторых пор систематически выступать в печати с наглыми статьями против Пушкина. Печатались они в газете «почти официальной» (XI, 153), «Северной пчеле», издателем-редактором которой и состоял Булгарин.

Особенно возмутительны были два фельетона, напечатанные в «Северной пчеле» 11 марта и 7 августа 1830 г.

В первом из них — «Анекдоте» — Булгарин упрекал Пушкина, выведенного под именем «природного француза», в том, что он будто бы пьяница, картежник, вольнодумец перед чернью и искатель перед сильными. Он противопоставлял ему некоего автора (читай: себя), которому приписывал великие моральные достоинства. Фельетон этот был мстью Булгарина за появившуюся в «Литературной газете» анонимную критику его романа «Дмитрий Самозванец»; автором ее он считал Пушкина, на самом деле она принадлежала Дельвигу.

Пушкин ответил на клеветническое выступление Булгарина статьей «О записках Видока», в которой под именем известного французского сыщика раскрыл подлинный моральный облик Булгарина: «... Представьте себе человека без имени и пристанища, живущего ежедневными донесениями, женатого на одной из тех несчастных, за которыми по своему званию обязан он иметь присмотр, отъявленного плута, столь же бесстыдного как и гнусного, и потом вообразите себе, если можете, что должны быть нравственные сочинения такого человека... «Кто бы мог поверить? Видок честлюбив! Он приходит в бешенство, читая неблагоклонный отзыв журналистов о его слоге (слог г-на Видока!). Он при сем случае пишет на своих врагов доносы, обвиняет их в безнравственности и вольнодумстве, и толкует (не в шутку) о благородстве чувств и независимости мнений: раздражительность, смешная во всяком другом писателе, но в Видоке утешительная, ибо видим из нее, что человеческая природа, в самом гнусном своем уничижении все еще сохраняет благоговение перед понятиями, священными для человеческого рода» (XI, 129).

Краткая, энергичная статья Пушкина была готова 18 марта. В этот день Погодин заносит в свой дневник записи разговоров Пушкина, к которому он зашел после Университета. Среди других заметок следующие: «Рассказывал о скверности Булгарина», «Давал статью о Видоке и догадался, что мне не хочется помещать ее (о доносах, фискальстве Булгарина) и взял»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> См. Т. Цявловская. Рисунки Пушкина, М., 1969. «Искусство» (в печати).

<sup>13</sup> См. Т. Цявловская. «Невольник чести беспощадной», «Знание — сила», 1967, № 8.

<sup>14</sup> М. А. Цявловский. Пушкин по документам Погодинского архива. В сб. «Пушкин и его современники». Вып. XXIII—XXIV. Пг., 1916, стр. 103.

Напечатал Пушкин эту статью 6 апреля в «Литературной газете».

Второй фельетон Булгарина вышел в августе, протекавшем для Пушкина в нервных хлопотах, связанных с предстоящим браком. Закончился этот месяц плачевным образом.

«Я уезжаю, рассорившись с г-жей Гончаровой. На следующий день после бала <sup>15</sup> она устроила мне самую нелепую сцену, какую только можно себе представить. Она мне наговорила вещей, которых я по чести не мог стерпеть. Не знаю еще, расстроилась ли моя женитьба, но повод для этого налицо, и я оставил дверь открытой настезь... Ах, что за проклятая штука счастье!...» (XIV, 110 и 416 — перевод). Так писал Пушкин В. Ф. Вяземской в последних числах августа перед отъездом в Болдино.

А невесте он писал такие горькие строки «Я уезжаю в Нижний, не зная, что меня ждет в будущем. Если ваша матушка решила расторгнуть нашу помолвку, а вы решили повиноваться ей, — я подпишусь под всеми предложениями, какие ей угодно будет выставить, даже если они будут так же основательны, как сцена, устроенная ею мне вчера, и как оскорбления, которыми ей угодно меня осыпать».

Быть может, она права, а неправ был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня. Во всяком случае, вы совершенно свободны; что же касается меня, то заверяю вас честным словом, что буду принадлежать только вам, или никогда не женюсь. А. П.» (XIV, 109 и 415 — перевод).

Пушкин ехал в родовое имение Болдино — по хозяйственным делам. Отец выделял ему в связи с его женитьбой сельцо Кистеневку.

С 7-го сентября уже появляются в рукописях Пушкина даты под произведениями, написанными в Болдине.

А 9-го Пушкин писал Плетневу: «Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да и засесть стихи писать. Жена не то, что невеста. Куда! Жена свой брат. При ней пиши сколько хошь. А невеста пуще цензора Щеглова, язык и руки связывает... Сегодня от своей получил я премиленькое письмо; обещает выдти за меня и без приданого. Приданое не уйдет. Зовет меня в Москву — я приеду не прежде месяца, а отголе к тебе, моя радость. Что делает Дельвиг, видишь ли ты его? Скажи ему, пожалуйста, чтоб он мне припас денег; деньгами нечего шутить; деньги вещь важная — спроси у Канкринина и у Булгарина» (XIV, 112). (Канкрин — министр финансов, Булгарин — продажное перо).

Письмо невесты успокоило Пушкина и вновь вернуло его к хлопотливым заботам.

Открыло оно и шлюзы для невиданного потока творчества. Однако воспоминания о журнальной его травле нередко вспыхивали в памяти поэта.

В начале октября Пушкин пишет «Домик в Коломне» <sup>16</sup>. Шуточной поэмой этой отвечает он на нравоучения журналистов.

Так, в «Вестнике Европы», в статье Надеждина выражалось негодование, что после блестящих побед русских в турецкую кампанию 1829 г. ни один из русских поэтов не воспел нашей славы, «ни один из певунов, толпящихся между нами, не подумал пошевелить губ своих!... Что это значит? Неужели в груди их не бьется сердце русское? Неужели в жилах их не струится кровь русская? Увы! они сделались романтиками: и ничем не хотят быть более» <sup>17</sup>.

Не отставала от «Вестника Европы» и «Северная пчела». В рецензии на главу седьмую «Евгения Онегина» Булгарин (без подписи), понося грубым

<sup>15</sup> Бал был, вероятно, у Гончаровых, 26 августа — по случаю двойных именин — Натальи Николаевны и ее матери.

<sup>16</sup> См. выше, стр. 200. Пушкин датировал поэму 1829 г. (дата под текстом в альманахе «Новоселье» 1833 г. — см. V, 386). Он имел в виду, вероятно, год войны, в которой он принял участие, и прессу, поднявшуюся (уже в 1830 г.) в этой связи.

<sup>17</sup> Н. Н. <Н. Н а д е ж д и н>. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии. Отрывок. С л а т и н с к о г о. (Окончание). «Вестник Европы», 1830, № 2, январь, стр. 145.

и развязным тоном поэтичнейшую главу «Онегина», говорил и следующее: «Итак, наши надежды исчезли! Мы думали, что автор „Руслана и Людмилы“ устремился на Кавказ, чтоб напитаться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями, и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев. Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей поэзии появился опять Онегин, бледный, слабый... сердцу больно, когда взглянешь на эту бесцветную картину!...»<sup>18</sup>

Эту выдержку из статьи Булгарина повторил еще раз Надеждин в своей рецензии на главу седьмую «Евгения Онегина» в «Вестнике Европы» (№ 7, апрель).

Пушкин отозвался на эти статьи в первоначальном наброске вступления к «Дому в Коломне»:

Пока меня словесники бранят  
За цель стихов моих иль за бесцелье,  
И журналисты строго мне твердят,  
Что ремесло поэта — не безделье,  
Что славы громкой я добьюся вряд,  
Что в желтый дом могу на новоселье  
Как раз попасть — и что пора давно  
Мне сочинять прилично и умно (V, 371)<sup>19</sup>.

Вторую октаву поэт начал:

Охота вам писать такие вздоры,  
Когда пред вами

но, отказавшись от воспроизведения прямой речи журналистов, продолжал:

Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспел победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой<нрав>, на бегство персиян.  
А русские Камиллы, Аннибалы  
Вперед идут

Этих октав Пушкин не ввел в беловой текст «Домика в Коломне», многих и из переписанных, обработанных строф он не стал печатать, в том числе тех, которые еще откровеннее говорят о выпадах журналистов:

И табор свой писателей ватага  
Перенесла с горы на дно оврага.

---

<sup>18</sup> Новые книги. «Евгений Онегин» (Роман в стихах). Глава VII. Сочинение Александра Пушкина... «Северная пчела», 1830, 22 марта. Без подписи.

<sup>19</sup> Я привожу первоначальную редакцию октавы (факсимиле рукописи—V, 384/385) — в ней яснее выражено первое живое непосредственное чувство поэта. При художественной обработке стихов оно нередко сглаживалось, отходило от действительности. А нам важно проследить постепенное нагнетание реакции Пушкина на наглые выступления Булгарина.

Исправлено:

Пока меня без милости бранят  
За цель моих стихов иль за бесцелье  
И важные особы мне твердят,  
Что ремесло поэта — не безделье,  
Что славы прочной я добьюся вряд,  
Что хмель хорош, но каково похмелье?  
И что пора б уж было мне давно  
Исправиться, хоть это мудрено.

И там себе мы возимся в грязи,  
Торгуемся, бранимся, так что любо.  
Кто в одиночку, кто с другим в связи,  
Кто просто врет, кто врет сугубо —  
Но, муза, никому здесь не грози —  
Не то тебя прижмут довольно грубо —  
И вместо лестной общей похвалы  
Поставят в угол Северной пчелы.

Иль наглою, безнравственной, мишурной  
Тебя в Москве журналы прозовут,  
Или Газетою Литературной  
Ты будешь призвана на барской суд.—  
Ведь нынче время споров, брани бурной,  
Друг на друга словесники идут,  
Друг друга жмут, друг друга режут, губят  
И хором про свои победы трубят.

(V, 379)

К претензиям журналистов по поводу невоспетых Пушкиным побед, он вернулся — уже в серьезном тоне — в предисловии к «Путешествию в Арзрум», напечатанному им в первом томе «Современника» — в 1836 году.

Между тем Пушкина подтачивала неизбывная оскомина от выступлений против него журналистов.

В болдинских рукописях его имеется статья «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», датированная сентябрем-октябрем 1830 г. (XI, 556).

«Нынче в несносные часы карантинного заключения, — писал он, — не имея с собою ни книг, ни товарища, вздумал я для препровождения времени писать возражения не на критики (на это никак не могу решиться), но на обвинения нелитературные, которые нынче в большой моде. Смею уверить моего читателя (если господь пошлет мне читателя), что глупее сего занятия отроду ничего не мог я выдумать» (XI, 167).

Пушкин припоминает самые разнообразные обвинения, взводившиеся на него журналистами. Он излагает их — одно за другим (большинство из них — выступления против него Булгарина) и пишет лаконичные возражения.

Вот некоторые из этих пушкинских заметок:

«В одной газете официально сказано было, что я мещанин во дворянстве. Справедливее было бы сказать дворянин во мещанстве» (XI, 160).

«В одной газете (почти официальной) сказано было, что прапрадед мой Аб(рам) Петрович Ганнибал, крестник и воспитанник Петра Великого, наперсник его (как видно из собственноручного письма Екатерины II), отец Ганнибала, покорившего Наварин (см. памятник, воздв<игнутый> в Ц<арском> с<еле> гр. Ф. Г. Орлову), генерал-аншеф и проч. — был куплен шкипером за бутылку рому. Прадед мой, если был куплен, то вероятно дешево, но достался он шкиперу, коего имя всякой русской произносит с уважением и не всуе. Простительно выходищу не любить ни русских, <ни> России, ни истории ее, ни славы ее. Но не похвально ему за русскую ласку марать грязью священные страницы наших летописей, поносить лучших сограждан и, не довольствуясь современниками, издеваться над гробами праотцев» (XI, 153).

И то и другое имеет в виду статью Булгарина, напечатанную 7 августа 1830 г. в газете «Северная пчела»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Статья «Второе письмо из Карлова на Каменный остров». Подпись: Ф. Б. Приводим из нее выдержку: «Можешь себе представить, каково будет доставаться *нам*, в этих известиях о русской литературе, и на какую степень станут поэты и прозаики, которых издатель „Московского телеграфа“ в шутку назвал знаменитыми, и литературными аристократами! Не могу удержаться от смеха, когда подумаю, что они приняли это за правду, и в ответ на это заговорили в своем листке о дворянстве! Жаль, что Моль-

Под раздраженным пером Пушкина возникают черновые наброски, приводящие к такому четверостишию:

Говоришь, за бочку рома,  
Не завидное добро.  
Ты дороже, сидя дома,  
Продаешь свое перо.

Эпиграмма не сложилась — на другом листке тема развивается:

Фиглярин пипет, сидя дома,  
Что черный дед мой Ганнибал  
Был куплен за бутылку рома  
И в руки шкиперу попал...

В дальнейших строках —

Архив газетчику достался  
Быть может, даром...

— откликается Пушкин, вероятно, на намек Булгарина: «в Ратуше города доискались, что в старину был процесс...».

На третьем листке, на смену недоработанной эпиграммы, слагаются сатирические строки:

Решил Фиглярин, сидя дома,  
Что черный дед мой Ганнибал  
Был куплен за бутылку рома  
И в руки шкиперу попал.  
Сей шкипер был тот шкипер славный,  
Кем дышит русская земля.

(исправлено:

Кем наша двинулась земля)

и так далее, как в Постскриптуме к «Моей родословной».

Концовка сатиры:

Решил Фиглярин вдохновенный:  
Я во дворянстве мещанин.  
Что ж он в семье своей псчтенной?  
Он?.. он в Мещанской дворянин.

— намекает на уязвимую сторону Булгарина — он был женат на проститутке (Мещанская улица в Петербурге была местом притонов).

Сатирой этой Пушкин был удовлетворен — он поставил под ней дату: «16 окт. 1830 Болд<ино>» (III, 873), что обычно знаменовало окончание работы или какого-то этапа ее.

---

ер не живет в наше время. Какая неопцененная черта для его комедии: „Мещанин во дворянстве“! Добрые люди! мне право жаль их. Какой вздор они вскидывают сами на себя. Говорят, что лордство Байрона и аристократические его выходки, при образе мыслей — бог весть каком, свели с ума множество поэтов и стихотворцев в разных странах, и что все они заговорили о шестисотлетнем дворянстве! В добрый час! Дай бог, чтобы это внедрило желание быть достойными знаменитых предков (если у кого есть они); однако ж это не делает глаже и умнее ни прозы, ни стихов. Рассказывают анекдот, что какой-то поэт в Испанской Америке, также подражатель Байрона, происходя от мулата или, не помню, от мулатки, стал доказывать, что один из предков его был негритянский принц. В Ратуше города доискались, что в старину был процесс между шкипером и его помощником за этого негра, которого каждый из них хотел присвоить, и что шкипер доказывал, что он купил негра за бутылку рома! Думали ли тогда, что к этому негру признается стихотворец!»

В те же дни (предположительно 16 октября) написал он и эпиграмму на Булгарина «Не то беда, Авдей Флюгарин...», кончающуюся стихом «Беда, что скучен твой роман». Она была ответом на булгаринское выступление в связи с эпиграммой «Не то беда, что ты поляк...» (написанной еще в марте — апреле).

Ходу этой сатире Пушкин не дал. Быть может, чувствовал он, что много чести этому «выслужившемуся проходимцу» (XI, 229) в таком развернутом отклике писателя, «числящегося по России»?...

Сатира осталась лежать у него в бумагах, а другую эпиграмму — чисто литературную — он отдал в печать, как только вернулся в Москву.

Раздражение против Булгарина не улеглось и после написания этой эпиграммы и сатиры.

Заноза в сознании Пушкина проявилась после завершения четырех драматических шедевров. Пушкин рисует профиль Булгарина (середина ноября).

И тут рождается стихотворение «Моя родословная» — ответ на слова Булгарина из той же статьи, в которой он говорил о шкипере, купившем негра. В сущности, стихи эти являются разработкой вышеприведенных строк Пушкина: «В одной газете официально было сказано, что я мещанин во дворянстве. Справедливее было бы сказать, дворянин во мещанстве». Но в «Моей родословной» вопрос поставлен шире, глубже вовлечена история.

Стихотворение писалось, по-видимому, во второй половине ноября: закончил Пушкин эти стихи в начале декабря, уже по дороге в Москву. Под стихами стоит дата «2 декабря», переделано в «3 декабря». Пушкин писал в это время записку невесте из карантина в Платаве, не доезжая до Москвы, где был он задержан на несколько дней.

Теперь негодование против Булгарина было утлено...

Мы знаем, с каким удовлетворением читал Пушкин Вяземскому все сатиры, написанные им в Болдине. Вскоре после возвращения в Москву он поехал к нему в подмосковную деревню Остафьево.

«Третьего дни был у нас Пушкин, — записывает Вяземский в дневник 19 декабря. — Он много написал в деревне: привел в порядок 8 и 9 главу Онегина, ею и кончает; из 10-й, предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих. Славная хроника. Куплеты „Я мещанин, я мещанин“, эпиграмму на Булгарина за Арапа; написал несколько повестей в прозе, полемических статей, драматических сцен в стихах: „Дон-Жуана“, „Модарта и Салиери“, „У вдохновенного Никиты, у осторожного Ильи“»<sup>21</sup>.

Сатирический поэт лучше, чем кто-нибудь, мог оценить обращенное в стихи жало Пушкина против Александра I (десятая глава «Онегина»), против друга Николая I, члена Государственного совета князя Меншикова, против сенатора Кутайсова, против бывшего министра народного просвещения графа Разумовского, против генерала-адъютанта Клейнмихеля, свискавшего расположение Аракчеева, Александра I и Николая I за действия свои по управлению военными поселениями (строфы из «Моей родословной»), наконец, — против Булгарина (сатира «Решил Фиглярин, сидя дома...»).

Присутствовавший при чтении десятилетний сын П. А. Вяземского, Павел, описал впоследствии это чтение Пушкина с необыкновенной выразительностью и пластичностью: «Холера задержала Пушкина в деревне до конца 1830 года. Немедленно по снятии карантин, в декабре или январе 1831 года, он навестил нас в Остафьево. Я живо помню, как он во время семейного вечернего чая расхаживал по комнате, не то плавая, не то как-будто катаясь на коньках и, потирая руки, декламировал, сильно напирая на: „я мещанин, я мещанин“, „я просто русский мещанин“.

<sup>21</sup> П. А. В я з е м с к и й. Записные книжки (1813—1848). Издание подготовила В. С. Нецаева. М., 1963, стр. 208.



С особенным наслаждением Пушкин прочел врезавшиеся в мою память четыре стиха:

Не торговал мой дед блинами,  
В князя не прыгал из холмов,  
Не пел на клиросах с дьячками,  
Не ваксил царских сапогов»<sup>22</sup>.

Впоследствии Пушкин присоединил сатиру «Решил Фиглярин, сидя дома...» к «Моей родословной» в виде постскриптума. Так она выглядела менее значительной, подчинялась старому пушкинскому принципу:

И поучительной лозой  
Зоила хлещет мимоходом. (II, 171)

В начале 1831 г. мы еще находим в творчестве Пушкина глухие отголоски болдинской бури (заметка «Писатели, известные у нас под именем аристократов...»), а летом 1831 г. разразилась гроза — Пушкин написал и напечатал две поразительные по мастерству и ядовитости статьи — памфлеты на Булгарина «Торжество дружбы или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем».

Эта гроза совершенно очистила воздух. И Пушкин мог бы повторить сказанные когда-то — по другому поводу — слова: «И до последней все обиды отплачены тебе...».

После этого рисовать «шпиона-литератора» (XIV, 133), «пачкуна и мерзавца» (XI, 214) Пушкину уже не понадобилось.

#### 4

Естественно поставить вопрос, почему же рисует поэт ненавистного ему журналиста так спокойно, не только не карикатуря, но даже без тени шаржа? В чем тут дело? Ведь мы не раз читали воспоминания современников о блестящих карикатурах Пушкина.

Где же они? — В рукописях поэта мы их не видели. Даже такие враги, как Булгарин, а прежде Александр I, граф Воронцов нарисованы поэтом безо всякого преувеличения, карикатурности.

Мне кажется, это объяснимо.

Современники вспоминали о карикатурах Пушкина, пускавшихся им по рукам или делавшихся на людях.

Так, рассказывали о быстро распространившейся остроумной карикатуре пятнадцатилетнего Пушкина. Он сразу оценил комическую ситуацию, сложившуюся в момент торжественной встречи Александра I, возвращавшегося после взятия Парижа в 1814 г.

В Павловске была сооружена триумфальная арка. На ней как будто в насмешку над малым размером ее, красовалась надпись — два стиха Буниной:

Тебя, текуща ныне с бою,  
Врата победы не вместят.

Пушкин набросал пером рисунок, изображавший замешательство, происходившее будто бы у «победных врат»: лица, составлявшие шествие, видят, приближаясь к воротам, что они действительно «не вместят» государя, который притом еще пополнил в Париже, и некоторые из свиты бросаются рубить их. Остроумный рисунок представлял несколько портретов»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> П. П. Вяземский. А. С. Пушкин (1816—1837). По документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям. «Русский архив», 1884, № 4, стр. 415, 416.

<sup>23</sup> В. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, № 8, стр. 367.

Вспомним рассказ о том, как в Кишиневе рисовал Пушкин мелом на ломберном столе. Известную своей некрасивостью кишиневскую даму, «пучеокую Тарсис» он изображал в виде Мадонны, а на руках у нее в виде младенца — «генерала Шульмана, с оригинальной большой головой, в больших очках, с поднятыми руками»<sup>24</sup>.

Все эти шутки, рассчитанные на смех приятелей, — нечто вроде эпиграмматического экспромта. Мы можем говорить о публичном назначении карикатур Пушкина, общественной их направленности. Относился он к ним необыкновенно легко. Они исчезали так же быстро, как возникали. Их стирали щетками с зеленого сукна вместе с расчетами игроков.

Такой же характер носят рисунки, делавшиеся во время разговоров с друзьями. Эти рисунки бывали, впрочем, мягче, в духе тех редких шаржей, которые встречаются и на страницах рабочих тетрадей поэта, когда он смеялся не над сущностью человека, а над забавной внешностью его.

Обычно же рисунки в рабочих тетрадях поэта лишены элемента карикатуры. Они делались почти произвольно, для себя, вернее, для освобождения своей психики от образа человека, «гвоздящего мозг». Лучше сказать, не освобождения, а минутного облегчения. Поэт вспоминает того или иного человека по самым различным поводам, и лицо его возникает под его пером. В этот рисунок не вкладывается отношение к изображаемому, это — просто доскональное восстановление черт лица того, кем занята сейчас мысль.

Как постоянно мы наблюдаем, портрет в рисунке Пушкина является первым выражением того, что человек этот тревожит сознание поэта, — женщина ли это, которая завладевает сердцем Пушкина; враг ли, мысль о неперемнной дуэли с которым преследует его; почтенный литератор ли, которому на страницах печати Пушкин посулил рецензию на достойный труд его; крупный ли поэт, о высоком искусстве которого давно пора сказать полным голосом.

Когда Пушкин думает о враждебном ему человеке — ему необходимо представить его себе зрительно. Он невольно и рисует его — не искажая, не издеваясь. Вот почему не окрашены эти рисунки никаким чувством. Они лишь вспышки разгорающегося гнева на этого человека, некие отблески настойчиво мелькающей в сознании поэта мысли, которая неминуемо повлечет за собою произведение искусства слова, трамплин к будущей эпиграмме. Поэт расправится со своим врагом впоследствии словом. Он выразит свое отношение к нему, выразит ярко, со всей экспрессией своих неисчерпаемых возможностей.

А рисунок — это между делом. Это — оброненный сигнал зреющей эпиграммы.

---

<sup>24</sup> Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди. «Русский архив», 1866, № 10, стб. 1458.

С. М. ГРОМБАХ

## ОБ ЭПИГРАФЕ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

Каждый из эпиграфов «Евгения Онегина» ясно связан со следующей за ним главой и в нескольких словах предопределяет ее содержание, либо настроение, которым она проникнута.

Определить — какой эпиграф к какой главе относится, не представляет особого труда, даже если забыть местоположение онегинских эпиграфов.

Исключение составляет лишь один из них, а именно — французский эпиграф к роману в целом. Напомним его:

«Pétri de vanité, il avait encore plus de cette espèce d'orgueil, qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire.

Tiré d'une lettre particulière»<sup>1</sup>.

Этот эпиграф как-то мало привлекал внимание исследователей. А между тем он лишен той очевидной связи с содержанием, которой обладают все остальные эпиграфы романа, и это заставляет предполагать в нем скрытую внутреннюю связь с текстом. Однако ни современные поэту критики, ни позднейшие исследователи, ни многочисленные редакторы «Онегина» не раскрыли эту внутреннюю связь, не истолковали в должной степени эпиграф.

Попытка толкования его встретилась нам у Л. Гроссмана и у Н. Бродского. Л. Гроссман видел в этом эпиграфе утверждение в Онегине дендизма, с основной присущей денди чертой — тщеславием. «Ибо Онегин тщеславен, — писал он, — знаменитый эпиграф к роману выделяет эту черту: „Petri de vanité, il avait encore plus de cette espèce d'orgueil“. и проч. Замечательно, что первая глава книги Барбе д'Орвильи<sup>2</sup> целиком посвящена защите тщеславия... Пушкинский эпиграф за два десятилетия предвосхищает эту главу»<sup>3</sup>. Однако видеть в этом эпиграфе только указание на дендизм Онегина — рискованно, а подчеркивание его тщеславия ошибочно: где в Онегине то особое тщеславие денди, которое заставляет Л. П. Гроссмана вспомнить первую главу книги Барбе д'Орвильи<sup>4</sup>. На него нет указаний в романе. Помимо того, такое толкование переносит центр тя-

<sup>1</sup> Перевод его, как он дан в издании АН СССР, гласит: «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого. Из частного письма» (VI, 662. Здесь, как и далее, все цитаты из Пушкина приводятся по Полному собранию сочинений в 16 томах. Изд-во АН СССР, 1937—1949. Римская цифра — том, арабская — страница.)

<sup>2</sup> Л. П. Гроссман имеет в виду книгу Барбе д'Орвильи «Дендизм и Джордж Бреммель», написанную в 1844 г.

<sup>3</sup> Л. Г р о с с м а н. Этюды о Пушкине. М., 1923, стр. 29.

<sup>4</sup> Этим евангелистом дендизма оно определяется как «беспокойная погоня за людским одобрением, неутолимая жажда рукоплесканий, которая в великих делах зовется любовью к славе и тщеславием в малых» (Б а р б е д' О р в и л ь и. Дендизм и Джордж Бреммель. М., 1912, стр. 16).

жести эпиграфа из главного предложения («он обладал еще особой гордостью» и т. д.) в придаточное («исполненный тщеславия»).

Так что с толкованием Гроссмана согласиться нельзя. Неубедителен и «комментарий» Бродского: «В этом отрывке схвачены проявления того „онегинства“, которое, будучи раскрыто в первой главе романа, носит все признаки психологической ущербности, присущей аристократической прослойке европейского дворянства на его историческом закате в эпоху растущего торжества буржуазии...» И, как у Гроссмана, ссылка на книгу д'Орвилль<sup>5</sup>. Такое объяснение ничего не объясняет. Что в первой главе романа позволяет установить связь эпиграфа с «онегинством»? И почему гордость и чувство превосходства, даже «быть может воображаемого», являются признаками «психологической ущербности»?

В последующих изданиях Н. Л. Бродский отказался от подобного толкования, но вместо этого как-то совсем «забыл» о французском эпиграфе. В третьем (1950 г.) и последующих, посмертных изданиях (1957, 1964 гг.) об этой интересной и уж бесспорно не случайной «увертюре» к роману вообще — ни слова.

И лишь во втором издании (1937 г.) Н. Л. Бродский упомянул о французском эпиграфе и даже привел его полностью, но в совершенно неожиданном месте: комментируя IV строфу первой главы «Онегина» и, в частности, строку:

Е. Как dandy лондонский одет.

Вот что писал Н. Л. Бродский: «Англомания Онегина проявлялась в различных формах: в туалете, в пристрастии к „ростбифу окровавленному“, в интересе к Адаму Смиту и в том сложном сплаве настроений, привычек, манеры держаться в обществе, который назывался дендизмом и который был присущ европейской аристократии, английской в частности, в период ее исторического заката в конце XVIII и в первое десятилетие XIX в. Эпиграф к роману четко характеризует это культурно-бытовое явление»<sup>6</sup>.

Что общего между пристрастием к ростбифу и даже интересом к Адаму Смиту и гордым обычаем признаваться в хороших и дурных поступках, нам так же непонятно, как и связь между этим обычаем и «чувством ущербности».

И если даже, сопоставив, как предлагает Н. Л. Бродский, черты Онегина с свойствами Джорджа Бремеля, очерченными Барбе д'Орвилль на перечисленных Бродским страницах его книги (26—30, 43, 56, 68—69, 75—78, 97), мы и найдем в них кое-что общее (кстати, гораздо меньше, чем это казалось Н. Л. Бродскому), то это лишь подтвердит, что Онегину не чужды черты дендизма, но насколько не раскроет значения эпиграфа, так как отраженные в этом эпиграфе человеческие свойства, кроме совсем не главного — тщеславия, ничего общего с дендизмом не имеют. Н. Л. Бродский был прав, отказавшись от такого комментария. Жаль только, что он не попытался заменить его другим.

Отделался малозначащей отпиской и ныне забытый комментатор «Евгения Онегина». А. Вольский: «Отношение этих слов ко всему роману то, что ими изображается в общих и существенных чертах характер героя романа — Онегина»<sup>7</sup>.

Мы видим, таким образом, что при всех попытках толкования эпиграфа его относили к герою романа, к самому Онегину, считали эпиграф дополнительным штрихом к характеристике Онегина. Но, как мы уже отмечали, если эпиграф — характеристика Онегина, то она должна была бы найти себе подтверждение в романе. Более того, — в первой же главе романа, так

<sup>5</sup> Н. Л. Бродский. Комментарий к «Евгению Онегину». М., 1932, стр. 6.

<sup>6</sup> Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Изд. 2, М., 1937, стр. 26.

<sup>7</sup> А. Вольский. Объяснения и примечания к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1877, стр. 5.

как французский эпитафия из «частного письма» впервые появился в печати как эпитафия к первой главе, при ее первом (отдельном) издании в феврале 1825 г. Поначалу ничто не предвещало того, что этот эпитафия будет предпослан всему роману в целом. И место его напечатания (на обороте страницы, на которой написано «Глава первая») — такое же, как и место всех будущих эпитафий к последующим главам.

Однако, вопреки прежнему утверждению Бродского, первая глава не раскрывает эпитафия. В характеристике Онегина, так блестяще обрисованной в первой главе романа, мы не находим черт, свидетельствующих о гордом обычае признаваться равно в хороших и дурных поступках. Не находим мы их и во второй и в третьей главах, которые были уже написаны ко времени выхода из печати первой главы и могли бы в некоторой степени определить ее эпитафия.

Очевидно, смысл этого «знаменитого» (Л. Гроссман), но тем не менее загадочного эпитафия следует искать в ином. И поскольку отрывок «из частного письма» был не единственным намеченным к первой главе эпитафиям, проследим последовательность и характер намечавшихся к ней эпитафий.

Начало черновой рукописи, датированное Пушкиным 9 мая (1823 г.), и затем 28 мая ночью (тетр. № 2369, л. 4, об.), не содержит эпитафия. Первая известная нам рукопись с эпитафиями — это экземпляр белой рукописи первой главы, представляющий, по-видимому, первую подготовку к ее изданию, поскольку он помечен (по типу выходных данных) — «Одесса, MDCCCXIII». В этой тетради оказывается сразу четыре эпитафия.

На обложке

— Собрание пламенных замет  
Богатой жизни юных лет  
*Баратынский*

На титульном листе — под заглавием «Евгений Онегин» (без указания на первую главу) — английский эпитафия.

Nothing is such an enemy  
to accuracy of judgement as  
a coarse discrimination  
*Burke*<sup>8</sup>

На обороте титульного листа:

По жизни так скользит горячность молодая  
И жить торопится и чувствовать спешит  
*К. В.*<sup>9</sup>

И под ним — интересующий нас французский, в несколько отличающийся от широко известной редакции: вместо *Petri de vanité — Pas entièrement exempt de vanité, etc.*

Над третьим и над четвертым эпитафиями карандашом (рукою Пушкина?) поставлены знаки NB. Автором французского эпитафия был сам Пушкин. Мистификация читателя, отсылка его к мнимым или вымышленным источникам не раз встречается в пушкинских эпитафиях. А в данном случае авторство Пушкина с несомненностью устанавливается теми многочисленными изменениями, которым подвергался эпитафия в рукописи.

Окончательный текст эпитафия родился не сразу, он уточнялся и отшлифовывался. Если отметить все поправки и замены, внесенные Пушкиным, то эпитафия предстанет в следующем виде: «*Pas entièrement exempt de vanité, il avait encore plus (зачеркнуто: d'orgueil) de (зачеркнуто: ce*

<sup>8</sup> Перевод: «Ничто не является таким врагом (ничто так не мешает) точности суждения, как недостаточное различение. Берк». Эдмунд Берк (1729—1797) — английский государственный деятель и политический писатель.

<sup>9</sup> Из стихотворения К(нязя) В(яземского) «Первый снег».

genre) cette espèce d'orgueil, qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité (зачеркнуто: sur les autres), peut-être imaginaire».

С намеченными эпитафиями первая глава «Евгения Онегина» света не увидела. Имеется вторая беловая редакция, — по-видимому, увезенная Л. С. Пушкиным в начале ноября 1824 г. из Михайловского в Петербург. В ней остался уже только один эпитафия, французский, в том виде, который он приобрел после поправок Пушкина в предшествовавшей беловой рукописи 1823 г.

В этот эпитафия рукою Пушкина было внесено еще одно исправление: слова *Pas entièrement exempt* были зачеркнуты и над ними написано *Pet-ri*.

И когда в феврале 1825 г. первая глава Онегина вышла в свет, предвояемая Предисловием и «Разговором книгопродавца с поэтом», на обороте нумерованного листа, на котором было напечатано «Глава первая», помещен только один этот эпитафия в той редакции, которую ему придала поправка на рукописи Льва Пушкина. Точно в таком же виде первая глава вышла вторично в 1829 г.

В 1833 г. «Онегин» был издан полностью. В этом издании каждая глава получила эпитафия. Все они, кроме эпитафия к главе первой, совпадают с теми, которые предворяли каждую главу при ее первой публикации. Первая же глава была снабжена эпитафиям «И жить торопится, и чувствовать спешит. Князь Вяземский».

А перед началом романа, на обороте третьего нумерованного листа, посреди страницы — стоял французский эпитафия, «извлеченный из частного письма».

Эта эволюция эпитафиям, как нам кажется, в значительной мере определяется развитием самого романа и отношением Пушкина к нему.

«Онегин» был начат в мае 1823 г., когда поэтом еще сильно владели впечатления петербургского периода. Первая глава романа — это несомненно поэтически переплавленные воспоминания о жизни в Петербурге. В. Ф. Вяземская, с которой поэт часто виделся в Одессе, сообщала в письме мужу 27.VI.1824 г.: Пушкин «слишком увлечен, чтобы заниматься чем-нибудь, кроме своего Онегина, который, по моему мнению, второй Чайльд-Гарольд: молодой человек дурной жизни, портрет и история которого частью должны походить на автора»<sup>10</sup>.

П. В. Анненков, собиравший материалы о жизни и творчестве поэта по еще не остывшим следам у его близких друзей и знавший много, гораздо больше, чем мог опубликовать, исследователь, которому чаще всего можно верить, отзывался о «Евгении Онегине» как о произведении, в котором «сбережены подробности частной жизни автора и задушевная его исповедь, еще не вполне исследованная»<sup>11</sup>.

Отсюда и эпитафия из Баратынского, который в рукописи стоял первым:

Собрание пламенных замет  
Богатой жизни юных лет.

Для нас важно отметить, что уже этот, — первый, — эпитафия относится не к Онегину, а является как бы авторской ремаркой, определяющей отношение автора к роману.

Эпитафия этот в дальнейшем не сохранился<sup>12</sup>. Для этого были веские основания. «Онегин» (во всяком случае — первая его глава) оказался «соб-

<sup>10</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1913, т. V, вып. 2, стр. 112—113. Подлинник на французском языке. Разрядка моя. — С. Г.

<sup>11</sup> Соч. Пушкина. Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855, т. IV, стр. 232.

<sup>12</sup> Лишь отголосок его, как это часто бывало у Пушкина, зазвучал в посвящении Плетневу, написанному в 1827 г.: «Ума холодных наблюдений и сердца горестных замет...».

ранием замет» не только лирических, но и явно сатирических. За благодушной по виду иронией, за легкой болтовней и постоянными отступлениями проглядывала насмешка над светским обществом, его воспитанием, взглядами и нравами, насмешка, отчасти питаемая тоской по этому недосягаемому свету.

Из-под пера поэта вылилась сатира. Умонастроение Пушкина той поры располагало его к сатире. П. И. Бартенев писал: «Есть известия, что Пушкин начал было писать, вероятно, тогда же (т. е. в 1822 г. — С. Г.) сатирическую поэму»<sup>13</sup>.

О том, что и сам поэт воспринимал первую главу «Онегина» как сатиру, говорят его письма, сопутствующие ее созданию или написанные вскоре после ее окончания.

«Пишу новую поэму „Евгений Онегин“, где захлебываюсь желчью», — писал он 1 декабря 1823 г. А. И. Тургеневу (XIII, 80).

Еще откровеннее в письме к Л. С. Пушкину в январе 1824 г.: «Не верь Н. Раевскому, который бранит его [т. е. «Евгений Онегин»], он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчихал» (XIII, 87).

Это же доказывает и та уверенность в невозможности напечатать роман, которая звучит во всех письмах Пушкина того периода: «О печати и думать нечего. Пишу спустя рукава» (из письма Вяземскому 4.XI.1823 г.; XIII, 73). В понимании Пушкина «писать спустя рукава» совсем не значило писать небрежно, кое-как. Недаром в черновике этого же письма: «Пишу его с упоением, что уж давно со мной не было» (XIII, 382). «Спустя рукава» — значило: не заботясь о цензуре<sup>14</sup>. «Об моей поэме нечего и думать — если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в Москве и не в Петербурге» (А. А. Бестужеву 8.II.1824 г.; XIII, 88). «Онегин мой растет. Да чорт его напечатает» (А. Бестужеву 29.VI.1824 г.; XIII, 101).

А затем Пушкин публично признал «Евгения Онегина», во всяком случае — начало его — сатирой, сказав в Предисловии к первой главе при ее издании: «Но да будет нам позволено обратить внимание читателей на достоинства, редкие в с а т и р и ч е с к о м п и с а т е л е: отсутствие оскорбительной личности и наблюдение строгой благопристойности в шуточном описании нравов» (VI.638. Разрядка моя — С. Г.). В начальной редакции Предисловия слово «сатирический» звучало трижды: 1) «Первая песнь Евг. Оне<гина> представляет нечто целое. Она в себе заключает сатирическое описание лет жизни молодого русского в конце 1819 г.»; 2) «... Но да будет нам позволено обратить внимание поч. публ. и г.г. журн. на достоинство, еще новое в сатирическом писателе»; 3) «..... Смело предлагаем им произведение, где найдут они под легким покрывалом сатирической веселости наблюдения верные» (VI, 527).

Такая авторская оценка первой главы «Онегина» никого не удивила и не вызвала ни у кого возражений. Современная критика либо прошла мимо заявления Пушкина, либо к нему присоединилась. Так, например, Измайлов, процитировав приведенные выше слова из предисловия, назвал их замечательными и добавил: «В самом деле, эти два достоинства всегда были редки в сатирических писателях, особенно редки они в нынешнее время»<sup>15</sup>.

Спустя ряд лет назовет «Евгений Онегин» сатирой и прозорливый Белинский<sup>16</sup>.

Правда, сам поэт вскоре отказался от признания своего романа сати-

<sup>13</sup> П. Б а р т е н е в. Пушкин в южной России. М., 1862, стр. 109.

<sup>14</sup> Ср. в письме брату в январе 1824 г.: «Так как я дождался оказии, то и буду писать тебе спустя рукава» (XIII, 85).

<sup>15</sup> «Благонамеренный», 1825, № 9, стр. 327—328.

<sup>16</sup> В. Г. Б е л и н с к и й. Полное собр. соч. Изд. АН СССР. М., 1955, т. VII, стр. 502.

рой. Отвечая Бестужеву на его критику первой главы <sup>17</sup>, Пушкин писал: «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моей, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евг. Он. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатире. Самое слово сатирический не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...» (24. III. 1825, XIII, 155). Но нужно помнить, что это было написано в 1825 г., когда были уже сочинены три «другие песни», направившие роман из сатирического в реалистическое русло. Что же касается первой главы, то отказ Пушкина признавать ее сатирой доказывает только, что сатиру он мыслил еще острее. такой, от которой «трещит набережная». Недаром, не отрицая генетической связи своего романа с произведениями Байрона, Пушкин указывал, однако, не на «Дон-Жуана», о котором упоминал Бестужев. В противовес тому, что он сам же писал ранее <sup>18</sup>, Пушкин уверял, что в «Дон-Жуане» «ничего нет общего с Онегиным» (XIII, 155), и совершенно недвусмысленно и откровенно назвал прообразом первой главы своего романа «Бешпо» — «шуточное произведение мрачного Байрона» (VI, 638). Тем не менее, дух первой главы «Евгения Онегина» — несомненно сатирический, и, как казалось поэту, когда он создавал ее, — достаточно злой и обличительный. Недаром Пушкин писал П. А. Вяземскому: «.... а если брат, так брат, не то что и когтей марать» (XIII, 73).

При таком характере романа лирико-автобиографический эпиграф был неуместен. Нужно было всеми способами, в том числе и эпиграфом, подчеркнуть не столько автобиографическую линию, сколько линию отграничения автора и его героя. Эта линия ведь тоже достаточно сильна в первой главе «Онегина».

Недаром Пушкин превратил Онегина в своего друга («С ним подружился я в то время»), был

рад заметить разность  
Между Онегиным и мной,

демонстративно подчеркивал:

Как будто нам уж невозможно  
Писать поэму о другом,  
Как только о себе самом...

Готовя к печати первую главу «Онегина», Пушкин хотел приложить к ней рисунок, изображающий Онегина и его самого на фоне петербургского пейзажа (иллюстрация к строфе XLVIII), эскиз которого он набросал сам.

«Брат, вот тебе картинка для Онегина — найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб все в том же м е с т о п о л о ж е н и и. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно» (XIII, 119).

Этим требованием Пушкин, по справедливому замечанию Д. Д. Благого, «несомненно хотел и зрительно закрепить в сознании читателей, что автор и герой — два разных лица» <sup>19</sup>.

В свете всего сказанного становится ясной мысль Пушкина, добавившего к лирическому эпиграфу другой, явно полемизирующий с будущими критиками: «Nothing is such an ennemy to accuracy of judgement as a coarse discrimination. Burke» (VI, 543), т. е. «Ничто так не враждебно точности

<sup>17</sup> Бестужев писал Пушкину (9. III. 1825) «... поставил ли ты его [Онегина] в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты?... Конечно, многие картины прелестны, — но они не полны, ты схватил петербургский свет, но не проник в него. Прочти Байрона: он, не зная нашего Петербурга, описал его схоже... У него даже притворное пустословие скрывает в себе замечания философские, а про сатиру и говорить нечего. Я не знаю человека, который бы лучше его, портретнее его очерчивал характеры, схватывал в них новые проблески страстей и страстишек. И как зла, и как свежа его сатира!» (XIII, 149).

<sup>18</sup> «...Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. В роде Дон-Жуана — о печати и думать нечего...» (XIII, 73). «Она писана строфами едва ли не волнее строф Дон-Жуана» (XIII, 388).

<sup>19</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в десяти томах. ГИХЛ, М., 1960, т. 4, стр. 517.



суждения, как недостаточное различие»<sup>20</sup>. В данном случае — различие автора и его героя. Это явный комментарий к стихам LVI строфы:

Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет....

Отметим: эпитафия из Burke'а тоже не служит характеристикой героя, не дополняет в этом смысле романа, а служит своеобразным обращением автора к читателям и критикам.

Лишь третий эпитафия, заимствованный из стихотворения Вяземского «Первый снег», единственный может считаться характеристикой Онегина, совпадающей в известной степени с его обликом, как он раскрывается в первой главе. Да и то, комментируя этот эпитафия, вернее — вторую его строку, которая стала эпитафией к первой главе при полном издании романа, Н. Л. Бродский увидел в нем «обобщенную характеристику молодости» и писал: «Таким образом, в свете этих стихов становится очевидным, что эпитафия относится не к индивидуальному портрету Онегина, а характеризует настроение, типичное вообще для молодых людей того времени...»<sup>21</sup>.

И, наконец, четвертый эпитафия к первой главе. Что же он означает? Как уже отмечено, ни первая глава, ни последующие, написанные к этому времени (да и все остальные главы, заметим в скобках), не дают основания видеть в этом отрывке характеристику Онегина.

И невольно возникает предположение, что «он» эпитафия — это вовсе не герой романа, не Онегин, как настойчиво истолковывали все исследователи: «он» — это автор, «равнодушным» признанием которого «как в хороших, так и в дурных поступках» служит глава из романа, следовавшая за эпитафией.

Вчитаемся внимательно в эту главу и мы обнаружим, что, вопреки обыкновению зашифровывать автобиографический элемент в своих произведениях, Пушкин в данном случае не только признает автобиографичность своего романа (вернее, его первой главы), но даже подчеркивает ее. Зачем? При известной близости Онегина первой главы к Пушкину она не настолько велика, чтобы так подчеркнуто в ней сознаваться. Тем не менее, Пушкин именно подчеркивает эту близость. Делает он это и предисловием к первой главе, которое четко указывает время действия («Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» (XIII, 638), точно совпадающее с периодом светской жизни молодого поэта.

А с другой стороны, в тексте сохраняются настойчивые противопоставления автора и Онегина, мы приводили их выше.

В этом противоречии, мне кажется, и кроется разгадка знаменитого эпитафия. «Онегин — не я, но его дурные и хорошие поступки — мои», — говорит автор своим романом и эпитафией к нему.

Автор и его герой — это две величины, равные между собой постольку, поскольку порознь они равны третьей. Эта третья величина в наши дни получила название «молодого человека XIX века».

Иначе говоря, эпитафия подчеркивает не только и не столько автобиографичность героя, как это кажется на первый взгляд, сколько утверждает

<sup>20</sup> Афоризм этот у Берка не обнаружен. Но по духу и смыслу он напоминает некоторые его рассуждения в «A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful». The works of Edmund Burke in 9 volumes. Boston, 1839, Vol. 1, p. 70—71.

<sup>21</sup> Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин». Роман Пушкина. Учпедгиз, 1937, стр. 13.

его типичность. Над третьим и четвертым эпитафиями стоят карандашные пометки. Не значит ли это (если пометки принадлежат Пушкину), что поэт сперва колебался между двумя последними эпитафиями, которые — оба, один в меньшей, другой в большей степени, — указывали на типичность героя?

Через двадцать лет это четко сформулирует А. И. Герцен: Онегина «постоянно находишь возле себя и в себе самом». И еще: «Дело в том, что все мы — более или менее Онегины»<sup>22</sup>.

И нужно обладать, — говорит пушкинский эпитафия, — гражданским мужеством («особой гордостью»), чтобы, став на путь объективности («одинакового равнодушия»), позволить себе показать тип во весь рост, признаться «как в хороших, так и в дурных поступках» (мыслях, нравах, обычаях, — добавим от себя).

Пушкин имел право на такой эпитафия. Он был достаточно объективен по отношению к своему герою (а, стало быть, и к себе самому). Строфы X—XII первой главы и ряд строф написанной уже к тому времени третьей главы, где характеристика Онегина дана от обратного — противопоставлением его Грандисону и благородным персонажам старинных романов (строфы X—XI), содержит беспощадную аттестацию пушкинского героя.

Вместе с тем отмечены, а кое-где и подчеркнуты, и безусловно положительные черты Онегина: невольная преданность мечтам, самостоятельность суждений, незаурядный ум (глава I, строфы XLV—XLVII), умение уважать чужие мысли и чувства (глава II, строфы XIV, XV), и Д. Д. Благой совершенно справедливо отметил: «Поэт ни в какой мере не скрывает существеннейших недостатков своего героя, в которых отчетливо проступают родимые пятна его общественной среды, но в то же время подчеркивает и положительные стороны характера Онегина»<sup>23</sup>. И никто не заметил, что первым обратил на это внимание читателя сам Пушкин своим «знаменитым» эпитафией.

Спустя ряд лет В. Г. Белинский назовет это «благородной смелостью»<sup>24</sup>, Пушкин считал это признаком гордости. Притом — особой гордости. Недаром, написав сперва просто «гордости» (*d'orgueil*), Пушкин затем уточнил: «особого рода гордости» (*de ce genre d'orgueil*) и при этом искал такое определение, которое указывало бы на то, что это не только род гордости, а довольно узкая ее разновидность: первоначальное *ce genre* было заменено на *cette espèce*. Но то, что со стороны воспринимается как благородная смелость, субъективно легко трактуется, как некий вид гордости. И в том и в другом свойстве присутствует элемент превосходства, хотя, «может быть, и воображаемого».

Такое толкование эпитафия становится еще более вероятным, если отказать от традиционного перевода его текста и ввести в него, на первый взгляд, незначительные, но на самом деле существенные изменения. Это касается прежде всего слова *vanité*. Его чаще всего переводят как «тщеславие». Но ведь его можно (и, по-моему, в данном случае — следует!) перевести как «суетность».

Суетность — эпитет, который Пушкин часто относил к «свету», к Онегину и вместе с тем не отрицал в поэте и, в частности, в себе.

И затем — единственно ли возможно перевести слова *encore plus* как «сверх того»? Не правильнее ли в данном случае читать их как «в еще большей степени»? А если принять предлагаемый вариант перевода, то первая часть эпитафия предстанет в следующем виде: «Исполненный суетности, он в еще большей степени обладал тем видом гордости, которая...» и т. д.

<sup>22</sup> А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. СПб., 1912, стр. 88—89.

<sup>23</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в десяти томах. ГИХЛ, М., 1960, т. IV, стр. 520.

<sup>24</sup> «... нужна благородная смелость, чтобы первому решиться сказать истину...». В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, 1955, т. VII, стр. 452.

Иначе говоря, в поэте этот вид гордости преобладает над суетностью, даже в ее достаточно сильных проявлениях <sup>25</sup>, и позволяет (побуждает) с одинаковым равнодушием, проистекающим из чувства превосходства над светской толпой, признаваться как в хороших, так и в плохих свойствах, присущих этому свету, к которому принадлежит и сам автор <sup>26</sup>.

Таким признанием и служит следующая за эпиграфом первая глава «Онегина».

Первая глава, как уже сказано, дважды вышла с этим эпиграфом — в 1825 и в 1829 гг. Остальные главы получили, однако, при печатании эпиграфы совершенно иного характера. В них, во-первых, довольно прозрачно ясна связь с каждой главой, а с другой стороны, они лишены авторского лица, авторского отношения к тексту. Лишь эпиграф к VIII главе снова носит субъективный характер. Но и он тесно связан именно с этой главой, с ее последними строфами, тогда как такой связи с первой главой французский эпиграф не имел.

Таким образом, эпиграф к первой главе выпадал из общего стиля. И, набрасывая в сентябре 1830 г. план полного издания «Онегина», Пушкин на том же листе записал единственный эпиграф, который должен был быть заменен, по сравнению с предыдущими изданиями — «И жить торопится и чувствовать спешит. К. В.» (VI, 532). Это — вторая строка из того двустишия, которое, как указывалось выше, давно намечалось в качестве эпиграфа к первой главе. Она и была так использована при печатании романа. Но изъять совсем французский эпиграф, которым Пушкин, по видимому, дорожил, он не захотел.

Бывший эпиграф к первой главе стал эпиграфом ко всему роману, усилив этим свое значение и смысл.

<sup>25</sup> Недаром Пушкин усилил эту характеристику: первоначальное «не вполне свободный от суетности» (*Pas entièrement exempt de vanité*) было заменено на «исполненный суетности» (*Petri de vanité*).

<sup>26</sup> Вспомним:

В мертвящем упоеньи света  
В сем омуте, где с вами я  
Кушаюсь, милые друзья... (VI, 137).

Ю. СТЕННИК

**ПЕЙЗАЖ В РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»  
И ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ  
НАЦИОНАЛЬНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ**

«Евгений Онегин» — первый опыт создания романа в стихах в русской литературе. В жанровом отношении единственным его прецедентом во всей мировой литературе можно, пожалуй, назвать только «Дон Жуана» Байрона. Новизна предпринятого Пушкиным труда, фактически полное отсутствие образцов, на которые ему можно было бы опереться, ставили автора перед необходимостью самостоятельной выработки принципов воплощения идейного замысла романа, со всеми присущими данному жанру особенностями, в адекватной этому замыслу поэтической форме. Пушкин справился со своей задачей. И в успехе его, помимо всех других факторов, сыграло свою роль активное, продуманное использование автором романа традиций прошлого, действенный учет опыта своих предшественников. Важное место принадлежало здесь и национальным поэтическим традициям.

Диапазон воспринятых Пушкиным в «Евгении Онегине» поэтических традиций необычайно широк. Уже не говоря о том, что в стиховой ткани романа своеобразно были растворены почти все существовавшие к тому времени поэтические жанры малых форм<sup>1</sup>, воздействие традиций прошлого сказалось и в выработке Пушкиным особой формы «свободного повествования» и в сфере описательной части романа.

Анализ преемственности национальных поэтических традиций на материале романа во всем объеме мог бы составить предмет специального исследования. В пределах статьи мы ограничимся только одним аспектом проблемы, — а именно, на примере анализа пейзажа «Евгения Онегина» попытаемся раскрыть роль поэтических традиций на разных этапах создания Пушкиным своего романа.

В научной литературе уже неоднократно отмечалась связь пейзажных описаний в «Евгении Онегине» с поэтическими картинами природы в стихотворениях Державина<sup>2</sup>. Круг сопоставлений отдельных мест романа с описаниями природы у Державина, рассматриваемыми в качестве вероятных источников пушкинских пейзажей, традиционен. Так, например, неизменно описания Кавказа из «Путешествия Онегина» ставятся в связь с соответствующими стихами из оды Державина «На возвращение графа Зубова из Персии» (1799). В знаменитой картине осени из 4-й главы романа, от стихов «Уж небо осенью дышало...» и далее, не без основания видят

<sup>1</sup> Характеристика сущности жанрово-стилистической полифонии романа содержится в статье В. Марковича «Из наблюдений над композицией „Евгения Онегина“» — «Изв. АН Каз. ССР, Сер. общ. наук», 1963, вып. 1, стр. 84—94. ;

<sup>2</sup> См. А. В. Запатов. Мастерство Державина. М., «Сов. писатель», 1958, стр. 137—141; Г. С. Татищев а. Пушкин и Державин. — «Вест. ЛГУ, сер. ист. яз. и лит-ры», 1965, № 14, вып. 3, стр. 106—116.

следы влияния державинской оды «Осень во время осады Очакова» (1788), а в описаниях прихода русской зимы в 7-й главе «Евгения Онегина» отмечают воздействие сразу двух произведений Державина: вышеназванной оды 1788 г. и другой оды «На переход Альпийских гор» (1799).

Связь романа с традициями поэзии XVIII в. в лице Державина иллюстрировалась подобным образом неоднократно. Все отмеченные факты не вызывают сомнения относительно своей достоверности. Но преемственность пушкинских пейзажей по отношению к национальным традициям не ограничивается именем одного Державина. Кроме того, она не сводится только к тем конкретным совпадениям в деталях пейзажных описаний, которые обычно фиксируются для ее иллюстрации. На примере анализа пейзажа романа вскрывается более глубокая связь общей эволюции метода Пушкина с традициями русской поэзии XVIII в. Вопрос должен быть поставлен шире.

Описаниям природы принадлежит в романе важное место. Пейзаж присутствует в «Евгении Онегине» в виде развернутых законченных картин, внешне выполняя роль своеобразных введений к отдельным главам или предваряя новые сюжетные эпизоды внутри глав. Так, описаниями природы открываются 2-я, 5-я и 7-я главы романа. Картины деревенской зимы предваряют описание образа жизни Онегина в деревне в 4-й главе (строфы XI—XIII). Картина сельского летнего вечера дается в рассказе о посещении Татьяной усадьбы Онегина в 7-й главе (строфа XIII); там же описание прихода зимы (строфы XXIX—XXX) предшествует эпизоду отъезда Татьяны в Москву. Встречаются, кроме того, и беглые пейзажные зарисовки, рассеянные по ходу повествования. В целом пейзаж, как и быт, служит цели создания в романе той реальной обстановки, в которой протекают развивающиеся в нем события. Сюжетное содержание большей части романа связано с деревенской тематикой. И естественно обильное наполнение романа пейзажным элементом. В нашу задачу анализ функции пейзажа романа и характеристических его особенностей будет входить лишь в той степени, в какой это необходимо для разрешения стоящей перед нами частной проблемы.

Прежде всего следует помнить, что традиции поэзии XVIII в. проявляются в данной сфере описательной части романа на всем его протяжении в разных главах по-разному.

В первых трех главах пейзаж несет на себе следы увлечения Пушкина романтической элегией. Строго говоря, непосредственной связи с поэзией XVIII в. пейзаж первых трех глав романа не содержит. Генетически он восходит к традициям поэзии русского сентиментализма. Так как эстетический переворот, произведенный в конце XVIII в. в русской литературе Карамзиным и Дмитриевым (и подготовленного другими поэтами XVIII в.), полностью проявился в поэзии позднее, в творчестве Жуковского, Гнедича, Батюшкова, то высшие достижения школы сентиментализма в России приходится на первые десятилетия XIX в. Сам Пушкин в Лицее формировался как поэт в обстановке господства литературных норм так называемого «карамзинского» периода, хотя ко времени начала работы над «Евгением Онегиным» период ученичества был для него уже позади.

Первые три главы романа писались с мая 1823 по октябрь 1824 г. в основном в период пребывания поэта на юге. Процесс преодоления романтического мировосприятия еще фактически только начался. В 1823 г. Пушкин заканчивает «Бахчисарайский фонтан»; «Цыганы» еще только будут написаны в Михайловском. В лирике Пушкин переживает новую полосу увлечения элегией. Ощущения внутреннего одиночества, заброшенности, несправедливого гонения приобрели теперь своеобразную конкретную подоснову в личной судьбе поэта. С одной стороны, это стимулировало нарастание в лирике Пушкина романтических тенденций. Но зато из элегий начала 1820-х гг. исчезают черты лирики лицейских лет, бывшие общим местом и плодом подражания французским элегикам: мотивы полного разо-

чарования жизнью, ожидания смерти, неверия. Раскрытие внутреннего мира человеческой личности и прежде всего личности автора, будучи мотивировано конкретными переживаниями, достигает новой глубины, хотя и остается еще в пределах условности, диктуемой требованиями жанра романтической элегии.

Известной условностью отмечены и пейзажные зарисовки в первых трех главах романа. Недостаточно объяснять эту условность только тем, что сельские пейзажи первых глав создавались Пушкиным по воспоминаниям. Элегическая их окрашенность объясняется общим характером творческого метода поэта в период начала работы над романом, и в первую очередь, еще не изжитой окончательно зависимостью от канона элегического жанра. Вот Онегин приезжает в имение дяди. Следует описание:

Деревня, где скучал Евгений,  
Была прелестный уголок;  
Там друг невинных наслаждений  
Благословить бы небо мог,  
Господский дом уединенный,  
Горой от ветров огражденный,  
Стоял над речкою. Вдали  
Пред ним пестрели и цвели  
Лука и нивы золотые,  
Мелькали села, здесь и там  
Стада бродили по лугам,  
И сени расширял густые  
Огромный, запущенный сад,  
Приют задумчивых дриад. (2, 1)

И характер отбора деталей и общий стиль пейзажного описания здесь восходит к методу, примененному Пушкиным еще в его послании «Деревня» (1819)<sup>3</sup>. Хотя перифраза «друг невинных наслаждений» может расцениваться в качестве иронической характеристики Онегина, однако в данной поэтической формуле в контексте всей строфы отражается и общий принцип восприятия природы, воплощенный в приведенном пейзаже. «Приют спокойствия», «прелестный уголок» — вот основной лейтмотив изображения деревенского пейзажа данной строфы романа. И соответственно общая стилистическая тональность картины не лишена элемента идилличности. Отдельные конкретные детали описания призваны только подчеркнуть это. В конечном счете восприятие природы здесь еще находится в соотношении с внутренним миром самого автора (не случайно имение дяди Онегина сильно напоминает Михайловское). С образом Онегина природа в первых главах фактически не соотносится, точнее, это соотношение носит негативный характер:

Два дня ему казались новы  
Уединенные поля,  
Прохлада сумрачной дубровы,  
Журчанье тихого ручья;  
На третий роща, холм и поле  
Его не занимали боле;  
Потом уж наводили сон;... (1, LIV)

И здесь тональность изображения природы близка к номенклатурному трафарету традиционного сентиментального пейзажа, своеобразного «приюта» изгнанника света: «уединенные поля», «сумрачная дуброва», «журчанье тихого ручья» — это все классические признаки обобщенного элегического пейзажа, восходящего в русской поэзии к сентиментализму. Частично эта номенклатурность служит раскрытию облика скучающего Онегина. Здесь уже есть признаки чуть заметной иронии, но эта ирония еще не определяет принципа подачи пейзажа. Подобный характер живописания природы полностью соответствовал творческому методу Пушкина данной поры. Это явствует из авторских ремарок, которыми поэт сопро-

<sup>3</sup> На сентименталистский характер пейзажа первой части «Деревни» указывал в свое время Б. С. Мейлах в книге «Пушкин и его эпоха», М., Госиздат, 1958, стр. 454.

вождает описание первых дней жизни Онегина в деревне (гл. 1, строфы LV—LVI), и в которых налицо продолжение переключки с мотивами уже упоминавшейся нами пушкинской «Деревни», где природа оказывается объектом восприятия со стороны человека, ищущего в ней отзвон своим настроениям и чувствам.

Совсем иное мы видим, когда изображение природы соотносится с образом Татьяны. Большинство пейзажных картин и отдельных беглых зарисовок природы в последующих главах связано именно с ее образом. Но характер этой связи меняется. Не остается неизменным и место в пейзаже романа традиций поэзии XVIII в. Первоначально влияние этих традиций минимально. Пейзаж типологически строится на принципах, близких к примененным еще в 1-й главе. Только теперь сентименталистская основа пейзажа обусловлена новым аспектом восприятия природы. На первый план выступает Татьяна.

Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход,  
Когда на бледном небосклоне  
Звезд исчезает хоровод,  
И тихо край земли светлеет,  
И, вестник утра, ветер веет,  
И всходит постепенно день.  
Зимой, когда ночная тень  
Полмиром доле обладает,  
И доле в празднои тишине,  
При отуманенной луне,  
Восток ленивый почивает,  
В привычный час пробуждена  
Вставала при свечах она. (2, XXVIII)

В приведенной картине личность автора в том виде, как она проявлялась в пейзаже первой главы, отстранена, но субъективность пейзажного описания не исчезает. Теперь она основывается на соотношении природы с внутренним миром Татьяны, книжницы, «мечтательницы милой». Романтическая окрашенность пейзажа в данном случае обусловлена романтическим складом мировосприятия самой героини. Собственно, непосредственного изображения, статически зафиксированной картины здесь даже нет. Даны только отдельные признаки летнего и зимнего предупреденного состояния природы. И эта текучесть пейзажа, когда «Звезд исчезает хоровод»... «край земли светлеет», и «вестник утра, ветер веет», отсутствие материальности в колорите картины и преобладание деталей, создающих ощущение зыбкости, переменчивости происходящего (метод, генетически восходящий к Жуковскому) — все имеет свои корни в романтической элегии. В следующей главе романа Татьяна влюблена:

Тоска любви Татьяну гонит,  
И в сад идет она грустить,  
.....  
Настанет ночь, луна обходит  
Дозором дальний свод небес,  
И соловей во мгле древес  
Напевы звучные заводит.  
Татьяна в темноте не спит  
И тихо с няней говорит:... (3, XVI)

Элегические истоки фразеологического состава и общего тона приведенного пейзажного отрывка и здесь налицо. Изображение природы гармонирует с общим состоянием Татьяны, и установление этой связи совершается через использование все тех же основных признаков жанра элегии.

Но в тех же главах и в значительно больших масштабах элегия составляет стилистическую основу в обрисовке образа Ленского. И тут возникает любопытное явление, по разным поводам впрочем уже не раз отмечавшееся. Элегическая стихия, сопутствующая неизменно образу Ленского, носит столь же неизменно черты иронического подтекста:

Он пел любовь, любви послушный,  
И песнь его была ясна,  
Как мысли девы простодушной,  
Как сон младенца, как луна  
В пустынях неба безмятежных,  
Богиня тайн и вздохов нежных;  
Он пел разлуку и печаль,  
И нечто, и туманну даль,  
И романтические розы... (2, X)

Уже предпоследний стих данного отрывка содержит элемент иронического отношения автора к «песням» подобного рода. Эта ирония не исчезает и в дальнейшем. Следующее ниже описание чувства Ленского к Ольге вновь выдержано в аналогичных тонах. Вновь «луна», «ночь», «уединенье», «рощи густые» — стилистический комплекс жанра элегии доминирует в описании. Пушкин особенно подчеркивает «луну», необходимый компонент элегического пейзажа:

Простите, игры золотые!  
Он рощи полюбил густые,  
Уединенье, тишину,  
И ночь, и звезды, и луну,  
Луну, небесную лампаду,  
Которой посвящали мы  
Прогулки средь вечерней тьмы,  
И слезы, тайных мук отраду... (2, XXII)

Поэт не ограничивается иронией, уже заключенной в выспренной тираде о «луне, небесной лампаде». Он завершает всю тираду полным грустной усмешки замечанием:

Но нынче видим только в ней  
Замену тусклых фонарей.

Таков итог. Пушкин рассчитывается с прошлым, которое он уже, как поэт, перерос. Но однако это не мешает ему описание чувства Татьяны выдерживать в русле использования фактически той же поэтической лексики, восходящей к жанру романтической элегии, что и в описаниях чувства Ленского. И высмеянная поэтом во 2-й главе «луна», своеобразный символ «унылого романтизма», сопровождает также и сцены с Татьяной из 3-й главы романа. Вот Татьяна беседует с няней:

— Сердечный друг, ты нездорова.  
«Оставь меня: я влюблена».  
И между тем луна сияла  
И томным светом озаряла  
Татьяны бледные красы...  
.....  
И все дремало в тишине  
При вдохновительной луне.

## XXI

И сердцем далеко носилась  
Татьяна, смотря на луну...  
Вдруг мысль в уме ее родилась...  
«Поди, оставь меня одну...» (3, XX — XXI)

То, что дается в ироническом освещении, когда автор ведет сюжетную линию Ольги и Ленского, то применительно к Татьяне непосредственно выраженной автором иронии не содержит. Наличие отголосков романтического принципа описания природы в сценах с Татьяной не подлежит сомнению, но иронии в них нет.

Своеобразие данного явления заключается в том, что использование Пушкиным романтической элегии как средства типизации при создании образа Татьяны сосуществует в романе параллельно с отчетливо нарастающей тенденцией преодоления автором романтизма как творческого метода,



вплоть до своеобразного высмеивания элегического жанра. Новый метод еще только начинал вырабатываться, но старый уже энергично преодолевался.

Это преодоление субъективности творческого метода романтизма, осуществлявшееся в романе, было в первую очередь отражением собственной эволюции Пушкина. Вся поэтическая фразеология, окрашивающая текст романа там, где речь идет о Ленском, присутствовала в многочисленных элегиях самого Пушкина времени его пребывания в Лицее (цикл 1816—1817 гг.). Ироническое замечание о Ленском:

Он пел поблекший жизни цвет  
Без малого в осьмнадцать лет.

может, фактически, полностью быть переадресовано самому Пушкину, автору юношеских лицейских элегий. В подтверждение можно привести, например, отрывок из его «Элегии» («Опять я вапш, о юные друзья!») 1817 года:

Мне страшен мир, мне скучен дневный свет  
Пойду в леса, в которых жизни нет,  
Где мертвый мрак — я радость ненавижу;  
Во мне застыл ее минутный след.  
Опали вы, листья вчерашней розы!  
Не довели до месячных лучей.  
Умчались вы, дни радости моей!  
Умчались вы — невольно льются слезы,  
И вяну я на темном утре дней...

Достаточно сравнить эти стихи с теми, которые в 6-й главе романа Ленский пишет Ольге накануне дуэли, чтобы уловить генетические истоки той стилизованной элегической поэтики, которая пародируется в романе.

Таким образом, поэтические традиции XVIII в. в пейзаже первых глав романа присутствуют в очень незначительных масштабах и к тому же опосредствованно, в тех их элементах, которые были усвоены романтической элегией. Истоки этих традиций восходят не только к поэзии русского сентиментализма, но здесь необходимо учитывать и роль французской элегии XVIII — нач. XIX вв.<sup>4</sup>

Начало перелома наступает с 4-й главы романа. С точки зрения эволюции творческого метода автора романа, глава является переходной. Недаром Пушкин так долго ее писал, с октября 1824 по январь 1826 г. Принцип историзма, которым поэт овладевает в процессе создания «Бориса Годунова» (1824—1825), определяет отныне творческий метод Пушкина в целом. И пейзажные картины 4-й, 5-й и 6-й глав представляют собой уже качественно новое явление.

Выше уже отмечалось наличие прямого влияния Державина на описания природы в 4-й главе романа. Фиксируемые обычно конкретные совпадения в пейзажах обоих поэтов очевидны. Как раз в это время, в период написания 4-й главы, Пушкин перечитывает Державина, о чем он сообщал в письме к А. Дельвигу от первых чисел июня 1825 г. Чрезвычайно высоко отзываясь Пушкин о Державине в письме к А. А. Бестужеву, написанном примерно месяцем раньше. Пристальное внимание Пушкина в период 1825—1827 гг. к этому поэту XVIII в. ощущается ясно и в лирике тех лет. И объективирование метода изображения природы в романе, впервые проявляющееся в 4-й главе, несет на себе отчетливые следы воздействия в этом на Пушкина именно Державина. Продемонстрировать это явление на конкретных примерах не просто. Еще В. Г. Белинский справедливо подчеркивал трудность уловления связи романа с державинской поэзией. Так, говоря о том, что картины русской природы в романе Пушкина «носят на себе отпечаток какой-то родственности с державинскими картина-

<sup>4</sup> См. Б. В. Томашевский. Пушкин в Франция. Л., «Сов. писатель», 1960, стр. 89—91, 145—147.

ми в том же роде», Белинский тут же замечал: «Это нельзя доказать сравнительными выписками из того и другого поэта; но это очевидно для людей, которые способны проникать далее буквы и отыскивать аналогию в духе поэтических произведений»<sup>5</sup>. Конечно, общность «духа поэтических произведений», о которой говорил Белинский, не существует вне самих произведений, вне непосредственного текста. На конкретные совпадения, обычно, фиксируемые исследователями, мы уже указывали выше. Без них не обойтись. Они как раз и подтверждают тезис о преемственности пушкинских описаний по отношению к Державину в самом методе изображения природы. Это — подчеркивание вещности, зримости изображаемых явлений, раскрытие красоты окружающей природы самой по себе, во всей полноте и богатстве красок и очертаний. Особенно отчетливо это видно в заключительной части описания веселья русской зимы в 4-й главе романа, где непосредственно заимствованных у Державина стихов как будто и нет, и однако установка на зрительность восприятия пейзажной картины, необычайная живость, яркость красок, своеобразная грубоватость отдельных выбранных деталей, любование этой простотой, праздничность будней — все полностью отвечает державинскому методу и, по существу, объективно восходит к нему:

Опрятней модного паркета  
Блестит речка, льдом одета,  
Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед;  
На красных лапках гусь тяжелый,  
Задумав плыть по лону вод,  
Ступает бережно на лед,  
Скользит и падает; веселый  
Мелькает, вьется первый снег,  
Звездами падая на брег. (4, XLII)

Существенным моментом в приведенном примере является наполнение пейзажа деталями русского быта. Именно во включении черт русского быта в замкнутую структуру одического повествования и заключалось в свое время новаторство Державина. Эту-то тенденцию и продолжает Пушкин, подчиняя ее в общей системе романа иным художественным задачам.

Пейзаж 5-й главы романа строится уже на основе этих новых принципов.

В тот год осенняя погода  
Стояла долго на дворе,  
Зимы ждала, ждала природа.  
Снег выпал только в январе  
На третье в ночь... (5, I)

Подчеркнутая простота и строгость фразеологического состава описания, обыденность деталей и конкретность в их выборе уже не оставляют места романтической условности пейзажных картин первых глав романа. Исследователи не раз отмечали документальность этих стихов. Пушкин начал работу над 5-й главой 4 января 1826 г. В тот год снега действительно не было до января, и он выпал только «на третье в ночь». И это вторжение в объективное, отстраненное от автора, развитие сюжета сведений автобиографического характера (здесь эти сведения присутствуют не в составе лирического авторского отступления, как это было в первых главах, а как результат наполнения личными наблюдениями описаний, воспринимаемых героями романа, независимо от автора) — данная деталь, являющаяся приемом объективирования описательного метода, в русской поэзии генетически восходит также к Державину. Причем существенно новым моментом в сравнении с пейзажем 4-й главы романа оказывается то, что природа в 5-й главе описывается через Татьяну:

<sup>5</sup> В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., М., АН СССР, 1955, т. VII, стр. 276.

... Проснувшись рано,  
 В окно увидела Татьяна  
 Поутру побелевший двор,  
 Куртины, кровли и забор,  
 На стеклах легкие узоры,  
 Деревья в зимнем серебре,  
 Сорок веселых на дворе  
 И мягко устланные горы  
 Зимы блистательным ковром.  
 Все ярко, все бело кругом.  
 Зима!... (5, I—II)

И далее следуют стихи, известные каждому русскому читателю с детских лет: «... Крестьянин торжествуя // На дровнях обновляет путь...» и т. д. Если вспомнить, как природа в восприятии Татьяны давалась во 2-й главе романа, то новаторский характер пейзажа 5-й главы очевиден. Там романтический пейзаж, полный условности в приемах живописания, зыбкости полутонов, фактически даже не воспринимался как конкретное изображение. Теперь картины природы становятся конкретны и приобретают черты национального своеобразия. Это русская зима — и крестьянские дровни по первопутку, и «ямщик... на облучке // В тулупе, в красном кушаке», и «дворовый мальчик», посадивший «в салазки Жучку» — все эти детали «низкой природы» составляют характеристические принадлежности именно русской зимы. Пушкин подчеркивает эту новую сторону в своих описаниях:

Татьяна (русская душою,  
 Сама не зная почему),  
 С ее холодною краскою  
 Любила русскую зиму,  
 На солнце иней в день морозный,  
 И сани...  
 и т. д. (5, IV)

Прозаизм, подчеркнутая установка на введение в пейзажные описания деталей повседневного быта нужны были Пушкину для достижения объективированного метода изображения природы. И предшественником его в этом был Державин.

Видимо, сознавая новаторство подобных картин, Пушкин прямо указывает читателям, еще не привыкшим к описаниям «такого рода»:

Но, может быть, такого рода  
 Картины вас не привлекут:  
 Все это низкая природа;  
 Изящного не много тут.

И адресуя таких читателей к П. А. Вяземскому и к Е. А. Баратынскому, Пушкин предпочитает сохранить верность своей новой позиции:

Но я бороться не намерен  
 Ни с ним покаместь, ни с тобой,  
 Певец Финляндки молодой! (5, III)

Л. Н. Штильман, стоящий на той точке зрения, что «Евгений Онегин» — романтическое по жанру произведение, видит в подобной авторской декларации, призванной защитить новый метод, подтверждение своей концепции. Включение в текст романа неприемлемых для высокого романтизма картин «низкой природы», грубых «вещных деталей» быта, «фламандского сора», по мнению Л. Н. Штильмана, создавая «иллюзию действительности», лишь отчасти усиливает ее, так как прозаический материал в «Евгении Онегине» олитературен; он включается подчеркнуто демонстративно как поэтическое новаторство, и это включение становится частью обнаженного творческого процесса<sup>6</sup>. И неорганичность данных картин общему методу романа, их выпадение, по мнению Л. Н. Штильмана, из общего

<sup>6</sup> Л. Н. Ш т и л ь м а н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина. Доклад на IV межд. съезде славистов, Москва, 1958, стр. 11.

стилистического плана, из жанрового контекста романа, является причиной необходимости объяснений со стороны автора читателям смысла своего новаторства и защиты им своей «новой эстетики».

Подобная точка зрения могла бы быть справедливой, если считать метод романа чем-то статичным и если рассматривать роман в отрыве от остального творчества поэта. Ни того, ни другого, по нашему мнению, делать нельзя. Защита Пушкиным нового метода как раз подтверждает переход его на новые эстетические позиции, но не наоборот. Именно в пейзаже как самостоятельной сфере описательной части романа эволюция творческого метода, осуществленного Пушкиным в «Евгении Онегине», наблюдается наиболее рельефно. Предложенный выше анализ пейзажа первых трех глав, а затем 4-й и 5-й глав подтверждает это положение. Возможность раскрытия на примере анализа пейзажа путей постепенной выработки Пушкиным нового творческого метода в процессе его работы над романом для нас важна и с точки зрения непосредственно интересующего нас вопроса. Мы видим, что одним из действенных факторов выработки новых реалистических принципов описания природы было для Пушкина усвоение им вполне определенных традиций русской поэзии XVIII в., и в частности, уроков Державина.

Но в этом плане усвоение поэтом традиций XVIII в. раскрывается еще глубже при анализе пейзажа 7-й главы, наиболее зрелой, и по-своему итоговой в сравнении с предыдущими главами романа.

В 7-й главе роль в описаниях природы поэтических традиций XVIII в. уже перерастает форму связи, констатируемую только наличием в пейзажных картинах романа тех или иных заимствований и совпадений. Связь с традициями XVIII в. не ограничивается здесь и использованием державинского объективированного метода живописания природы. На основе пушкинского овладения этим методом она теперь проявляется глубже. Пейзаж, не утрачивая достигнутого автором богатства и точности в изображении природы, начинает служить в общей художественной системе романа раскрытию идейного содержания произведения в целом, через соотнесение изображаемой природы и с внутренним миром автора, и с душевным состоянием героев. Объективно Пушкин сближается с принципом художественной наполненности пейзажа, какая была типична для пейзажа русской торжественной оды XVIII в., но это достигается на новой, высшей, качественно иной основе своего проявления.

Подчеркнем сразу: мы не имеем в виду какого-то прямого влияния принципов живописания природы, характерных для одического жанра XVIII в., на пейзаж романа Пушкина зрелого периода творчества поэта. Речь идет о другом. Если попробовать выйти за пределы эстетических представлений XVIII в. и попытаться рассматривать метод изображения природы в одическом жанре безотносительно к той узко функциональной предназначенности, какую выполнял пейзаж в системе данного жанра, то, сравнивая этот метод с принципами изображения природы в последних главах романа Пушкина, можно увидеть важную, сближающую их особенность.

В пейзаже оды XVIII в. и в пейзаже «Евгения Онегина» (его последних глав) природа не сливается с внутренним миром автора и не служит средством внешнего отражения состояния и переживаний героев произведения, как это наблюдается в поэзии сентиментализма и романтизма. Природа изображается существующей независимо от человека, сама по себе, развивающаяся по своим собственным законам<sup>7</sup>. Соотнесение же природы с человеком в художественной системе произведения выглядит как соотнесение равноценных и независимых субстанций. Оно осуществляется через уловление общности, лежащей вне чувства восприятия природы от-

<sup>7</sup> На эту особенность изображения природы у Пушкина в его прозе уже указывала Е. Н. Куприянова в своей книге «Эстетика Толстого». М.—Л., «Наука», 1966, стр. 124—125.

дельной личностью, помимо ее воли и желания. Для XVIII в. это было следствием нормативности эстетического сознания эпохи; у Пушкина это положение явилось результатом его овладения реалистическим методом. Иными словами, введение литературного пейзажа в оду в поэзии XVIII в. выполняет функцию соотнесения определенных идей. И подобную же функцию, на качественно новой основе, начинает выполнять пейзаж в главах романа, написанных в период достижения автором творческой зрелости. Так, восход солнца соотносится в одах с восшествием на престол венценосной особы, а описание прелести летнего дня — с благами, которые несет с собой правление того или иного монарха. Ассоциации в данном случае подсказаны близостью объективной сущности явлений к отвлеченной оценке их общего значения. Но подобное положение не мешало поэтам XVIII в. непосредственно в описаниях и пейзажных зарисовках достигать большой выразительности изображения природы. У Державина конкретность и живость пейзажных картин зачастую даже нарушает ту функциональную связь, которую они в общей композиционной структуре оды призваны осуществлять, и установка на изобразительность порой является для него определяющим фактором творческого процесса.

У Пушкина пейзаж 7-й главы «Евгения Онегина» представлен многообразными картинками деревенской природы разных времен года. Изображение природы органично входит в повествование в качестве одного из компонентов той реальной обстановки, в которой действуют герои романа. Но помимо этой своей внешней функции пейзаж романа в заключительной его главе выполняет в общей художественной системе романа более значительную роль. Включенный в описательную сферу романа, пейзаж начинает служить автору как бы дополнительным средством раскрытия смысла происходящего, раскрытия судеб героев. Логика идейного содержания романа сделала таким лицом Татьяну. И через соотнесение образа Татьяны с природой в пейзаже романа как будто стихийно, но полностью эстетически оправданно начинает осуществляться принцип, отдаленно типологически соотносимый с аллегоризмом одического пейзажа, хотя и на качественно иной основе — принцип заключения в пейзаже своеобразного символического подтекста.

Эта новая ступень эволюции художественной функции пейзажа в романе намечается уже с начала 7-й главы. Глава открывается описанием весны:

Гонимы вешними лучами,  
С окрестных гор уже снега  
Сбежали мутными ручьями  
На потопленные луга.  
Улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года;  
Синяя блещут небеса.  
Еще прозрачные, леса  
Как будто пухом зеленеют...  
и т. д. (7, I)

В плане раскрытия используемого здесь метода изображения природы отметим характерный момент олицетворения ее, прием, восходящий генетически к принципам пейзажного живописания XVIII в.

Улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года...

Другой особенностью пейзажа является сочетание предельного лаконизма и конкретности деталей с высокой поэтичностью их выражения («Синяя блещут небеса», а «... прозрачные, леса // Как будто пухом зеленеют»).

Но в характере соотнесения изображаемой природы с человеком наблюдается нечто новое. Картина весеннего пробуждения природы сменяет-

ся лирическим отступлением:

Как грустно мне твое явление,  
Весна, весна! пора любви!  
Какое томное волнение  
В моей душе, в моей крови!  
С каким тяжелым умилением  
Я наслаждаюсь дуновеньем  
В лицо мне веющей весны  
На лоне сельской тишины! (7, II)

Природа соотносится теперь с внутренним миром поэта через размышления самого Пушкина в виде лирического монолога, вызываемого определенными ассоциациями. Внешне это явление близко лирическим отступлениям первых глав романа, когда одно упоминание «ножек милых дам» или посещение театра героем вызывали развернутые, полные лиризма авторские монологи о женских «ножках», о «театре, волшебном крае». Теперь мы наблюдаем иное. Внутреннее душевное состояние автора обусловлено воспринимаемой картиной природы, но оно никак не согласуется с тем процессом обновления и цветения, которое сам автор дает в описании весны. Наоборот, изображаемая картина вызывает прямо противоположные мысли. Жизнь проходит, молодость позади, а деревья будут так же сбрасывать листву каждую осень и одеваться новой зеленью каждую весну. Это та самая «равнодушная природа», которая будет «красою вечною сиять» и над могилою поэта («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829).

В составе всей 7-й главы, которая открывается этими двумя строфами, весенний пейзаж и сменяющие его авторские размышления не случайны. В них есть свой смысл. Композиционно они уже содержат разрешение основной сюжетной коллизии. 7-я глава романа является по-своему переломной в печальной судьбе Татьяны. И именно через пейзаж, через соотнесение образа Татьяны с природой раскрывается Пушкиным смысл этого перелома. Еще никогда родственность, неразрывность Тани с сельской природой не подчеркивалась автором так сильно:

Ее прогулки длятся доле.  
Теперь то холмик, то ручей  
Останавлиют поневоле  
Татьяну прелестью своей.  
Она, как с давними друзьями,  
С своими рощами, лугами  
Еще беседовать спешит.

Пушкин тонко переводит повествование в новое русло:

Но лето быстрое летит.  
Настала осень золотая.  
Природа трепетна, бледна,  
Как жертва пышно убрана... (7, XXIX)

В заключительных стихах приведенного отрывка нет, на первый взгляд, ничего, кроме поэтически выраженной мысли об осени, сменяющей лето, времени последнего пышного отцветания природы и сбора урожая («Люблю я пышное природы увяданье, В багрец и золото одетые леса...»). Но в соотнесении с образом Татьяны в картине осенней природы схвачено что-то отражающее и ее собственное положение — «...трепетна, бледна, Как жертва, пышно убрана».

Судьба Татьяны решена. И последующие картины наступления русской зимы, сменяющие непосредственно описание осени, еще более усиливают в общем контексте чувство обреченности героини:

Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл — и вот сама  
Идет волшебница зима.

Пришла, рассыпалась; клоками  
 Повисла на суках дубов;  
 Легла волнистыми коврами  
 Среди полей, вокруг холмов;... (7, XXIX — XXX).

Перемена, которая произойдет в жизни Татьяны с переездом в Москву, будет означать конец ее естественной, простой деревенской жизни. Прощание Татьяны с природой воспринимается на этом фоне как прощание ее с самой собой, с ее сокровенными мечтами, идеалами, возвышенной непосредственностью выражения своих чувств. Отныне Татьяну ждет жизнь света, с его холодным расчетом и бессердечием. И впервые в романе Татьяна оказывается не рада природе: Пушкин вновь тонко соотносит описание зимы с описанием душевного состояния Татьяны, как бы подготавливая трагическую концовку всего романа:

Блеснул мороз. И рады мы  
 Проказам матушки зимы.  
 Не радо ей лишь сердце Тани.  
 Не идет она зиму встречать,  
 Морозной пылью подышать  
 И первым снегом с кровли бани  
 Умыть лицо, плеча и грудь;  
 Татьяне страшен зимний путь. (7, XXX)

Вспомним прямо противоположную общую тональность описания встречи Татьяной русской зимы в 5-й главе, когда она занимается рождественскими гаданиями. И хотя в описании самой зимы со стороны автора нет и намек на какое-то ощущение трагизма, наоборот

...И рады мы  
 Проказам матушки зимы.

— однако роль пейзажа в художественном раскрытии судьбы героини от этого не утрачивает своего значения. Соотнесенность образа Татьяны с картинами русской природы в данном случае предстает не просто в виде каких-то параллелей или аллегорического подтекста, т. е. не в качестве литературного приема. Природа у Пушкина и в данном случае включается в общую систему идей романа как вечная, независимая от воли человека и живущая по своим законам стихия. И в неумолимости этого вечного кругооборота процессов, протекающих в природе, получают своеобразное оправдание закономерности судеб героев романа. В этом отношении кажущаяся незавершенность романа, оборванность его концовки, предстает полностью художественно оправданной. И случайное, на первый взгляд, совпадение — то, что описание мук Евгения, охватившей его внезапной страсти к Татьяне-княгине, дается Пушкиным на фоне картин запоздавшей петербургской весны — оказывается также деталью, полной глубокого эстетического смысла, и с этой точки зрения не является случайным.

Вполне закономерно, что подобной вершины художественной наполненности пейзажа Пушкин достигает в главах, которые создаются им в период достижения творческой зрелости. На общем фоне 7-й главы весенний пейзаж и авторские размышления в первых ее строфах могут служить своеобразным лейтмотивом финала романа, чистого, мудрого, и грустно просветленного. В соотношении авторского мироощущения с природой есть то же признание неумолимости и мудрой последовательности стихийных процессов.

Гениальность Пушкина-художника в том и проявляется, что реальность изображения процессов природы в соотношении с процессами духовной жизни его героев часто начинает приобретать символический смысл. И это не только не противоречит реализму, но, наоборот, поднимает на высшую ступень возможности пушкинского метода обобщения и типизации. И важную роль в формировании этого метода сыграли, как мы старались показать, традиции русской литературы XVIII века.

Н. В. ФРИДМАН

## ПОЭМЫ ТУРГЕНЕВА И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ\*

## 1

В 1874 г. Тургенев писал М. М. Стасюлевичу: «Вас Пушкин не может занимать более, чем меня — это мой идол, мой учитель, мой недостижимый образец — и я, как Стаций о Виргилии, могу сказать каждому из своих произведений „Vestigia semper adora“»<sup>1</sup>. Влияние Пушкина ощущается во многих произведениях Тургенева. Но оно больше всего чувствуется в поэмах, созданных Тургеневым на самой заре его литературной деятельности, когда он упорно, старательно и плодотворно учился у своих великих предшественников — Лермонтова, Гоголя и в особенности Пушкина.

Влияние Пушкина на поэмы Тургенева рассматривается в целом ряде ценных работ, посвященных творчеству писателя. В них показано сильное воздействие на Тургенева пушкинских идей. Так, в работах П. Г. Пустовойта и Л. М. Долотовой — и это очень важно для нашей темы — отмечено, что в поэме «Параша» ее герой Виктор «пошел по одному из тех путей, которые Пушкин предсказывал Ленскому»<sup>2</sup>, т. е., превратился из романтика в помещного обывателя. Отмечалось также влияние художественных форм и фразеологии творчества Пушкина на поэмы Тургенева (опять-таки главным образом на поэму «Параша»). Здесь следует назвать работы Б. В. Томашевского<sup>3</sup>, А. Г. Цейтлина<sup>4</sup> и Л. А. Булаховского. Считая «Парашу» Тургенева вещь «образцовой по языку», Л. А. Булаховский подчеркивал, что в ней дана «изысканная, своеобразная и при этом не прикрытая вариация мотивов девичьей любви „Евгения Онегина“, намеренно лишенных их поэтического „взлета“, приближенных к тому, как обыкновенно в жизни „бывает“»<sup>5</sup>.

Однако до сих пор нет специальной работы о пушкинской традиции в поэмах Тургенева. При этом, во-первых, поэмы Тургенева никогда не рассматривались как органическое целое, объединенное пушкинскими мыслями и мотивами. Во-вторых, анализ пушкинского влияния на художест-

\* Статья является расширенным вариантом доклада, прочитанного 1 ноября 1968 г. на научной сессии, посвященной 150-летию со дня рождения И. С. Тургенева, Отделения литературы и языка АН СССР и Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР.

<sup>1</sup> «Следы его всегда почитай». И. С. Тургенев. Письма. М.—Л., 1965, т. 10, стр. 213. Письмо от 15 (27) марта 1874 г.

<sup>2</sup> П. Г. Пустовойт. И. С. Тургенев. М., 1957, стр. 10. См. также статью Л. М. Долотовой «Проблема романтического идеала и действительности в раннем творчестве Тургенева» (Уч. зап. Саратовск. ун-та, Саратов, 1953, т. XXIII, стр. 124).

<sup>3</sup> Б. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина. Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, стр. 303—304.

<sup>4</sup> А. Г. Цейтлин. «Евгений Онегин» и русская литература. Там же, стр. 346—347.

<sup>5</sup> Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев, 1957, стр. 101 и 99.



венный метод и стиль поэм Тургенева был недостаточно углубленным и слишком часто ограничивался мелочными указаниями на отдельные заимствования Тургенева из Пушкина, что, конечно, очень обедняло такой анализ. На этих малоизученных вопросах, имеющих очень существенное значение для точного установления историко-литературного генезиса раннего творчества Тургенева, мы и остановимся в данной статье <sup>6</sup>.

## 2

Не будем подробно говорить о всех героях тургеневских поэм. Нам важно лишь, что образы некоторых из этих героев сформировались под влиянием «Евгения Онегина». В поэме «Параша» Тургенев соотносит образ Виктора с образом Онегина, резко подчеркивая, что, в отличие от пушкинского героя, Виктор ничем не замечателен и даже корыстолюбив. Если «чудака» Онегина характеризует «неподражательная странность» <sup>7</sup>, то в «Параше» оговорено, что Виктора уже нельзя назвать «чудаком»: в этом-то плане Тургенев и отделяет его от повествователя, который предстает перед читателями как «чудак довольно мрачный». Ближе к Онегину Андрей из одноименной поэмы Тургенева — «чудак-дикарь и несколько мечтатель», но в нем уже ясно проступают черты «лишнего человека» 40-х годов с его рефлексией и неспособностью к действию. Свою «уездную барышню» Парашу, полную эмоциональной свежести и романтических порывов, Тургенев вполне правомерно сопоставляет с Татьяной до брака («Помните Татьяну?»). Но она, конечно, лишена цельности и душевной силы пушкинской героини и почти удовлетворяется своим прозаическим замужеством. Тургеневу «жаль» Парашу, ставшую «Прасковьей Николавной». В поэме «Помещик» — на что до сих пор не обращалось внимания — замужней Параше как бы противопоставлена совсем юная девушка на балу, которая не сливается с окружающей средой; ее сила в неутерянной способности быть несчастной, остро переживать диссонансы жизни. «Ты будешь женщиной несчастной... Но я не плачу над тобой...», — говорит автор <sup>8</sup>. Героиня же поэмы Тургенева «Андрей» Дуняша в конце произведения, когда она, подобно Татьяне, обращает письмо к герою, духовно выше и мятежнее замужней Парашы; свой семейный быт она воспринимает как «суровую» участь; намного острее, чем Параша, она чувствует его однообразие и заурядность. В конце произведения она гораздо больше, чем замужняя Параша, похожа на Татьяну после брака, которую томит и мучит «постылой жизни мишура», хотя Дуняша вместе с тем сознает, что ее порывы пройдут с годами и тогда «свободы» ей «не захочется самой».

Вопрос о соотношении образов поэм Тургенева с образами Онегина и Татьяны обсуждался очень многими исследователями, предлагавшими различные его трактовки. Нам же хотелось бы показать, что основные идеи поэм Тургенева были развитием мыслей Пушкина о пошлости быта, хотя в этих поэмах отчасти проявилось и влияние Гоголя <sup>9</sup>.

Как известно, в поэмах Тургенев изобразил и по-своему заклеил «то, что хуже... всякой муки: живучесть пошлости» <sup>10</sup>, «вседневной жизни безотрадный хлам» <sup>11</sup> — то, что столь печально характеризовало жизнь

<sup>6</sup> В статье не рассматривается тургеневский «Разговор», возникший под сильным влиянием Лермонтова и имеющий диалогическую форму, близкую к драме (сам Тургенев дал этому своему произведению малооправданный подзаголовок: «Стихотворение»).

<sup>7</sup> «Мой неисправленный чудак», — любовно говорит Пушкин об Онегине в конце романа. Образ «чудака», резко противопоставившего себя «свету», отражал характернейшие черты передового дворянства и исключительно часто фигурировал в произведениях русских писателей первой четверти XIX века. В послании «К друзьям» Батюшков утверждал, что он «на Пинде был чудак». «Я в чудаках», — восклицал Чацкий в «Горе от ума».

<sup>8</sup> См. XXIII строфу «Помещика».

<sup>9</sup> См. об этом ниже.

<sup>10</sup> «Андрей».

<sup>11</sup> Стихотворение «Русский» (1840).

дворянского поместья и города 40-х годов <sup>12</sup>.

Она сильна;  
Ей наша жизнь давно покорена,

— писал о пошлости быта Тургенев <sup>13</sup>. Изображение подобной пошлости было особенно сильным, так как Тургенев в эти годы — по свидетельству П. В. Анненкова — «самым позорным состоянием, в какое может попасть смертный, считал... то состояние, когда человек походит на других. Он спасался от этой с т р а ш н о й участи, навязывая себе невозможные качества и особенности, даже пороки, лишь бы только они способствовали к его отличию от окружающих»<sup>14</sup>. В эти годы Тургенев, как убедительно показала Л. М. Долотова, еще сохранял «романтический идеал», который не укладывался в «жизненные рамки»<sup>15</sup>. Исследователи давно установили: уже в первой поэме Тургенева «Параша» отразилось то, что мы бы условно назвали ситуацией судьбы Ленского. В XXXIX строфе VI главы «Евгения Онегина» Пушкин с гениальной точностью нарисовал самый обычный и распространенный в его время вариант превращения человека в обывателя — полный уход в узкий мирок пошлой семейной жизни в провинции. Пушкин писал в упомянутой строфе «Евгения Онегина» об «обыкновенном уделе» Ленского, носящего «стеганный халат» в деревне:

Пил, ел, скучал, толстел, хирел.  
И наконец в своей постели  
Скочнулся б посреди детей,  
Пласивых баб и лекарей.

Эта ситуация судьбы Ленского <sup>16</sup> и дана в «Параше», где иронически изображен «законный, мирный брак» Виктора и Параша. Такой брак здесь становится ультрапрозаическим финалом любовных отношений, история которых отчасти напоминала историю отношений Онегина и Татьяны («Он был женат на ней — четвертый год и как-то странно потолстел» — говорит о Викторе и Параше Тургенев; это «потолстел» идет прямо из строфы «Евгения Онегина», посвященной судьбе Ленского). Но ситуация судьбы Ленского лежит в основе в с е х ранних поэм Тургенева и некоторых его ранних стихотворений. Все эти произведения — «антисемейные». Использование ситуации судьбы Ленского придавало им особую общественную ценность, так как дворянско-помещичья и чиновничья семья была в 40-е годы воплощением и средоточием пошлости и собственничества (не случайно в «Параше» и в «Андрее» есть социально-политические намеки и идеи, касающиеся всей дворянско-помещичьей России <sup>17</sup>).

В стихотворении «Человек, каких много» (1843) герой, который предавался романтическим «„безотчетным“ мечтам и снам»,

...женился на соседке,  
Надел халат<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Об этом обличении пошлости в поэмах Тургенева лучше всего сказал В. И. Кулепов в книге «Натуральная школа в русской литературе». М., 1965, стр. 236—239.

<sup>13</sup> «Андрей».

<sup>14</sup> П. В. А н н е н к о в. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 382 («Молодость И. С. Тургенева»). Разрядка Анненкова.

<sup>15</sup> См. Л. М. Д о л о т о в а. Указ. соч., стр. 119.

<sup>16</sup> Следует помнить, что перед Ленским открывались разные пути: он мог бы стать выдающимся поэтом (см. XXXVII строфу романа) или сделаться декабристом. Согласно варианту XXXVIII строфы романа он мог «быть повешен, как Рылеев» (А. С. П у ш к и н. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, т. VI, стр. 612). Но для изучения поэм Тургенева важно именно возможное превращение Ленского в поместного обывателя.

<sup>17</sup> В LXII строфе «Параша» говорится о пошлости всего быта дворянско-помещичьей России, а VIII строфа первой части «Андрея» содержит выпады против цензуры.

<sup>18</sup> Это тоже деталь, явно идущая из строфы «Евгения Онегина», посвященной судьбе Ленского.

И уподобился насадке —  
Развел пылят.  
И долго жил темно и скупо —  
Слыл добряком...

.....: 19

Когда исследователи творчества Тургенева касались поэмы «Помещик», они обычно указывали на то, что это «типичный физиологический очерк, облеченный в стихотворную форму»<sup>20</sup>, и чаще всего сближали поэму с традицией Гоголя<sup>21</sup>. Однако никто серьезно не исследовал ее сюжет, который опять-таки близок к ситуации судьбы Ленского и потому обнаруживает связь с пушкинской традицией, а также с общими реалистическими устремлениями русской литературы 40-х годов, часто снижавшей романтические, главным образом, любовные темы. Вся ироническая соль поэмы заключается в том, что ее герой, который вначале изображен покрытым «стеганым халатом» (деталь, идущая, конечно, из той же строфы о Ленском), едет на свидание к вдовушке, но напрасно гоняется «за мечтами». Он встречает свою супругу и вынужден вернуться с ней домой. Саркастические тирады Тургенева в конце поэмы снова характеризуют ее как «антисемейную»:

...нет! муж  
Устроен для жены.  
С с в о е й<sup>22</sup> женой —  
Заметьте — под конец рассказа  
Соединяется герой.

Та же «антисемейная» тенденция, на этот раз серьезная, как и в «Параше», проходит в поэме Тургенева «Андрей». Если в «Помещике» герой соединяется «с с в о е й женой», то в «Андрее» герой увлекается «чужой женой» — которая любила «мужа своего», «свой дом» (самое повторение слова «свой», как бы подчеркивает иллюзорно-собственническое благополучие дворянской семейной жизни). В «стоячей воде» этой жизни и вынуждена остаться героиня поэмы — «собственность чужая»: ее роман с Андреем не кончается ничем, хотя в финале дано ее большое письмо к Андрею, во многом напоминающее и даже повторяющее письмо Татьяны к Онегину.

Наконец, в шутивно-эротической поэме «Поп», принадлежность которой Тургеневу оспаривалась Н. М. Гутьяром и М. О. Гершензоном и была окончательно доказана Н. Л. Бродским, когда он в 1917 г. впервые полностью опубликовал поэму в России, мы неожиданно находим то же ироническое изображение семейной жизни, но на этот раз чиновничьей. Н. Л. Бродский привел многочисленные биографические и текстологические доказательства принадлежности Тургеневу этой поэмы<sup>23</sup>. Однако он не указал на то, что именно «антисемейные» мотивы этой поэмы, носившей в то же время антиклерикальный характер<sup>24</sup>, служат еще одним доказательством ее принадлежности Тургеневу. Поэма, имеющая шутивно-эротический сюжет, заканчивается очень серьезно и чисто по-тургеневски. Тургенев опять говорит о пошлости семейной жизни, подчеркивая печальное противоречие между романтической мечтой и действительностью. Он пишет о героине поэмы:

<sup>19</sup> Видимо, эти два ряда точек, завершающие стихотворение, должны были, по замыслу автора, резко подчеркнуть банальную застойность быта.

<sup>20</sup> И. Тургенев. Стихотворения. Л., 1950, стр. 37 (А. Островский: Тургенев-поэт). Об этом писал еще Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (В. Г. Белинский. Полное собр. соч. М., 1956, т. 10, стр. 345).

<sup>21</sup> См., например; П. Г. Пустовойт. И. С. Тургенев. М., 1957. стр. 18.

<sup>22</sup> Разрядка Тургенева.

<sup>23</sup> И. С. Тургенев. «Поп». Поэма. М., 1917, стр. VIII, и др.

<sup>24</sup> См. Т. А. Рот. Поэма И. С. Тургенева «Поп» (Вопросы стили художественной литературы. Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, М., 1964, № 231, стр. 340).

А Саша, господа,  
Вступила в брак с чиновником. Зимой  
Я был у них... обедал — точно, да.  
Она слывет прекраснейшей женою  
И недурна... толстеет<sup>25</sup> — вот беда!  
Живут они на Воскресенской, в пятом  
Этаже, в номере пятьсот двадцатом.

О том же расхождении мечты и действительности, о пошлости семейной жизни, пошлости, часто печально завершающей романтические искания и порывы, ярче и острее всего говорится в X строфе поэмы:

В ребяческие годы мы хотим  
Любви «святой, возвышенной» — направо,  
Налево мы бросаемся... кутим...  
Потом, утомившись понемногу,  
Мы с кем-нибудь живем — и слава богу!

Таким образом и по своей сути, и в своих художественных деталях все поэмы Тургенева развивают ситуацию судьбы Ленского<sup>26</sup>. Более того, они построены по тому же самому принципу отсутствия конфликта, который в тематическом плане дан в строфе «Евгения Онегина», посвященной судьбе Ленского. Ведь вся суть этой строфы состоит в том, что из жизни Ленского исчезает какая-либо динамика. В его «обыкновенном уделе» нет никакого движения, и это равносильно духовной смерти. В поэмах Тургенева, которые, как было сказано, по-своему продолжают идеи этой строфы, конфликт только назревает, но ни во что не выливается, не получает никакого реального развития. Виктор и Параша кончают мирным и пошлым браком. Помещик только собирается и едет к вдовушке, но не попадает к ней и возвращается обратно со своей женой. История любви Андрея и Дуняши обрывается, и герои ни в какой мере не меняют своего жизненного положения. И в «Попе» герой обещает жениться на сестре попадьи Саше, но потому что он обманщик, эта сюжетная линия как бы пропадает, и Саша выходит замуж за чиновника. Очень характерно начало последней, XIV строфы поэмы:

Что же сделалось с попом и попадьёю?  
Да ничего.

«Ничего» по сути дела не происходит со всеми героями тургеневских поэм. Ситуация судьбы Ленского, которая намечена в рамках одной строфы, становится у Тургенева основой всего сюжета его ранних поэм. Может быть, однако, в этом и заключается известная их слабость. Тургенев не дает острых конфликтов, связанных с пошлостью дворянско-помещичьей и городской семейной жизни, а показывает ее, так сказать, в непосредственной, почти натуралистической жизненной реальности. Это делает его поэмы «Параша» и «Андрей», посвященные серьезным проблемам, несколько растянутыми и лишенными динамичного сюжетного развития. Тургеневу в названных поэмах, конечно, не удалось сделать того, что так блестяще осуществил Пушкин в «Евгении Онегине», не удалось насытить свои произведения живыми и увлекательными сюжетными ситуациями, раскрывающими в действии все глубины психологии героев.

Заметим, что в своих описаниях пошлости поместной жизни Тургенев шел, конечно, не только от ситуации судьбы Ленского, но и от очень многих других идейно-художественных элементов «Евгения Онегина». Автор примечаний к I тому нового полного собрания сочинений Тургенева Л. Н. Назарова впервые заметила, что строчка XXVI строфы «Помещика»: «Крик, хохот, топот, говор, звон», рисующая бал у вдовушки, является отраже-

<sup>25</sup> Это снова деталь, восходящая к упомянутой строфе «Евгения Онегина» о судьбе Ленского.

<sup>26</sup> Это опять-таки не относится к «Разговору», представляющему собой скорее всего стихотворную драму.

нием строчки LIII строфы VII главы «Евгения Онегина», где изображен бал в московском дворянском собрании: «Шум, хохот, беготня, поклоны»<sup>27</sup>. Но Л. Н. Назарова не указала, что эта строчка «Помещика» близка также к строчке XXV строфы V главы «Евгения Онегина», где описан бал у Лариных в провинциальной помещичьей семье: «Шум, хохот, давка у порога». Как впервые показал Д. Д. Благой в одной из своих ранних работ, эта последняя строчка из «Евгения Онегина» в свою очередь имеет параллели в сне Татьяны: «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп» (строфа XVII, глава V). Д. Д. Благой писал, что «в сне Татьяны — в нарочитом искажении, в чудовищных гротесках поэт зарисовывает то же мелкопоместное дворянство»<sup>28</sup>. И вероятно именно для того, чтобы резко подчеркнуть чудовищную пошлость поместного быта, Тургенев ввел в свою поэму «Помещик» строчку: «Крик, хохот, топот, говор, звон» явно и демонстративно восходящую к пушкинскому роману.

В целом же, конечно, сопоставление поэм Тургенева и произведений Пушкина должно основываться не на мелких заимствованиях (их можно привести сколько угодно, в том числе и множество таких, на которые никогда не указывали исследователи)<sup>29</sup>, а на остром критицизме, который проявлялся у обоих великих писателей-реалистов в их изображении пошлости быта. В связи с этим острым критицизмом должна решаться и проблема сравнительного типологического изучения художественного метода и стиля произведений Пушкина и поэм Тургенева.

### 3

На художественный метод поэм Тургенева существуют различные точки зрения. Но лучше всего определила его Л. М. Долотова в своей очень интересной статье о раннем творчестве писателя, которую мы уже упоминали. Она правильно установила, что поэмы Тургенева, где еще сохранялся «романтический идеал», отражали «идейный кризис» писателя и были этапом к его «окончательному переходу на позиции натуральной школы»<sup>30</sup>. С нашей точки зрения, основополагающее значение здесь имело то, что для молодого Тургенева еще сохраняла всю свою силу теория страстей, типичная для классицизма и романтизма, но совершенно различно трактовавшаяся представителями этих двух литературных направлений. И классики и романтики рассматривали человеческие страсти в их «душевной отъединенности»<sup>31</sup>, как нечто генетически независимое от среды. Но классики считали, что страсти можно и должно победить силой разума, между тем как романтики (Пушкин, Лермонтов, Тютчев) находили, что человек может и должен жить именно в бурной стихии страстей, которую не следует подчинять строгому голосу рассудка. Для Тургенева-поэта романтические страсти сохраняют всю свою привлекательность; он в этом смысле вовсе не похож на Гончарова, несколько позднее осмеявшего их в «Обыкновенной истории», где в печальной эволюции Адуева-младшего тоже своеобразно отразилась ситуация судьбы Ленского. Тургенев поэтизирует «дерзостную власть» страстей. Но, вступая на путь натуральной школы, он показывает, как эти страсти, генетически не зависящие от среды, именно

<sup>27</sup> И. С. Тургенев. Соч. М.—Л., 1960, т. I, стр. 548.

<sup>28</sup> Д. Б л а г о й. Социология творчества Пушкина. М., 1929, стр. 107.

<sup>29</sup> Приведем несколько новых примеров. «Чужим умом питался весь свой век» («Параша»). «Себе присвоить ум чужой» («Евгений Онегин»). «Мы развиваемся заметно» («Помещик»). «У нас умы уж развиваться начинают» («Граф Нулин»). «И разорился наконец» («Помещик»). «И промотался наконец» («Евгений Онегин»). «Добрый малым был рожден» («Андрей»). «Иль просто будет добрый малый» («Евгений Онегин»). «Я благодарна вам... Вы правы... правы» («Андрей»). «Вы были правы предо мной. Я благодарна всей душой» («Евгений Онегин»). «Тарантас... на бок» («Помещик»). «Юляска на бок» («Граф Нулин»).

<sup>30</sup> См. Л. М. Д о л о т о в а. Указ. соч., стр. 131.

<sup>31</sup> См. Г. А. Г у к о в с к и й. «Пушкин и русские романтики». М., 1965, стр. 43.

под ее влиянием или не выражаются до конца или оказываются разбитыми пошлостью поместной и городской жизни <sup>32</sup>.

В этом ключ к изучению образа повествователя в тургеневских поэмах «Параша» и «Андрей». Он существенно отличается от образа повествователя в «Евгении Онегине», хотя и возникает под значительным его влиянием. Вмешиваясь в ход событий, подобно повествователю в «Евгении Онегине», повествователь в поэмах Тургенева, в отличие от пушкинского, стоит ближе к героям, а главная его задача заключается в том, чтобы показать и прокомментировать вопиющую пошлость жизни, в то время как повествователь в «Евгении Онегине» ставит перед собой гораздо более сложные и многогранные цели. Поэтому повествователь в поэмах Тургенева все время иронизирует над самим собой, над своим внутренним убеждением, что по-настоящему благодетельны только свободные, ничем не сдерживаемые человеческие страсти. Если персонажи поэм Тургенева часто думают: «разгар страстей опасен», то вот что говорит сам автор о героине «Андрея» Дуняше перед тем, как она забывает, что «страсти слушаться — беда»:

Но не была за то знакома ей  
Восторгов нескончаемых отрада,  
Тоска блаженства.... правда; но страстей  
Бояться должно: самая награда  
Не стоит жертвы, как игра — свечей...  
Свирепый, буйный грохот водопада  
Нас оглушает... Вообще всегда  
Приятнее стоячая вода.

Все это, конечно, сплошная романтическая ирония <sup>33</sup>. Она близка не столько к иронии «Евгения Онегина», сколько к иронии некоторых строф «Домика в Коломне», где повествователь с преднамеренной резкостью снижает свои самые высокие и затаенные мысли и порывы, но именно это снижение особенно ясно обнаруживает их глубину и поэтичность. Вспомним конец XI строфы «Домика в Коломне»;

Станным сном  
Бывает сердце полно; много в з д о р у <sup>34</sup>  
Приходит нам на ум, когда бредем  
Одни или с товарищем вдвоем.

Невыраженность или гибель страстей под влиянием пошлого быта — это и ключ к изучению всего стиля тургеневских поэм (под стилем мы понимаем систему художественных средств, обладающих единством повторяемости). Изучение реалистического стиля — одна из самых насущных задач современного литературоведения уже потому, что реализм писателей XIX в., по нашему мнению, невозможен вне реалистической формы, так как он предполагает изображение влияния на личность определенных социальных условий; эти условия неизбежно должны быть нарисованы в бытовых тонах самой жизни. Между тем романтизм (как и предромантизм) писателей XIX в. представляет собой скорее некий круг идей; их часто могут воплощать и не романтические стилиевые формы (вспомним «Портрет» Гоголя с его бытописью, или поэзию Батюшкова с ее часто «классической» стилистикой).

Когда-то К. К. Истомин в книге «„Старая манера“ Тургенева» утверждал, что поэмы Тургенева стилистически только эклектичны и что молодой

<sup>32</sup> В поэмах Тургенева страсти чаще всего (как нередко бывает и в его прозаических произведениях) не выражаются до конца у мужчин (например, у Андрея) и разбиваются из-за пошлости жизни у женщин (например, у Дуняши). В поэме «Андрей» Тургенев пишет: «Женщина всегда в любви так бескорыстно благородна... И предаются смело, до конца, Одни простые женские сердца».

<sup>33</sup> Иногда повествователь в той же поэме «Андрей» оставляет эту романтическую иронию и прямо высказывается в пользу страстей (см. строфу LX первой части этой поэмы, где прославляется смелая женская любовь).

<sup>34</sup> Разрядка моя.— Н. Ф.

писатель «запутался» в пушкинском и лермонтовском стилях<sup>35</sup>. Это совершенно ошибочное мнение. Напротив, Тургенев в своих поэмах очень умело использовал пушкинский, в частности «онегинский» стиль, выбрав из него как раз те художественные элементы, которые помогали показать, как страсти подавляются или уничтожаются пошлостью быта. В поэмах Тургенева присутствуют два стилистических ряда и оба они идут от Пушкина. Тургенев с некоторыми, иногда значительными вариациями или буквально воспроизводит пушкинскую романтическую фразеологию любви, широко развернутую в южных поэмах, но использованную и в первом образце «законченного» русского реализма — в «Евгении Онегине» с его любовным сюжетом. Сюда относятся такие тургеневские словосочетания как «тоска блаженства», «огонь страданья», страсть «горестная и знойная», «задумчивая и страстная» душа, «страстные мгновенья», «печально-страстный голос»<sup>36</sup>. Все это, конечно, находит те или иные стилистические параллели у Пушкина. Приведем только два буквальных совпадения. Тургенев говорит о Параше:

...и понемногу грусти томной  
Вся предалась...

Ср. в «Евгении Онегине»:

Певец «Пиров» и грусти томной.

Об «Андрее» Тургенев пишет:

... тайный жар его томил и жег.

Татьяна в «Евгении Онегина» «ищет и находит» в романах

Свой тайный жар, свои мечты.

Вместе с тем, сталкивая романтические страсти с пошлым бытом, Тургенев чаще всего использует просторечный, бытовой словарь, опять-таки идущий от пушкинского «Евгения Онегина». Как отметил Л. А. Булаховский, в словаре тургеневских поэм «много „простого“, обыденного, элементарно-бытового, относящегося к жизни среднего поместья»<sup>37</sup>. Но вступая на пути натуральной школы, Тургенев вводит в свои поэмы еще более прозаические слова, чем те, которые мы находим в «Евгении Онегине»; это выглядит особенно вызывающим, кажется особенно «материальным» на фоне романтической фразеологии страстей и великолепных пейзажей, которые почти всегда присутствуют в тургеневских поэмах. Недаром мать Тургенева писала ему: «Сейчас подают мне землянику. Мы деревенские все материальное любим. Итак, твоя „Параша“ — твой рассказ, твоя поэма — пахнет земляничкою»<sup>38</sup>.

В поэмах Тургенева лицо одной из героинь сравнивается с «широгом», девицы с «устрицами», вдовушка со «свежепросольным огурцом»<sup>39</sup>; в комнате помещика висят «запачканные клеточки», шкаф назван «шпиковатым»<sup>40</sup>. Вообще в поэмах Тургенева по сравнению с «Евгением Онегиным»

<sup>35</sup> См. К. К. Истомин. «Старая манера» Тургенева, СПб., 1913, стр. 30.

<sup>36</sup> Характерно, что «печально-страстным голосом» Дуниша в поэме «Андрей» поет романс, стилизованный под любовную лирику пушкинской поры.

<sup>37</sup> См. Л. А. Булаховский. Указ. соч., стр. 100.

<sup>38</sup> И. М. Малышев. Мать И. С. Тургенева и его творчество. «Русская мысль», 1915, кн. XII, отд. XVIII, стр. 113.

<sup>39</sup> Слово «свежепросольный» употреблялось в пушкинское время. Так, Н. М. Языков в 1823 г. писал братьям из Дерпта: «Напишите мне, когда можете выехать из Петербурга: ужели не прежде свежепросольных груздей?» (Письма Н. М. Языкова к родным. СПб., 1913, стр. 81). Но в «Словаре языка Пушкина» слова «свежепросольный» нет.

<sup>40</sup> С точки зрения словесной бытописи, очень типична и интересна XXVIII строфа поэмы Тургенева «Помещик», строфа, которая уже не входит в основной текст нового полного собрания сочинений писателя, так как в 1857 г. Тургенев исключил ее из произведения. Здесь иронически нарисован К. С. Аксаков — «умница московский,

значительно усиливается роль просторечия (см. в «Параше»: «Сад у меня простенок»); с этим гармонируют и такие слова, которые, очевидно, были характерными уже для 40-х годов и не встречаются в «Словаре языка Пушкина»: «степнячка», «поэтка», (вместо современного «поэтесса»), «путеец» и т. п. Правда, есть в поэмах Тургенева и пушкинские бытовые образы, например, «жирный блин» (ср. в «Евгений Онегине»: «У них на маслянице жирной водились русские блины»).

Реалистической сниженности повествования в поэмах Тургенева соответствует еще один прием, которого не найдешь у Пушкина и вообще, кажется, ни у одного другого русского поэта 20—40-х годов. Тургенев очень часто берет в кавычки высокие слова и выражения, тем самым подчеркивая их неестественность и ненатуральность в условиях пошлого помещичьего и городского быта. Например, в кавычки взяты словосочетания: «пленил и восхитил», «жизни бремя», «священный страх», «мирная тишина» (этот прием Тургенев использует и тогда, когда хочет обозначить общеизвестность какого-либо выражения или его наличие у других писателей). И в поэме «Поп» есть слова: «Хотим любви, святой, возвышенной» — последние чисто тургеневские кавычки служат еще одним доказательством принадлежности писателю этой поэмы.

#### 4

Весь этот анализ показывает, что, хотя зрелый Тургенев не любил своих поэм и чувствовал к ним «положительную, чуть не физическую антипатию»<sup>41</sup>, они не только были этапом пути к его дальнейшим прозаическим шедеврам, но и необычайно ярко обнаруживали его органическую связь с предшествовавшей классической традицией романтизма и реализма. Именно в них особенно ясно видна, как выразился Белинский в своей рецензии на «Парашу», «живая историческая последовательность литературных явлений»<sup>42</sup>. И мы можем в данном случае говорить не только о «последовательности», но и о причинной историко-литературной связи, потому что творчество Пушкина (особенно «Евгений Онегин») мощно стимулировало как вызванную самой русской жизнью 40-х годов острую неприязнь Тургенева к пошлости собственнического семейного быта, так и выработку им в поэмах своего раннего реалистического стиля, в котором присутствовали и романтические элементы (это сочетание реализма и романтизма в высшей степени характерно и для стиля большинства прозаических произведений Тургенева всех этапов его творчества). Несмотря на то, что в поэмах молодого Тургенева много слабостей, присутствующих начинающему писателю (есть в них и недостаточно оправданные заимствования из Пушкина), он развил и значительно углубил мотив пошлости быта, прозвучавший у Пушкина в ситуации судьбы Ленского, и в то же время на основе пушкинского, главным образом «онегинского», стиля выработал собственный стиль, весьма умело распорядившись различными стилевыми струями творчества Пушкина. Этот стиль помог Тургеневу, вступавшему на пути натуральной школы, бороться с той «ложновеличавой школой» высокопарного классицизма и высокопарного романтизма, которую он резко прогивопоставлял школе Пушкина (в своей лекции о Пушкине, прочитанной в 1859 г.) и к которой он относил Кукольника, Бенедиктова, Загоскина, Марлинского и даже Брюллова и В. А. Каратыгина<sup>43</sup>. (кстати

мясистый, пухлый, с кадыком) (он «ест редьку»), а чиновник, спасающийся «от долгов», сравнивается с зайцем.

<sup>41</sup> И. С. Тургенев. Письма, М.—Л., 1965, т. 10, стр. 256. Письмо С. А. Венгеру от 19 июня (1 июля) 1874 г.

<sup>42</sup> В. Г. Белинский. Полное собр. соч., М., 1955, т. 7, стр. 79. Именно в этой рецензии на «Парашу» Белинский впервые в русской критике серьезно заговорил о влиянии Пушкина на Тургенева-поэта.

<sup>43</sup> И. С. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания. Соч., М.—Л., 1967, т. 14, стр. 38.



сказать, пародия на Бенедиктова, сначала почитавшегося Тургеневым, есть в «Помещике», а в «Параше» говорится, что героиня «равно Марлинского и Пушкина любила», чем иронически подчеркивается полная несоизмеримость этих двух литературных величин).

Встает и вопрос о соотношении пушкинской и гоголевской традиции в поэмах Тургенева. В. И. Кулешов недавно справедливо заметил, что вообще в поэмах Тургенева «должны быть выявлены пушкинская, лермонтовская, гоголевская традиции писателей натуральной школы»<sup>44</sup>. Вопрос об отношении Тургенева к гоголевской традиции очень сложен, выходит за тематические рамки нашей статьи и мы не будем его подробно освещать. Однако можно указать на то, что в 1856 г. Тургенев писал А. В. Дружинину: «Вы помните, что я поклонник и малейший последователь Гоголя, толковал Вам когда-то о необходимости возвращения пушкинского элемента, в противовес гоголевскому»<sup>45</sup>. «Когда-то» — очевидно в 40-е годы. Совершенно верным представляется традиционное мнение о том, что из поэм Тургенева ближе всего к гоголевской традиции «Помещик», хотя и здесь писатель нигде не применяет гоголевский остросатирический гротеск<sup>46</sup>. Есть отголоски гоголевской манеры и гоголевских произведений и в других поэмах Тургенева (в поэме «Андрей» герой сравнивается с Маниловым и др.). Но типологически поэмы Тургенева продолжают в целом пушкинскую традицию «Евгения Онегина», а не гоголевскую традицию «Мертвых душ» и потому, что все они (даже «Помещик» и «Поп») имеют любовный сюжет, и потому, что в них используется и развивается пушкинская трактовка и фразеология страстей, и потому, что во всех этих поэмах именно в «онегинском» — иронически-бытовом, а не в остросатирическом ключе разработана тема пошлости собственнического семейного быта.

Особенно существенны тут жанровые признаки. По нашему мнению, поэмы Тургенева в жанровом отношении можно разделить на две группы. «Параша» и «Андрей» — эти стихотворные любовные повести<sup>47</sup> — продолжают, хотя и в значительно суженном виде, традицию «Евгения Онегина». В них, как и в пушкинском романе в стихах, описание любовных переживаний героев дано на широком бытовом фоне. Как мы уже отметили, образ повествователя здесь менее многогранен, чем в «Евгении Онегине», и ограничен преимущественно областью романтической иронии. И все же он является наследником самых серьезных черт «онегинского» повествователя, размышляющего о сложных философских и общественных вопросах и о художественном творчестве. В поэмах же «Помещик» и «Поп» продолжена жанровая традиция «Графа Нулина», где тоже разработан любовный сюжет, но в шутивно-пародийном плане. В этих поэмах Тургенева повествователь, лукаво, а иногда и зло подсмеивающийся над своими героями, является в подавляющем большинстве случаев наследником иронических черт повествователя в «Евгении Онегине» и почти двойником повествователя в «Графе Нулине».

Но обе группы тургеневских поэм объединяет «разговорность», определяющая всю речевую манеру повествователя в упомянутых произведениях Пушкина. «Разговорна» сама строфика поэм Тургенева, близкая к строфике «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне» (октава в «Андрее» и в «Попе», тринадцатистрочная строфа в «Параше», шестнадцатистрочная

<sup>44</sup> В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе. М., 1965, стр. 158.

<sup>45</sup> И. С. Тургенев. Письма, М.—Л., 1961, т. 3, стр. 30, Письмо от 30 октября (11 ноября) 1856 г.

<sup>46</sup> См. об этом, например, Т. А. Рот. Поэтическое наследие Тургенева. Автореф. канд. дисс. М., 1965, стр. 17.

<sup>47</sup> «Параша» имеет подзаголовок «Рассказ в стихах». Но по существу это, конечно, стихотворная повесть.

строфа в «Помещике»). Эти длинные и гибкие строфы, как и в соответствующих пушкинских произведениях, создают впечатление подробной дружеской беседы с читателем. Такой беседе придает особую живость применение во всех больших разговорных произведениях Тургенева и Пушкина четырехстопного или пятистопного ямба, хотя у Тургенева она развивается в общем медленнее, чем у Пушкина. И не может быть никакого сомнения в том, что строфика и ритмика поэм Тургенева возникла и сформировалась под сильнейшим влиянием Пушкина <sup>48</sup>.

К сожалению, размеры статьи не позволяют в полном объеме показать сходство художественных приемов в поэмах Тургенева и произведениях Пушкина. Ограничимся одним примером. В своей недавно вышедшей книге «Теория стиля» А. Н. Соколов тонко отметил «заострение» сюжетного финала в «Графе Нулине». «В конце „Графа Нулина“, — пишет А. Н. Соколов, — появляется образ молодого помещика Лидина, смеявшегося вместе с Натальей Павловной над ночным приключением, что позволяет читателю по достоинству оценить „добродетельность“ скучающей помещицы»<sup>49</sup>. Этот «заостренный» сюжетный финал бросает свет на еще неизвестные читателю психологические мотивы поведения героини, отвергнувшей домогательства Нулина главным образом потому, что у нее был любовник. Почти такой же прием «заострения» сюжетного финала, правда менее изящный и остроумный, находим в «Попе» Тургенева. В последней строфе поэмы совершенно неожиданно сообщается о браке Саши с чиновником, и только здесь читателю становится вполне ясным, что герой, обещавший на ней жениться и дававший «ужаснейшие клятвы», действовал просто как пошлый обманщик.

## 5

Тургенев говорил, что в произведениях Пушкина жило «предсознанное им будущее»<sup>50</sup>. Одним из выражений этого «будущего» и являлись тургеневские поэмы. Сгущая в них приемы и краски Пушкина, отнюдь не пародируя его, но опираясь на его наследие, Тургенев сделал важный шаг к созданию своих прозаических произведений — шедевров русского и мирового классического реализма.

В заключение укажем, что тургеневский мотив пошлости собственной семейной жизни несомненно перекликается с такими же мотивами в русской поэзии XX в., хотя, конечно, мы здесь имеем дело не с влиянием Тургенева, а, как выразился Белинский, с «живой исторической последовательностью литературных явлений»<sup>51</sup>. Мотивы, направленные против пошлости буржуазного семейного быта, прозвучали у Блока в его полном романтической иронии стихотворении «Поэты» (1908):

Ты будешь доволен собой и женой,  
Своей конституцией купой...

— писал Блок, обращаясь к обывателю. Повторяем, здесь не было непосредственной историко-литературной причинной связи, хотя Блок интересовался поэзией Тургенева (вспомним его стихотворение «Седое утро» с эпиграфом из Тургенева: «Утро туманное, утро седое»), а Тургенев-поэт, как ни парадоксально, в известной мере, предвосхитил цыганские мелодические повторы Блока (вспомним хотя бы строчки Тургенева: «Тот голос страстный, голос милый, летит и просится ко мне...») <sup>52</sup>.

<sup>48</sup> В то же время на стиль поэм Тургенева повлиял стиль поэм Лермонтова: «Сказка для детей» и «Сашка» (см. об этом, например, в примечаниях Т. П. Головановой к I тому нового полного собрания сочинений Тургенева. М.—Л., 1960, стр. 616).

<sup>49</sup> См. А. Н. Соколов. Теория стиля. М. 1968, стр. 144.

<sup>50</sup> И. С. Тургенев. Речь о Пушкине. Соч., М.—Л., 1933, т. 12, стр. 232.

<sup>51</sup> См. выше, сноску 42.

<sup>52</sup> «К чему твержу я стих унылый...».

Позднее, в период НЭП'а Маяковский в поэме «Про это» восставал против возрождения пошлости собственнической буржуазной семьи:

Ты, может, к ихней примазался касте?  
Целуешь?  
      Ешь?  
      Отпускаешь брюшко?  
Сам  
   в ихний быт,  
          и в их семейное счастье  
Намереваешься пролезть петушком?!

И здесь не было прямого влияния Тургенева. И все же в высшей степени примечательно, что самые крупные поэты XX в. продолжили традицию острой неприязни к пошлomu собственническому быту, традицию, у истоков которой стояли Пушкин и его ученик Тургенев. Но это, разумеется, особая тема для исследования.

В. Д. ЛЕВИН

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»  
И РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

Истолкование известной формулы о Пушкине как основоположник, и создателе современного русского литературного языка встречает заметные затруднения, если говорить только или по преимуществу о конкретных языковых нормах — лексических и грамматических. Формула эта, однако, приобретает глубокий смысл, если иметь в виду прежде всего стилистическую систему литературного языка, стилистические отношения, которые характеризуют современный литературный язык. В этом случае роль Пушкина как «полного реформатора языка» (Белинский) выявится вполне отчетливо.

Стилистическая система «нового», современного русского литературного языка складывалась постепенно, шаг за шагом. Главное содержание этого процесса составляла, как известно, проблема соотношения книжного и разговорного в литературном языке. В течение всего XVIII в., и особенно интенсивно во второй его половине, одна за другой решались отдельные стороны этой проблемы, все отчетливее вырисовывались контуры будущей системы. В пушкинскую эпоху и наиболее выразительно в творчестве самого Пушкина совершился, по словам Г. О. Винокура, «новый и последний акт скрещения книжного и обиходного начал нашего языка»<sup>1</sup>.

Говоря о языковом новаторстве Пушкина, исследователи справедливо обращают главное внимание на разговорную, народную стихию в его языке. Отмечается обращение поэта к «народно-речевым источникам, к роднику живого просторечья»<sup>2</sup>. Однако само по себе это обстоятельство не представляется достаточно выразительным: многие писатели и до Пушкина, и одновременно с ним широко — нередко намного шире, чем Пушкин — обращались к живому просторечью. Очевидно, что без интерпретации этого факта с точки зрения норм литературного языка своеобразие Пушкина в этом отношении не может быть определено. В то же время было бы ошибкой видеть это своеобразие в литературной нейтрализации просторечных элементов. Такая нейтрализация происходит — в разных, правда, масштабах — во все периоды истории литературного языка, и, способствуя изменению состава литературной нормы, не оказывает существенного воздействия на стилистическую систему литературного языка в целом. Дело совсем не в том, будто бы в языке Пушкина обнаруживается больше нейтрализованного просторечия, чем у его предшественников или современников. Более того, принципиально новым оказывалось именно то обстоятельство, что происходившее в начале XIX в. «претворение известных фактов русского просторечия в составной элемент общерусской национальной „нормы“» (Г. О. Винокур) не сопровождалось в

<sup>1</sup> Г. О. Винокур. Русский язык. В кн.: «Избранные работы по русскому языку», М., 1959, стр. 96.

<sup>2</sup> Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 341.

этот период их неперменной стилистической нейтрализацией.

В плане истории литературного языка это означало зарождение и закрепление новой стилистической категории, которую можно назвать разговорной разновидностью литературного языка (или разговорно-литературной речью). Чтобы вполне оценить, однако, значение этого факта, следует иметь в виду, что проблема «разговорного» вообще, а в рассматриваемый период в особенности, так сказать, двузначна, двусмысленна. Надо, очевидно, различать разговорную речь как некоторую норму бытового общения и р а з г о в о р н о с т ь как определенную стилистическую экспрессию, стилистическую окраску, обнаруживающую себя и вне самой разговорной сферы, в письменности.

При всей своей взаимозависимости эти явления обладают и определенной долей автономности. Именно вторая сторона проблемы и является сейчас предметом нашего внимания. Задача заключается в том, чтобы проследить и обнаружить, как р а з г о в о р н о с т ь из явления принципиально нелитературного превратилась в письменной литературе в факт литературного языка — так как именно в этом и заключается сущность пушкинской реформы и именно здесь источник и всех других преобразований литературного языка, связанных с пушкинской эпохой.

Как и во многих других явлениях этой поры, предпосылки этого процесса были заложены уже в предшествующий, условно говоря, карамзинский период развития литературного языка. Но в карамзинской концепции признание разговорной речи сферой нормированной не сопровождается признанием разговорности стилистической категорией литературного языка, стилистической окраской в пределах литературной — устной и письменной — нормы, не приводит к закреплению разговорного элемента в литературе.

Задача, которая встала перед литературным языком к началу XIX в. и которая решалась в творчестве Пушкина, состояла в создании н о в о й т р а д и ц и и употребления просторечно-разговорного элемента в книге, в литературе — такой традиции, где этот элемент, с о х р а н я я с в о ю с т и л и с т и ч е с к у ю о к р а с к у, свою связь с живой речью, не выводил бы текст за пределы литературности и был бы максимально освобожден от каких-то особых, специальных, характерологических, специфически художественных задач<sup>3</sup>.

Сложность этой задачи усугублялась тем обстоятельством, что решение ее могло осуществиться прежде всего — если не исключительно — в художественной литературе; это была единственная имевшая общественное значение сфера письменной речи, где проблема просторечия была острой и актуальной. Именно применительно к просторечию в п о л н о й м е р е справедливо известное положение, что нормы литературного языка в тот период утверждались в художественной литературе; если говорить о книжном элементе — оно нуждается в ряде уточнений и ограничений. Следовательно, просторечие в художественной литературе должно было закреплиться как факт литературного языка. Тенденция именно такого употребления просторечно-разговорного элемента обнаруживается в начале XIX в. уже в рамках старых «низких» жанров: так, просторечие в баснях Крылова, в комедии Грибоедова или балладе Катенина представлено более отобранно с точки зрения литературных норм, чем в старой классической басне и комедии. Тем не менее и здесь не преодолен жанровая ограниченность просторечия в литературе, следы традиционного его упот-

<sup>3</sup> Употребление термина «просторечие» в этой статье близко к его употреблению в конце XVIII — начале XIX в. — как специфического, но нормального, обычного элемента бытовой разговорной речи образованного человека; этим просторечие противопоставлено простонародному элементу, характерному для речи необразованной. Впрочем, в цитатах из Пушкина следует учитывать, что он употреблял иногда слово «простонародный» в значении «просторечный».

ребления еще слишком очевидны. Естественно, что художественная, характерологическая исключительность просторечия в полной мере обнаруживает себя и в произведениях типа романов Нарезного, где стилистическая тональность повествования определена уже характером персонажей, изображенной среды или эпохи. Нетрудно определить собственно художественные, специфические функции разговорного элемента и в дружеских, шутивных стихотворных посланиях, которые культивировали младшие карамзинисты, хотя в общем развитии указанной тенденции этот жанр сыграл определенную роль.

В этих условиях появление «Евгения Онегина» должно было оказать и оказало решающее влияние на судьбы литературного языка.

Зарождение «светского» реалистического романа, вообще обращение к современному герою, принадлежащему к тому же общественному кругу, что и автор и его образованный читатель, действующему в обычных условиях и не совершающему необыкновенных поступков, как известно, явилось важной вехой в истории русской литературы. «Евгений Онегин» и в плане собственно литературном был явлением новым и непривычным. Знаменательно, что Пушкину приходилось убеждать своих современников, что «картины светской жизни также входят в область поэзии» (письмо Рылееву от 25 января 1825 г.). Белинский писал, что «кто умеет схватывать резкие оттенки только грубой простонародной жизни, не умея схватить более тонких и сложных оттенков образованной жизни, тот никогда не будет великим поэтом и еще менее имеет право на громкое титуло национального поэта»<sup>4</sup>.

В плане собственно языка значение «светского романа» определялось уже тем обстоятельством, что автору не нужно было погружаться здесь в чуждую ему речевую атмосферу, что его собственное, авторское представление о языковой норме сливалось с речевой практикой его героев и совпадало с представлениями образованного читателя. Пушкин отчетливо сознавал значение этой литературы для развития и усовершенствования языка — достаточно вспомнить о его надеждах, связанных с работой Вяземского над переводом «Адольфа» Бенжамена Констана.

С «Евгения Онегина» и начинается та новая традиция употребления просторечия, о которой говорилось выше. Здесь были выработаны новые принципы употребления и намечены пути отбора из просторечия, уточнялся самый состав и границы разговорного элемента в литературном языке. Новым было уже то, что экспрессия разговорности, получая, как и всякая иная стилистическая экспрессия в художественном тексте, определенный эстетический смысл, не нарушала в то же время литературной нормативности текста. Очевидно, что с точки зрения ясности и яркости обнаружения этого принципа не все части романа равнозначны. Так, наименее выразительно в этом отношении изображение быта Лариных, гостей на балу, Зарецкого, няни, т. е. как раз то, что чаще всего привлекают для подтверждения народности пушкинского языка<sup>5</sup>. Эти «И запишит она (бог мой)», «Пришла худая череда», «А то, бывало, я востра», «Сосед сопит перед соседом», «в гостинной Храпит тяжелый Пустяков С своей тяжелой половиной», «Как зюзя пьяный», «Пристроить девушку, ей-ей, Пора...», «Я думала: пойдет авось; Куда! и снова дело врозь» и многое другое — все это, несмотря на яркую художественную выразительность, выглядит в романе достаточно традиционно, и если и обращает на себя внимание, то прежде всего умеренностью и сдержанностью в употреблении просторечия.

Очевидно, что и разговорный элемент в I и II главах романа также не может еще служить достаточно выразительной иллюстрацией новых, пуш-

<sup>4</sup> В. Г. Б е л и н с к и й. Стихотворения Александра Пушкина, статья восьмая. Полн. собр. соч., Изд.-во АН СССР, т. VII, 1955, стр. 439—440.

<sup>5</sup> См. протест против понимания реализма Пушкина как обращения к «низкой природе» в полемической статье Л. Гинзбург «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе». «Временник Пушкинской комиссии», 2, 1936.

кинских, принципов словоупотребления. Общая светско-шутливая тональность повествования, обусловленная первоначальным сатирическим замыслом романа, делает художественную функцию этого разговорного элемента слишком отчетливой, связывая стиль этих глав с традициями шутливой поэзии младшего поколения карамзинистов.

Новые принципы употребления разговорного элемента в полной мере обнаруживают себя в тех частях романа, где отсутствуют эти специфические художественные мотивировки, где экспрессия разговорности не разрушает и не снижает «серьезности» повествования.

Таковы, например, заключительные строки в описании убитого Ленского в строфе XXXII шестой главы:

Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь!  
Теперь, как в доме опустелом,  
Все в нем и тихо и темно;  
Замолкло навсегда оно.  
Закрыты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пропал и след.

Можно, разумеется, сказать, что эти короткие простые фразы, стиховой перенос (окна мелом Забелены), синтаксическая структура фразы «А где, бог весть», выражение «пропал и след», которые создают разговорность последних строк, — что все это объясняется введением в стих таких простых реалий, как опустевший дом, закрытые ставни, хозяйка — но совершенно очевидно, что эти простые реалии и эта яркая разговорность не только не снимают драматического тона описания, но углубляют его, придавая ему лирический и какой-то интимный характер. Слитность явлений и понятий разного плана, определяющая естественность и органичность стилистической окраски этих строк, поддерживается здесь и построением самого сравнения: закрытые ставни, забеленные мелом окна, хозяйка, которой «пропал и след», формально связаны не с «домом опустелым», а с сердцем, которое «замолкло навсегда» (ср. «Замолкло навсегда оно. Закрыты ставни...» и т. д.).

В литературе обращалось уже внимание на стилистическую тональность XXXI и XXXII строф восьмой главы, предшествующих письму Онегина. Разговорность этих строф очевидна: «Она его не замечает, Как он ни бейся, хоть умри», «Кокетства в ней ни капли нет», «Все шлют Онегина к врачам, Те хором шлют его к водам», «Татьяне И дела нет (их пол таков)», «Хоть толку мало вообще Он в письмах видел не вотще», «Но, зная, сердечное страданье Уже пришло ему невмочь», см. здесь также стилистический эффект от употребления союза *а*:

А он не едет; он заране  
Писать ко прадедам готов  
О скорой встрече; а Татьяне  
И дела нет (их пол таков);  
А он упрям, отстать не хочет,  
Еще надеется, хлопочет...

Эта стилистическая тональность полемична здесь. Отказ от привычных — даже обязательных — поэтических приемов и штампов при изображении безнадежной страсти героя, разрушая ту стену поэтических условностей, которая стояла между автором и изображаемой действительностью, создает неведомую ранее не посредственность восприятия душевных переживаний персонажа. Это сама жизнь. Автор и читатель остаются здесь с героем, так сказать, один на один, минуя готовые художественные конструкции. Разумеется, за этим освобождением от готовых, заданных

художественных форм скрываются поиски новых художественных принципов. За этой безыскусственностью — огромное искусство <sup>6</sup>.

В приведенных, как и во многих других, примерах разговорность легко уживалась с драматичностью и лиричностью повествования. В других случаях она столь же органично вплетается в текст, насыщенный разоблачительными интонациями или раздумьями. Такова, например, строфа XIX главы четвертой:

А что? Да так. Я усыпляю  
Пустые, черные мечты;  
Я только в скобках замечаю,  
Что нет презренной клеветы,  
На чердаке вралем рожденной  
И светской чернью ободренной,  
Что нет нелепицы такой,  
Ни эпиграммы площадной,  
Которой бы ваш друг с улыбкой  
В кругу порядочных людей,  
Без всякой злобы и затей,  
Не повторил стократ ошибкой;  
А впрочем, он за вас горой:  
Он вас так любит... как родной!

Или удивительно простые, разговорные и по лексике, и по синтаксису строки в полном драматизма письме Онегина:

  для вас  
Тащусь повсюду наудачу;  
Мне дорог день, мне дорог час,  
А я в напрасной скуке трачу  
Судьбой отсчитанные дни.  
И так уж тягостны они.  
Я знаю: век уж мой измерен...

Можно вспомнить размышления недовольного собой Онегина перед дуэлью (глава шестая, стр. X—XI), замечания поэта об «оплошном враге», который, узнав себя в эпиграмме, «завоев сдуру: это я!» (там же, XXXIII), описание жизни Онегина в деревне (глава четвертая, XLIII, см. здесь: «Но конь... Того и жди, что упадет. Сиди под кровлею пустынной, Читай: вот Прадт, вот Walter Scott! Не хочешь? — проверь расход, Сердись иль пей...»), появление Онегина на балу и размышления автора о судьбе своего героя (глава восьмая, VIII—XIII), описания и раздумья в «Путешествии Онегина» и многое другое. Разговорность, стилистическая раскованность и свобода пронизывают весь роман. Создавалась иллюзия, что поэт, как выразился рецензент «Московского Вестника», «рассказывает вам роман первыми словами, которые срываются у него с языка», и в то же время это язык не только литературный, но, по выражению Д. Д. Благого, и «бесконечно поэтичный в своей простоте» <sup>7</sup>.

Высшего своего выражения достигли новые, пушкинские принципы употребления разговорной речи в литературе в той свободе соединения и совмещения разговорного и книжного, в том речевом синтетизме, который единодушно признается исследователями сущностью, сердцевиной пушкинской языковой реформы. Но эти новые принципы могли осуществиться только при определенном отношении к самому языковому материалу, при определенном его отборе и его стилистической оценке и интерпретации с точки зрения его литературности, нормативности. В самом факте соединения разностильных элементов в одном тексте нет еще ничего нового — вспомним, например, ироикомическую поэму XVIII в. или «Душеньку» Богдановича, где на таком смешении строится стилистический эффект произведения. Отзвуки наро-

<sup>6</sup> Интересные наблюдения на этот счет сделаны в статье Ю. М. Лотмана «Художественная структура „Евгения Онегина“» (Уч. зап. Тартуского Ун-та, вып. 184, Тарту, 1966).

<sup>7</sup> Д. Д. Б л а г о й. «Евгений Онегин», в кн.: Собрание сочинений Пушкина в 10 томах, ГИХЛ, т. 4, М., 1960, стр. 536.



читого соединения высокого и простого можно обнаружить и в «Руслане и Людмиле» — об этом неоднократно напоминал Б. В. Томашевский<sup>8</sup>. Разумеется, стилистически прозрачные, а потому относительно традиционные случаи столкновения явлений стилистически разнородных можно встретить у Пушкина и далее. В «Евгении Онегине» на этом основан прием резкого перелома стиля, создающий яркий художественный эффект. Вообще само это соединение книжного и разговорного, естественно, открывало широкие возможности усиления художественной выразительности текста, смены и чередования авторской интонации, совмещения стилистических планов автора и его героя и т. д. Но сейчас нам важно подчеркнуть, что пушкинский синтетизм явился не только крупнейшим художественным достижением русской литературы, но и величайшим открытием для русского литературного языка вообще, создающим новое представление — пусть пока только в художественной сфере — о самой норме литературного выражения. Из художественного приема разностильность текста превращается под пером Пушкина в норму литературного повествования, сохранив и беспредельно расширив при этом — в пределах этой нормы или за ее пределами — и свои собственно художественные возможности.

В связи с этим особый интерес представляют те случаи, когда такое совмещение не рассчитано на резкий стилистический контраст и не создает слома стиля. Такие случаи особенно выразительно демонстрируют общезыковое и общелитературное значение пушкинского синтетизма, экспрессивное многообразие созданных на его основе контекстов. Стилистические «швы» в этих случаях могут быть почти незаметны.

Своеобразие и новизна пушкинского синтетизма заключаются в том, что при сохранении стилистических свойств входящих в речь разнородных языковых единиц стилистическое восприятие целого не дробится, остается единым в своей сложности<sup>9</sup>. Это знаменовало открытие нового, современного структурного принципа повествовательной речи.

Конкретные формы совмещения и объединения книжной и разговорной стихий в языке Пушкина ждут еще своего исследователя. Здесь возникает много вопросов. Так, очевидно, следует строже, чем это обычно делается, разграничивать собственно языковой синтез и совмещение реального и способа ее обозначения. По всей вероятности, знаменитый случай с *дровнями и торжеством* — скорее, второго рода, чем первого (очевидно, это имел в виду рецензент «Атеней», когда писал, что здесь «в первый раз дровни в завидном соседстве с торжеством», — с *торжеством*, а не с *торжеством*).

Еще очевиднее это в очень эффектном и потому охотно приводимом исследователями (в том числе и автором настоящей статьи) примере из стихотворения «Чернь»:

Во градах ваших с улиц шумных,  
Сметают сор — полезный труд!  
Но, позабыв свое служенье,  
Алтарь и жертвоприношение,  
Жрецы ль у вас метлу берут?

*Алтарь, жертвоприношение, служение, жрецы* — и *сор, метла*. Это очень выразительно, но языковой контраст здесь носит явно подчиненный характер (хотя и не вполне безразличен, поскольку и *сор* и *метла* даны в своих прямых наименованиях, без всяких попыток найти какие-либо замены — ср. «во градах ваших»), главное здесь в столкновении вещей, а не слов, и само это столкновение значимо прежде всего не в плане стилис-

<sup>8</sup> См., например, его статью «Вопросы языка в творчестве Пушкина». В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», I, М.—Л., 1956.

<sup>9</sup> См. замечание акад. В. В. Виноградова о возникающей при этом «своеобразной стилистической волнистости смысловой поверхности» (В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 177).

тическом, а смысловом, содержательном; см. также: «мрамор сей ведь бог» — и «печной горшок».

Языковой синтетизм у Пушкина многообразен по своим формам и проявлениям. Он охватывает все стороны языка, обнаруживая себя как в значительных по размеру контекстах, так и в пределах одной или нескольких фраз. Особенно разнообразны приемы совмещения разностильных фактов в синтаксисе. Ограничусь одним примером из «Евгения Онегина»:

Но я плоды моих мечтаний  
И гармонических затей  
Читаю только старой няне,  
Подруге юности моей,  
Да после скучного обеда  
Ко мне забредшего соседа,  
Поймав неожиданно за полу,  
Душу трагедией в углу,  
Или (но это кроме шуток),  
Тоской и рифмами томим,  
Бродя над озером моим,  
Путаю стадо диких уток:  
Вявя пенью сладкозвучных строф,  
Они слетают с берегов.

Сочетание вполне книжной, литературной синтаксической схемы с приметами разговорного синтаксиса здесь удивительно органично. Даже то обстоятельство, что перед нами длинное, захватывающее всю строфу предложение, наличие трех деепричастных и одного причастного оборота — все это не мешает ощущению полной синтаксической свободы, интонационной естественности и непринужденности строфы; это достигается здесь такими, казалось бы, маловыразительными средствами, как соединительное разговорное *да* в пятой строке, *или* в девятой строке (в ранних вариантах было *а чаще*), вводное *но это кроме шуток*, бессоюзное присоединение последних двух строк (первоначально они составляли отдельное предложение, после *уток* была точка). Хотя порядок слов в стихотворном тексте вообще более свободен, чем в прозе, и редко имеет стилистическое значение, все же нельзя не заметить, что расположение прямого развернутого дополнения («плоды моих мечтаний и гармонических затей») между подлежащим и сказуемым при логически акцентированном подлежащем *я* (оно противопоставлено *любовнику скромному* предыдущей строфы, читающему «мечты свои Предмету песен и любви, Красавице приятной-томной») создает ощущение безыскусственности рассказа, где порядок слов отражает естественный ход мысли<sup>10</sup>. Так же расположено и второе прямое дополнение — «ко мне забредшего соседа», причем деепричастный оборот «поймав неожиданно за полу» выглядит здесь — между дополнением и сказуемым — как непринужденное, вскользь брошенное замечание; заметим еще, что оборот этот неполон: *соседа* грамматически относится к *душу*, к *поймав* здесь формально нет дополнения. Созданная синтаксическим строением строфы экспрессия поддерживается лексикой и фразеологией — разговорным *забрести* (забредшего), *поймав за полу*, *душу трагедией*, *кроме шуток*. Книжно-поэтические перифразы: *плоды мечтаний*, *сладкозвучные строфы*, как и *гармонические затей* здесь носят налет шутливости и легкой иронии, направленной на самого автора. Ирония эта носит особый характер — она связана с типичной для Пушкина целомудренно-стеснительной оценкой собственного творчества; см. его постоянные *маранья*, *намарал*, когда речь заходит о его собственных произведениях<sup>11</sup>. За ней серъез-

<sup>10</sup> См. замечание критика из «Атеней» (1828, ч. 1, № 4), признавшего, что в «Онегине» «упрямство синтаксиса побеждено совершенно: стихотворная мера нимало не мешает естественному порядку слов».

<sup>11</sup> На эту особенность пушкинских самооценок обратил внимание С. М. Бонди в одном из своих докладов — в связи с такой же шутливой манерой говорить о собственном творчестве у пушкинского Моцарта (в отличие от напыщенного стиля Сальери).

ность и даже драматичность чувства, которые прорываются в словах *тоской* и *рифмами томим*; поэтому и *но это кроме шуток* надо понимать здесь буквально. ■

Анализ новых, пушкинских принципов употребления разговорного элемента нельзя изолировать от вопроса о составе, о границах этого элемента в языке Пушкина. Вопрос этот слабо исследован в нашем пушкиноведении, но, очевидно, состав, объем разговорного элемента у Пушкина — если говорить о норме его повествовательной речи — в общем не выходит за рамки дворянского, вообще «интеллигентского» просторечия его эпохи; но это определяло его народную физиономию, поскольку само это дворянское просторечие носило в это время вполне демократический характер. В научной литературе приходится иногда встречать утверждение, что недемократичность языка Карамзина объясняется тем, что он «ориентировался на нормы разговорного языка светского дворянства»<sup>12</sup>.

Ошибочность этого утверждения самоочевидна. Беда нового слога заключалась как раз в том, что он ориентировался не на живую, реальную речевую практику образованного, светского общества, а на некую идеальную, нейтральную норму языкового употребления. На живую разговорно-бытовую дворянскую речь ориентировался Пушкин. Это не исключало поисков и в других направлениях, среди других речевых источников, например в фольклоре, но основа его художественной речи — в отношении не книжного, разговорного элемента — была именно такова. Это обстоятельство, разумеется, нисколько не противоречит призванию глубоко творческого характера пушкинской реформы. Защищаясь от обвинений в простонародности, Пушкин оправдывался тем, что так говорят в «хорошем обществе», что «откровенные оригинальные выражения простолюдинов повторяются и в высшем обществе, не оскорбляя слуха» и т. д. Но ведь все это само по себе не могло служить таким оправданием — надо было еще утвердить право так писать, а это значило совершить революцию в представлениях о соотношении письменной-литературной и устно-разговорной речи, решительно преобразовать литературные вкусы<sup>13</sup>.

Органическая связь пушкинского языка с реальной речевой общественной практикой выражалась и в том, что в нем отразились и закрепились тенденции развития дворянского просторечия в сторону его олитературивания, очищения от «простонародности»; можно даже сказать, что стихийно происходивший в живой речи отбор находил здесь более законченное и последовательное выражение, чем в самой живой речи или в ее отражении в бытовой письменности, например, в письмах.

Творческий характер пушкинского решения проблемы разговорности в литературе подчеркивается, однако, и тем обстоятельством, что оно не только ориентировалось на живые тенденции развития разговорной речи дворянского общества, но одновременно и противостояло некоторым таким тенденциям — приметам антидемократической салонности, той псевдо-разговорности, которая выражалась в кудрявости и манерности слога, гипертрофированном светском остроумии — тому, что определяло многие черты стиля карамзинской литературы и нашло еще более отчетливое выражение в стиле романтической светской повести типа повести Марлинского. Таким образом, если пушкинский отбор из просторечия, из народного языка, так сказать, контролировался и регулировался нормами дворянской светской речи, то, с другой стороны, сами эти нормы контролировались и регулировались с точки зрения народности, демократичности языка.

Только при таком дифференцированном подходе к разговорной стихии, при таком отборе и могли быть осуществлены новые принципы употребления этого материала в литературе, принципы, которые предполагали

<sup>12</sup> История русского романа, Изд-во АН СССР, т. I, М.—Л., 1962, стр. 68.

<sup>13</sup> Ср. В. В. Виноградов. Язык Пушкина, стр. 399.

признание разговорности стилистической экспрессией, входящей в понятие литературности.

Говорить, что сложилась разговорная разновидность литературного языка, можно, очевидно, только тогда, когда она стала достоянием не только разговора, но письменное выражение, закрепилась в литературе. И дело, разумеется, не только в том, что литературный язык обогатился новыми элементами. Происходит преобразование всей системы, по-новому расставляются факты, между ними устанавливаются новые отношения. Создается симметрическая структура литературного языка (книжное — нейтральное — разговорное), формирование разговорно-литературной речи ставит в иные условия и уже сложившуюся в главных своих чертах книжную речь. Именно на этой почве и осуществляется способность разговорного элемента органически, не создавая резких контрастов, «сойтись в одну речь» (М. Н. Катков) с элементами книжными, складывается пушкинский синтетизм, получивший свое наиболее полное выражение в художественном повествовании. Это значит, что при относительной традиционности и устойчивости языкового материала, — но при нетрадиционной оценке этого материала — создается в художественной литературе невиданная ранее письменная р е ч ь, необычные по своей стилистической тональности контексты. В этом главный смысл произведенной Пушкиным революции. Поэтому, если быть точным, надо, очевидно, сказать, что Пушкин является прежде всего реформатором русской литературной р е ч и.

Однако и самый этот синтетизм имеет свой исток в жизни, в живой практике. Ведь олитературивание разговорной речи состоит, как уже многократно отмечалось, не только в очищении от простонародного элемента, но также в усвоении фактов книжного языка. Сама разговорная речь образованного человека становилась все более синтетичной и разностильной. Естественно, что объем книжного элемента в литературе иной, чем в бытовой практике (даже письменной), способы и приемы объединения единиц разной стилистической окраски сложнее, и они тесно связаны с книжными и собственно-художественными традициями, но самый п р и н ц и п совмещения, синтезирования в тексте двух стихий, объединяя книжное и разговорное как равноправные экспрессивно-стилистические формы литературного выражения, тем самым реально сближает «книгу» и живую речь. Следовательно, подлинное сближение письменной и разговорной речи осуществлялось не путем стилистической нейтрализации языковых фактов, как это казалось карамзинистам, а, напротив, путем сохранения их стилистических качеств — как к н и ж н о г о и р а з г о в о р н о г о. Карамзинская литература фактически сохраняла разрыв между книжным и разговорным языком уже потому, что можно было приучить писать по-карамзински, но нельзя было заставить так говорить. Только пушкинская реформа могла создать реальную почву для осуществления карамзинской идеи о влиянии книги на живую речевую практику, потому что она улавливала, закрепляла и представляла в более законченном виде то, что существовало уже — как тенденция развития — в самой этой живой практике. Отразив и закрепив сложившиеся в жизни отношения книжной и разговорной речи, новая повествовательная речевая норма получила возможность и сама влиять на эти отношения, регулировать их динамику, их развитие, что характерно для современной стилистической системы.

Говоря о границах, составе книжного и разговорного элементов в повествовательной речи Пушкина — в его отношении к книжной традиции и живой речи, — нельзя забывать также о тех ее (этой повествовательной речи) особенностях, которые обусловлены письменной формой художественной литературы (а в поэтическом произведении — также и стихотворной его формой). Естественно, что пушкинское повествование свободно от тех фактов разговорной речи — прежде всего в синтаксисе, которые непосредственно связаны с устной формой общения. В художественном тексте они

служили бы, в отличие от тех явлений, о которых была речь ранее, не столько созданию определенного стилистического тона, сколько имитации говорения, устного общения (см., например, различные формы сказа). Поэтому в «Евгении Онегине» разговорность как стилистическая краска не создает ощущения перехода с письменной формы общения с читателем на устную. С другой стороны, повествование в «Евгении Онегине» не могло не включать в себя те способы и средства синтаксической связи, которые неотделимы от письменности вообще — эти нормальные письменные формы хотя и не свойственны разговорной речи, тем не менее стилистически не противостоят разговорности, свободно ассимилируют в себе слова, выражения и конструкции, несущие разговорную окраску.

Разговорная экспрессия, следовательно, не разрушает, не взрывает вполне книжную, нормированную синтаксическую схему, но это и не просто внешнее, механическое «разбавливание» готового текста просторечием: на литературной традиционной основе образуется специфическая синтетическая структура.

Разная судьба в письменности двух типов разговорного — связанного с устной формой и не связанного с ней — отчетливо отражает те новые принципы строения повествовательной речи, о которых выше говорилось: подчеркивается литературная природа отобранного из просторечия материала, его независимость от устной формы речи и, следовательно, его органичность в письменном тексте. «Разговорное» как стилистическая окраска тем самым закрепляется вне разговора и вне различных форм письменного воспроизведения, имитации разговора.

\* \* \*

Таким образом, в «Евгении Онегине» сложилась новая повествовательная литературная норма, основанная на новых представлениях о стилистической структуре русского литературного языка — о составляющих его стилистических категориях, их соотношении и принципах взаимодействия в литературной речи. Имея общеязыковое значение как факт литературного языка вообще, эта новая повествовательная норма сохраняла и свою эстетическую, художественную значимость. Здесь открывалась широкая возможность для создания — в границах этой нормы — беспредельного множества конкретных речевых контекстов разной стилистической тональности. В то же время эта повествовательная речь могла включать в себя, — но не ассимилировать в себе — речевые средства, несущие функции художественного отражения различного рода. Поэтому реальная повествовательная речь, как правило, шире составляющей ее ядро, ее языковой фон повествовательной нормы. Это в полной мере относится и к «Евгению Онегину». Исследователи давно обратили внимание на стилистическое многоголосие романа Пушкина, на его насыщенность этими художественными отражениями, хотя и интерпретировали этот факт по-разному. В связи с этим может, однако, возникнуть вопрос, не является ли та повествовательная речевая норма, о которой говорится в настоящей статье, также лишь художественным отражением и не обусловлено ли такое ее свойство, как опора на речевую практику русского общества, характером изображаемой среды, принадлежностью к этому обществу главного героя.

Такая оценка повествовательной речи в «Евгении Онегине» вытекает, например, из анализов М. М. Бахтина и — отчасти — Г. А. Гуковского. М. М. Бахтин склонен не видеть в романе Пушкина (и в романе как жанре вообще) авторского языка. Язык романа распадается на «образы языков», связанные либо с героями (образуются речевые «зоны» героев), либо с «различными направлениями и жанрами языков эпохи». Поэтому «язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> М. Бахтин. Слово в романе. «Вопр. литературы», 1965, № 8, стр. 86.

Правда, отношение этих языков к автору, его прямому слову (которого почти нет в романе, но которое постулируется исследователем) оказывается разным: одни из них являются только объектом изображения, другие — и прежде всего «образ языка» Онегина — также и сами изображают, выражают авторскую мысль. Автор не только вне этого языка, но и в нем. Тем не менее и в этом случае перед нами «образ чужого языка». Таким образом, «автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра».

Однако М. Бахтин не принимает во внимание, что существует принципиальное отличие образа языка Онегина от всех остальных «образов языка», самый метод, способ создания таких «образов языка» здесь различен. «Образы языка» героев строятся у Пушкина на базе определенных традиционных литературных стилей; поэтому «зоны героев» и «зоны стилей» здесь совпадают — герой представлен в свойственном ему литературном стиле — точнее, в окружении элементов этого стиля. Таковы приметы романтического стиля в зоне Ленского, сентиментального стиля в зоне Татьяны, элементы старого низкого стиля в зоне гостей Лариных, отклонения разных поэтических стилей эпохи в речи автора-лирика и т. д.<sup>15</sup> Но для зоны Онегина таких литературно-стилевых традиций не было — и это ставит героя в особые условия. Образ языка Онегина мог быть сопоставлен только непосредственно с самой жизнью, с самой действительностью.

В этом проявляется принципиально новый, более высокий, типичный для реалистической литературы способ стилиевых характеристик объекта изображения. Онегин как личность, как характер предстает непосредственно, а не с помощью литературных отражений, он не должен пробиваться к читателю через заданные поэтические формы. Это обстоятельство обнаруживает себя во многих фактах, с ними связано, в частности, и отмеченное исследователями различие стиля писем Онегина и Татьяны<sup>16</sup>.

В связи с этим возникает вопрос и о характере, о н о р м е этого онегинского «образа языка». Если подвергнуть наблюдения М. Бахтина лингвистической интерпретации и более строго разграничить явления языка как некоей нормы, стиля — и мировоззрения, самого содержания речи, легко заметить, что «образ языка» Онегина и в этом отношении резко отличается от всех остальных. Если, говоря о зоне Ленского или о «пародийном неоклассическом эпическом зачине», исследователь находит конкретные языковые и стилиевые приметы этих «чужих стилей», то в «зоне Онегина», он говорит только о стиле как мировоззрении (см. здесь сочетание *язык-мировоззрение*); само совпадение зон автора и Онегина интерпретируется здесь чисто содержательно: автор солидарен со взглядами Онегина. Примет языка здесь нет.

Нет их и в исследовании Г. А. Гуковского. Вряд ли можно, как это делает исследователь, рассматривать как «элементы стиля» варваризмы, широко представленные в первой главе романа<sup>17</sup>. Самый состав этих варваризмов, приводимый Г. А. Гуковским, кажется, исключает такое предположение. Все (или почти все) они являются прямыми наименованиями вещей или понятий, создающих культурно-бытовую атмосферу первой гла-

<sup>15</sup> Особый вопрос — о различных приемах совмещения этих отражений с авторской речевой нормой у Пушкина. Самостоятельное значение имеет также вопрос о том, какова степень чуждости того или иного стиля автору в этот период; так, возникает сомнение, можно ли рассматривать романтический стиль лишь как объект иронического изображения и пародирования. Очевидно, вопрос о месте романтического стиля в «Евгении Онегине» вообще требует уточнения и пересмотра.

<sup>16</sup> См., например, интересные замечания на этот счет в книге: Л. С. Выготский и др. Психология искусства, Изд. 2, М., 1968, стр. 285—286.

<sup>17</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 178—183.

вы романа. Обилие этих вещей и понятий, их концентрация — а поэтому и соответствующая лексика — разумеется, несет художественный смысл, но собственно языковой проблемы здесь нет. Большинство этих слов вообще не имело русских параллелей, они не воспринимались как чужие в силу относительно давних традиций их бытования в русской образованной среде (например, театр, балет, кабинет, бокал, эконо́м и т. д., не говоря уже о таких, как философ, деспот). Здесь нет, кажется, ни одного бесспорного случая, где употребление иностранного слова звучало бы нарочито, так, чтобы ощущался языковой стилистический прием.

Таким образом, в романе нет чуждого автору онегинского языка; но здесь нет и особого, противопоставленного стилю автора онегинского стиля. Г. А. Гуковский говорит об отражении в стиле романа «модного кокетства гостиных, жеманства мадригалов или эпиграмм светской болтовни» как о приметах стиля Онегина, его «салонной речевой культуры», на фоне которой выступает облик автора<sup>18</sup>. Но легко заметить, что эти «свойства «светского» стиля нигде не выступают в романе в гипертрофированном виде, как объект иронического изображения. И это понятно, ведь «светская болтовня» и «мадригальные блестяшки» составляют одну из примет голоса автора в «Евгении Онегине», органически входят в его речевую культуру.

Таким образом, примет языка и стиля Онегина, который стоял бы в ряду других «чужих» для автора стилей и «языков» романа — в авторском повествовании обнаружить не удастся. Это не значит, что повествование лишено здесь всякой связи с объектом изображения. Такие «объектные отражения» неизбежны в художественном произведении, есть они и в изображении Онегина и его среды — но важно, что они принципиально иного типа, чем другие отражения: «образ языка» Онегина остается в общем в пределах авторской языковой нормы и в рамках его стиля; более того, именно в «зоне Онегина» и находится чаще всего прямая авторская речь.

Сказанное существенно для понимания места «Евгения Онегина» в истории литературного языка. К стилю «Онегина» нельзя подходить с мерками и оценками, характеризующими до-онегинскую литературу — это убедительно показано М. Бахтиным; но, очевидно, неправомерно и отождествление стилистических принципов «Онегина» с теми, которые сложились позднее в «романной литературе». Пушкинский роман не мог существовать без авторского голоса. Собственно, только на фоне такого «прямого» авторского языка могла возникнуть осущительность всех «отраженных» стилей в «Онегине», ведь все они (кроме, может быть, пародийного классического зачина в заключительной строфе седьмой главы) были еще живыми стилями эпохи, а некоторые, например, романтический стиль — если говорить о времени написания первых глав «Евгения Онегина» — не были чужды и автору (и без такого фона могли восприниматься всерьез, как авторские).

Впоследствии, когда повествовательная норма стала общепризнанной, писатель получил возможность выводить ее за пределы произведения — фон сохранялся в читательском представлении о норме; в таких случаях создавалось то своеобразие «романного жанра», которое так тонко подмечено и описано Бахтиным. Но в «Евгении Онегине», в эпоху зарождения такой нормы, она не могла не быть представлена в самом произведении. Этот авторский голос принципально не мог быть противопоставлен «образу языка» Онегина и светского общества, и, разумеется, не только потому, что автор — человек того же круга, но прежде всего потому, что в речевой практике этого общества в этот период только и можно было видеть возможность обновления литературного языка, его сближения с жизнью. Между авторским языком и этой речевой стихией не было ни дис-

<sup>18</sup> Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 183, 229. См. также В. Маркович. Юмор и сатира в «Евгении Онегине». «Вопр. литературы», 1969, № 1, стр. 84.

танции временной, ни дистанции культурно-типологической. Этот язык отчасти и изображается — как любой язык, связанный с объектом изображения, — но он прежде всего и з о б р а ж а е т, о п и с ы в а е т — он важнейший элемент авторской повествовательной речи. Нельзя видеть в вариантах этой речи непременно «чужие стили», «художественные отражения». Ведь в том-то и значение пушкинского открытия, что оно позволяет конструировать в пределах единой нормы многочисленные стилистические «варианты», отражающие прежде всего разные «эмоциональные состояния» субъекта повествования; поэтому так целен образ автора в «Евгении Онегине» — при всем многообразии его стилистических обнаружений<sup>19</sup>.

Пушкинская норма была в достаточной мере ограничена и определена, чтобы не ассимилировать в себе явные отражения «чужих» языков и стилей; в то же время она была и достаточно широка, одновременно традиционна и демократична, не только чтобы создавать многочисленные варианты авторского стиля, но и чтобы притягивать к себе ближайшую периферию — отдельные элементы народной поэзии и живой неаристократической речи, некоторые приметы живых еще литературных стилей (особенно заметно — романтического стиля), что бросало на текст лишь легкий стилистический отсвет, не нарушая его цельности.

Из сказанного до сих пор не следует, что авторская норма повествовательной речи в «Евгении Онегине» не связана со своеобразием романа как художественного произведения. Бесспорно, что нормы и особенности новой повествовательной речи выработывались на определенном литературном материале и были им как-то обусловлены<sup>20</sup>. В этом обнаруживается переходный, промежуточный характер повествовательной речи в «Евгении Онегине» — особенно в первых его главах. Чтобы новая норма вполне объективировалась как общелитературная, нужен был ее перенос в иные условия, в иные жанры, применение к иным темам и сюжетам — что и произошло уже в ближайшие годы. Но начало такой объективации положено еще в «Евгении Онегине»: именно здесь были осуществлены новые принципы строения повествовательной речи, новые принципы употребления просторечия и способы его сочетания с элементами книжными. Уже в «Евгении Онегине» обнаруживается относительная свобода языковой нормы повествования от объекта изображения, осуществляется применение нового типа повествовательной речи в различных ее экспрессивно-стилистических вариантах в разнообразных контекстных условиях, получает достаточно отчетливое выражение объективно-авторский характер этой речи.

\* \* \*

В языке Пушкина нашли свое решение наиболее актуальные проблемы, стоявшие перед литературным языком и художественной речью. Закрепление в письменности норм разговорно-литературной речи и создание на этой основе р а з г о в о р н о с т и как стилистической окраски в пределах письменного литературного языка явилось фактом огромного значения для судеб русского литературного языка, для всей его стилистической системы. Новая норма литературного языка нашла свое наиболее полное

<sup>19</sup> Требуется, очевидно, уточнение замечание Г. А. Гуковского о том, что Пушкин открыл закон, по которому язык обусловлен не только субъектом повествования, но и объектом изображения. Здесь надо переставить акценты. А главное — подчеркнуть принципиально новые формы соотношения субъекта и объекта в литературе.

<sup>20</sup> Это относится не только к языку. Б. В. Томашевский писал: «Новая поэтическая система, вероятно, представлялась Пушкину особенностью только данного произведения, обусловленной выбором современного, „светского“ сюжета. Вряд ли он предполагал, что начало работы над „Евгением Онегиным“ знаменует полный и решительный поворот во всем его творчестве и определит новое направление (и не только в его творчестве)». Б. В. Т о м а ш е в с к и й. «Пушкин». Книга первая. М.—Л., 1956, стр. 615.



выражение в построенной на принципиально новых основаниях повествовательной речи. Выдвижение и осуществление в этой повествовательной речи принципа стилистического синтеза, а также разработка приемов и законов этого синтеза знаменовали завершение сложного и напряженного процесса складывания национального литературного языка. Самый этот принцип подготавливался предшествующей историей языка. Еще Ломоносов говорил о «старательном и осторожном употреблении сродного нам коренного славенского языка купно с российским». Однако такое соединение двух стихий рассматривалось как структурный принцип самого литературного языка, определяющий состав его стилей и разновидностей, но не структуру литературной речи, текста. «Славенские» и «российские» элементы старательно разносились по разным «стилям», и этим преодолевалась стилистическая пестрота, беспорядочность речи. Во второй половине XVIII в. периоды «порядка» и «беспорядка», строгой нормированности текста и стилистической пестроты сменяют друг друга — и только в пушкинское время и в пушкинском языке в этом «беспорядке» обнаруживается высший «порядок», в этой «пестроте» — строгая норма. Но для этого нужно было, чтобы книжный элемент был освобожден от архаики — это осуществила карамзинская реформа, — и, наконец, чтобы разговорная речь, живое просторечие получили права литературности как особая стилистическая категория — это достигнуто в пушкинское время.

Разностильность стала нормой литературного повествования, будучи резко противопоставлена одностильности, стилистической замкнутости контекста в допушкинской литературе (или разностильности как художественному приему). Это определило его органическую связь (но не тождество) с живой — устной и письменной — речевой практикой общества, его литературно-речевой нормой. Конкретный состав норм этого синтетического повествования изменился в дальнейшем — потому что менялись и нормы разговорной речи — как следствие изменения социального состава носителей литературного языка, — и книжный, письменный язык, особенно в связи с развитием публицистики, научной литературы и т. д.; но это лишь подчеркивало неизбежность самого принципа и те широкие возможности, которые он открывал для развития литературного языка.

Утверждение новых принципов построения повествовательной художественной речи в конечном счете определяло и регулировало те иерархические отношения, которые характеризуют стилистическую систему литературного языка в целом, в частности, место в этой системе функциональных стилей книжного языка, а также и соотношение категории «книжного» и «разговорного» в пределах литературной нормы. Повествовательная речь оказалась в центре этой системы.

Ее создание явилось переломным событием в истории общелитературного языка. Но то обстоятельство, что эта общезыковая проблема решалась в художественной литературе, определило значимость этого процесса и для художественной речи. Общезыковые и художественные проблемы оказались здесь связанными в один узел <sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Для «Евгения Онегина» эта проблема осложняется стихотворной формой романа. И дело здесь не только в размере или рифме, внешних сторонах стиха, но прежде всего в собственно языковых (лексических, фразеологических, синтаксических) особенностях стихотворной речи, составляющих своеобразие ее нормы (см., например, судьбу славянизмов и другие факты). Мы не касаемся здесь важного вопроса о том, почему названные выше процессы обнаружили себя в стихотворной речи раньше, чем в прозе. Это отдельная тема; можно только сказать, что этот факт не случаен: стихотворная речь и исторически, и по самой своей природе оказалась более подготовленной для воплощения той свободы соединения книжного и разговорного элемента, которая характеризует новую повествовательную речь. В то же время стихотворная речь не требовала такой строгой нормативности текста, как проза, сохраняя некоторую зыбкость литературных норм. Поэтическая форма, следовательно, накладывала свой отпечаток на процесс сложения новой стилистической системы, делая проблему соотношения «общелитературного» и «художественного» в тексте особенно сложной и острой. Поэтому перенос тех принципов и приемов, которые были выработаны в поэзии, на

Принципы построения пушкинской повествовательной речи неотделимы от пушкинского реализма. В этом факте нашла свое выражение сформулированная акад. В. В. Виноградовым закономерность, согласно которой существует взаимозависимость «между оформлением реализма как специфического метода словесно-художественного изображения и процессами образования национальных литературных языков»<sup>22</sup>. Как на одно из важных проявлений этой закономерности можно указать на то, что на основе новой, построенной на подлинно национальной основе и освобожденной от груза художественных условностей повествовательной речи мог возникнуть и получить развитие типичный для реалистической литературы объективный языковой образ автора — единый, общий как определенный социально-культурный тип и бесконечно разнообразный в его конкретных экспрессивных, психологических, идейных, — а отсюда и стилистических — проявлениях. С этим связана и беспредельность варьирования повествовательных контекстов — и, следовательно, многообразие конкретных художественных решений — в пределах литературной нормы. На этой почве возникли и новые принципы соотношения образа автора и рассказчика, а также и новые приемы совмещения в произведении нормативного и характерологического элементов, например, в литературной практике «натуральной» школы.

По существу все это знаменовало начало процесса, который привел к решительному изменению самого места художественной речи в системе литературного языка, к принципиально новому решению проблемы индивидуального стиля в его отношении к литературной норме.

Таким образом, в художественном языке Пушкина — и уже в «Евгении Онегине» — можно найти истоки тех отношений, которые характеризуют стилистическую систему современного литературного языка. Пушкин поистине выступает здесь как «начало всех начал».

---

прозу оказался делом не столь уж легким и механическим. Стихи здесь одновременно и опережали прозу и отставали от нее.

Белинский удивлялся творческой смелости Пушкина, приступившего к роману в стихах, «когда на русском языке не было ни одного порядочного романа и в прозе». Но для такого удивления, кажется, нет оснований. Роман такого типа, который был задуман и осуществлен Пушкиным, явившийся синтезом всех поэтических форм (хотя и создавший на этой основе принципиально новое качество), легче было писать в это время в стихах, чем в прозе.

<sup>22</sup> В. В. В и н о г р а д о в. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 466.

А. Д. ГРИГОРЬЕВА

## «ТЕЛЕГА ЖИЗНИ» ПУШКИНА И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

О Пушкине как завершителе старых традиций, сложившихся в поэтической речи за весь предшествующий период развития стихотворства, и как начинателе принципов и приемов организации языкового материала, специфических для поэзии всего XIX — начала XX в., писали многие исследователи. Эти новые принципы поэтического выражения покоятся прежде всего на новом отношении к самому материалу поэтического творчества — языку. Становление и практическое утверждение новой нормы литературного языка, основанной на симметрии книжной и разговорной его разновидности, повлекло за собой у Пушкина переоценку старых языковых форм поэтической речи, определило их новое место в новой языковой системе<sup>1</sup>. «Преобразование стилистических норм русской литературной речи, осуществленное Пушкиным в зрелом периоде его творчества, вовсе не непременно означало отказ от самих материальных средств языка традиционного», — писал Г. О. Винокур<sup>2</sup>.

Действительно, Пушкин зрелого периода довольно свободно обращается к отстоявшимся фразеологическим моделям и символам. Это обращение, однако, отличается от оперирования традиционными поэтическими элементами в ранний период одним существенным обстоятельством — острым ощущением той экспрессивной и привычно контекстной среды, той ассоциативной оболочки, которая связывалась с ними в традиционных поэтических текстах прошлого.

Новый языковой фон, определяющий бесконечное разнообразие комбинаций книжного и разговорного, сообщает старым поэтизмам новое дополнительное стилистическое звучание, определяя то «многоголосье», которое вызвано не только стремлением средствами своего языка воспроизвести «голоса» других стилей и эпох в их конкретном своеобразии, но и «многоголосье» как средство углубленного самовыражения лирического героя. Вполне естественным представляется обращение Пушкина в этих последних случаях к наиболее традиционной фразеологии, вошедшей прочно в состав книжной лексики и фразеологии литературного языка. Ю. Н. Тынянов отмечал это же явление в поэзии Блока: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает от эмоциональности в сторону предметности»<sup>3</sup>.

Новое эмоциональное звучание, богатейшая гамма эмоциональных оттенков сообщается старым поэтизмам специфическими, каждый раз свое-

<sup>1</sup> См. А. Д. Григорьева. Поэтическая фразеология Пушкина. В кн.: «Поэтическая фразеология Пушкина», М., 1969.

<sup>2</sup> Г. О. Винокур. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина. Избранные работы по русскому языку, М., 1959.

<sup>3</sup> Ю. Н. Тынянов. Блок. В кн.: «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 517.

образными по лексическому и фразеологическому составу текстами, в которые они помещаются. Выбор Пушкиным описательно-метафорического сочетания (типа *путь жизни* — жизнь, *луч радости* — радость, *огонь любви* — любовь и подобных) или слова-символа (*огонь* (чей) — любовь, *путь* (чей) — жизнь и подобн.) при необходимости обозначить одно явление (жизнь, любовь, радость и др.) мотивирован акцентами, которые делаются на образной, т. е. «предметной» основе сочетания или символа или на их символическом значении. Впрочем, выдвигание на первый план «предметной» пластической основы слова-символа никогда не стирает восприятие его символического содержания, но отодвигает его на второй план, делает его затекстовым.

Одним из образцов такого отвода символического значения слов-образов в подтекст может служить стихотворение Пушкина «Телега жизни», интересное не только как иллюстрация максимально пластического выражения отвлеченной темы (жизнь человека), но и как сложившееся новое конструктивное решение темы.

Решение темы жизни в ее течении издавна связывалось в литературе со словесным комплексом, группирующимся около слова-образа *путь* (*дорога*). Слова *путь* (*дорога*, *стезя*), прилагательные — определения этого слова — *тернистый*, *каменистый*, *широкий*, *тесный* или *над ездной*, или *усыпанный цветами*, *розами* — были символами и устойчивыми поэтическими эпитетами символического наименования жизни; человек в этом комплексе — *путник*, *странник*, его аксессуар — *посох*, конец его жизни — движения по пути — *пристань*, символизирующая мирное существование или смерть. Словесный комплекс жизни-пути мог получать распространение за счет слов-образов, логически связанных с исходным, опорным словом-образом комплекса: *бури*, *непогоды* — символически представляли различного рода бедствия на пути жизни; *утро*, *полдень*, *вечер* — символизировали различные периоды человеческой жизни. Этот комплекс при условии логической спаянности его элементов мог образовывать пластическую картину — перифразу определенного символического содержания. Весь замкнутый словесный комплекс был связан с высокой торжественностью, определенной длительной, преимущественно церковно-славянской традицией.

В стихотворении «Телега жизни» (1823)<sup>4</sup> Пушкин воспроизводит все элементы этого устойчивого словесного комплекса. Если обратить внимание на лексический и фразеологический состав стихотворения и сопоставить его с аналогичными фактами, ходовыми в поэзии конца XVIII — начала XIX в., то разрыв с традицией при решении темы «жизни» не покажется слишком значительным. Действительно, процесс жизни здесь представляется как движение по *пути* (*дороге*), подчиняющееся неумолимым законам времени; возраст человека обозначен издавна закрепленными за ним в поэзии приравнениями к частям дня (*утро*, *полдень*, *вечер*); время квалифицировано как *седое* — постоянный его эпитет; структура стихотворения подчинена обычной схематической периодизации жизни: каждый из периодов охарактеризован с точки зрения естественной логики возраста. Но очень общий абстрактный подход к оценке хода человеческой жизни, основанный на ее общечеловеческих свойствах (бодрость юности, усталость и спокойствие зрелости и безразличие старости), вылившийся в обращение к общелитературной символике, не стирает яркой оригинальности стихотворения Пушкина, легшего в качестве эталона в основу ряда последующих аналогичных по теме и по структуре произведений различных поэтов. Пушкин добивается высокой пластичности сменяющихся сцен, воспроизводящих реалии, типичные для быта пушкинского времени (*телега*, *ямщик*, *косогоры*, *овраги* и др.); самого седока с его сменой настрое-

<sup>4</sup> Блестящий анализ этого стихотворения см.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 436—441.

ний и состояний, нашедших свое выражение в просторечной лексике (*по-растряло, пошел, полегче, дуралей* и др.), смело выходящей в область «русских титулов».

Сниженно-бытовое развитие устойчивого словесного комплекса у Пушкина не влечет за собой снижения самой темы, не вызывает ту экспрессию шутливости или ироничности или подобного рода экспрессивной окрашенности, которая в случаях соединения старых символов с просторечными словами или словами сниженно-разговорного тона появлялась у ряда авторов — предшественников Пушкина<sup>5</sup>. По своему общему эмоциональному тону стихотворение может быть поставлено в один ряд с таким высоким решением данной темы, которое находим у Жуковского в стихотворении «Мечты» (1812): «И быстро *колесница жизни Стезею младости текла*», определенном в соответствии со старыми нормами высокой лексикой (*стезя, младость, текла*) и реалиями, связанными с торжественными темами (*колесница*).

Пушкин сохраняет в тексте лишь единственное указание на второй план стихотворения (если не считать заглавия «Телега жизни» — образа непривычного и не традиционного), да и оно включено у него в приложение «Ямщик лихой, *седое время*, Везет, не слезет с облучка», т. е. отодвинуто вглубь, ступенчато, чтобы не нарушать цельности восприятия прямого плана картины. Удельный вес образного (вещественного) и смыслового (символического) планов, который несет описательно-метафорическое сочетание или перифрастическое выражение, может быть различен: крен в сторону предметности, заложенной в опорном слове сочетания, или в сторону семантики сочетания определяется весом реальных представлений в массе стихотворения. В «Телеге жизни» «вещность» вытеснила второй символический смысл: он стоит за яркой бытовой картиной, поражающей неожиданностью новых символов.

«Телега жизни» Пушкина — произведение с четко выраженной композиционной схемой. Эта классическая ясность схемы хорошо реализуется в однозначных символах. Жизнь, представленная здесь — это жизнь человека вообще. Но привычные слова-символы, уместные при подобном подходе к развитию темы, включены Пушкиным в текст как естественные наименования деталей пластических сцен (логически связывающихся с центральным образом комплекса — путь, жизнь — движение по пути), сменяющих последовательно друг друга и этой сменой уже обозначающих поступательность жизненного процесса.

Естественно, что ни один из поэтов послепушкинского времени, обращаясь к той же конструктивной схеме изображения жизни как процесса, покоящегося на том же исходном образном представлении, не повторял конкретного пушкинского решения. Немалую роль в этом сыграло стремление к выражению специфических для поэта взглядов на жизнь, его тяго-

<sup>5</sup> В начале XIX в. Жуковский делает попытку снижения лексического выражения элементов комплекса жизни-пути, заменяя классическое слово *путь* словом *тропинка*. Впрочем, данная замена идет в русле классических предписаний, связывающих характер объекта изображения с языковыми средствами его наименования (здесь речь идет о крестьянах: *в долине жизни сей Спокойно шли они тропинкою своей*. Жуковский. Сельское кладбище).

В шутливых жанрах, получивших особенное развитие в начале XIX в., подбор функционального синонима общепринятого слова-символа, а также распространение словесного комплекса-схемы за счет ввода слов, обозначающих не принятые в этом комплексе детали символической картины, был направлен на изменение принятой стилистической окрашенности комплекса. Сравн. у Вяземского в стихотворении «Из Москвы» (1821): «Пусть *прыткой жизни одноколка* — По свежим бархатным лугам Везет вас к пристани надежной! И на заре и в полдень знойный Пусть бережет вас добрый дуг» встречаем *свежие бархатные луга* вместо обычного *поля*, *долины жизни*, *пути жизни*; *одноколку жизни*, да еще *прыткой*, которая везет к *пристани* наряду со старыми символами *пристань* — символ покойной жизни, *заря* — символ юности, *полдень* — символ зрелости. Подстановка сниженных синонимов вместо принятых в данной фразеологии, ввод бытовой реалии у Вяземского представляет собой вольность жанра, не нарушающую устойчивость фразеологических моделей и, конечно, не вызывающую в силу этого четкого пластического иносказания.

тение к раскрытию своего мироощущения, а также само историческое движение форм поэтического самовыражения. Последнее обстоятельство определяло отношение поэтов к традиции, отбор выразительных и изобразительных языковых средств, характер обращения к старой символической. Но в какие бы конкретные формы ни отливалось стихотворное произведение, посвященное жизни как движению по пути, символический характер узловатого образа «путь», устойчиво закрепленный за этим словом в общелитературном употреблении, всегда оставался центром, символизировавшим все, что соединялось с ним в единую, тематически оправданную цепь, образовывало его словесный комплекс.

В 1826 г. Боратынский дает свою «Дорогу жизни» — первое оригинальное воспроизведение пушкинской композиционно-образной схемы. Он идет, так же как и Пушкин, по пути усиления «вещности» старых слов-символов, по пути ввода в текст сниженных реалий, влекущих за собой не «поэтическую» в старом представлении лексику.

В дорогу жизни снаряжая  
Своих сынов, безумцев нас,  
Снов золотых судьба благая  
дает известный нам запас:  
Нас быстро годы почтовые  
С корчмы доводят до корчмы,  
И снами теми путевые  
Прогоня жизни платим мы.

Включение в это стихотворение бытовых реалий, представленных их прямыми наименованиями, все же не вызывает, как у Пушкина, ярких пластических представлений. Большое количество описательно-метафорических сочетаний, определители которых, неоднократно повторяясь, притормаживают восприятие «вещности» определяемых членов сочетаний, выдвигает на передний план их привычное символическое наполнение. Сравн. слова *почтовые, прогоны, корчма, дорога*, но это *дорога жизни, почтовые прогоны платят жизни*; деятель — *судьба благая*; не ямщик, а *годы почтовые*. Если учесть, что, кроме перечисленного в стихотворении, встречаются такие устойчивые по своему значению в поэтической речи сочетания как *сны златые* (=мечты), *сыны судьбы* (=люди), то процент перифрастических и описательно-метафорических элементов с условным содержанием будет значительно выше, чем в «Телеге жизни» Пушкина. Все это делает понятным рассудочный, отвлеченно-философский характер стихотворения Боратынского, определенный выступающей на первое место символической слов-образов.

От «Телеги жизни» Пушкина начинается цепь стихотворений, являющихся или непосредственным откликом на него, или связанных с ним набором аналогичных средств (композиционных, образных, лексических или фразеологических). Сравн. «В телеге жизни» Полонского (1876):

К моей телеге я привык,  
Мне и ухабы нипочем....  
Я только дрогну, как старик,  
В холодном воздухе ночном...  
Порой задумчиво молчу.  
Порой отчаянно кричу:  
— Пошел!.. Валяй по всем по трем!

Но хоть кричи, бранись или плачь —  
Молчит, упрям ямщик седой.  
Слегка подстегивая кляч,  
Он ровной гонит их рысцой,  
И шлепает под ними грязь,  
И незаметно шевелюсь,  
Они бегут во тьме ночной.

Стихотворение Полонского опирается на стихотворение Пушкина и его систему символов как на отправной пункт в решении темы. Это дает ему возможность, связав два стихотворения аналогичным заглавием, а также рядом непосредственных заимствований в виде отдельных слов и выраже-

ний (*ямщик, седой*, сравн. *седое время; кричу: — Пошел!... Валяй по всем по трем!* — строка, представляющая текст черного варианта стихотворения Пушкина), следовательно, указав тем самым на символический характер целого текста, избежать в самом тексте каких бы то ни было слов, отсылающих к символическому осмыслению этого последнего. Это сближает его стихотворение с «Телегой жизни» не только по теме и образным основам ее развертывания, но и по основным принципам этого развертывания. В стихотворении воспроизводится сцена движения по реальному пути, эпизод в пути с центром тяжести на сугубо личном, глубоко эмоциональном отображении мироощущения лирического героя. Движение происходит ночью (*в холодном воздухе ночном, во тьме ночной*) — указание на время идет в другом семантическом ряду символов, чем в стихотворении Пушкина (сравн. у Пушкина *утро, вечер, полдень* — символы возрастных периодов). Противопоставление *ночи — дню*, естественно напрашивающееся, рассчитано на восприятие второго смысла слова *ночь*, выступающего в поэзии как экспрессивно ярко окрашенное обозначение ряда отрицательных явлений, в частности, безрадостности, беспросветности существования или смерти духовной или физической<sup>6</sup>.

У Пушкина поведение и мироощущение седока активно или пассивно в зависимости от естественных общечеловеческих свойств соответствующего возраста. У Полонского это мироощущение не зависит от возраста (это может быть юность или зрелость, только не старость: сравн. «*дрогну, как старик*»), оно окрашено в пессимистические тона, отраженные в действиях (*задумчиво молчу, отчаянно кричу; браниться, плакать*), которые, однако, как и у Пушкина, не изменяют ровного бега времени. Безнадежность и отчаяние в стихотворении Полонского подчеркнута подбором деталей, формирующих пластический образ: *телега, ухабы, холодный ночной воздух, тьма ночная, клячи, шлепает грязь, упряж ямщик* и прямым обозначением состояния лирического героя.

Тот же Полонский в стихотворении «Ф. И. Тютчеву» (1865) («Ночной костер зимой у перелеска»), вводя тему жизни — пути, сталкивает различные человеческие судьбы, сопоставляя различные способы движения по пути (пешеход, кибитка, тройка), идя к оценкам хода жизни через ассоциации, связанные с самими реалиями. Сравн. «*Я бедный пешеход, один шагаю я*» и «*Мимо пролетит, кто счастьем богат... Их кони мчат, минуя косо гор, кибитка их в сугробе не увязнет, Дорога лоснится, полозьев след в изжит; «юности, летящей с бубенцами на тройке ухаарской». Быстрота и легкость движения тех, кто «счастьем богат» у Полонского противопоставляется шествию в ночи одинокого пешехода, которого никто не ждет. Эта быстрота и энергия движения не связаны и здесь с единым представлением об энергии юности — свойстве возраста, как у Пушкина.*

*Ночь (мрак)*, как символ безрадостности и безнадежности, воспринимается лишь тогда, когда Полонский говорит о движении своего героя-пешехода:

Но я — я бедный пешеход,  
Один] шагаю я, никто меня не ждет...  
Глухая ночь меня застала...

Глухая ночь, упоминаемая в начале стихотворения, не воспринимается как символ со строго определенным значением. Она деталь картины. Она совсем не препятствует стремительности движения к счастью. Но она подкрепляет своей пластичностью *глухую ночь* и *огонь* в заключительной части стихотворения, где они представлены в первую очередь в своем символическом наполнении. Таким образом, прямое наิเม-

<sup>6</sup> См. В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947; А. Д. Григорьев. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969, словник.

нование реалий (*ночь, костер*) и их символическое осмысление тесно связаны в стихотворении, как бы воссозданы условия возникновения символа (сначала прямое, затем переносное применение слова).

Новый этап преэмптиивности структурно-семантической модели «Телеги жизни» представляет собой стихотворение «Опять в дороге» И. Анненского (1904) в сб. «Тихие песни».

Когда высоко под дугою  
Звенело солнце для меня,  
Я жил унылою мечтою,  
Минуты светлые гоня...  
Они пугливо отлетали,  
Но вот прибился мой звонок:  
И где же вы, златые дали?  
В тумане юг, погас восток...  
А там стена, к закату ближе,  
Такая страшная на взгляд...  
Она все выше... Мы все ниже...  
«Постой-ка, дядя!» — «Не велят»<sup>7</sup>.

Собственно по характеру выбранных положений, отраженных в тексте, это стихотворение ближе к конструктивной модели пушкинского стихотворения, чем стихотворение Полонского, но значительно дальше отстоит от него по языковым средствам решения темы. Здесь также воспроизводится три периода в жизни человека — молодость (*утро*), зрелость (*вечер*) и надвигающаяся старость—смерть (*ночь*). Но вместо прямого наименования этих понятий соответствующим словом-символом, с чем встречаемся у Пушкина, Анненский дает их перифразическое наименование: утро — это «Когда высоко под дугою звенело солнце для меня», вечер — это «... и где же вы, златые дали? В тумане юг», это «Но вот прибился мой звонок», а надвигающаяся ночь — это «погас восток...» и еще такая деталь, как «А там стена, к закату ближе. Такая страшная на взгляд...». В основе перифраз лежат частные явления, детали, воспроизводящие на основе метонимического принципа восприятие героем того или иного времени дня (тот или иной период в жизни человека): солнечный свет, отраженный колокольчиком под дугой; потом златые дали исчезли; юг — в тумане, восток погас, мрак, как стена<sup>8</sup>, ползет с запада<sup>9</sup>. У Пушкина разным периодам жизни — частям дня соответствовало разное мировосприятие, выраженное через отношение к езде. В стихотворении Анненского, где жизнь тоже езда, разные периоды жизни отмечены одним настроением: молодость связана с тоскливыми мечтами, для зрелости — юг (солнце) в тумане, восток погас и лишь неотвратимая мгла впереди. Общим настроением стихотворение Анненского ближе к стихотворению Полонского.

Таким образом, тема жизни — пути, получившая у Пушкина логически четкое пластическое решение, находит у И. Анненского свое индивидуальное воплощение, освобожденное от включения в текст слов-символов с закрепленными традицией устойчивыми значениями. Целое явление введено второстепенными, побочными деталями, определенными специфически авторским восприятием (*дуга, звонок* вместо *телеги жизни, дядя* вместо *ящик-время*) или перифразами, основанными на косвенно связанных с основным явлением-символом деталях (см. выше обозначение *утра* — юности, *полдня* — зрелости, *вечера* — старости).

<sup>7</sup> В автографе ЦГАЛИ, 16 — озаглавлено: «За Пушкиным», что, очевидно, является намеком на общность основного мотива со стихотворением Пушкина «Телега жизни». Примечание к данному стихотворению в кн. «Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии», большая серия «Библиотеки поэта», Л., 1959, стр. 58.

<sup>8</sup> Новым представляется образ *стены-тучи*, ползущей с запада, куда направлено движение (на закат!). Возможно, впрочем, что появление его (образа стены) стимулировано традиционными сочетаниями *черта, предел, праг, дверь могилы, могильная* как конца человеческого пути.

<sup>9</sup> Слово *закат* выступает здесь синонимом слова *запад* (противопоставляет *востоку* — *восходу*).



Любопытно, что смена периодов жизни у Анненского вся основана на смене освещения, смене цветовых сигналов (солнце *звенело*; дали *златые*, в тумане, погас) при единстве настроения, выраженного в восприятии этих сигналов (когда *звенело* солнце — *я жил унылою мечтою, минуты светлые гоня. Они пугливо отлетали; где же вы, златые дали; такая страшная на взгляд*).

Стихотворение Анненского связывается с «Телегой жизни» стихом, замыкающим третью строфу: «Постой-ка дядя!» — «Не велят».

Отсутствие прямых обозначений опорных слов устойчивых сочетаний и слов-символов в стихотворении Анненского, отсутствие логической договоренности и рассчитано на создание особого, инстинктом улавливаемого настроения.

Триаду «жизнь — время — человек», получившую специфическое раскрытие в пушкинской «Телеге жизни» и названных выше послепушкинских стихотворениях, можно, вероятно, проиллюстрировать и рядом других стихотворений, в которых пушкинская структурная схема нашла свое прямое или косвенное отражение. Остановимся лишь на одном стихотворении Маршака, также перекликающемся с «Телегой жизни» Пушкина:

Сколько раз пытался я ускорить  
Время, что несло меня вперед,  
Подхлестнуть, вспугнуть его, пришпорить,  
Чтобы слышать, как оно идет.

А теперь неторопливо еду,  
Но зато я слышу каждый шаг,  
Слышу, как дубы ведут беседу,  
Как лесной ручей бежит в овраг.

Жизнь идет не медленней, но тише,  
Потому что лес вечерний тих,  
И прощальный шум ветвей я слышу  
Без тебя — один за нас двоих<sup>10</sup>.

Стихотворение Маршака любопытно иными отношениями членов треугольника: нет расчлененности жизни и времени, они слиты в одно целое «время — как оно идет» и «жизнь идет не медленней, но тише». Первая строфа, в которой устанавливаются отношения человека ко времени, совершенно лишена привычного предметного воплощения времени, его персонализации. Действительно, в сочетаниях *время несет вперед, оно идет*, глаголы *несет* и *идет* в применении ко времени или слабо ощутимая метафора (*несет*) или стертая общезыковая метафора (*идет*); глаголы третьего стиха — *подхлестнуть, вспугнуть его, пришпорить* — яркие метафоры, подготавливающие будущую персонализацию, но в пределах строфы еще ее не формирующие, чему, может быть, мешает глагол *ускорить* (время), который сдерживает пластическое воплощение, так же как и глагол *слышать* в последнем стихе первой строфы.

Во второй строфе первые два стиха определяют, оформляют наметившееся в первой строфе пластическое воспроизведение времени: *неторопливо еду, слышу каждый шаг*, заставляя, подключив глаголы первой строфы — *подхлестнуть, пришпорить*, осознать отношение времени и человека как отношение лошади и седока. Этот пластический образ, созданный только глаголами движения, зрительно нечеток, хотя и подкреплен конкретностью обстановки, в которой происходит движение: *дубы ведут беседу, ручей бежит в овраг*, а затем и *лес вечерний и прощальный шум ветвей*.

В стихотворении воспроизведены два периода жизни человека, вернее, данного лирического героя: молодость — зрелость, отличающаяся попытками ускорить и без того стремительное движение времени (*несло меня*

<sup>10</sup> С. М а р ш а к. Избранная лирика. М., ГИХЛ, 1962, стр. 74.

*вперед*), чтобы лучше «слышать», ощущать его ход, т. е. пульсацию жизни, и старость, которая не спешит, и хотя это не отражается на движении времени (*жизнь идет не медленной, но тише*), именно в силу этого получает возможность «слышать» жизнь. В третьей строфе упоминание *вечернего леса* — единственное звено, связывающее с *вечером* — символом старости (сравн. у Пушкина: «*Под вечер мы привыкли к ней*» — телеге жизни).

В третьей строфе пластический образ, складывающийся во второй, снова распадается, так как сочетание «жизнь идет не медленной, но тише», благодаря привычному сплелению глагола с существительным и привычному соединению наречий с глаголом в данном его применении, уже не воспринимается как закрепление пластических представлений, намеченных во второй строфе.

Все глаголы в стихотворении отличаются соприсутствием двух значений — то прямого, то переносного, которые попеременно выступают на передний план. Возникает «мерзательность» значений, создающих впечатление не окончательной логической договоренности и, как следствие, особой интимности стихотворения.

Конструктивная основа пушкинского стихотворения получает в стихотворении Маршака новую классическую форму, но принципиально по-другому решенную. Характер этого решения может быть охарактеризован словами Е. Г. Эткинда, сказанными по поводу специфических особенностей переводов Маршаком сонетов Шекспира: «Он оттесняет содержащиеся в оригинале разнообразные условности на далекий задний план, а иногда и вовсе вытравливает их из своего текста»<sup>11</sup>.

«В литературном творчестве каждой исторической эпохи условно-поэтическое начало вступает в определенное соединение с индивидуальным, традиционное, унаследованное от отцов — с оригинальным, созданным данной поэтической личностью. Порой традиционность чуть ли не исключает индивидуальное новаторство — это наблюдается в посланиях, одах, эклогах последовательного классицизма. Порой индивидуальное изобретение поэта оттесняет или даже вытесняет вовсе условно-романтическое начало — например, в стихах новейших романтиков»<sup>12</sup>.

Анализ поэтических текстов, основанных на одной конструктивной схеме и объединенных общностью темы, помогает понять общее развитие поэтической речи эпохи, отражающей развитие литературного языка и поиски индивидуальных форм поэтической выразительности.

---

<sup>11</sup> Е. Эткинд. Об условно-поэтическом и индивидуальном. В сб.: «Мастерство перевода». М., 1968, стр. 142.

<sup>12</sup> Там же, стр. 134.

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

М. А. ЦЯВЛОВСКИЙ

## ИЗ ЗАПИСЕЙ П. И. БАРТЕНЕВА

(О Пушкине и гр. Е. К. Воронцовой)\*

На листе синей почтовой бумаги рукой П. И. Бартечева записано:

«Перстень-талисман подарила Пушкину княгиня Е. К. Воронцова. После его смерти перстень взял себе Жуковский и был с ним в Англии в 1838. Там была тогда же и Воронцова. Она тотчас узнала свой подарок на руке Жуковского, и тот сказал ей, что он снял его с мертвой руки Пушкина.

Кн. Вяземская уверена, что в летние месяцы в Белой Церкви действовал Раевский, а в Одессе — Пушкин. Он ей рассказывал про свои ночные с нею свидания. Против ожидания она вернулась к себе [где ее жд(ал)] не одна, а с мужем, Пушкин, которому назначено было прийти, успел залезть под диван. Чтобы она знала об его присутствии, он из-под дивана, незаметно для мужа, потянул ее за ногу»<sup>1</sup>.

Вся эта запись сделана Бартечевым со слов кн. Веры Федоровны Вяземской (1790—1886).

Во время заграничного путешествия с наследником Александром Николаевичем, Жуковский был в Англии с 21 апреля /3 мая по 18/ 30 мая 1839 г.<sup>2</sup> В дневнике Жуковского за это время имеется ряд записей о встречах в Лондоне с Е. К. Воронцовой. Так, например, под 22 апреля/4 мая записано: «К Воронцову <...> чрезвычайная нежность графини Воронцовой». В это время жила в Лондоне и В. Ф. Вяземская, с которой общался Жуковский, о чем также имеются записи в его дневнике (под 21, 28, 30 апреля и 6 мая ст. ст.<sup>3</sup>). Вероятно, свой разговор с Воронцовой Жуковский в Лондоне же передал Вяземской, которая рассказала об этом Бартечеву (первая часть его записи) добавив кстати и слышанное ею от Пушкина об его отношениях с Воронцовой.

Сообщение о том, что «волшебница» стихотворения «Талисман», «вручившая» перстень поэту, была Е. К. Воронцова, в печати появилось впервые в 1880 г. в «Каталоге Пушкинской выставки, устроенной Комитетом Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым». Здесь (на стр. 33) сказано: «Перстень Пушкина с печатью, подаренной ему в Одессе княгинею Елисаветою Ксавьеровною Воронцовой (ум. в 1880 г.)<sup>4</sup> и считавшийся талисманом. По поводу его написано стихотворение „Талисман“...». Строки эти сопровождаемы ссылкой на «письменное удостоверение И. С. Тургенева», точный текст которого не приведен.

Через четыре года было опубликовано свидетельство об этом П. А. Вяземского. Среди его дневниковых записей во время пребывания в Англии в 1838 г. под 19 октября описан вечер у гр. Брюса, на котором присутствовала сестра Воронцова, Елизавета Семеновна (1783—1856), бывшая с 1808 г. замужем за гр. Георгом Августом Пемброком (1759—1827).

«Сегодня Herbert <сын Пемброка>, — записал Вяземский, — пел „Талисман“, вывезенный сюда и на английские буквы переложенный леиди Гейтсбюри. Он и не знал, что поет про волшебницу тетку, которую сюда на днях ожидают с мужем...»<sup>5</sup>.

\* Эта неопубликованная работа из оставшегося литературного наследия выдающегося советского ученого-пушкиниста Мстислава Александровича Цявловского подготовлена к печати Т. Г. Ця в л о в с к о й.

<sup>1</sup> Рукописный отдел Гос. Литературного музея — ныне: Центральный Государственный архив литературы и искусства (Москва), ф. № 46 П. И. Бартечева, оп. № 1, ед. хр. 9, л. 7. В 1845 г. муж Е. К. Воронцовой был возведен в княжеское достоинство. — Т. Д.

<sup>2</sup> А не в 1838 г., как ошибочно указала Вяземская, или неверно записал Бартечев.

<sup>3</sup> Дневники В. А. Жуковского. С прим. И. А. Бычкова. СПб., 1903, стр. 487—496.

<sup>4</sup> Е. К. Воронцова умерла 15 апреля 1880 г.; ценз. разр. каталога — 29 октября этого года.

<sup>5</sup> Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. IX, СПб., 1884, стр. 186.

Первая часть публикуемой записи рассказа Вяземской интересна и значительна тем, что подтверждает свидетельство Вяземского «показанием» самой дарительницы талисмана, Воронцовой. Неизвестно, знал ли Жуковский историю происхождения талисмана до того, как ему рассказала это Воронцова, но, во всяком случае, теперь ясно, что вышеупомянутый сертификат перстня-талисмана, написанный И. С. Тургеневым, сделан со слов сына Жуковского, знавшего об этом по семейным преданиям: «Перстень этот был подарен Пушкину в Одессе княгиней Воронцовой. Он носил почти постоянно этот перстень (по поводу которого написал свое стихотворение „Талисман“) и подарил его на смертном одре поэту Жуковскому. От Жуковского перстень перешел к его сыну Павлу Васильевичу, который подарил его мне. Париж. Август, 1880. Иван Тургенев»<sup>6</sup>. После смерти Тургенева перстень принадлежал Полине Виардо, которая принесла его в дар 29 апреля 1887 г. Пушкинскому музею Александровского лицея<sup>7</sup>. Отсюда перстень был украден, но кража эта была скрыта администрацией, и был сделан очень неудачно перстень, который выдавался за подлинный<sup>8</sup>. Эта копия в 1917 г. тоже была украдена из музея.

Вторая часть записи рассказа Вяземской, при всей ее краткости, имеет несомненно большое биографическое значение.

С В. Ф. Вяземской Пушкин был в самом тесном общении в последние недели своего пребывания в Одессе и был с нею откровенен, как, вероятно, ни с кем в это время.

Запись Бартенева, в сущности, не является такой уж неожиданной. Ее нужно сопоставить с тем, что мы находим в переписке Я. К. Грота с П. А. Плетневым за февраль — март 1846 г. 20 февраля Плетнев писал Гроту: «Чай пил у князя Вяземского, где были гр. Мих. Вьельгорский и Полетика (...). Княгиня рассказывала мне некоторые подробности о пребывании А. Пушкина в Одессе и его сношениях с женой нынешнего князя В — а (т. е. Воронцова), что я только подозревал». На жадные вопросы Грота Плетнев ответил: «Рассказ Вяземской касается отношений Пушкина к В — вой (Одесской). Расскажу здесь (т. е. *при свидании*)»<sup>9</sup>. Эта реплика Плетнева не оставляет никаких сомнений относительно содержания рассказа Вяземской. Конечно, она рассказывала Плетневу то же, но, вероятно, с большими подробностями, чем потом с ее слов записал Бартенев. Надо думать, больше Плетнева и Бартенева знал об этом С. А. Соболевский, так отсутствовавший Бартенева, когда последний собирался ехать в Одессу работать в архиве Воронцовых: «Купайтесь в Черном и черных морях и расспрашивайте княгиню, как она жила с Пушкиным»<sup>10</sup>. Последовать совету Соболевского Бартенев не решился, о чем свидетельствует его внук: «По моей вине, рассказывал мне дедушка, утеряны письма Пушкина к княгине Воронцовой; я мог бы их выпросить, но так боялся выразить на лице своем смущение, что даже не упоминал о Пушкине, а княгиня свободно говорила и о нем, и о Раевском»<sup>11</sup>.

Надо думать, что Петр Юрьевич передал неточно слова деда о письмах Пушкина. Вот что записал сам Петр Иванович об этом: «По окончании фельдмаршала Воронцова (ум. 1856, 6-го ноября) его вдова, подобно многим другим вдовам, принялась разбирать его переписку, долго этим занималась и производила уничтожения. Тут же она разбирала и собственные свои бумаги. Пошлась небольшая связка с письмами Пушкина и княгиня их истребила; но домоправитель ее (впоследствии и секретарь) Григорий Иванович Тумачевский<sup>12</sup>, помогавший ей в разборе бумаг, помнит в одном пушкинском письме выражение: *Que fait votre lourdaud de mari?* <Что делает ваш солдафон супруг?> В глубокой старости княгиня Елисавета Ксаверьевна восхищалась сочинениями Пушкина: ей прочитывали их почти каждый день, и такое чтение продолжалось целые годы. Это сказывала мне и жившая при ней до самой ее кончины (в Одессе в 1880 г.) Ельвина Ланге»<sup>13</sup>.

Только эту записку, опубликованную Бартеневым незадолго до его смерти, и решился он обнародовать из всего, что знал об интимной жизни Воронцовых. Причина этой сдержанности понятна. В 1869 г. Бартеневу было предложено кн. Семеном Михайловичем Воронцовым (1823—1882), единственным сыном кн. М. С. Воронцова, заняться разбором бумаг огромного архива Воронцовых и опубликовать из него то, что найдет нужным Бартенев. В течение двадцати пяти лет (1870—1895) им было опубликовано соток томов «Архива Воронцовых». Положение Бартенева как историографа семьи Воронцовых, естественно, обязывало его к молчанию в течение долгого времени. А между

<sup>6</sup> В. Гаевский. Перстень Пушкина. «Вестник Европы», 1888, № 2, стр. 53 (подлинник в ИРЛИ).

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> И. Евдокимов. Украденный перстень Пушкина. «Среди коллекционеров», 1923, № 1—2, стр. 24—26.

<sup>9</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, СПб., 1896, стр. 680, 682, 688, 690, 697.

<sup>10</sup> Петр Бартенев (младший). «Петр Иванович Бартенев». Некролог. «Русский архив», 1912, № 12, стр. 572.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> О Тумачевском см.: «Русский архив», 1912, № 8, стр. 635—636.

<sup>13</sup> Выдержки из записной книжки издателя «Русского архива». «Русский архив», 1912, № 5, стр. 159.

тем молчание это породило немало «недоумений» среди пушкинистов по вопросу о характере взаимоотношений Пушкина и Воронцовой.

Так, статья М. О. Гершензона «Пушкин и гр. Е. К. Воронцова» дает в корне ложную концепцию этих отношений<sup>14</sup>. Для исследователя несомненно лишь одно — Пушкин был влюблен в Воронцову. Он опроверг «первоисточник» «легенды» — свидетельство Ф. Ф. Вигеля и П. И. Кашиста<sup>15</sup> о предательской роли Александра Раевского в отношениях Пушкина с Воронцовыми. Эта «сплетня» «разрушается», по мнению Гершензона, «неопровержимым фактом: отношения между Пушкиным и А. Раевским остались тесно-дружескими и после высылки поэта из Одессы и оставались такими еще много лет. Через три недели после высылки Пушкина Раевский пишет ему письмо, полное простых и искренних уверений в своей привязанности».

С этими утверждениями нельзя согласиться. Характеристика письма Раевского, даваемая Гершензоном, конечно, совершенно неверна. Прав П. К. Губер, утверждавший, что в письме «с первых же строк чувствуется какая-то неловкость, затанное сознание собственной неправоты, желание загладить ее и вновь восстановить пошатнувшиеся дружеские отношения»<sup>16</sup>. Очень выразительны строки: «Если после этого первого письма вы мне не ответите и не дадите своего адреса, я буду продолжать вам писать, надоедать вам до тех пор, пока не заставлю вас ответить мне...»<sup>17</sup> (XIII, 530). Предчувствие не обмануло Раевского: как явствует из письма к Пушкину С. В. Волконского (XIII, 112), Пушкин Раевскому не ответил или, вернее ответил стихотворением «Кюварность», черновой автограф которого помечен 18 октября 1824 г.

Когда твой друг на глас твоих речей  
Ответствует язвительным молчаньем;  
Когда свою он от руки твоей,  
Как от змеи, отдернет с содроганьем;  
Как, на тебя взор острый приговоздя,  
Качает он с презреньем головою,—  
Не говори: «Он болен, он дитя,  
Он мучится безумною тоскою»;  
Не говори: «Неблагодарен он;  
<sup>10</sup> Он слаб и зол, он дружбы недостоин;  
Вся жизнь его какой-то тяжкий сон...  
Ужель ты прав? Ужели ты спокоен?  
Ах, если так, он в прах готов упасть,  
Чтоб вымолить у друга примиренье.  
Но если ты святую дружбы власть  
Употреблял на злобное гоненье;  
Но если ты затейливо язвил  
Пугливое его воображенье  
И гордую забаву находил  
<sup>20</sup> В его тоске, рыданьях, униженье;  
Но если сам презренной клеветы  
Ты про него невидимым был эхом;  
Но если цепь ему накинул ты  
И сонного врагу предал со смехом,  
И он прочел в немой душе твоей  
Все тайное своим печальным взором —  
Тогда ступай, не трать пустых речей —  
Ты осужден последним приговором.

Среди первоначальных вариантов к ст. 11 имеется такой:

Нет! совести признай святой закон

Вместо ст. 13 первоначально:

Иль ты ничем пред ним не виноват

Вместо ст. 26 первоначально:

Твои вины                      орлиным взором

<sup>14</sup> Вошла в его кн.: «Мудрость Пушкина». М., 1919, стр. 185—205. До этого в кн. «Образы прошлого». М., 1912; впервые: «Вестник Европы», 1909, № 2.

<sup>15</sup> Ф. Ф. Вигель. Записки, ч. VI, М., 1892, стр. 171—172; Гр. Петр Кашист. К эпизоду о высылке Пушкина из Одессы в его имение Псковской губернии. «Русская старина», 1899, № 5, стр. 243.

<sup>16</sup> П. К. Губар. Дон-жуанский список Пушкина. Пб., 1923, стр. 131. Такова же оценка письму В. Ф. Садовника в кн. «Дневник А. С. Пушкина», М., 1923, стр. 481. См. еще Г. Чулков. Жизнь Пушкина, М., 1938, стр. 136.

<sup>17</sup> Подлинник на французском языке.

вслед за тем:

Все тайное орлиным взором

Вместо ст. 27 первоначально:

Тогда не трать ласкательных речей

а затем:

Тогда не трать бессмысленных речей (II, 2, 863).

В последних вариантах нельзя не видеть прямого ответа на письмо Раевского, где есть такие «ласкательные» строки: «Ради бога, дорогой друг, не предавайтесь отчаянию, берегитесь, чтобы оно не ослабило вашего прекрасного дарования, заботьтесь о себе, будьте терпеливы: ваше положение изменится к лучшему. Поймут несправедливость той суровой меры, которую применили к вам. Ваш долг перед самим собой, перед другими, даже перед вашей родиной — не падать духом; не забывайте, что вы — украшение нашей зарождающейся литературы и что временные невзгоды, жертвою которых вы оказались, не могут повредить вашей литературной славе» (XIII, 530).

Наконец, напомним, что в двух перечнях стихотворений, составленных Пушкиным и предназначенных им для помещения в сборник, это стихотворение названо «Измена»<sup>18</sup>.

К этой теме «измены друга» в связи с высылкой поэта из Одессы он возвращался еще дважды в своих стихотворениях «Желание славы» (1825 г.), посвященном Воронцову, и «Вновь я посетил...» (1835 г.).

В «Желании славы»:

Я наслаждением весь полон был, я мнил,  
Что нет грядущего, что грозный день разлуки  
Не придет никогда... И что же? Слезы, муки,  
Измены, клевета, всё на главу мою  
Обрушилось вдруг... Что я, где я? Стою,  
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,  
И всё передо мной затмилось!...<sup>19</sup>

В черновом тексте стихотворения «Вновь я посетил...» эта тема разрабатывалась поэтом в двух местах. Первое:

Здесь погруженный в  
Я размышлял о грустных заблужденьях,  
Об испытаньях юности моей,  
О строгом заслуженном осужденьи,  
О [мнимой] дружбе, сердце уязвившей  
Мне горькою и ветреной <?> обидой

Среди первоначальных вариантов ст. 4:

О клевете насмешливой  
О клевете, мне сердце уязвившей <?>  
О клевете, о строгой света  
О клевете, о строгом осужденьи (III, 2, 999)

...годы  
Промчались — и вы во вне прияли  
Усталого пришельца — я еще  
Был молод — но уже судьба и страсти  
Меня борьбой неравной истомили.  
[Я зрел врага в бесстрашном <?> судии,  
Изменника в товарище, пожавшем  
Мне руку на шру, — всяк предо мной  
Казался мне изменник или враг.] (III, 2, 996).

Как перевести на язык прозы все эти обвинения в приведенных стихах, какие конкретные факты «измены», «клеветы», «обиды» разумел Пушкин, мы не знаем. Вигель сообщает, что, «как узнали после через Франка»<sup>20</sup>, решение Воронцова отправить Пушкина в командировку на борьбу с саранчой было внушено Раевским, что последний, с одной стороны, советовал Пушкину исполнить это приказание, сильнейшим образом

<sup>18</sup> «Рукою Пушкина». Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 238, 239, 240.

<sup>19</sup> Чернового текста этих стихов не сохранилось.

<sup>20</sup> Чиновник особых поручений при Воронцове.

возмутившее поэта, с другой, принимал участие в составлении Пушкиным резкого письма к Воронцову<sup>21</sup>. В «Коварности» тяжкие обвинения и «последний приговор» поставлены даже под знаком «если», что свидетельствует о том, что у Пушкина не было неопровержимых доказательств вины перед ним его «друзья», но, конечно, не может быть никаких сомнений, что герой «Коварности» (или «Измены») все тот же «демон» Пушкина, Александр Раевский, и что таким образом все приведенные высказывания самого поэта категорически подтверждают справедливость свидетельств Капниста и Вигеля в их основе.

Взамен будто бы созданной биографами «легенды» о двусмысленном поведении Раевского по отношению к Пушкину, Гершензон дает свое объяснение ревности Воронцова. Опираясь на воспоминания Пущина<sup>22</sup> и на «Воображаемый разговор с Александром I», он выдвигает гипотезу о ревности Воронцова не жены, а какой-то неизвестной женщины и решительно отвергает как роман Пушкина с Воронцовой, так и отражение его в творчестве поэта<sup>23</sup>.

Все эти утверждения были совершенно неубедительны и в то время, когда они высказывались; теперь же полностью опровергаются публикуемой записью Бартенева.

Статья Гершензона чрезвычайно затемнила вопрос и произвольными интерпретациями документов и неосновательными догадками.

Поэтому считаю не лишним привести все имеющиеся в настоящее время данные о взаимоотношениях Пушкина с Воронцовой, тем более, что и последняя специальная работа на эту тему — обстоятельная статья М. П. Алексеева о Воронцовой (в третьем выпуске сборника Пушкинской комиссии Одесского Дома ученых) устарела<sup>24</sup>.

Начну с портретов Воронцовой, имеющихся в рукописях Пушкина. Об них писал еще П. В. Анненков, рассказывая об одесской жизни поэта<sup>25</sup>. Ныне установлено тридцать два портрета Воронцовой за 1823—1829 гг. По числу нарисованных Пушкиным ее портретов она занимает первое место, намного превышающее число портретов всех остальных современников, изображенных поэтом. Многократные зарисовки лица и фигуры Воронцовой на протяжении ряда лет внушены и первым впечатлением от нее и чувством еще неразделенной любви, и жгучими воспоминаниями в Михайловском, с особенной силой овладевавшими поэтом при чтении полученных им писем от любимой женщины, и воспоминаниями, когда поэт «дерзал мысленно ласкать» «образ милый».

Кроме рисунков, черновые тетради Пушкина, имевшего обыкновение отмечать в них значительные события своей интимной жизни аббревиатурными записями, хранят две такие пометы, связанные с Воронцовой.

Первая помета: «8 fev. la nuit 1824— joué avec Sch. et Sin. perdu — soupé chez C. E. V.» то есть 8 февраля 1824 г. ночь играл с Шаховским (или Шварцем) и Синявным, проиграл—ужинал у г(рафини) Е. В(оронцовой)<sup>26</sup>. Помета эта, можно думать, отмечала какой-то важный эпизод в истории отношений поэта с Воронцовой, но она для него еще comtesse. Вторую помету опубликовал Анненков, писавший: «Получение

<sup>21</sup> Ф. Ф. В и г е л ь. Записки, ч. VI, стр. 172.— Письмо к Воронцову неизвестно. П. П. Вяземский, вероятно со слов матери, писал об этом: «Глубоко оскорблен был Пушкин предложением принять участие в экспедиции против саранчи. В этом предложении новороссийского генерал-губернатора он увидел злейшую иронию над поэтом-сатириком, принявшие честлюбовного дворянина, и, вероятно, паче всего одурачение Ловеласа, подготовившего свое торжество» (П. П. В я з е м с к и й. Пушкин по документам остафьевского архива и личным воспоминаниям. В кн.: «А. С. Пушкин». II. М., 1885, стр. 27).

<sup>22</sup> И. И. П у щ и н. Записки о Пушкине и письма. М.—Л., 1927, стр. 84.

<sup>23</sup> М. О. Г е р ш е н з о н. Мудрость Пушкина, стр. 191—192.— Познакомившись с М. О. Гершензоном в 1913 г., я с ним тесно общался до самой его смерти (20 февраля 1925 г.) преимущественно на почве пушкинских интересов. Неоднократно во время разговоров мне доводилось слышать полупризнания покойного в ошибочности его концепции отношений Пушкина с Воронцовой, но во время работы Михаила Осиповича над его книгой «Гольфстрем» (1922 г.) он меня удивил, доказывая, как всегда увлеченно, что в стихотворении Пушкина «Прозерпина» изображены взаимоотношения Воронцова, Воронцовой и Пушкина. «Бледный Плутон, мчащийся к нимфам» — это Воронцов («худое, узкое, а потому можно сказать, „бледное“ лицо), едущий к актрисам; Прозерпина, отдающаяся «без порфиры и венца» робкому юноше — это Воронцова, являвшаяся на свидания с Пушкиным как «простая смертная», а не «жена наместника». Словам «без порфиры и венца» придавалось, помню, особенно важное значение в этой интерпретации стихотворения, которая полностью зачеркивала всю разбираемую статью исследователя. Я так опешил, что кажется, ничего не мог сказать.

<sup>24</sup> «Пушкин. Статьи и материалы». Одесса, 1927, вып. 3, стр. 34—44.— В позднейших работах о Пушкине после доклада И. А. Новикова 1935 г. (см. о нем далее) правильно отражено отношение поэта к Воронцовой: В. В. В е р е с а е в. Спутники Пушкина. I. М., 1937, стр. 313—317; Б. П. Г о р о д е ц к и й. Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, стр. 288—293; Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина (1826—1830), М., 1967, стр. 493.— Т. II.

<sup>25</sup> П. А н н е н к о в. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874, стр. 245.

<sup>26</sup> «Рукою Пушкина», стр. 300, где печатка: «W» вместо «V».

письма из Одессы всегда становится событием в его уединенном Михайловском. После XXXII строфы 3-й главы „Онегина“ он делает приписку: „5-го сентября 1824 года — Une l (lettre) de\*\*\*“<sup>27</sup>. Сестра поэта, О. С. Павличева, говорила нам, что когда приходило из Одессы письмо с печатью, изукрашенною точно такими же кабалистическими знаками, какие находились и на перстне ее брата — последний заперался в своей комнате, никуда не выходил и никого не принимал к себе. Памятником его благоговейного настроения при таких случаях осталось в его произведениях стихотворение „Сожженное письмо“, от 1825 г. Вот где была настоящая мысль Пушкина<sup>28</sup>.

Из контекста ясно, что Анненков говорит о письмах Воронцовой, почему прочитанные им в записи инициалы он и обозначил, как тогда было принято (Воронцова была еще жива) тремя звездочками. Так как инициалы после «de» написаны один поверх другого и, кроме того, зачеркнуты, чтение их представляет трудности. В. Е. Якушкин отказался их прочесть. Гершензон читал как одну букву «похожую на R» и толковал запись как помету дню получения письма А. Раевского. П. Е. Щеголев утверждал, что написано было: P. V., т. е. «Princesse Wiasemsky», Т. Г. Зенгер прочла «LV», т. е. как монограмму «Lise Woronzoff», наконец, Б. В. Томашевский прочел «EW», т. е. как монограмму «Elise Woronzoff», пояснив, что написана она как в подписи Е. Воронцовой (VI, 322)<sup>29</sup>. За то, что помета означает получение письма от Воронцовой, говорит, во-первых, то, что ее инициалы написаны в виде той же монограммы, как и подпись Воронцовой, о чем речь ниже; во-вторых, они зачеркнуты. Роман свой с Воронцовой Пушкин хранил в глубокой тайне и не хотел ее доверить даже своей черновой тетради. Инициалов Вяземской или Раевского он не стал бы зачеркивать, а, в-третьих, самое главное, на той же странице, где сделана помета, нарисовано два портрета Воронцовой, а на следующей — третий.

Приведенное свидетельство сестры Пушкина (жившей с ним в Михайловском около трех первых месяцев ссылки поэта) о получении им писем от Воронцовой настолько авторитетно, что, в сущности, не нуждается ни в каком подтверждении. Но в настоящее время свидетельство это подтверждено документально. Письмо некоей Вибельман из Одессы от 26 декабря 1833 г., находившееся в бумагах Пушкина, бывших в день его смерти в его кабинете, как теперь доказано, написано Воронцовой<sup>30</sup>. В подписи: E. Wibelman инициалы имени и фамилии написаны в виде монограммы, т. е. буква «W» написана по букве «E». Таким же образом написаны эти инициалы и Пушкиным в вышеприведенной помете, на что и обратил внимание Томашевский.

Письмо это, в котором Воронцова просит Пушкина принять участие в издававшемся в пользу бедных альманахе, начинается словами: «Право, не знаю, должна ли я писать вам и будет ли мое письмо встречено приветливой улыбкой, или тем же скужающим взглядом, каким с первых же слов начинают искать в конце страницы имя навязчивого автора.— Я опасаясь этого проявления чувства любопытства и безразличия, весьма, конечно, понятно, но для меня, признаюсь, мучительного по той простой причине, что никто не может отнестись к себе беспристрастно».

Воронцова пишет об Одессе: «...город, в котором вы жили, и который благодаря вашему имени войдет в историю». Кончается письмо такими строками: «Теперь, когда столько лиц обращаются к нашим литературным светилам с призывом обогатить наш „Подарок бедным“, могу ли я не напомнить Вам о наших прежних дружеских отношениях, воспоминание о которых Вы, может быть, еще сохранили, и не попросить вас в память этого о поддержке и покровительстве, которые мог бы оказать ваш выдающийся талант нашей „Подбирательнице колосьев“.— Будьте же добры не слишком досадовать на меня, и, если мне необходимо выступать в защиту своего дела, прошу вас, в оправдание моей назойливости и возврата к прошлому принять во внимание, что воспоминания — это богатство старости, и что ваша старинная знакомая придает большую цену этому богатству».

В письме имеется приписка, в которой Воронцова просит прислать ответ через Смирдина на имя А. П. Зонтага и затем прибавляет: «Пользуюсь случаем сообщить вам, что мои поиски рукописи графа Ивана Потоцкого оказались безуспешными. Вы конечно, понимаете, милостивый государь, что я обратилась к первоисточнику. У его родных нет ее; возможно, что, так как граф Иван Потоцкий окончил жизнь одиноком, в деревне, рукописи его были по небрежности утеряны» (XV, 320—321; подлинник по франц.).

Впоследствии ответное письмо Пушкина Воронцовой было обнаружено в Государственном архиве в Кракове, в рукописном фонде гр. Потоцких. Приводим его текст и переводе с французского оригинала:

«Графиня,

Вот несколько сцен из трагедии, которую я имел намерение написать. Я хотел бы положить к вашим ногам что-либо менее несовершенное; к несчастью, я уже распоря-

<sup>27</sup> Помета эта находится в тетради Пушкина № 2370, (ныне ПД, № 835), л. 11 об.

<sup>28</sup> П. Анненков. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху, стр. 282—283.

<sup>29</sup> См. «историю вопроса» в моем примечании к помете в сб. «Рукою Пушкина», стр. 301—302, где неверно сказано, что помета впервые напечатана Якушкиным.

<sup>30</sup> Е. В. Чернов в А. К истории переписки Пушкина с Е. К. Воронцовой. В кн. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 2, М.—Л., 1936, стр. 336—339.



дился всеми моими рукописями и предпочитаю лучше осрамиться перед публикой, чем ослушаться Ваших приказаний.

Осмелюсь ли, графиня, сказать Вам о том мгновении счастья, которое я испытал, получив Ваше письмо, при одной мысли, что Вы не совсем забыли самого преданного из Ваших рабов?

Честь имею быть с глубочайшим почтением, графиня, Вашим нижайшим и покорнейшим слугой

Александр Пушкин

5 марта 1834.  
Петербург»<sup>31</sup>

По очень убедительной гипотезе М. П. Алексеева, Пушкин послал Воронцовой для печати сцены из «Русалки»<sup>32</sup> — *Т. Ц.*

Все признания, и особенно начальные слова, письма Воронцовой свидетельствуют о том, что переписка Пушкина с ней сравнительно давно уже прекратилась. Этому точно бы противоречит сообщение Воронцовой в приписке о том, как она разыскивала рукописи романа Потоцкого. Но Пушкин должен был видаться с Воронцовой в Петербурге в августе 1832 г.<sup>33</sup>, когда и мог говорить с ней об интересовавшем его романе.

Письмо Воронцовой красноречиво свидетельствует о том, какой она была горячей поклонницей гения Пушкина. После его смерти, когда Уваров старался, чтобы как можно меньше писали в прессе о скончавшемся поэте, секретарь Воронцова М. П. Щербинин сообщил 12 февраля редактору «Одесского вестника» А. Г. Тройницкому: «Статья, сегодня помещенная в „Journal d'Odessa“ по случаю смерти Пушкина, принята была всеми, а в особенности графиней Воронцовой, с восхищением. Так как вероятно она же, т. е. статья сия, будет помещена и в „Одесском вестнике“, то я спешу повергнуть пред вами мысль, родившуюся у графини Елисаветы Ксавьеровны, т. е. что большая часть стихотворений Пушкина созданы были в Одессе, во время его здесь пребывания. Мысль сия достойна быть обработанною. Впрочем, бог знает, что скажут в Петербурге»<sup>34</sup>.

И письмо Воронцовой к Пушкину, и эта записка Щербинина заставляют вспомнить свидетельство Бартенева о том, как «Воронцова до конца своей долгой жизни сохраняла о Пушкине теплое воспоминание и ежедневно читала его сочинения. Когда зрение совсем ей изменило, она приказывала читать их себе вслух, и притом сподряд, так что когда кончались все томы, чтение возобновлялось с первого тома. Она сама была одарена тонким художественным чувством и не могла забыть очарований пушкинской беседы. С ним соединялись для нее воспоминания молодости»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> П у ш к и н. Полн. собр. соч. Справочный том. Дополнения и исправления. Указатели. М.—Л., Изд. АН СССР, 1959, стр. 71—72.

<sup>32</sup> М. П. А л е к с е в. Новое письмо Пушкина. «Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка», 1956, т. XV, в. 3, стр. 251.

<sup>33</sup> В письме ко второму мужу от 18 августа 1849 г. Н. Н. Ланская рассказывает о своей встрече с Воронцовой, которая вспоминала о том, как она познакомилась с Натальей Николаевной семнадцать лет тому назад (М. Д. Б е л я е в. Наталья Николаевна Пушкина в портретах и отзывах современников. Л., 1930, стр. 68). Воронцовы приехали из Англии в Петербург 4 августа 1832 г. (см. неопубликованное письмо Е. К. Воронцовой к А. М. Горчакову от 10 августа 1832 г. (ЦГАОР, ф. 828) и автобиография М. С. Воронцова в «Архиве кн. Воронцовых», кн. 37, стр. 97). Выехала отсюда в Москву Воронцова 21 августа (см. письмо К. Я. Булгакова к брату от 22 августа, «Русский архив», 1904, № 1, стр. 81).

<sup>34</sup> «Русская старина», 1887, № 4, стр. 160 (здесь же перепеч. статьи из «Journal d'Odessa» и «Одесского вестника»).

В тексте записки, опубликованной в «Русской старине», слово «большая» напечатано с произвольным ударением «большая», почему Лернер и заметил, что записка Щербинина «доказывает плохое знакомство графини с произведениями Пушкина» («Пушкин и его современники», вып. VII, стр. 78). См. текст записки, напечатанный в «Русском архиве», 1894, № 4, стр. 573.

<sup>35</sup> П. И. Б а р т е н е в. К биографии Пушкина. «Русский архив», 1884, № 5, стр. 189; перепеч. в кн.: «А. С. Пушкин», II, М., 1885, стр. 98.— Через десять лет Бартенев повторил: «Княгиня Е. К. Воронцова одарена была художественным чувством. На девятом десятке лет своих она еще читала Пушкина и восхищалась им». «Русский архив», 1894, № 4, стр. 573. Когда П. А. Ефремов с присущей ему грубостью заметил по поводу этих показаний, что «Бартенев рассказывает и еще сказку, будто графиня до конца жизни ежедневно читала, а потом приказывала себе читать произведения Пушкина» (П у ш к и н. Сочинения. Под ред. Ефремова, т. VIII, СПб., 1905, стр. 217), Бартенев ответил: «Работая в Одессе, в архиве кн. С. М. Воронцова, я лично знал его мать кн. Елисавету Ксавьеровну (ум. 1880) и часто с нею беседовал о старине и о Пушкине, сочинения которого были ежедневным ее чтением (поутру псалтырь, серед дня Пушкин) и это, по словам жившей у нее в доме Ельвины Ланге, в течение многих лет сряду» («Русский архив», 1905, № 7, обложка). В четвертый раз об этом писал Бартенев в своей заметке в «Русском архиве», 1908, № 10, стр. 295 и, наконец, в пятый — в вышеприведенной записи в «Записной книжке издателя Русского архива». «Русский архив», 1912, № 5, стр. 159.

Эти строки — заключительные в первой публикации Бартевым имевшихся у него сведений о Пушкине и Воронцовой<sup>36</sup>. Им предшествует такой рассказ о Пушкине в последние дни пребывания его в Одессе после получения приказа о высылке в Михайловское: «Наказание поразило всех своею строгостью и для самого Пушкина было неожиданным. Князя Воронцова в то время не было в Одессе (он объезжал свой край). Пушкин сделался сам не свой. Он пропал целыми днями. Жившая в то время в Одессе добрая его знакомая<sup>37</sup> спрашивает его: “Что вас не видно? Где вы были?” — “На окраях: трое суток сряду шли и кутили”. Тем не менее, хоть и реже прежнего, он появлялся на даче Рено, у княгини Воронцовой...».

В другой своей публикации Бартев сообщил еще одну подробность со слов Вяземской: «Когда решена была его высылка из Одессы, он прибежал впопыхах с дачи Воронцовых, весь растерянный, без шляпы и перчаток, так что за ними посылали человека от княгини Вяземской»<sup>38</sup>.

Приехав в Одессу 7 июня 1824 г., Вяземская сначала поселилась в городе, а затем 27 июня переехала на хутор в дом какого-то грека, по соседству с дачами Гурьевых, Р. С. Эдлинг и Воронцовых<sup>39</sup>. И в городе и на хуторе Пушкин бывал у Вяземской почти каждый день. В опубликованных письмах ее к мужу сообщениям о Пушкине отведено немало места, но, рассказывая довольно подробно о своих общении с ним, княгиня очень сдержанно, только намеками, говорит об отношениях Пушкина с Воронцовой. Так, в письме от 27 июня сообщает, что «он очень занят и особенно очень влюблен, чтобы заниматься чем-нибудь, кроме своего „Онегина“<sup>40</sup>; 15 июля: «для развлечения у меня будет несколько романов, итальянский спектакль и Пушкин, который скучает гораздо более меня: три женщины, в которых он был влюблен, недавно уехали<sup>41</sup>. Что вы скажете? Это в вашем роде. К счастью, одна из них возвращается на днях; я предсказываю ему, что вы часто будете соперниками»; 18 июля: «Вообрази, что до сих пор у меня нет ни малейшего намерения кокетничать даже в мыслях: единственный мужчина, которого я вижу, это Пушкин, который влюблен в другую (est amoureux autre part)»; 25—27 июля: «Лев Нарышкин приехал вчера. Его жена приезжает сегодня с графиней Воронцовой, они остаются лишь восемь дней и уезжают за границу. Графиня Воронцова вернется с мужем из Белой Церкви к концу августа (...). графиня Воронцова и Ольга Нарышкина вернулись два дня тому назад, мы теперь постоянно вместе и уже гораздо дружнее»; 27 июля: «С тех пор как Ольга Нарышкина, ее муж и графиня Воронцова вернулись, мы неразлучны и мое праздничное существование возобновилось: они очень внимательны ко мне, я каждый день у них обедаю и ужинаю, потому что они пробудут здесь пять или шесть дней и так как мы живем бок-о-бок»<sup>42</sup>.

На даче Рено у жившей здесь Воронцовой и у поселившейся рядом Вяземской и проводил все время Пушкин в последние дни своего пребывания в Одессе.

Завязавшиеся между Вяземской и Воронцовой дружеские отношения объясняют участие их в возникшем у Пушкина плане бегства из России, о чем, естественно, умолчала в своих письмах к мужу Вяземская, и о чем мы узнаем из письма Воронцова к А. Я. Булгакову от 24 декабря 1824 г. и письма последнего к брату от 12 июня 1825 г. О Вяземской Воронцов писал: «Мы считаем, так сказать, неприличными ее затем поддерживать попытки бегства, задуманные этим сумасшедшим и шалопаем Пушкиным, когда получился приказ отправить его в Псков»<sup>43</sup>. Булгаков пояснил: «Воронцов желал, чтобы сношения с Вяземской прекратились у графини: он очень сердит на них обеих, особенно на княгиню, за Пушкина, шалуна-поэта, да и поделом. Вяземская хотела поддерживать его бегство из Одессы, искала для него денег и способы отправить его морем. Разве это не бессмыслица?»<sup>44</sup>

<sup>36</sup> За три года до этого, публикуя в «Русском архиве» письмо А. Раевского к Пушкину, Бартев писал: «Современники рассказывают, что к Раевскому относится и стихотворение „Ангел“... „Дух отрицанья, дух сомненья / На духа светлого взирал“. „Ангел нежный“ был тоже лицом действительным: обворожительная женщина, обыкновенно державшая книгу свою прелестную головку, как она изображена на многих портретах. „В дверях Эдема ангел нежный / Главой поникшего сиял“» («Русский архив», 1881, кн. 1, стр. 163). — Курьезно, что скрывая в приведенных словах имя Воронцовой, Бартев в этой же книге «Русского архива» в тексте французского письма Пушкина к неизвестной напечатал «m-me Wor. dans les 8 postures de l'Arétin», а в именном указателе раскрыл полностью: «Воронцова княгиня Елисавет. Ксавер», «Русский архив», 1881, кн. 1, стр. 230 и 455. На самом деле «m-de Wor.» в рукописи не читается.

<sup>37</sup> Разумеется Вяземская.

<sup>38</sup> П. Бартев. Из рассказов кн. П. А. и княгини В. Ф. Вяземских (Записано в разное время, с позволения обеих.), «Русский архив», 1888, № 7, стр. 306.

<sup>39</sup> «Остафьевский архив кн. Вяземских», т. V, в. 2, СПб., 1913, стр. 114, 136.

<sup>40</sup> Там же, стр. 112.

<sup>41</sup> Воронцова с мужем уехала морем из Одессы в Крым 14 июня (см. письмо Вяземской мужу от 13 июня. — Там же, стр. 102).

<sup>42</sup> Там же, стр. 125, 126, 134—136.

<sup>43</sup> А. Л. Вейсберг. Граф М. С. Воронцов о Пушкине. В кн. «Московский пушкинист», II, М., 1930, стр. 56, подлинник по-французски.

<sup>44</sup> «Русский архив», 1901, № 6, стр. 187 (часть текста подлинника по-французски).

Ни одно из многочисленных увлечений Пушкина (если не считать его юношеской «первой любви» к Бакуниной) не оказалось столь плодотворным для его поэзии, как роман с Воронцовой. К «воронцовскому» циклу стихотворений относятся черновые наброски «Кораблю» («Морей, красавец окриленный...») (предположительно 14 июня 1824 г.), «Приют любви, он вечно полн...» (конец мая — 15 июня), первая редакция стихотворения «К морю» (вторая половина июля); стихотворение «Храни меня, мой талисман...» (август 1824 (?) — июнь (?) 1825), «Младенцу» («Дитя, не смею над тобой...», 2—8 октября 1824), «Ненастный день потух...» (предположительно сентябрь — ноябрь), «Пускай увенчанный любовью красоты...» (предположительно сентябрь — декабрь), «Сожженное письмо» (первая половина марта 1825 г.), «Желание славы» (январь—15 мая этого же года), «В пещере тайной, в день гоненья...» (1825), «Талисман» (6 ноября 1827 г.) и «Прощание» («В последний раз твой образ милый...», 5 октября 1830 г.).

Из перечисленных стихотворений и набросков необходимо остановиться на трех: «Ненастный день потух...», «Приют любви, он вечно полн...» и «Младенцу».

В стихотворении «Ненастный день потух...», изобразив осенний пейзаж Михайловского, поэт писал:

Все мрачную тоску на душу мне наводит.  
 Далеко, там, луна в сиянии восходит;  
 Там воздух напоен вечерней теплотой;  
 Там море движется роскошной пеленой  
 Под голубыми небесами...  
 Вот время: по горе теперь идет она  
 К брегам, потопленным шумящими волнами;  
 Там, под заветными скалами,  
 Теперь она сидит, печальна и одна...

«Некоторые комментаторы, — писал Щеголев, — относили эти стихи к Ризнич, но это неверно, потому что Ризнич в это время была в Италии, в стране, в которой не было для Пушкина заветных скал. Речь идет, конечно, об Одессе, и под скалами тут нужно понимать не скалы гор, а скалы гротов»<sup>45</sup>.

Против этого весьма категорично возражал Гершензон: «„Ненастный день потух“, написанное осенью, вероятно 1824 г., рисует пейзаж несомненно не одесский, а крымский: ни один человек, видавший одесское взморье, не усумнится в этом, ибо там нет ни „гор“, ни „брегов, потопленных шумящими волнами“ и, конечно, не вид с дачи Рено рисуют эти строки:

Там море движется роскошной пеленой  
 Под голубыми небесами...»

Просто непонятно, как можно было написать такие странные вещи. Как же нет на даче Рено, расположенной близ берега моря, этого берега и этого моря? Что касается «гор», упомянутых Гершензоном, то их нет в стихотворении Пушкина — в нем есть «гора» и «скалы», т. е. то, что мы находим в современных Пушкину описаниях дачи Рено.

Мы располагаем несколькими описаниями местности, в которой был расположен хутор Рено с дачей Воронцовых. Еще когда ее строил разбогатевший французский торговец, на хуторе побывал кн. И. М. Долгоруков, рассказывающий в своем сочинении «Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года», как он, катаясь на шлюпке, высадился во время бури и дождя и шел по «узенькой тропинке вдоль горного хребта, природой тут поставленного для ограждения бездны», затем попал в камыши и, погрязая в глине, выбрался наконец к хутору Рено<sup>46</sup>.

Следующее описание находим в статье П. Морозова: «Лучший из одесских хуторов есть хутор коммерции советника Рено, находящийся в 5-ти верстах от города. Высокий берег, как стена, окружает сию прекрасную дачу, служа преградой ветрам, почти непрестанно дующим в Херсонской губернии <...>. Сквозь ветви, ограничивающие эту панораму, синее открытое море, где извилистый ряд прибрежных скал дробит испанские волны <...>. Рено удачно воспользовался скалами, обнимающими его владение. Посреди сих скал устроена купальня; она имеет вид большой раковины, приставшей к утесам»<sup>47</sup>.

Наконец, в «Путешествии» Н. С. Всеволожского даче Рено посвящены такие строки: дача «очень живописна: это прекрасный домик в долине, на берегу моря, заслоненный крутыми берегами»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> П. Е. Щеголев. Амалия Ризнич в поэзии А. С. Пушкина. В кн.: «Из жизни и творчества Пушкина», М.—Л., 1931, стр. 262.

<sup>46</sup> Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских, М., 1869, апрель — июнь, кн. 2, стр. 66—69.

<sup>47</sup> П. Морозов. Одесса в 1830 году. «Одесский альманах на 1831 г.», изд. П. Морозовым и М. Розенбергом. Одесса, 1831, стр. 63.

<sup>48</sup> «Путешествие через Южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку.... в 1836 и 1837 годах Н. С. Всеволожского», т. I, 1839, стр. 99.

Таким образом мы лишний раз убеждаемся, как точен, как верен действительности поэт в своих произведениях.

Не менее замечателен в этом отношении и набросок:

Приют любви, он вечно полн  
Прохлады сумрачной и влажной,  
Там никогда стесненных волн  
Не умолкает гул протяжный (II, 472).

В черновых вариантах этот «приют любви» назван «уединенной пещерой» «у моря под ветхою скалой», «пещерой дикой», которая «в тени полу-наводнена» (II, 992—993). Это, вероятно, то, о чем писал П. Морозов в 1830 г.: «посреди сих скал устроена купальня; она имеет вид большой раковины, приставшей к утесам».

В заключение скажем о стихотворении «Младенцу». Н. О. Лернер в свое время высказал предположение, что набросок этот относится к четырехлетней дочери Воронцовой Александре: «В трех последних стихах дошедшего до нас наброска, — писал Лернер, — быть может, заключается намек на те клеветнические слухи о Пушкине, которые должна была узнать, ставши взрослой, дочь ненавидевшего поэта графа М. С. Воронцова»<sup>49</sup>. Догадка Лернера несостоятельна. И. А. Новиков на основании чтения наброска в рукописи высказал в докладе «Пушкин в селе Михайловском в 1824—1826 гг.», прочитанном 13 марта 1935 г. в Пушкинской комиссии Академии наук СССР, предположение, что Пушкин в своем незавершенном стихотворении разумел своего ребенка от Воронцовой<sup>50</sup>.

Предположение это мне представляется весьма правдоподобным. Вот текст этого наброска:

м л а д е н ц у<sup>51</sup>

Дитя, не смею над тобой  
Произносить благословенья.  
[Ты] взором [мирною <?> душой],  
[Небесный ангел] утешенья.  
Да будут ясны дни твои,  
Как [милый] взор <твой> <?> ныне ясен.  
[Меж] [лу<чших> <?>] жребиев земли  
Да [б<удет>] жребий твой прекрасен (II, 351).

Среди первоначальных вариантов было:

Ты равнодушно обо мне  
Дитя со временем услышишь

Моей таинственной любви  
Я не скажу тебе причины

Прощай дитя моей любви  
Я не скажу тебе причины

И клевета неверно ей  
Быть может образ мой опишет  
О том кто  
Она со временем услышит (II, 883—884).

Младенец, над которым поэт «не смеет произносить благословенья», которому он «не скажет причины» своей «таинственной любви» — это ребенок Воронцовой и Пушкина. «Клевета» — это все та же клевета, о которой писал поэт в «Коварности», «Желании славы» и «Вновь я посетил...»

3 апреля 1825 г.<sup>52</sup> у гр. Е. К. Воронцовой родилась дочь Софья<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Собр. соч. Пушкина. Изд. Брокгауз—Ефрон, т. III, СПб., 1909, стр. 556. Лернер раз умел стихи в чтении С. А. Венгерова:

Быть может о судьбе моей  
Она со временем услышит...  
Клевета черты мои опишет.

<sup>50</sup> См. еще: Иван Н о в и к о в. Пушкин в Михайловском. Роман. М., 1936, стр. 112—113.

<sup>51</sup> Первоначально было: «Р е б е н к у».

<sup>52</sup> В. И. Ч е р н о п я т о в. Русский некрополь за границей. Вып. I, М., 1908, стр. 64. Здесь даты: «родилась 3/15 апр. 1825 г., сконч. 15/27 авг. 1879 г.».

<sup>53</sup> Светл. кж. Софья Михайловна Воронцова в 1844 г. вышла замуж за гр. Андрея Павловича Шувалова (1817—1876), от которого имела трех сыновей и двух дочерей.

А. С. БУТУРЛИН

ИМЕЛ ЛИ И. С. ГАГАРИН ОТНОШЕНИЕ К ПАСКВИЛЮ  
НА А. С. ПУШКИНА?\*

1

Сразу же после смерти А. С. Пушкина начали распространяться различные толки о причастности тех или иных лиц к анонимному пасквилю, сыгравшему роковую роль в судьбе великого поэта. В числе вероятных авторов этого гнусного документа назывались кн. Петр Владимирович Долгоруков и кн. Иван Сергеевич Гагарин.

Несколько лет спустя переход Гагарина в католичество (1842) и принятие им сана священника ордена иезуитов (1843), явившись для многих неожиданностью, послужили пищей для разных догадок. Например, Н. Н. Пушкина, вдова поэта, одно время считала, что причиной этого поступка Гагарина было желание замолотить грех перед ее мужем<sup>1</sup>. Правда, оставалось неясным, почему нужно было для этого переходить в католичество и уезжать из России....

Шли годы. Версия о виновности Долгорукова приобретала все больше сторонников, подозрения против Гагарина рассеивались по мере того, как раскрывалось различие в их нравственных качествах.

Наконец, в 1927 г., в результате длительных изысканий П. Е. Щеголев (с помощью эксперта по почеркам А. А. Салькова) пришел к выводу, что автором пасквиля является Долгоруков. Доказательств, указывающих на участие Гагарина, обнаружено не было. Более того, Щеголев прямо отметил «психологическую трудность» приписывания пасквиля Гагарину<sup>2</sup>.

Казалось, подозрения святы были с Гагарина навсегда. Действительно, долгое время имя его упоминалось в печати лишь в положительном смысле в связи с именами Тютчева, Лермонтова, Чаадаева.

Но вопрос об участии Гагарина снова был поднят М. Япиным в статье «Хроника преддвульных дней» («Звезда», 1963, №№ 8, 9). Автор сообщил в ней, что им осуществлена графическая экспертиза надписи на обороте обоих сохранившихся экземпляров пасквиля: «Александр Сергеевич Пушкину». Надпись эта сделана почерком, отличающимся от почерка, каким написан текст самого пасквиля, и в свое время не была подвергнута специальному исследованию А. А. Сальковым. «Все... характерные особенности, — пишет М. Яшин, — говорят нам о несомненном, а не спорадическом сходстве почерка кн. И. С. Гагарина с почерком надписи на пасквили». По заключению М. Яшина, Долгоруков «стряпал» анонимный «диплом роконосцев», а Гагарин подписывал на нем имя адресата<sup>3</sup>.

Категоричность тона М. Яшина, казалось, не допускала возражений. Однако в номерах 2 и 3 журнала «Нева» за 1966 г. появилась другая статья того же автора: «К портрету духовного лица». В ней он признает, что сходство в начертании «некоторых букв» почерка надписи и почерка Гагарина «еще не являлось юридическим доказательством, и не следовало бы публиковать догадку»<sup>4</sup>. Зато теперь он напал на верный след лица, сделавшего надпись. Это некий Василий Яковлевич Завязкин.

Кто же такой Завязкин? Служитель в московском доме кн. С. И. Гагарина, отца Ивана Сергеевича. Сохранился один документ, писанный рукой Завязкина: прошение И. С. Гагарина об увольнении от дипломатической службы (1842 г.). Рассказывая об этом документе, обнаруженном в Архиве внешней политики России, М. Яшин пишет: «Почерк служителя кн. С. И. Гагарина показался мне удивительно знакомым, как будто я его изучал в течение долгого времени. Знакомые овалы, закорючки, полухвос-

\* Печатается в порядке обсуждения.—Ред.

<sup>1</sup> Б. Модзалевский и др. Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. Л., 1924, стр. 127.

<sup>2</sup> П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1936, стр. 318.

<sup>3</sup> «Звезда», 1963, № 8, стр. 174, 175.

<sup>4</sup> «Нева», 1966, № 2, стр. 176.

тики. Не он ли? <sup>5</sup>). На этот раз автор получил поддержку эксперта-криминалиста В. В. Томилина, который, изучив почерк Завязкина по этому единственному документу, установил его тождество с почерком надписи на обороте пасквиля. Отсюда последовал вывод М. Яшина о соучастии Гагарина с Долгоруковым в распространении «диплома». «Убоявшись оставить собственноручный след в этом грязном деле, он, дескать, не сам надписал на пасквили адрес, а поручил это сделать Завязкину.

В результате исследования почерка, каким написан пасквиль, В. В. Томилин подтвердил вывод А. А. Салькова об авторстве Долгорукова, но сделал странное заключение относительно росчерка на одном из экземпляров: по его мнению, он «имеет определенное сходство с росчерками в подлинных подписях кн. И. С. Гагарина» <sup>6</sup>.

Оставим пока это весьма и весьма странное заключение и обратимся к прочим аргументам, на основании которых М. Яшин доказывает «соучастие» Гагарина в травле Пушкина.

## 2

К сожалению, в статье М. Яшина невозможно найти хотя бы попытку дать непредвзятую оценку личности Гагарина. Напротив, все его поступки, письма, высказывания о нем современников получают под пером М. Яшина самое превратное толкование.

Автор стремится придать утверждению В. В. Томилина решающий и безоговорочный смысл. Между тем его экспертиза была подвергнута серьезной критике известным криминалистом М. Г. Любарским, выступившим на обсуждении доклада М. Яшина в Пушкинском Доме. Возражения М. Г. Любарского В. В. Томилин сводил к следующему: «1. По записи „Александр Сергеечу Пушкину“ заключение дано при наличии крайне недостаточного количества образцов, которые позволили эксперту установить лишь небольшое количество весьма сомнительных признаков. 2. По росчерку на „дипломе“ ни один эксперт не решился бы бросить тень на Гагарина, даже в вероятной форме». Объективное и тщательное научное исследование было подменено в данном случае «попыткой подогнать желаемое под действительное» (приведенные цитаты — из письма М. Г. Любарского к автору настоящей статьи).

Многие умозаключения М. Яшина отличаются произвольностью. Вот пример. В 1863 г. А. Аммосов выпустил книгу «Последние дни жизни и кончина Пушкина. Со слов К. К. Данзаса». В ней он сообщал, что Гагарин за границей будто бы признался в своем косвенном участии в проделке Долгорукова. Сообщение это оказалось выдуманной, что и было тогда уже указано М. Н. Лонгиновым в рецензии на книгу Аммосова и опровергнуто самим Гагариным в письме, помещенном 16 июля 1865 г. в газете «Биржевые ведомости» и озаглавленном: «Опровержения иезуита Ивана Гагарина по поводу смерти Пушкина». Возразить на опровержение Гагарина оказалось некому; видимо, человека, слышавшего от него «признание», не существовало.

И вот сейчас М. Яшин его «обнаружил»: это, оказывается, приятель Пушкина С. А. Соболевский. В качестве единственного доказательства приводится письмо Соболевского к кн. С. М. Воронцову от 7 февраля 1862 г., в котором, однако, говорится нечто совершенно противоположное: «... я слишком люблю и уважаю Гагарина, чтобы иметь на него хотя бы малейшее подозрение; впрочем, в прошедшем году я самым решительным образом расспрашивал его об этом; отвечая мне, он даже и не думал оправдывать в этом себя, уверенный в своей невинности» <sup>7</sup>.

Вызывает протест эта логика М. Яшина. Можно ли поражаться тому, как легко обращается он с репутацией Соболевского, заставляя его в угоду Гагарину (а вернее, своей гипотезе) предать память о великом друге? Ибо чем же как не предательством памяти Пушкина были бы уверения Соболевского в невинности Гагарина, если бы он действительно выслушал его признание?

Нельзя не остановиться и на утверждении автора относительно лживости сведений в письме Гагарина, напечатанном в газете «Биржевые ведомости». В этом документе Гагарин, между прочим, сообщил, что о существовавших против него подозрениях он впервые узнал от А. И. Тургенева, когда последний посетил его в Археоланской обители, где он находился по вступлении в орден иезуитов. Основываясь на отсутствии соответствующих упоминаний об этом разговоре в дневнике Тургенева, М. Яшин считает это сообщение ложным. До М. Яшина к дневнику Тургенева обращался П. Е. Шеголев. Любопытно сравнить выводы обоих авторов. Вот мнение Шеголева: «Тургенев в своей записи (о встрече с Гагариным. — А. Б.) не заикнулся о разговоре, который произошел между ним и Гагариным о Пушкине и анонимных письмах. Молчание не значит, что Гагарин облыжно упомянул о беседе, а может означать только то, что Тургенев не считал нужным отметить этот разговор...» <sup>8</sup>. А вот что пишет по этому поводу М. Яшин: «Тургенев в своей записи даже не заикнулся о разговоре про анонимные письма... Выходит, Гагарин облыжно упомянул, что в беседе с Тургеневым шла речь о подозрениях по делу Пушкина» <sup>9</sup>.

<sup>5</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 198.

<sup>6</sup> Там же, стр. 189.

<sup>7</sup> Б. М. О д з а л е в с к и й и др. Указ. соч., стр. 25.

<sup>8</sup> П. Е. Ш е г о л е в. Указ. соч., стр. 316.

<sup>9</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 188.

Размышляя о том, кто же из двух авторов прав, невольно задаешь вопрос: а зачем нужно было бы Гагарину сочинять этот разговор с Тургеневым? Чтобы подчеркнуть приязнь к себе друга Пушкина? Но это можно было сделать, не прибегая ко лжи: сохранилось немало доказательств теплого отношения Тургенева (как, впрочем, и других друзей поэта) к Гагарину. Наводя на такой вопрос, предположения М. Яшина не дают на него ответа и оказываются логически беспочвенными.

При рассмотрении доводов М. Яшина, касающихся письма Гагарина в «Биржевых ведомостях», выясняется, что он упускает из виду существенное обстоятельство. Документ этот был опубликован в 1865 г., когда еще было много живых свидетелей трагического события и лежача легко могли бы поймать с поличным.

Известны, например, взаимная привязанность и доверительные отношения, существовавшие между А. И. Тургеневым и его братом-декабристом. В 1865 г. Александра Ивановича уже не было в живых, но жив был Николай Иванович, который, конечно, был осведомлен об отношениях брата с Гагариним. Однако тесная дружба и симпатии, которые Н. И. Тургенев неизменно выражал Гагарину, говорят сами за себя.

Гагарин вспоминает, что с содержанием пасквиля его в свое время ознакомил Климентий Осипович Россет: «Первый человек, который мне о них (пасквилях.— А. Б.) говорил, был К. О. Р<оссет>. В то время я жил на одной квартире с кн. П. В. Долгоруковым на Миллионной<sup>10</sup>.... Однажды мы обедали дома вдвоем, как приходит Р<оссет>. При людях он ничего не сказал, но как мы встали из-за стола и перешли в другую комнату, он вынул безымянное письмо на имя Пушкина, которое было ему прислано запечатанное под конвертом на его (Р<оссета>) имя. Дело ему показалось подозрительным, он решился распечатать письмо и нашел известный пасквиль. Тогда начался разговор между нами; мы толковали, кто мог написать пасквиль, с какой целью, какие могут быть от этого последствия<sup>11</sup>. Но в 1865 г. К. О. Россет был жив. Невероятно, чтобы Гагарин решился сослаться на друга Пушкина, если бы приведенное выше утверждение было ложным. Столь же мало вероятно, что в последнем случае Климентий Осипович не опроверг бы ссылку на свое имя. Правда, М. Яшин может обвинить и Россета, так же как и Соболевского, в стремлении «обелить» Гагарина. Но не правильнее ли присоединиться к выводу Щеголева: «В указаниях князя Гагарина мы не находим никаких противоречий»<sup>12</sup>?

Приведенные примеры взяты как бы с переднего плана картины, нарисованной в статье М. Яшина. Но и второстепенные детали, и весь фон этой картины напичканы в той же манере. Статья наполнена необоснованными намеками, оговорками, колкостями, призванными унижить Гагарина, вызвать к нему недоверие. Например, автор усиленно подчеркивает, что Гагарин хитроумно молчал в течение двух лет после выхода в 1863 г. книги Аммосова. В действительности же молчание Гагарина объясняется весьма просто: в 1862—1864 гг. его не было в Европе, он находился в Сирии. По возвращении же во Францию в 1865 г. он тотчас же выступил с опровержением. Эти сведения содержатся в известной М. Яшину статье П. Пирлинга о Гагарине<sup>13</sup>.

М. Яшин заканчивает статью нелестной характеристикой Гагарина, содержащейся в письме кн. П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 30 октября 1843 г.: «Он был всегда орудием в чьих-нибудь руках, всегда прхвостником чужих мнений и светских знаменитостей, даже некогда и подлеца Геккерна»<sup>14</sup>. Но эти строчки требуют, по крайней мере, двух уточнений. Во-первых, письмо писалось под непосредственным впечатлением от вступления Гагарина в орден иезуитов. Причины этого непонятного для Вяземского поступка тогда были известны лишь очень немногим. Но интересно, что несколькими месяцами раньше в письме к тому же адресату Вяземский отозвался о Гагарине совсем в другом тоне<sup>15</sup>. Во-вторых, Вяземский вообще не скупился на резкие характеристики и отзывы, высказывания его часто бывали необъективными. Самому Пушкину солоно от него доставалось, что уж говорить о других!

Возвращаясь к Гагарину следует сказать, что имеется достаточное количество заслуживающих доверия документов, рисующих высокий нравственный облик этого человека. Напомним основные факты его биографии.

### 3

Представитель знатной аристократической семьи, «юрикович», внук одного из видных деятелей русского масонства, И. С. Гагарин (род. в 1814 г.) поступил на государственную службу в 1831 г., а в 1833 г. был причислен к русской дипломатической миссии в Мюнхене.

<sup>10</sup> Сообщение Гагарина о том, что он в ноябре 1836 г. жил на одной квартире с Долгоруковым, оспаривается М. Яшиным на явно недостаточном основании: в «Адресной книге на 1837 г.». Нистрема жительство Гагарина показано на Галерной улице, а жительство Долгорукова — на Б. Миллионной.

<sup>11</sup> Цитируется по статье М. Яшина.— «Нева», 1966, № 2, стр. 137.

<sup>12</sup> П. Е. Щеголев. Указ. соч., стр. 313.

<sup>13</sup> «Русский биографический словарь», том «Гааг — Гертель». М., 1914, стр. 72.

<sup>14</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 198.

<sup>15</sup> «...Спасибо за письмо Гагарина. Оно очень умно и я совершенно с ним согласен в мнении о глубине и недальновидности немцев...». Письмо Вяземского А. И. Тургеневу от 24 марта 1843 г. Остафьевский архив князей Вяземских, т. IV, Спб., 1899 стр. 234.

Образование, связи и способности молодого человека давали ему возможность рассчитывать на быстрое продвижение по служебной лестнице. В Мюнхене он знакомится с философом Ф. Шеллингом и коротко сближается со своим сослуживцем, вторым секретарем русской миссии Ф. И. Тютчевым. В эти годы Гагарин начал вести дневник. В. Бильбасов так формулирует свои впечатления от чтения этого документа: «Это не дневник в обычном смысле слова, не случайные наброски мнений, им слышанных, мыслей, пришедших в голову,—это аналитический отчет внутренних впечатлений, живой, ясный, по большей части верный и всегда свидетельствующий о глубоким уме»<sup>16</sup>.

В январе 1836 г. Гагарин был переведен на службу в Петербург, в канцелярию министерства иностранных дел. Он вхож в литературные круги столицы, встречается с Жуковским, Вяземским, Пушкиным и др. Осенью того же года он приезжал в Москву, где состоялось знакомство с П. Я. Чаадаевым, которому, как утверждает позже Гагарин, он был «всем обязан». В апреле 1838 г. он получает назначение на пост третьего секретаря русского посольства в Париже. Однако в следующем году возвращается на довольно длительный срок в Россию. К этому времени относятся его встречи с Лермонтовым, сближение с Ю. Ф. Самариним и И. В. Киреевским. Об умонастроении Гагарина этих лет, когда он переживал духовный перелом, определивший его переход в католичество, красноречиво свидетельствуют его дневник и письма: «Тебе, отчизна, посвящаю я мою мысль, мою жизнь,— записывает он в дневнике.—Россия, младшая сестра семьи европейских народов, твое будущее прекрасно, велико, оно способно заставить биться благородные сердца. Ты сильна и могуча извне, враги боятся тебя, друзья надеются на тебя; но среди твоих сестер ты еще молода и неопытна. Пора перестать быть малолетнею в семье, пора сравняться с сестрами, пора быть просвещенною, свободною, счастливою. Положение спеленатого ребенка не к лицу уже тебе; твой зрелый ум требует уже серьезного дела. Ты прожила много веков, но у тебя впереди более длинный путь, и твои верные сыны должны расчистить тебе дорогу, устранив препятствия, которые могли бы замедлить твой путь»<sup>17</sup>. «Мое сердце заливаается кровью, когда я думаю об участи России,— пишет он И. В. Киреевскому.— Я пламенно люблю Россию; но моей любви никто не поймет, никто ей не поверит; потому что я не люблю ее как сын, гордящийся красотой матери, но как сын, ясно видящий смертельную болезнь в ее крови... Тяжело, грустно подумать, что семь веков Россия страдает, как мало стран в мире страдали, и не видит в своих ранах — перста божия!»<sup>18</sup>.

На примере Гагарина прослеживается драматическая судьба той части русской дворянской интеллигенции, которая развилась, по выражению А. И. Герцена, «до всеобщих интересов», но избрала для борьбы за них ложный путь. Сделавшись убежденным сторонником религиозно-философской доктрины Чаадаева, Гагарин, как замечает академик Н. М. Дружинин, «довел до конца силлогизмы своего учителя: принял католичество и навсегда уехал из России»<sup>19</sup>.

Став священником-иезуитом, Гагарин стремился содействовать объединению западной и восточной церкви. Много сил отдал он воспитательной и благотворительной деятельности на Арабском Востоке и в самой Франции. Ознакомление иностранцев с историей и жизнью России было постоянной заботой Гагарина. Вообще же круг его интересов был очень разнообразен, о чем говорят оставшиеся после его смерти (1882) бумаги.

Нельзя не отметить одну особенность в воспоминаниях различных людей о Гагарине — свидетельством о том, что характерной чертой Гагарина в течение всей его жизни оставалась горячая любовь и искренний интерес к России.

Попытка М. Яшина объяснить состоявшийся в 1842 г. перелом в жизни Гагарина карьеристскими целями, даже на фоне других рассуждений исследователя, поражает своей тенденциозностью. Для того чтобы утверждать это, нужно было бы сперва доказать, что дневник свой Гагарин писал с заведомой целью обмануть тех, кто когда-нибудь будет его читать. Между тем искренность дневника до сих пор не вызывала сомнений. Вот что пишет о нем В. Бильбасов: «Наиболее интересной, наиболее живой и плодотворной стороны дневника мы касаться не будем. Она писана не для нас. Нам чужды, нам непонятны страдальческие искания вечной истины, мученические стремления к высокому, неземному идеалу, та духовная страстность, которая дается в удел немногим, только избранным, и к которой толпа остается всегда безучастна. Перечитывая подробности душевных волнений, пережитых Гагариним перед отречением от всех уз, связывающих его с родиной, с людьми близкими... нам в пору только вспомнить божественный завет: не судите, да не судимы будете»<sup>20</sup>.

Известно, что вступление Гагарина в орден иезуитов было сопряжено для него с потерей большого наследственного состояния. В частности, это отмечено в биографическом очерке Гагарина, написанном его душеприказчиком — иезуитом П. Пирлингом. Понятно, что факт этот также не укладывается в гипотезу о карьеризме. Но решив, по-видимому, что тем хуже для факта, М. Яшин зачислил его в ту категорию, о которой Щедрин писал: «...есть даже факты, которые совсем, так сказать, не факты...». Как

<sup>16</sup> В. Бильбасов. Самарин Гагарину о Лермонтове. «Новое слово», 1894, № 2, стр. 41 и 42.

<sup>17</sup> «Новое слово», 1894, № 2, стр. 39.

<sup>18</sup> ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 55.

<sup>19</sup> «Коммунист», 1966, № 12, стр. 125.

<sup>20</sup> «Новое слово», 1894, № 2, стр. 42.



утверждает М. Яшин, «... Гагарин и не думал пренебрегать тремя тысячами крепостных, он сумел ловко обойти устав ордена иезуитов об обете нищенства, не принял в соображение „нужды общества Иисусова“. Всю жизнь Гагарина щедро снабжал деньгами отец, а после его смерти в 1862 году — сестра»<sup>21</sup>.

На самом деле Гагарин и юридически, и фактически действительно лишился своего состояния. В августе 1845 г. муж сестры Гагарина С. П. Бутурлин обратился к Николаю I с прошением воспрепятствовать «переводу огромного русского капитала за границу, в руки французских иезуитов»<sup>22</sup>. В результате Гагарин был лишен наследственных прав и после смерти отца все состояние перешло к его сестре. Однако сестра не рассорилась с братом и оказывала ему материальную помощь. Куда же шли эти деньги? Известно, что Гагарин был основателем Славянской библиотеки в Париже, первым издателем сочинений Чаадаева. По-видимому, и в том и в другом деле суммы, получаемые из России, сыграли свою роль.

4

В главе «Отношение к Пушкину» М. Яшин стремится показать, что Гагарин питал к Пушкину «антипатию», высказываясь о нем с «недоброй проницей» и что вообще между ними «что-то произошло». Для того чтобы удостовериться в том, насколько убедительны доказательства М. Яшина, остановимся на двух примерах.

В качестве обоснования антипатии, которую питал к Пушкину Гагарин, приводится черновой отрывок из его письма к Тютчеву (март 1836 г.), который содержит сообщение об огромном успехе только что вышедшего сборника стихов В. Г. Бенедиктова: «Пушкин, который молчит при посторонних, нападает на него (Бенедиктова. — А. Б.) в маленьком кружке с ожесточением и несправедливостью, которые служат пробным камнем действительной ценности Бенедиктова. Впрочем, Вы должны знать, что Пушкин предпринял издание трехмесячного журнала под названием „Современник“, ему придется определить свои суждения и защищать их. Мы часто говорили о месте, занимаемом Пушкиным в поэтическом мире...»<sup>23</sup>.

Отрывок этот хорошо известен. Впервые он был напечатан П. Пирлингом, указавшим: «Набросок письма хранится в моих бумагах». М. Яшин почему-то думает, что «у Пирлинга сохранился не только набросок, а и все письмо, но он не стал нужным обнародовать дальнейшие нападки Гагарина на Пушкина». Мало того. «Можно предположить, — пишет М. Яшин, — что критика Пушкина касается не только Бенедиктова, но и его защитников, в том числе и Гагарина. Так могла начаться антипатия Гагарина к Пушкину»<sup>24</sup>.

Прежде всего, нельзя не усомниться в одной детали. Стоит ли предполагать, что «критика Пушкина касалась не только Бенедиктова, но и его защитников...», причем в такой степени, что могла породить антипатию к Пушкину? Ведь известно, что спор между воспитанными людьми не переходит с предмета спора на личности. Естественнее поэтому было бы допустить, что и Пушкин придерживался в беседах с друзьями и знакомыми того же правила. Кстати, защитниками Бенедиктова были также Вяземский, Жуковский и многие другие, но из этого не следует, что они должны были испытывать антипатию к Пушкину. Что же касается Гагарина, то на основании отрывка из другого письма его к Тютчеву — от 12 июня 1836 г. — можно было бы с таким же успехом предположить, что к этому времени антипатия Гагарина уже прошла. Ведь в этом письме он с удовольствием отмечает, что стихам Тютчева Пушкин дал «справедливую и глубокую прочувствованную оценку»<sup>25</sup>.

Известно, что в начале октября 1836 г. Чаадаев переслал Пушкину с возвращавшимся из Москвы в Петербург Гагариным номер журнала «Телескоп», в котором было напечатано «Философическое письмо». Встреча Гагарина с Пушкиным и передача ему журнала, как устанавливает М. Яшин, могла состояться 10 или 11 октября. «Мы не знаем ничего определенного об этой встрече, — пишет М. Яшин, — все обстоятельства, за ней последовавшие, говорят, что между Пушкиным и Гагариным на этой встрече что-то произошло». Какие же это «все обстоятельства»? Автор разъясняет: «Геккеры... начал клеветническую кампанию против Пушкина, в которую включился и Гагарин; 4 ноября 1836 года поэту прислали анонимные письма»<sup>26</sup>.

Итак, чтобы подкрепить версию о том, что Гагарин участвовал в написании анонимных писем, М. Яшин предполагает, что «между Пушкиным и Гагариным на этой встрече что-то произошло» (разрядка моя. — А. Б.). Последнее же предположение он обосновывает тем, что после этой встречи были посланы анонимные письма. Довольно странный способ доказательств!

Что же касается заявления об участии Гагарина в клеветнической кампании, то совершенно очевидно, что и здесь автор не знает «ничего определенного».

<sup>21</sup> «Нева», 1968, № 3, стр. 197.

<sup>22</sup> Цитируется по копии, хранящейся в Ульяновском областном краеведческом музее (ф. Бутурлиных).

<sup>23</sup> Книжки «Недели», 1899, январь, стр. 228—229.

<sup>24</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 190.

<sup>25</sup> Цитируется по кн.: К. П и г а р е в. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1957, стр. 83.

<sup>26</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 191.

Целый поток неожиданных открытий обрушивается на читателя в главе «Отношение к Тютчеву».

До сих пор никто не отрицал заслуги И. С. Гагарина перед нашей литературой как первооткрывателя поэзии Тютчева, со стихами которого он познакомился в Мюнхене в 1833 г. Несмотря на свою молодость, именно Гагарин был тем человеком, о котором позже биограф поэта И. С. Аксаков смог написать: «Наконец нашелся в Мюнхене русский, который понял значение поэтического таланта Тютчева...»<sup>27</sup>.

Устарела ли эта оценка? Нет. Вот что пишет по этому поводу современный исследователь Тютчева К. В. Пигарев: «...Среди лиц, составивших ближайшее окружение Тютчева, Гагарин был единственным человеком, способным оценить его поэтический талант. Это и предопределило ту роль, которую он сыграл впоследствии в творческой биографии поэта»<sup>28</sup>.

Гагарин вернулся в Россию в январе 1836 г. Его удивило то, что петербургские литературные круги почти вовсе незнакомы с поэзией его мюнхенского друга. Он упрямил Тютчева прислать ему рукописи своих стихов, а затем убедил его дать согласие на их печатание.

Как известно, инициатива Гагарина не оказалась бесплодной: 24 стихотворения Тютчева были помещены Пушкиным в третьем и четвертом томах «Современника». После смерти Пушкина П. А. Плетнев вплоть до 1840 г. продолжал печатать в «Современнике» стихи Тютчева. Часть рукописей, оставшаяся у Гагарина, была увезена им за границу и лишь в 1874 г. переслана в Россию И. С. Аксакову. Публикуя эти до того неизвестные стихотворения, Аксаков писал: «Русская литература обязана вечной благодарностью И. С. Гагарину: он не только первый умел оценить поэтический дар Тютчева, но и обратил его в действительное достояние России. Без его усилий, без его посредства едва ли бы когда эти перлы русской поэзии увидели свет в русской печати... Он с полным радушием предоставил в мое распоряжение сберегавшиеся у него в течение сорока лет рукописные клочки со стихами, пересланные ему Тютчевым...»<sup>29</sup>.

Так думал Аксаков. М. Яшин смотрит на поступок Гагарина совсем иначе. Он пишет: «Не следует ли пересмотреть это общепринятое мнение и выснить причину, почему Гагарин почти на полвека задержал у себя многие из шедевров поэзии Тютчева и лишил современников удовольствия ознакомиться с ними еще при жизни поэта? Гагарин мог слышать или читать статью Некрасова в первой книжке „Современника“ за 1850 год, где тот вспоминал о стихотворениях Тютчева, напечатанных в „Современнике“ с 1836 по 1840 год... и горько сожалел, что Тютчев „написал слишком мало“; заканчивал статью Некрасов пожеланием, чтобы стихи Тютчева были выпущены отдельным изданием. По-видимому, Гагарин читал и исторический и литературный сборник „Раут“ за 1852 год, где было объявлено, что в текущем году „будет напечатано полное собрание стихотворений Тютчева“. Наконец, не мог не знать Гагарин, что в 1854 году вышло первое отдельное, но далеко не полное издание стихотворений Тютчева..., а в 1868 году дополненное, однако „священный обшество Иисусова“ ни разу не проговорился, что он задерживает у себя основной фонд литературного наследия поэта»<sup>30</sup>.

Что и говорить, постановка вопроса новая и смелая! Но обоснованная ли? Напрашиваются встречные вопросы: почему Гагарин непременно должен был быть осведомлен о статье Некрасова? Почему «по-видимому» он читал сборник «Раут»? Почему он «не мог не знать» об обоих прижизненных изданиях стихотворений Тютчева? Все это еще надо доказать. Во всяком случае, Гагарин едва ли может нести ответственность за то, в чем его хочет обвинить М. Яшин — в сознательном и злом тауавении тютчевских рукописей. Если бы Тютчев счел нужным, то всегда сам мог бы запросить у Гагарина обратно свои стихи. Гагарин вовсе не обязан был по собственной инициативе возвращать их поэту, хотя бы потому, что обычно, если не происходит разрыва, подарков не возвращают (а ведь посылая их Гагарину, Тютчев писал: «они — ваша собственность»)<sup>31</sup>.

Но М. Яшин как раз убежден в том, что у Гагарина с Тютчевым в середине 1837 г. произошла «размолвка», что она «скорее всего связана со смертью Пушкина и с той «определенной принципиальной позицией», которую занял Тютчев «в оценке причин гибели поэта»<sup>32</sup>.

Оказывается, среди находившихся у Гагарина стихотворений Тютчева были два, в которых, по мнению М. Яшина, непосредственно задет сам Гагарин. Это — «Ты зрел его в кругу большого света» и «29-е января 1837».

Полемизируя с К. В. Пигаревым, выдающим в первом стихотворении обобщенно-романтический образ поэта, М. Яшин пишет: «К кому обращены эти строки? Кто наблюдал поэта в великосветском кругу и выразил к нему свое презрение?... Не правильнее ли предположить, что стихи эти написаны после нападок Гагарина на Пушкина в мар-

<sup>27</sup> И. С. А к с а к о в. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 36.

<sup>28</sup> К. П и г а р е в. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 75.

<sup>29</sup> «Русский архив», 1879, вып. 5, стр. 140.

<sup>30</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 192.

<sup>31</sup> Ф. И. Т ю т ч е в. Стихотворения. Письма. М., 1957, стр. 376.

<sup>32</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 192.

товском письме к Тютчеву в 1836 году или после смерти Пушкина и обращены к Гагарину»<sup>33</sup>. М. Яшина не смущает, что тютчеведы-текстологи, датируя это стихотворение и пытаясь уточнить время его написания, не выходят за пределы конца 20-х — первой половины 30-х гг.<sup>34</sup> В угоду своей гипотезе он просто считает их доводы не достаточно серьезными.

Второе стихотворение, заглавием которого служит дата смерти Пушкина, является откликом на горестное событие, хотя и написано оно, по-видимому, по прошествии нескольких месяцев, в июне — июле 1837 г., во время пребывания Тютчева в Петербурге.

Стихотворение начинается строками:

Из чьей руки свинец смертельный  
Поэту сердце растерзал?

Вопреки прямому смыслу этих двух строк М. Яшин утверждает: «...Тютчева не интересует физический убийца Пушкина, он ищет лицо, трусливо скрытое анонимом, он ищет духовного убийцу. Особенно заставляет насторожиться участника травли Пушкина следующая строфа:

Будь прав или виновен он  
Пред нашей правдою земною,  
Навек он вышею рукою  
В царубийцы заклеимен.

Можно представить, какой приговор себе прочел Гагарин в этих строчках, когда в числе других это произведение было вручено ему Тютчевым?»<sup>35</sup>.

Беру на себя смелость возразить М. Яшину: этого представить нельзя, просто невозможно. Да и не нужно. Ибо в этом стихотворении Тютчев имел в виду дуэлянта (неслучайно упоминание о «свинце смертельном»), а не автора пасквиля. Обратим внимание на строчки:

Будь прав или виновен он  
Пред нашей правдою земною...

Неужели Тютчев мог считать, что хоть в какой-то мере автор пасквиля может быть правым? В обществе, в котором принадлежал Тютчев, анонимный пасквиль считался подлостью и ни на какие скидки автор его рассчитывать не мог. Недаром Долгоруков, живя в эмиграции, до конца дней отрицал свое авторство. Другое дело — дуэлянт. Моральный кодекс того времени («правда земная») мог в какой-то степени оправдывать поединок. Следовательно, в этом стихотворении Тютчева совершенно явно имеется в виду Дантес.

Да и помимо всего этого просто невероятно предполагать, чтобы Тютчев написал стихи с тяжким обвинением против Гагарина, вручил их ему как своему другу и ценителю, а потом продолжал поддерживать с ним хорошие отношения. Ведь его письмо к Гагарину 1838 г. выдержано в прежнем дружественном тоне.

Видимо, М. Яшин чувствует щекотливость положения, при котором признать его версию отношений Тютчева к Гагарину значило бы оскорбить поэта обвинением в лицемерии. Вот если бы заручиться поддержкой какого-нибудь авторитетного человека, а то и передать ему приоритет в этом деле... И М. Яшин «организует» себе союзника в лице И. С. Аксакова.

Если верить М. Яшину, Гагарин так долго держал под спудом рукописи тютчевских стихотворений потому, что среди них были два, направленных лично против него. Спрашивается, почему же он их не уничтожил, а в числе прочих переслал И. С. Аксакову? О том, как это произошло, в статье М. Яшина рассказывается следующее: «В 1873 году умирает Тютчев. В следующем году Аксаков выпускает брошюру (не брошюру, а книгу. — А. Б.) о нем, где раскрывает мирозерцание Тютчева как близкое славянофильству.

Брошюру Аксаков переслал Гагарину. Вот тогда, по-видимому, и решил Гагарин подкрепить свои оправдания. Возвращение автографов могло пойти ему на пользу (? — А. Б.).

Благодаря за брошюру, Гагарин писал Аксакову: „Моих убеждений, кажется, Тютчев никогда не разделял; разделял ли он Ваши... мне верится с трудом“. Решив переслать своему антагонисту автографы Тютчева, Гагарин нерасчетливо допустил промах. Он не послал все сразу, а только два стихотворения, как пример политического мировоззрения поэта, где Тютчев в какой-то мере выносит оправдание деспотизму рос-

<sup>33</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 193, 194.

<sup>34</sup> Г. И. Чулков относит стихотворение к 1828—1829 гг., К. В. Пигарев — к концу 1829 — началу 1830 г. И. С. Аксаков, впервые опубликовавший его, датировал его первой половиной 30-х годов.

<sup>35</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 194.

сийской автократии. Стихотворения эти были: „Как дочь родную на закланье...“ и „14-е декабря 1825“... Несколько позднее Гагарин выслал остальные автографы.

Аксаков понял Гагарина и ответил ему. Разобрав все присланные произведения Тютчева, Аксаков выбрал из них также два стихотворения и опубликовал их 13 января 1875 года в „Гражданине“. Это были стихи: „29-е января 1837“ и „Ты зрел его в кругу большого света...“. Гагарину пришлось проглотить эту горькую пилюлю и прекратить всякую переписку о Тютчеве»<sup>36</sup>.

Таким образом, читателю внушается мысль, будто бы Аксаков признавал Гагарина виновным в составлении пасквиля, считал, что два названных стихотворения Тютчева направлены против него и, публикуя их, обдуманно подносил ему «горькую пилюлю».

Но, во-первых, — если согласиться с этой версией, — неизвестно, выписывал ли Гагарин в Париже газету «Гражданин», ибо в противном случае «ирония» Аксакова просто не достигла бы цели; во-вторых, сам М. Яшин указывает, что Аксаков относил стихотворение «Ты зрел его в кругу большого света...» к первой половине 30-х гг., — следовательно, не придавал ему того значения, какое придает М. Яшин; в-третьих, двуличие никак не вяжется с общепринятым представлением о нравственном облике Аксакова. Между тем помимо приведенных цитат из «Биографии Федора Ивановича Тютчева» имеются и другие данные, позволяющие судить об отношении Аксакова к Гагарину.

«Когда я ехал в последний раз в Париж (в 1875 г. — А. Б.), — рассказывает Н. С. Лесков в статье «Иезуит Гагарин в деле Пушкина», — я заехал в Москву проститься с покойным Иваном Сергеевичем Аксаковым... Аксаков сказал мне, что я сделал бы ему удовольствие, если бы побывал в Париже у иезуита князя Гагарина и написал бы потом, как я найду его. При этом покойный Аксаков говорил о Гагарине сочувственно, как о человеке приятном, которого ему „очень жалко“, по многим причинам, и между прочим, потому, что брошенные на него подозрения оказываются гораздо сильнее и будут живучее его опровержений».

— А я ему верю, — заключил Аксаков»<sup>37</sup>.

Как известно, Лесков, познакомившись с Гагариным, пришел к твердому выводу о его непричастности к пасквилю. Убеждение это было настолько сильно, что спустя несколько лет, когда Лескову показалось, что «возможны напраслины» в суждениях об анонимном пасквили, он посчитал долгом своей совести выступить в защиту Гагарина, настаивая на том, что «всякий честный человек должен быть крайне осторожен в своих о нем догадках».

В той же статье приводится ответ Аксакова на недошедшее до нас письмо Лескова с сообщением о встречах с Гагариным: «Вы поставили его (т. е. Гагарина) передо мною живого во весь рост и полноту. Я его словно вижу и слышу, и разделяю Ваши к нему чувства, и сам его сожалею и словам его верю»<sup>38</sup>.

Непонятно: как же, зная все это, можно утверждать, что Аксаков подносил Гагарину «горькую пилюлю», намекая на его участие в травле Пушкина!

## [6

В трагических обстоятельствах, приведших к гибели Пушкина, до сих пор остается много неясного, загадочного, противоречивого. Памятуя слова Лескова, исследователь должен быть «крайне осторожен» в своих догадках и выводах. Всякая поспешность в этом деле недопустима. Вспомним признание М. Яшина в том, что он преждевременно опубликовал свое заключение о сходстве почерка Гагарина с почерком надписи на обороте диплома. Как ни категорически звучал вывод М. Яшина — В. Томилина о тождестве почерка надписи и почерка В. Я. Завязкина, все же сомнения, высказанные по этому поводу М. Г. Любарским, настораживали...

В марте 1968 г. по просьбе Государственного музея А. С. Пушкина в Центральном научно-исследовательском институте судебных экспертиз Юридической комиссии Совета Министров РСФСР было проведено повторное исследование почерков указанных документов. Сомнения М. Г. Любарского полностью подтвердились.

Исследование проводилось одним из авторитетнейших ученых-почерковедов В. Ф. Орловой. Почерк Завязкина изучался по тому же единственному документу, который исследовался В. В. Томилиным. Заключение гласит: «Приведенные совпадения и различия признаков не могут служить основанием для положительного или отрицательного заключения. Совпадение признаков по объему и идентификационной значимости не образуют неповторимой совокупности. Происхождение различий установить не удастся, если учесть, что в качестве образца почерка Завязкина В. Я. была представлена фотокопия только одного документа, датированного 1842 годом. И вывод: «Установить, кем — Завязкиным В. Я. или другим лицом — исполнена запись „Александр Сергеевичу Пушкину“... не удалось».

<sup>36</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 194—195.

<sup>37</sup> «Исторический вестник», 1886, август, стр. 270.

<sup>38</sup> Там же, стр. 273.

Относительно росчерков в обоих сохранившихся экземплярах пасквиля В. Ф. Орловой дан следующий ответ: «Исследуемые росчерки относительно несложны по своему строению: они могли быть выполнены как И. С. Гагариным, так и другим лицом».

Нет нужды распространяться о том, сколь благороден труд исследователя, в течение многих лет по крупицам собирающего архивные материалы, сопоставляющего факты и анализирующего различные свидетельства для того, чтобы дать правильную картину минувших событий в истории нашего народа, нашей культуры. Восстановление исторической истины воспитывает и укрепляет веру в конечное торжество справедливости, в победу лучших человеческих идеалов. В то же время в резолюции XVI Все союзной Пушкинской конференции была специально отмечена «необходимость критики всякого рода бездоказательных гипотез и их распространения, приобретающего сенсационный характер»<sup>39</sup>.

В соответствии с этими соображениями я и счел своим долгом выступить с настоящими замечаниями.

---

<sup>39</sup> Б. Мейлах. Дуэль, рана, лечение Пушкина, «Неделя», 1966, № 2.

## РЕЦЕНЗИИ

## СОЧИНЕНИЯ А. С. ПУШКИНА НА СЛОВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ

Закончено шеститомное издание «Избранных сочинений» А. С. Пушкина (1949—1967), выпущенное Государственным издательством Словении (Югославия)<sup>1</sup>, — результат упорного, талантливого труда целой группы видных прозаиков и поэтов, возглавляемой известным поэтом Миле Клопчичем, деятельным популяризатором русской литературы, в чьих переводах вышли поэма А. Блока «Двенадцать» (1928), «Басни» Крылова (1950), «Избранные произведения» Лермонтова (1960).

Знакомство с творчеством Пушкина в Словении началось еще при жизни поэта. Им заинтересовались словенские писатели-романтики и одним из первых Матия Чоп (в 1834 г.). После смерти Пушкина его творчество получило широкий отклик в славянских странах, в том числе и в Словении. Поэзию Пушкина высоко ценят Станко Враз, Даворин Трстеник, Франце Прешерен<sup>2</sup>.

Первые переводы стихотворений Пушкина в Словении были сделаны на немецкий язык в газете «Illirisches Blatt» в 1840 г. Первым переводом на словенский язык был перевод «Сказки о рыбаке и рыбке» (имя переводчика не установлено), помещенный известным славистом Францем Миклошичем в составленной им для гимназий хрестоматии («Slovensko berilo», 1853).

Если первое знакомство с творчеством Пушкина в Словении принадлежит писателям-романтикам, то широкое обращение к его поэзии и прозе происходит с началом развития реализма. Следует прямо подчеркнуть, что именно реалисты сумели полностью оценить Пушкина и стали переводить его произведения, в том числе и прозу.

Число переводов и изданий произведений Пушкина значительно увеличилось после основания в 1864 г. культурно-просветительного и издательского общества «Матица словенская». Его журнал «Летопис Матице словенске» в 1870 г. поместил небольшую антологию русской поэзии, в которой основное место заняли стихи Пушкина. Ряд других журналов, как «Зора», также широко популяризовал творчество Пушкина. «Зора» в 1878 г. в восьми своих выпусках выделила раздел «Переводы русских поэтов», где, естественно, в центре стоял Пушкин.

Весьма активным переводчиком произведений Пушкина был поэт Иван Весел Косеский. Уже в 1862—1863 гг. в № 8 журнала «Словенска липа» он поместил перевод «Зимнего утра». В 1869 г. в газете «Новице господарске...» он опубликовал переводы «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана», «Сказки о рыбаке и рыбке» (второй перевод ее в 1889 г. выполнил известный поэт Антон Ашкерц), а в своих сочинениях в 1870 г. поместил переводы «Сказки о царе Салтане» и «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях». В 1886 г. появился первый перевод прозаических произведений Пушкина — «Дубровского». Это был свободный перевод, выполненный видным прозаиком Йосипом Юрчичем.

Известный литературовед Иван Приятель, автор ряда статей о Пушкине, перевел в 1896 г. «Капитанскую дочку».

В конце XIX в. Иван Весел Косеский и Антон Ашкерц предприняли издание антологии русской поэзии, которая появилась в 1901 г. Для нее стихи Пушкина переводили многие поэты, в том числе Симон Грегорчич («А. П. Керн», «Обвал», «Зимнее утро»). Однако после смерти Весела Косеского, заказавшего эти переводы Грегорчичу, Ашкерц не принял их в антологию, хотя они выполнены довольно тщательно.

Значительный интерес к поэзии Пушкина проявили поэты, которые представляли в литературе так называемый словенский модерн: Кетте, Мурн и Жупанчич. Йосип Мурн Александров еще гимназистом перевел «Разговор книгопродавца с поэтом», который был опубликован в гимназическом альманахе. В конце XIX — начале XX в.

<sup>1</sup> Izbrano delo A. S. Puškina v šestih knjigah. Urednik Mile Klopčič. Ljubljana, 1949—1967.

<sup>2</sup> J. T o m i n š e k. Puškin in Prešeren. «Ljubljanski zvon», 19, 1899, № 2, str. 123—124.

Пушкина переводили многие словенские поэты: Янез Менцингер, М. Хостник, Иван Мерхар (он перевел в 1902 г. «Бориса Годунова»), Антон Медвед. Но только Отон Жупанчич из поэтов этого поколения стал видным переводчиком Пушкина. К началу века относятся два важных перевода: «Цыган» (М. А. Терновца, 1909) и «Евгения Онегина» (И. Приятеля, 1909).

В последующий период наиболее ценными явлениями среди переводов произведений Пушкина в Словении были переводы «Полтавы» и «Медного всадника» Ивана Хрибара (1933), «Бахчисарайского фонтана» Тина Дебеляка (1942), «Повестей Белкина» Д. Равлена (1948), «Евгения Онегина» Радо Бордона (1962).

В рецензируемое издание из прежних переводов взяты перевод стихотворения «Ворон к ворону летит» крупного поэта Франа Левстика и некоторые переводы Отона Жупанчича, Йосипа Видмара и Божо Водушека. Специально для этого издания переводы повестей сделали даровитый переводчик Владимир Левстик, драм — Йосип Видмар, «Цыган» и «Полтавы» — Йоже Удович, «Медного всадника» и «Сказки о царе Салтане» — Отон Жупанчич, «Графа Нулина» и сказок — Миле Клопчич, который выполнил и новый превосходный перевод «Евгения Онегина».

Ценность этого издания повышается тем, что в него не только входят новые более совершенные переводы, но и тем, что в него включены переводы произведений, ранее не переведенных на словенский язык: многих стихотворений, «Графа Нулина», «Египетских ночей», «Путешествия в Арзрум», «Арапа Петра Великого», «Рославлева», «Кирджали», «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Русалки», «Пира во время чумы», «Сцен из рыцарских времен», 76 писем и статей. Таким образом, творчество Пушкина представлено со значительной полнотой. Главное, надо подчеркнуть, что это первое на словенском языке собрание сочинений русского поэта.

Издание снабжено иллюстрациями. Для них использованы рисунки самого поэта, портреты Пушкина О. Кипренского, В. Тропинина, И. Рерберга, В. Серова, В. Шугаева, иллюстрации к произведениям писателя М. Врубеля, В. Сурикова, А. Кравченко, М. Добужинского и многие другие. К третьему тому приложен скульптурный портрет поэта, выполненный хорватским скульптором Иваном Саболlichem. Воспроизведение страниц рукописей дополняет представления читателя о жизни и творчестве Пушкина. Полиграфическое оформление, включая иллюстрации, выполнено весьма старательно.

Таким образом, и текстовое содержание издания и его внешний вид говорят о вдумчивой, любовной работе редактора издания Миле Клопчича и тех, кто ему помогал готовить эти шесть томов.

Естественно, что основной задачей подобного издания была задача достичь высокого качества переводов. Это обеспечивалось прежде всего выбором тех русских изданий Пушкина, в которых переводчики могли бы найти наиболее проверенные тексты. Основной служили лучшие полные советские собрания сочинений Пушкина. Редактор и переводчики обратились и к научной литературе: «Словарю языка А. С. Пушкина», «Литературному наследству», «Временнику Пушкинской комиссии», четырем томам сборника «Пушкин. Исследования и материалы», монографиям Д. Д. Благого, Б. В. Томашевского, Б. Мейлаха, Н. Л. Бродского.

Наибольшие трудности вследствие различия грамматического и синтаксического строя русского и словенского языков и различия их системы ударений представлял перевод стихов.

Основным принципом было избрано правило: переводить не стих в стих, а соблюдать смысл произведения и передавать его образность, выдерживать ритмику и строфическую структуру. В значительной части этот принцип выдерживается. Но, понятно, есть и отступления от него. В стихотворении «Сказки» нет рифмовки всех стихов, в «Черной шали» в некоторых стихах большее число слогов, порою видны неточности. Однако общее качество переводов весьма высокое. Прекрасно выполнены О. Жупанчичем переводы стихотворений «А. П. Керн» и «Пророк».

Помещенный в первом томе перевод стихотворения «Ворон к ворону летит», сделанный в начале XX в. Франом Левстиком, подлинно поэтичен, воспроизводит структуру произведения, его образность и повторения, синтаксический строй. В нем есть некоторый балласт, но он соответствует духу подлинника, его стилю. В стихах

Ворон к ворону летит, Ворон ворону кричит...	K vranu črni vran leti, vranu črni vran kriči...
---	---

вставное «черный» (črn) — народно-поэтический эпитет и не выпадает из стиля произведения. Другие строфы полностью совпадают и по смыслу, и синтаксически:

Ворон ворону в ответ: «Знаю, будет нам обед; В чистом поле под раковой Богатырь лежит убитый.»	Vranu odgovarja vran: «Kosil bodeš ves ta dan, v čistem polju pri rakiti vitez mlad ubit leži ti.»
---	---

Прежде всего надо отметить огромный и подлинно творческий труд Миле Клопчича.

Как ни выдержаны в стиле подлинника, как ни отшлифованы переводы поэтов старшего поколения, но переводческий труд Миле Клопчича и его поэтический талант позволили ему выполнить переводы не одного или нескольких стихотворений Пушкина,

а в сущности почти целой книги пушкинских стихов. Им переведено сто пятнадцать стихотворений. В его переводах удивляет способность поэта передавать тонко и точно произведения разного типа, разных размеров, разного эмоционального тона. Ему удались не только переводы пейзажно-философских стихотворений, как «Кавказ», но и глубоко психологических стихотворений «Брожу ли я вдоль улиц шумных» или «Не дай мне бог сойти с ума». «Песнь о вещем Олеге», «Узник», «Вакхическая песня», «Зимний вечер», «Не пой, красавица, при мне», «Памятник» и многие другие стихотворения переведены образцово. В них переданы мысли и чувства, образы и поэтическая фразеология подлинников. Это результат огромного труда и большой любви к Пушкину. Пожалуй, самое главное, это то, что переданы интонации, свойственные каждому из этих стихотворений, их характерное ритмическое движение.

Прекрасно перевел прозу Пушкина Владимир Левстик. Ясная и строгая речь, естественный синтаксис, умение найти необходимые слова дали ему возможность передать характерные особенности прозы Пушкина, сохраняя своеобразие словенского языка. Левстик воссоздал и повествование различного типа: и речевые характеристики персонажей, и стилизацию в таких произведениях, как «История села Горюхина», и эпистолярный слог.

Сложную творческую задачу выполнил Йосип Видмар — переводчик драматических произведений Пушкина. Переводы драм требовали большого искусства: надо было передать и особенности стихотворных произведений, и особенности прозаических сцен, как сцена в корчме в «Борисе Годунове». С тонким мастерством воспроизведена речь Варлаама с его поговорками и прибаутками. Переводчик нашел словенские эквиваленты для русской фразеологии. Замечательно выполнен монолог Пимена: окраска речи, тон, выбор лексических средств позволяют переводчику превосходно воссоздать образ.

Особо следует отметить и оценить перевод «Евгения Онегина», сделанный Миле Клопчичем, представляющий собой большое достижение переводческого искусства. Передана структура романа как художественного целого, переданы его строфика и ритмика, особенности манеры повествования. Клопчич за небольшими исключениями достигает верности, интонационного богатства, разнообразия речевых стилей, свойственных роману Пушкина. Его перевод стоит значительно выше двух предшествующих переводов романа.

Помимо переводов, Миле Клопчич проделал и огромный труд по научному аппарату издания: он сопровождал каждый том обстоятельными вступительными статьями и комментариями, которые помогают читателям представить себе жизненный путь и духовный облик Пушкина и проникнуть в смысл и художественное своеобразие его произведений. Редактор и издательство ставили своей целью, как сказано в аннотации к изданию, показать Пушкина «как великого мастера русского стиха в стихотворениях, поэмах, сказках и даже в романе, как повествователя, драматурга, автора путешествия и публициста». Этой цели издание достигло благодаря умелому выбору текстов, прекрасным переводам, умело подобранным иллюстрациям, содержательным вступительным статьям и комментариям. Высокая оценка творчества Пушкина, большая любовь к нему, талантливость и огромный труд редактора и переводчиков позволили выполнить весьма сложную задачу, выбрать достаточно богатый материал, дающий необходимое представление о жизни и творчестве родоначальника русской классической литературы. Издание вместе с тем служит свидетельством высокой культуры слова, замечательного переводческого мастерства словенских писателей.

*Н. И. Крайцов*

## ДВА ЗАРУБЕЖНЫХ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Хотя распространение творчества А. С. Пушкина на западно-европейских языках и уступает по своим масштабам творчеству Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, однако оно имеет свою обширную уже почти полутораветковую историю. Раньше других европейских читателей познакомились с творчеством Пушкина немцы и французы.

Первый перевод стихотворения Пушкина «Роза» на немецкий язык сделан А. Тидге в апреле 1821 г. и напечатан в альманахе «Музы»<sup>1</sup>. Затем в самом начале 1823 г. появились еще два перевода (сцена с Финном из «Руслана и Людмилы» и эпиграмма «История стихотворца» в изданной Карлом Фридрихом фон дер Боргом на немецком языке антологии русской поэзии<sup>2</sup>). Здесь же приводилась небольшая биографическая заметка о молодом талантливом авторе этих произведений. При жизни Пушкина на немецком языке неоднократно издавался «Кавказский пленник» (1823, 1824 и 1826); были переведены также «Бахчисарайский фонтан» (1826), «Борис Годунов» (1831), «Клеветникам России» (1831), две песни «Руслана и Людмилы» (1833) и ряд стихотворений (1834).

<sup>1</sup> Die Muse. Monatsschrift für Freunde der Poesie und der mit ihr verschwisterten Künste. Hrsg. von Fr. Kind. Leipzig. 1821, Band II, Heft II, S. 5.

<sup>2</sup> Poetische Erzeugnisse der Russen. Ein Versuch von Karl Friedrich von der Borg. Band 2. Riga und Dorpat, 1823.



Уже в 1840 г. на немецком языке появляется двухтомник избранных произведений Пушкина в переводе Роберта Липперта.

Много потрудились над переводами великого русского поэта Фридрих Боденштедт. Его переводы более точны, чем у Липперта, но несколько сентиментальны. В 1854—1855 гг. вышли поэтические произведения Пушкина в переводах Боденштедта в трех томах<sup>3</sup>, куда вошли стихотворения (т. 1), «Евгений Онегин. Роман в стихах» (т. 2) и драматические произведения (т. 3).

В конце 60-х годов в издании Библиографического Института в серии «Библиотека иностранных классиков» вышел однотомник в переводе Ф. Лева.

С 1906 г. в Мюнхене начинает выходить собрание сочинений А. С. Пушкина в 9 томах в переводах Иоганна фон Гюнтера и О. Бела, оставшееся, по-видимому, незаконченным<sup>4</sup>. Почти такое же по размерам издание Пушкина — в 8 томах — начало выходить в 1910 г. в переводах Т. Каммхау.

Наконец, в 1923 г. издательство Мейера (Библиографический Институт) выпустило под редакцией А. Люгера двухтомник Пушкина<sup>5</sup>, в который вошли лучшие переводы, накопившиеся в предшествующих изданиях, снабженные введениями и примечаниями. Это издание считается одним из лучших в Западной Европе. После войны в Германской Демократической Республике возобновились издания сочинений Пушкина. Четырехтомник его сочинений в переводах Иоганна фон Гюнтера выходил в 1949, 1950 и 1952 гг.

Но наиболее полным и наиболее удачным, на наш взгляд, является последнее шеститомное собрание переводов сочинений Пушкина, составленное Ростовским профессором-славистом Гаральдом Раабом<sup>6</sup>. В издание входят стихотворения, поэмы и сказки, «Евгений Онегин» и драмы, проза, статьи, дневники, письма. Составитель с большим вкусом отобрал для данного издания из уже имеющихся переводов наилучшие, в необходимых же случаях переводы были сделаны заново.

Издание это включает все художественные произведения Пушкина; из-за недостатка места в него не включены, к сожалению, исторические труды: «История Пугачева», наброски по «Истории Петра».

Все тома собрания сочинений снабжены краткими пояснительными примечаниями, а также краткими сведениями, относящимися к истории отдельных произведений.

Издание это, несомненно, займет свое место не только на полке специалиста, но и в библиотеках, и у всех любящих поэзию, у всех, кого интересует русская литература.

История знакомства французского читателя с Пушкиным открывается тем же 1821 г., когда в февральском номере парижского журнала «Revue encyclopédique» появилась первая на французском языке небольшая заметка о Пушкине, авторе «Руслана и Людмилы».

Позже, в начале 1823 г., почти одновременно с немецким переводом, была переведена на французский язык та же самая сцена с Финном из «Руслана и Людмилы» и напечатана в аналогичном сборнике переводов русских поэтов, изданном Эмилем Дюпре де Сен-Мором<sup>7</sup>. При жизни Пушкина наибольшее количество переводов его произведений появляется на французском языке: в 1826 г. выходит «Бахчисарайский фонтан», в 1828 г. — «Цыганы» и «Кавказский пленник», в 1829 г. — «Братья-разбойники» и «Полтава», в 1830 г. — новый перевод «Бахчисарайского фонтана», в 1831 г. — «Борис Годунов», «Поэту» и новый перевод «Полтавы», в 1834 г. — переводы отдельных повестей вошли в сборник русских новелл, в 1835 г. — «Талисман», в 1837 г. — «Полтава» и ряд стихотворений вошли в составленный Жюльеверуром сборник с «экзотическим» названием «Balalaïka».

В 1846—1847 гг. на французском языке вышел двухтомник избранных произведений Пушкина в переводе А. Дюлона.

Высоким художественным уровнем отличаются переводы Пушкина, исполненные Проспером Мериме («Пиковая дама», «Цыганы», «Анчар» и «Выстрел»). Переводы сделаны близко к подлиннику и хорошо передают колорит произведения. Особенно удачен перевод «Пиковой дамы», неоднократно переиздававшийся.

Большим успехом пользовались переводы И. С. Тургенева и Л. Виардо. Правда, Тургенев, как выяснилось позднее, непосредственного участия в них не принимал, а лишь помогал Л. Виардо советами.

Интерес к творчеству Пушкина сильно возрос во Франции между двумя мировыми войнами: в это время появилось пять различных переводов «Бориса Годунова», столько же переводов сборника сказок, три перевода «Пиковой дамы», была переведена и «Гавриилиада». Одним из лучших переводов считается пушкинский однотомник, сделанный профессором А. Лиронделлем.

Однако в отличие от Германии во Франции почти полностью отсутствовал опыт издания собраний переводов сочинений Пушкина. Тем больше заслуга известного фран-

<sup>3</sup> Puschkin's poetische Werke. Bänd 1—3. Berlin, 1854—1855.

<sup>4</sup> Puschkin A. S. Sämtliche Werke in 9 Bänd. München, Muller, 1906—1909.

<sup>5</sup> Puschkin A. S. Werke. Hrsg. von A. Lüter. Band 1—2. Leipzig, 1923.

<sup>6</sup> Puschkin A. S. Gesammelte Werke. Bünd 1—6. Berlin — Weimar, Aufbau—Verlag, 1964—1968.

<sup>7</sup> Anthologie russe, suivie de poésies originales. Par P. J. Emile Dupré de Saint-Maure, Paris, 1823.

цузского ученого-слависта профессора Андре Менье, предпринявшего издание трехтомного собрания художественных произведений Пушкина в собственных переводах <sup>8</sup>.

Первый том этого издания, вышедший в свет в 1953 г., содержит все произведения художественной прозы и драматургию. Интересно отметить, что «Пир во время чумы» и «Сцены из рыцарских времен», включенные в этот том, переведены во Франции впервые.

Краткая биография Пушкина написана известным писателем Анри Труайя.

Третий том содержит более 460 писем Пушкина, его дневники, автобиографию, критические статьи, «Путешествие в Арзрум». Однако, как и в ГДР, и здесь, в том не вошла «История Пугачева» ввиду того, что это произведение историческое, а не литературное в узком смысле слова.

После смерти профессора А. Менье, к сожалению, остается неясной судьба второго тома, который должен был объединить все поэтические произведения Пушкина.

Оба вышедших тома обстоятельно прокомментированы составителем.

Переводы сделаны весьма тщательно: их строгость и точность сочетаются с подлинным изяществом. Это монументальное издание, безусловно, поможет французскому читателю полнее представить себе русскую литературу, познакомиться с одним из самых лучших ее поэтов.

Г. А. Галин

<sup>8</sup> Pouchkine A. Oeuvres complètes. Vol. 1, 3. Paris, Bonne, 1953—1957; Vol. I. Oeuvres romanesques et dramatique complète, 1953, 752 p.; Vol. 3. Autobiografie. Critique. Correspondance, 1957, 848 p.

### НОВОЕ ИЗДАНИЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» В ПЕРЕВОДЕ [ЭТТОРЕ ЛО ГАТТО]<sup>1</sup>

Большие заслуги крупнейшего итальянского слависта проф. Э. Ло Гатто в ознакомлении своих единомыслителей с русской литературой хорошо известны советским литературоведам. Его многотомные труды по истории русской литературы с древнейших времен до наших дней, его «История России», работы по русско-итальянским культурным связям снискали ему широкую популярность и признательность на родине и за ее пределами. Не меньшее значение имеют многочисленные переводы проф. Э. Ло Гатто с русского языка на итальянский, и среди них — в первую очередь, переводы из Пушкина.

Еще в самом начале своей литературной деятельности — в 1922—1923 гг. — проф. Ло Гатто перевел прозой «Евгения Онегина», и известное флорентийское издательство Сансо-ни выпустило этот перевод в серии «Иностранная библиотека Сансо-ни» (XIV, 273 стр.). В 1937 г., к столетию со дня смерти Пушкина, Э. Ло Гатто выступил с новым, — на этот раз стихотворным, — переводом «Евгения Онегина», роскошно изданным фирмой Бомпьяни (здесь были превосходно воспроизведены известные иллюстрации Н. В. Кузьмина к «Евгению Онегину», «Academia», 1933). Русский четырехстопный ямб заменен был в этом переводе итальянским эндекасиллабом (одиннадцатисложником), то есть самым распространенным, — со времен Данте, — стихом в итальянской поэзии; применение одиннадцатисложника, почти всегда имеющего женское окончание, сделало, увы, невозможным чередование мужской и женской рифмы, придающее такую музыкальность стиху Пушкина <sup>2</sup>.

Новое издание перевода Э. Ло Гатто не есть простое воспроизведение первой редакции, появившейся более тридцати лет назад. Переводчик внес в текст некоторые значительные исправления, напр., I, 24—25; II, 3, 31; III, 17 и т. д., и еще больше сделал мелких уточнений в отдельных стихах романа. Вместо небольшого введения, занимавшего всего пять страниц, в новом издании проф. Э. Ло Гатто поместил краткую биографию Пушкина и обширное послесловие («Nota del traduttore»), содержащее необходимые для итальянского читателя сведения о творческой истории «Евгения Онегина», а также об историко-литературной судьбе романа. В конце книги помещены полезные примечания переводчика.

Мы обычно рассматриваем переводы, — в особенности с русского на другие языки, — прежде всего со стороны их точности. Найдя какое-либо упущение переводчика и, — еще чаще, — пропуски или вставки отдельных слов или частей стиха, мы с большой легкостью объявляем перевод неточным, «бледным» и т. д. Редко задаем мы себе вопрос: «А позволяют ли средства и особенности чужого языка и стихосложения адекватно перевести то или иное русское слово или выражение, передать то или иное свойство русского стиха?». С точки зрения «обязательно полного и точного перевода», замечательный труд проф. Ло Гатто должен быть признан неудовлетворительным, так как в нем не соблюдены, во-

<sup>1</sup> A. S. P u š k i n. Eugenio Oneghin. Romanzo in versi. Traduzione in versi di Ettore Lo Gatto. Introduzione di Vjačeslav Ivanov. Sansoni, Firenze, 1967, 285 pp. (I capolavori Sansoni della letteratura mondiale).

<sup>2</sup> Э. Ло Гатто сохранил мужскую рифму там, где в оригинале рифмуются иностранные слова, — «боливар» — «бульвар», «Ричардсон» — «Грандисон», «Вольмар» — «Линар».

первых, размер подлинника (четырёхстопный ямб), и, во-вторых, чередование женских и мужских рифм. Между тем, стиховые традиции итальянской поэзии решительно противоречат этим категорическим требованиям. Чтобы перевод воспринимался читателем, — не только итальянским, — как действительно художественное произведение, он должен отказаться от рабского воспроизведения всех особенностей оригинала, не соответствующих характеру языка, на который делается перевод, а также национальной стиховой традиции. Ведь не переводят же современные советские мастера перевода иностранных поэтов-силлабиков (французских, польских и т. д.) силлабическими стихами, когда у нас принята и признана силлаботоническая система.

Перевод «Евгения Онегина» сделан проф. Ло Гатто в требованиях итальянской культуры, и возражать против этого нет смысла. Важнее то, как передан пушкинский текст, «звучит» ли он по-итальянски. Конечно, высшим судом в данном случае должно быть мнение итальянских читателей. Мне перевод кажется более чем удачным. Приведу несколько примеров. Вот начало романа:

«Di principi onestissimi, mio zio,  
or che giace ammalato per davvero,  
fa sì che rispetti infine anch'io... (I, 1).

Письмо Татьяны к Онегину начинается так:

Io vi scrivo. Che più? Che posso dire  
ancora? Ben lo so, voi mi potete  
con il vostro disprezzo ora punire.

Наконец, приведу заключительные стихи романа:

Beato chi lasciò presto il festino  
della vita e il boccale pien di vino  
non vuotò fino il fondo, chi ha saputo  
staccarsi dal romanzo suo più caro,  
come da Oneghin ora io mi separo. (VIII, 51).

Эти примеры, мне представляется, достаточно характеризуют точность, художественную верность и поэтическую силу перевода проф. Ло Гатто.

Паряду с упреками переводчикам в неточности и прочих грехах, у нас нередко встречаются слишком поспешные хвалебные выводы: «Перевод, скажем, „Евгения Онегина“, сделанный таким-то переводчиком на такой-то язык, лучший из всех существующих переводов пушкинского шедевра». Я не стану повторять эту ошибочную формулу и не стану утверждать, что перевод Э. Ло Гатто лучший из всех. Мне кажется достаточным сказать, это — прекрасный перевод, и благодарить за него переводчика должны не только итальянские читатели, но и мы.

*П. Н. Берков*

## ХРОНИКА

## В МОСКОВСКОМ ПУШКИНСКОМ МУЗЕЕ

Государственный музей А. С. Пушкина открыл свои двери для посетителей 5 июня 1961 г., в день рождения поэта. С тех пор прошло восемь лет. За эти годы музей посетили 800 тысяч человек; было проведено свыше 20 тысяч экскурсий и лекций; организовано 18 временных выставок, 115 открытых научных заседаний, около 500 пушкинских чтений и литературно-музыкальных вечеров. За этими цифрами большая напряженная работа всего коллектива.

Экспозиция музея располагается сегодня в десяти залах; в восьми из них, открытых в 1961 г., показываются художественные, исторические и документальные материалы, связанные с жизнью и творчеством поэта, с его эпохой. Несколько позже экспозиция дополнилась еще двумя залами — «Мировая слава Пушкина» (№ 9) и «Пушкин и наше время» (№ 10).

Если прижизненная экспозиция относительно статична и сравнительно редко пополняется новыми материалами, то экспозиция зала «Пушкин и наше время» в самой своей идее предусматривает постоянную смену экспонатов, систематическое введение новых материалов, отражающих неиссякаемую жизненность пушкинской темы в творчестве советского искусства, театра, кино, литературы и науки.

Пропаганда советского изобразительного искусства, показу творчества художников-пушкинистов как старшего, так и младшего поколений, служат и временные выставки, систематически организуемые музеем. Так, в выставочных залах продемонстрировались рисунки и акварели Н. П. Ульянова, Т. А. Мавриной, П. Ф. Осипова, Е. А. Кибрика, П. Л. Бунина; с успехом прошла выставка «Советские художники — иллюстраторы Пушкина», на которой были представлены работы Н. В. Кузьмина, В. А. Фаворского, К. И. Рудакова, А. И. Кравченко и др. В прошлом году москвичи смогли посмотреть выставку «Ленинградские художники — Пушкину».

Значительно пополнилось и собрание музея. Сейчас отдел изобразительных фондов насчитывает свыше 10 тыс. единиц хранения. Нельзя не сказать о том, что в истории собирания музейных материалов четко определилась одна особенность, несущая на себе яркие приметы нашего времени и нашего социалистического строя: это активная действенная помощь музею многочисленных почитателей великого поэта, и, в первую очередь, москвичей. И отдельные вещи, и целые коллекции книг, гравюр, фарфора, предметов прикладного искусства передавались их владельцами в дар музею, превращаясь тем самым в общенародное достояние.

В результате усиленной собирательской работы, многолетних поисков, а также постоянной помощи наших друзей и коллег музей располагает сегодня целым рядом уникальных материалов, являющихся ценным вкладом в изобразительную пушкинскую. О некоторых из них уже рассказывалось в печати: это портрет Пушкина-ребенка, «Елагинская копия», портрет Е. М. Хитрово работы О. Кипренского и др.<sup>1</sup>

Из наиболее значительных приобретений последних лет прежде всего следует указать на портрет М. Н. Волконской с сыном (акварель П. Ф. Соколова). Портрет этот, заказанный Марией Николаевной перед отъездом в Сибирь, сопровождал ее долгие годы жизни на каторге и на поселении. Позднее портрет перешел к дочери Волконских, потом следы его затерялись и долгое время он считался утраченным. В 1966 г. акварель Соколова была обнаружена И. С. Зильберштейном в Париже, в собрании В. Н. Звегинцова, а в прошлом году портрет знаменитой современницы Пушкина был передан его владельцем на Родину. Неустанным поискам И. С. Зильберштейна, его неутомимой энергии мы обязаны также возвращенными из-за рубежа и переданными в дар музею портретами А. А. Олениной (масло А. Попова), В. А. Жуковского (акварель Е. Рейтерна), И. Г. Полетики (акварель П. Соколова).

<sup>1</sup> См. «Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка», т. XXI, вып. 1; «Наука и жизнь», 1966, № 3; альманах «Прометей», 1967, т. II.

Среди новых поступлений большую ценность представляют портрет Пушкина — эскиз В. А. Тропинина; портреты современников поэта Е. Бакуниной, А. Бакунина, И. Н. Горсткина, Е. Н. Давыдовой, Е. И. Истоминой, П. В. Нащокина, П. А. Оленина и др.

Значительно пополнилось собрание московских материалов — виды старой «пушкинской» Москвы в картинах Ф. Алексева, М. Воробьева, Ф. Гильфердинга, акварели В. Садовникова, серии раскрашенных гравюр и литографий по оригиналам Г. Делабарта и О. Кадоля.

В музее сложились небольшие, но интересные коллекции, имеющие мемориальную ценность; портреты, мебель и вещи Гончаровых (из «Полотняного завода»), Вяземских (из «Остафьева»), Ушаковых, Бакуниных, Вульфов-Вревских.

По мере накопления материалов, по мере увеличения коллекций музея все более важной и первостепенной становилась задача изучения и научного описания фондов. Изучение постоянно сопутствовало накоплению, но на первых порах значительно от него отставало. И это естественно. Музей был очень беден; в короткий срок надо было собрать весьма значительное количество материалов, которые позволили бы открыть экспозицию. Поэтому нередко приобретались вещи, о которых знали очень мало, которые только надеялись в будущем изучить и определить. В научных паспортах этих материалов было немало «белых пятен»: автор, датировка, история вещи, а нередко и изображенное лицо сопровождалось знаком вопроса. Изучение и описание фондов постепенно занимало все большее место в научной работе музея и в последние годы стало основным ее содержанием.

Своеобразным итогом этой работы явилась выставка «Портреты неизвестных в собрании Государственного музея А. С. Пушкина», открытая в начале текущего года. Эта выставка интересна не только тем, что, показывая портреты неизвестных, музей как бы приглашает посетителей принять участие в его работе, просит их, опираясь на свои знания, опыт, память, попробовать «узнать» изображенное лицо. На выставке показываются и определенные сотрудниками музея портреты; показываются в окружении документального и иконографического материала, позволяющего проследить весь путь поисков, все этапы и приемы изучения и судить о справедливости и аргументированности данной атрибуции.

Одновременно выставка является и неким экспериментом, поиском нового художественного решения, новых форм показа материалов. «Неизвестные» показаны среди вещей эпохи, подобранных в соответствии с предполагаемым характером, родом деятельности, социальной принадлежностью изображенного лица. Орденские ленты, медали и оружие; книги, чернильница и подсвечник; веера, вышивки и альбомы со стихами; нарядное крестьянское платье, прялки и светец — все эти вещи создают фон, на котором портрет как бы выходит из рамы, оживает в свойственной ему среде, вызывает подчас неожиданные, но всегда интересные ассоциации.

В результате изучения материалов с большой степенью уверенности можно говорить о том, что определены и введены в научный обиход портреты Н. А. Дуровой, Е. А. Баратынского, К. Я. Булгакова, С. А. Бобринской, П. Н. Арапова, М. Н. Жемчужникова, К. В. Нессельроде, И. А. Каподистрии. Спорные пока представляются портреты П. В. Нащокина, Н. А. Оленина, Н. О. Пушкиной.

Углубленное изучение фондовых материалов позволило приступить к составлению каталога. Для первого опыта было решено не включать в него все собрание, но ограничиться «золотым фондом», лучшими, уникальными материалами. Подробные аннотации, богатый иллюстрированный материал, вставные новеллы об отдельных вещах должны сделать эту книжку интересной для широкого круга читателей.

Значительно выросло и обогатилось за последние годы и книжное собрание музея. Особое место занимает в нем Библиотека русской поэзии профессора И. Н. Розанова, насчитывающая свыше 10 тысяч томов и представляющая уникальное собрание прижизненных изданий всех русских поэтов от мала до велика, от медлительных и тяжелых виршей XVIII века до стремительных ритмов наших дней. Многочисленные сборники, альманахи, собрания сочинений, полузабытые издания, песенники, произведения рабочих поэтов, книги с автографами их авторов и владельцев — все это богатство привлекает постоянное внимание как посетителей музея, так и ученых, писателей, студентов, занимающихся историей отечественной поэзии.

В прошлом году в дар музею была передана научная библиотека писателя С. Н. Голубова; в ее составе книги по истории Отечественной войны 1812 г. и декабризма, богатая мемуарная литература, разнообразная, часто весьма редкие, справочные издания — всего около 3 тысяч томов. Из того же собрания в рукописный отдел переданы автографы Дениса Давыдова, А. Н. Муравьева, письма декабристов С. П. Трубецкого, Н. А. Панова и ряд других материалов.

Важное место в работе музея, в решении основной его задачи — идейного, эстетического и коммунистического воспитания трудящихся на лучших бессмертных образцах русской культуры — занимают открытые научные заседания и пушкинские чтения, регулярно проводимые музеем. В концертно-лекционном зале музея, вмещающем до 250 человек, не реже двух раз в неделю предоставляется слово ученым-пушкинистам, филологам и историкам, а также художникам, писателям, учителям, актерам — всем деятелям советской науки и искусства, в тех или иных формах соприкасающихся в своей работе с изучением или популяризацией пушкинского творчества.

Тематика открытых научных заседаний очень широкая. Из докладов, посвященных проблемам пушкиноведения, назовем лишь некоторые, так как дать их полный перечень в пределах этой статьи не представляется возможным.

«Из болдинской лирики 1830 года», «Каменный гость», «Фауст в аду». «Об одном незавершенном замысле Пушкина» — Д. Д. Благой;

«Принципы пушкинской драматургии», «Рождение реализма в творчестве Пушкина», «Пушкинская текстология за 50 лет» — С. М. Бонди;

«Облик и судьба Моцарта в творчестве Пушкина» — И. Ф. Бэлза; «Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя, «Работа Пушкина над стилем и композицией „Станционного смотрителя“» — В. В. Виноградов;

«К вопросу о пушкинских текстах» — Н. К. Гудзий;

«История портрета М. Н. Волконской» — И. С. Зильберштейн;

«Пушкин — историк и публицист», «Ода „Вольность“» — Ю. Г. Оксман;

«Об эволюции политических взглядов Пушкина после 14 декабря 1825 года» — В. В. Пугачев;

«Неизвестный дневник Пушкина», «Загадочный набросок Пушкина „Заступники кнута и плети...“» — И. Л. Фейнберг;

«Пушкин и Батюшков», «„Цыганы“ Пушкина как романтическая поэма», — Н. В. Фридман;

«Неясные места биографии Пушкина», «О рисунках поэта», «Пушкин и Мария Волконская» — Т. Г. Цявловская;

«Пушкин и Липранди», «Пушкин и польское восстание 1830 г.» — Н. Я. Эйдельман.

Проблемы изучения языка и стиля Пушкина явились предметом докладов, прочитанных В. В. Виноградовым, В. Д. Левиным, И. С. Ильиным, А. Д. Григорьевой.

700-летию со дня рождения Данте были посвящены «Дантовские чтения», проводившиеся совместно с Дантовской комиссией АН СССР; на них выступили Д. Д. Благой — «Пушкин и Данте», И. Ф. Бэлза — «„Ад“ Данте и поэтика Пушкина», «Шопен и Данте».

Совместно с Обществом польско-советской дружбы был организован ряд вечеров, посвященных русско-польским литературным связям; в них принимали участие Д. Д. Благой, И. Ф. Бэлза, В. Н. Стефанович, В. Н. Соколов.

Два заседания были посвящены обсуждению выдвинутой на соискание Государственной премии книги И. Л. Андроникова «Лермонтов. Исследования и находки» (ГИХЛ, 1964).

На открытых научных заседаниях состоялось и несколько опытов «медленных чтений» или чтений с комментариями. Этот своеобразный жанр заставляет пристально вслушиваться в пушкинский текст, углубляет понимание замысла поэта, усиливает современное звучание произведения. Показательно, что «медленные чтения» неизменно вызывают живую полемику. Так были «прочитаны» «Пророк» (С. М. Бонди), «Не дай мне бог сойти с ума...» (Д. Д. Благой), «Моцарт и Сальери» (А. А. Белкин), «Граф Нулин» (С. В. Шервинский), «Домик в Коломне» (С. М. Громбах).

Другой формой научных заседаний явились собеседования, посвященные проблемам изучения Пушкина в средней и высшей школе. В них принимали участие Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. В. Виноградов, А. Г. Гукасова, преподаватели школ и институтов, методисты, студенты и аспиранты.

В музее состоялись также обсуждения таких крупнейших работ, как «Словарь языка А. С. Пушкина» (АН СССР, 1961) и десятитомное собрание сочинений Пушкина («Художественная литература», 1962).

50-летие Советской власти музеем ознаменовал серией научных заседаний, посвященных итогам и достижениям советского пушкиноведения, деятельности таких выдающихся покойных ученых-пушкинистов, как Г. О. Винокур, Л. П. Гроссман, Ю. Н. Тынянов, М. А. Цявловский.

Особое место занимают пушкинские чтения и литературно-музыкальные вечера, вечера советской поэзии. Виднейшие мастера художественного слова, артисты, певцы и музыканты столицы давно уже стали друзьями музея и постоянными участниками его работы. Это Д. Н. Журавлев, Я. М. Смоленский, А. Я. Кутепов, В. А. Токарев, П. М. Норцов, Л. В. Мельникова, Н. М. Бейлина, А. В. Яковенко и многие, многие другие. Следует отметить, что все выступления чтецов и артистов проводятся безвозмездно и являются одной из форм той общественной помощи, о которой говорилось выше и которая во многом определяет деятельность музея.

Ближайшие планы музея связаны прежде всего с великой датой, которую готовится отметить вся страна — со столетием со дня рождения В. И. Ленина. Готовится выставка «Образ Ленина в произведениях советской поэзии»; вводятся в экспозицию Х зала документы и материалы, наглядно раскрывающие ленинскую политику в области культуры; сотрудники музея знакомятся с программами мастеров художественного слова, посвященными ленинской теме; лучшие из них будут показаны в музее. В течение этого и следующего года намечается проведение ряда докладов на темы: «Ленин и Толстой», «Ленин и Пушкин», «Новинки советской ленинаны».

*Е. Муза*

## СТУДЕНЧЕСКАЯ ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

19—24 марта 1969 г. на филологическом факультете Московского Университета состоялась научная студенческая конференция, посвященная 170-летию со дня рождения А. С. Пушкина. В конференции приняли участие студенты университетов и педагогических вузов. Здесь было представлено молодое поколение пушкинистов сорока одного города нашей страны: Свердловска, Ленинграда, Баку, Еревана, Ростова-на-Дону, Ташкента, Перми, Липецка, Саратова, Иркутска, Риги, Новгорода, Воронежа, Орехово-Зуева, Киева, Вильнюса, Архангельска и др.

Открывая конференцию, заведующий кафедрой истории русской литературы МГУ, д-р филол. наук В. И. К у л е ш о в отметил значение творческого содружества старшего и младшего поколений исследователей для развития современного пушкиноведения.

Член-корр. АН СССР Д. Д. Б л а г о й в своем выступлении говорил об истории изучения Пушкина в нашей стране. Приветствуя молодых пушкинистов, он сказал: «Радостно видеть всех Вас здесь и наглядно убедиться, что смена исследователей Пушкина готовится. Несмотря на то, что существует богатейшая литература о Пушкине, поле для его изучения по-прежнему остается громадным. Знаю на собственном опыте, что когда по-настоящему начинаешь изучать почти любое из созданий Пушкина, дорога открытий обеспечена. Так неизмерим, глубок и значителен Пушкин! И позвольте Вам, племя молодое, пожелать полного успеха в Вашей работе над Пушкиным и порадоваться вместе с Вами, что нашему народу — русскому народу, народам всего Советского Союза выпало огромное счастье иметь и з а с о б о й и п е р е д с о б о й П у ш к и н а!».

Проф. Литературного института им. А. М. Горького В. Я. К и р п о т и н призвал студентов в своих исследованиях стремиться проникнуть в тайну пушкинского «единого поля истины, свободы, нравственности и красоты», ибо изучение творчества поэта в этом направлении «открывает путь от Пушкина к новой гармонии, когда литература будет принимать такое же действительное участие в движении нашего века. Всякий, кто занимается Пушкиным во имя этого единого поля истины, свободы, нравственности и красоты, служит и своей науке, и человеку, и человечеству».

С приветственным словом собравшимся обратились проф. филологического факультета МГУ А. Н. С о к о л о в, директор Пушкинского музея в Москве А. З. К р е й н, доцент Саратовского университета Е. П. Н и к и т и н а, руководитель Пушкинского семинара в МГУ, канд. филол. наук С. Н. Л и м а н ц е в а.

На конференции было прочитано 40 докладов и сообщений. Тематика их была широка и разнообразна. Особенно интересные доклады были сделаны студенткой МГУ Н. И. М и х а й л о в о й «К вопросу об авторском „я“ в „Повестях Белкина“», студенткой Саратовского педагогического института М. И. Л а п т е н к о «Пародийные элементы в повести Пушкина „Барышня-крестьянка“», студенткой Саратовского университета Л. Ч и к и р и с «„Первый снег“ П. А. Вяземского среди литературных источников романа А. С. Пушкина „Евгений Онегин“», студентом МГУ Н. Н. Ж у к о в ы м «„Подражания Корану“ Пушкина».

Студентка Уральского Университета Л. М. М а л ы ш к и н а сделала интересное сообщение о рукописном сборнике Н. К. Чушина «потаенных» стихотворений Пушкина (40-е годы XIX в.), хранящемся в Государственном архиве Свердловской области; Г. П. Г о р б а т е н к о в а (Иркутский университет) и С. Я. М а р к о в и ч (Московский университет) рассказали о значении А. С. Пушкина в формировании Бунина-художника.

С большим вниманием были прослушаны доклады Э. М е н д ж е р и ц к о й «Два стиля в поэме Пушкина „Медный всадник“» (МГУ), М. С е м е н о в о й «Философское содержание „Моцарта и Сальери“» (Воронеж), Д. А. М и р а х м е д о в о й «Роман Пушкина „Евгений Онегин“ в переводе Самеда Вургуня» (Баку), В. Г. В и н о г р а д с к о г о «Маршак о Пушкине» (Саратов), И. К р и щ а н «А. Пушкин и О. Туманян о роли и назначении поэта-гражданина» (Ереван), А. М. К л и м о в а «Пушкин и Липецкий край» (Липецк) и ряд других.

Закрытие конференции состоялось в Музее Пушкина. Перед делегатами выступили д-р филол. наук И. Л. А н д р о н и к о в и директор музея А. С. Пушкина А. З. К р е й н. «Исследователю творчества Пушкина важно любить поэта не в одиночку, а любить вместе со всем народом», — подчеркнул И. Л. Андронников, отмечая общенародную любовь к Пушкину как знамение нашего времени. А. З. Крейн рассказал об истории создания Музея А. С. Пушкина, о его фондах, экспонатах, библиотеках.

Участники конференции приняли решение создать Всесоюзное общество молодых пушкинистов страны и собираться раз в два года на научные обсуждения.

*С. Н. Лиманцева*

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Д. Д. Б л а г о й. Смех Пушкина . . . . .	185
Т. Г. Ц я в л о в с к а я. Рисунок и слово у Пушкина. . . . .	196
С. М. Г р о м б а х. Об эпиграфе к «Евгению Онегину» . . . . .	211
Ю. С т е н н и к. Пейзаж в романе «Евгений Онегин» и проблема преемственности национальных поэтических традиций . . . . .	220
Н. В. Ф р и д м а н. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция . . . . .	232
В. Д. Л е в и н. «Евгений Онегин» и русский литературный язык . . . . .	244
А. Д. Г р и г о р ь е в а. «Телега жизни» Пушкина и русская поэзия . . . . .	259

### Материалы и сообщения

М. А. Ц я в л о в с к и й. Из записей П. И. Баргенева (О Пушкине и гр. Е. К. Воронцовой) . . . . .	267
А. С. Б у т у р л и н. Имел ли И. С. Гагарин отношение к пасквилю на А. С. Пушкина? . . . . .	277

### Рецензии

Н. И. К р а в ц о в. Сочинения А. С. Пушкина на словенском языке . . . . .	286
Г. А. Г а л и н. Два зарубежных издания сочинений А. С. Пушкина . . . . .	288
П. Н. Б е р к о в. Новое издание «Евгения Онегина» в переводе Этторе Ло Гатто . . . . .	290

### Хроника

В Московском пушкинском музее . . . . .	292
Студенческая пушкинская конференция . . . . .	295

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор член-корр. АН СССР Д. Д. БЛАГОЙ, академик В. М. ЖИРМУНСКИЙ, член-корр. АН СССР С. Г. БАРХУДАРОВ (зам. главного редактора), член-корр. АН СССР П. Н. БЕРКОВ, член-корр. АН СССР Д. С. ЛИХАЧЕВ, проф. Н. А. БАСКАКОВ, проф. Н. И. КРАВЦОВ, проф. А. С. МЯСНИКОВ, проф. Р. М. САМАРИН, проф. А. Н. СОКОЛОВ, проф. Е. П. ЧЕЛЬШЕВ, проф. В. Р. ЦЕРВИНА

Ответственный секретарь канд. филол. наук А. И. КУЗЬМИН

Адрес редакции: Москва, Г-19, Волхонка, 18/2, тел. 246-31-06

Технический редактор Т. А. Михайлова

Сдано в набор 11/IV-1969 г. Т-08146 Подписано к печати 6/VI-1969 г. Тираж 2500 экз.  
Зак. 2071 Формат бумаги 70×108<sup>1/16</sup> Усл. печ. л. 9,8 Бум. л. 3<sup>1/2</sup> Уч.-изд. листов 10,5

2-я типография издательства «Наука», Москва, Шубинский пер., 10