

*Известия
Академии наук СССР*

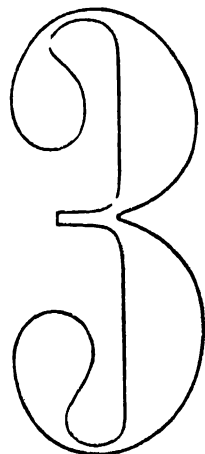
ИЗДАТЕЛЬСТВО
• НАУКА •



**серия
литературы
и языка**

ТОМ 33

1974



СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Журнал основан
в 1940

Выходит 6 раз в год
Москва

том 33 • № 3

май — июнь • 1974

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор член-корр. АН СССР **Д. Д. Благой**, академик **Д. С. Лихачев**, член-корр. АН СССР **Р. И. Аванесов**, член-корр. АН СССР **С. Г. Бархударов** (зам. главного редактора), член-корр. АН СССР **Б. Г. Рейзов**, д-р филол. наук **Н. И. Кравцов**, проф. **А. С. Мясников**, д-р филол. наук **П. А. Николаев**, д-р филол. наук **Ю. С. Степанов**, д-р филол. наук **Е. П. Чельшев**, д-р филол. наук **В. Р. Щербина**, канд. филол. наук **Н. И. Балашов**, канд. филол. наук **А. Л. Гришунин**
Ответственный секретарь канд. филол. наук **А. И. Кузьмин**

СО Д Е Р Ж А Н И Е

В. Д. Левин. О стиле «Медного всадника»	195
А. Д. Григорьева. «Мне не спится...» (К вопросу о поэтической традиции)	207
Е. А. Маймин. О теме свободы в романтической лирике Пушкина	216
С. М. Громбах. Примечания Пушкина к «Евгению Онегину»	222
Э. В. Слинкина. Лирическая композиция стихотворения А. С. Пушкина «К морю»	234
Н. В. Фридман. Песня Мери	242
Н. В. Измайлов. Академическое издание сочинений Пушкина	254
М. Ф. Мурьянов. Б. Л. Модзалевский (1874—1928)	267

Материалы и сообщения

Л. И. Вольперт. Польско-русский эпизод «Фобласа» и пугачевская тема у Пушкина	270
В. В. Одинцов. Принципы построения пушкинского диалога	275

Обзоры и рецензии

В. А. Сайтанов. Пушкин в современной Англии	279
---	-----

Хроника

В московском музее Пушкина	283
--------------------------------------	-----

Адрес редакции: Москва, Г-19, Волхонка, 18/2, тел. 202-64-90

Зав. редакцией Т. С. Глебова

6 июня 1974 г.— 175 лет со дня рождения А. С. Пушкина. Пушкину и посвящен весь этот выпуск журнала.

В. Д. ЛЕВИН

О СТИЛЕ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

С изучением стиля и языка «Медного всадника» сложилось парадоксальное положение: в этом самом «новаторском» произведении Пушкина внимание исследователей прежде всего привлекают связи с литературными традициями; произведение, представляющее собой вершину пушкинского реализма, исследуется и описывается в понятиях, категориях и терминах классицизма.

Общим местом в литературе о «Медном всаднике» стало резкое противопоставление стилей «темы Петра» и «темы Евгения». В качестве примера можно сослаться на известные статьи В. Брюсова, Л. В. Пумпянского, работы Г. А. Гуковского, Л. И. Тимофеева, А. Л. Слонимского и других исследователей¹. В работе, подводящей итоги изучения Пушкина, отмечается «существование (в поэме) двух лексических и стилистических рядов — подчеркнуто сниженного, включающего прозаизмы и разговорные интонации, и высокого, одического, с обилием славянизмов, из которых первый связан с образом Евгения, второй же — с образом Петра и темой русской государственности»².

Степень генеалогической определенности этих стилей различна: «стиль Петра» прямо возводится к классицизму, к стилю оды, «стиль Евгения» никто не соотносит, кажется, непосредственно с «низкими стилями» классицизма, хотя приведенное выше замечание о его подчеркнутой «сниженности» как будто допускает и такое толкование, а некоторые исследователи даже подчеркивают его новизну, но и в том и другом случае мы имеем дело с анахронистическим представлением о соотношении я з ы к (resp. с т и л ь) — т е м а, п р е д м е т и з о б р а ж е н и я как об образующем некоторую жесткую конструкцию³. Любопытно, что трудность, связанная со стилистической интерпретацией сцены «бунта» Евгения, пре-

¹ См. Брюсов В. «Медный всадник». — В его кн.: Мой Пушкин. М. — Л. 1929 (первоначально в Полн. собр. соч. Пушкина под ред. С. А. Венгерова, т. III, СПб., 1909), Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. — Пушкин, Временник пушкинской комиссии, 4—5. М. — Л., 1939; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 407 и др.; Тимофеев Л. И. «Медный всадник» (из наблюдений над стихом поэмы) — сб. «Пушкин». М., ГИХЛ, 1941; Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина, М., 1959, стр. 295, и др.

² Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М. — Л., «Наука», 1961, стр. 400.

³ Автор счел себя вправе употреблять безразлично в данном случае не вполне, разумеется, тождественные понятия язык и стиль, потому что в упомянутых выше работах (как и во многих, не приведенных здесь) имеется в виду не только стиль (как образный строй текста, отбор деталей, употребление речевых фигур и т. д.), но и собственно язык.

одолеваются в рамках того же представления: Евгений преображается, он даже как бы подменяется в этой сцене. «Это, — писал еще Валерий Брюсов, — уже не „наш герой“, который... „живет в Коломне, где-то служит“, это соперник „грозного царя“, о котором должно говорить тем же языком как и о Петре».

Неправомерность такого подхода к стилю поэмы, его анахронистичность особенно очевидна для так называемой «темы Евгения». Нет решительно никаких оснований видеть в повествовательной части произведения особый «стиль», особую языковую стихию, специально прикрепленную к образу Евгения.

Говорят обычно о разговорности как специфической языковой примете «темы Евгения»; но нельзя забывать, что, начиная по крайней мере с «Евгения Онегина», разговорность у Пушкина перестала быть непременно характерологичной, не выступала сама по себе как примета какого-либо «стиля»; что разговорные элементы языка, не нейтрализуясь и сохраняя, следовательно, свою стилистическую экспрессию, тем не менее активно закреплялись как явление «нормативного» авторского выражения в самых разнообразных художественных текстах. Создание этой новой традиции употребления разговорного элемента составило сердцевину пушкинской реформы русской художественной речи и литературного языка вообще.

Разговорный элемент в «теме Евгения», действительно, достаточно заметен (хотя и не занимает такого места, как это часто утверждается), см., например, такие слова, как *дичиться*, *тужить*, *леницы* (в данном прямом употреблении; ср. другую экспрессию этого слова у Пушкина применительно к «эпикурейцам-мудрецам»), *униматься*, *очутиться*, *толковать*, *домишко* бедный, *бедняк*, *добро* («за своим добром»), *близехонько*, *тихонько*; такие выражения как *шел сторонкой*, *жизнь куда легка*, *рука с рукой*, *год-другой*, *ни то ни се*, *мог бы* (как выражение недовольства, желания: «мог бы бог ему прибавить ума и денег»), *ну что ж*, *уж кое-как*, *работать день и ночь*, *не помня ничего* (в значении «быть в состоянии беспамятства») некоторые синтаксические обороты; но, разумеется, здесь невозможно обнаружить никакой «нарочитой сниженности» в лексике, фразеологии, синтаксисе. Здесь нет ничего, что не только выходило бы за пределы образованного речевого узуса пушкинской поры, но и не было бы утверждено как вполне нормативное в литературной практике Пушкина — в лирике, в «Евгении Онегине», в «Маленьких трагедиях» и др. — это относится, кажется, буквально ко всем приведенным выше примерам. Так, *дичится* не только Евгений, но и лирический герой стихотворения «В начале жизни школу помню я» (*дичась* ее советов и укоров...), а герцог в «Скупом рыцаре» замечает, что Альберту «не хорошо... *дичиться*»; Годунов говорит о спеси, которая «о местничестве *тужит*»; Евгений думает о «спрадных счастливыхцах», которым «жизнь куда легка», но и герой стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?» говорит «*Куда* как весело»; см. еще в «Езерском» «*куда* завидного героя избрали вы!», в стихотворении «Русскому Гесснеру» «*куда* ты холоден и сух», «*куда* как важно»; — в «Каменном госте», в письмах Пушкина и т. д. «*Оно* и тяжело, конечно», — думает Евгений, но и его аристократический тезка размышляет после ссоры с Ленским: «пускай поэт/Дурачится, в осмнадцать лет/*Оно* простительно»; «Пройдет, быть может, *год-другой* — это слова Евгения, но и в «Евгении Онегине»: «В сей утомительной прогулке/Проходит *час-другой*»; в «К вельможе»: «являлись *день-другой* роскошно отдохнуть» и др.; *тихонько* «водит очами» Евгений, но *тихонько* обращается и лицо «грозного царя» и т. д. Очевидно, наиболее резко выглядят как просторечные *добро* и *ужо тебе* — как выражение угрозы — в речи Евгения (кстати говоря, в сцене бунта, где, судя по всему ранее сказанному, им быть не полагалось), — но и они не могут рассматриваться здесь как характерологические. Собственно специфическими именно для Евгения могут считаться только *местечко* и *препоручу* («Местечко получу. Параше/Препоручу хозяйство наше...»,

из более раннего по черновикам «я поручу»), но не по признаку разговорности, а как относительно редкий у Пушкина пример социальной, профессиональной речевой характеристики.

Подчеркивание просторечности, разговорности в изображении Евгения явно не входило в задачи Пушкина. Более того, в процессе работы над текстом разговорный элемент ослабляется в «теме Евгения»; так, *измазанный* картуз был заменен *изношенным*, исчезли подробности портрета Евгения (рябоватый, смугловатый), в его размышлениях устранены «что завтра слякость», «дочка и сынок». Приспосабливая к описанию Евгения ранее написанный текст «Езерского», Пушкин уже с самого начала оставляет без внимания слова «как видно, малый был делец», явно неохотно сохранил он уже упоминавшееся «куда легка»: в черновике оставался пропуск, затем вписано «куда», которое тут же вычеркнуто и восстановлено уже в беловой рукописи; см. также работу над строками: «Светелка ...садик, Щей горшок/Да сам большой», где «Светелка, садик» заменились словами «Кровать, два стула», а через два года, когда Пушкин решительно изменил и сократил весь отрывок, эти строки вообще исчезли. Исследователи справедливо замечают, что тем самым снята чрезмерная приземленность мечтаний героя (как, очевидно, замена «местечко выпрошу» на «местечко получу»), но правка эта поучительна и в плане чисто стилистическом: см., например, это выражение, явно полемически употребленное в «Путешествии Онегина» (см. еще *Я сам большой*, также полемическое, в «Родословной моего героя»).

С другой стороны, безусловно неверно, что разговорный элемент в «Медном всаднике» ограничен «темой Евгения». Он обычен для всей повествовательной части поэмы: см., например, *металась* как больной, *буйная дурь*, стало ей *невмочь*, *теснился* кучами, *остервенясь*, *с разбега*, *пожытки*, *где будет взять? шайка*, *крушит* и *грабит*, тела *валяются*, *ни былинки*, *выместить*, *пуце*, оборот *что сброшено*, *что снесено* и другие подобные. Но и здесь, разумеется, нет выхода за пределы литературной нормы, как она установилась к этому времени в творчестве Пушкина и многих его современников. Как это отмечалось для «темы Евгения», и здесь можно заметить, что в первоначальных редакциях разговорно-просторечный элемент был значительней. Отчасти его сокращение в поэме связано с исключением некоторых кусков текста, что, кстати говоря, имело не только чисто содержательный, но и стилистический смысл; таков, например, анекдотического происхождения комический эпизод с сенатором и генералом в лодке, резко контрастировавший всему тону повествования (см. здесь *с ума свихнул*, *гиль*, *дрянь*); но иногда это обнаруживается и в сохранившихся фрагментах текста. Так, до последней беловой редакции сохранялось в описании наводнения *рухлядь*, впоследствии устраненное, еще раньше устранено «весь *быт* смиренной нищеты», сняты слова «и страх и смех»; царь первоначально говорил, что «с божией стихией/Царям не *сладить*» (или не *справиться*) и лишь затем не *совладеть*; вместо «помчались генералы» стало более нейтральное «в опасный путь... пустились» и некоторые другие.

Таким образом, повествование в поэме достаточно свободно и органично включает в себя разговорный элемент, как это стало обычным в поэтической практике Пушкина, и в то же время нет никаких оснований говорить о какой-то нарочитой концентрации этого элемента или о его характерологичности. Ощущение простоты, естественности, органичности повествования в «Медном всаднике» создается не мнимой гипертрофией разговорно-просторечных средств, а, очевидно, последовательно проведенным принципом прямого и простого названия предметов и явлений. Разумеется, самый отбор бытовых, непоэтических, реалий не характеризует еще язык произведения, но то, что они названы своими прямыми наименованиями, без всяких попыток поэтизировать их при помощи поэтических синонимов или перифраз, создает и собственно языковую характеристику текста.

Доказывать этот факт материалом здесь невозможно — для этого пришлось бы переписать всю поэму. Оставляя пока в стороне вступление, можно указать на описание наводнения, перечисление плывущих по улице предметов, изображение Евгения, сидящего верхом на «звере мраморном», описание разрушенного предместья, «острова малого» и др.

Художественный эффект прямого и простого названия вещей в поэтическом произведении, если это выступает как последовательно проведенный принцип повествования, вообще не однозначен. Он зависит от общей эмоциональной установки текста и не может быть определен без учета смысловых и стилистических черт произведения в целом. Для «Медного всадника» невозможно пройти мимо такого бросающегося в глаза факта, как насыщенность текста экспрессивными средствами языка, особенно выразительными в сценах наводнения, в описании «грабежа» в начале второй части, безумия Евгения, в сцене «бунта» и др.⁴ Большую роль в создании этой атмосферы экспрессивности играют постоянные в поэме антропоморфические, вообще одушевленные определения и обозначения действий, явлений природы и т. п., иногда поддержанные и мотивированные сравнением. Так, уже во вступлении: заря *не пускает* на небеса ночную тьму, *спешит* сменить другую зарю, «дав ночи полчаса». Нева *ликует*, *взломал* лед, *чужа* вешни дни; громады дворцов и башен *темятся*; корабли *стремятся толпою* к пристаням, пусть волны *забудут* вражду; но особенной силы этот прием достигает в сцене наводнения и в последующих. Нева в поэме *металась* как больно́й, *рвалася* к морю против бури, *не одолев* их буйной дури, ей *не в мочь спорить*, *звеня*, она *шла* обратно, *вздувалась*, *редела* и *остервенялась*, *на город кинулась*» (см. далее «пред нею всё побежало» — не «все побежали», а именно «всё побежало»; ср. в черновиках «пред рекою народ исчез»); *насытятся* разрушением, *утомясь* наглым буйством, она *повлеклась* обратно, *любуюсь* своим возмущением и *покидая* добычу, *тяжело дышала*, «как с битвы прибежавший конь»; волны — *злые*, *лезут* в окна, *злбно кипят*, *злятся* (см. «Словно горы, Из возмущенной глубины/Вставали волны там и злились», где и в слове *вставали* оживляется метафорический смысл); дождь — *бился сердито*, *стучал сердито*; ветер дул, *печально воя*, *выл уныло*, *буйно завывал*, *дышал*; погода — *свирепела*, *не унижалась*, мрачный вал *ропщет пени*, наводнение *играя*, *занесло* домишко ветхий (где *играя* заставляет переосмыслить и *занесло* как образ, метафору), город *трепетный* (т. е. трепещущий и др.). Большой интерес представил бы анализ поисков поэта в этом направлении, отраженный в вариантах (см., например, о Неве: *пьяна*, *теснимая*, *разъярясь*, *побегла*, *завоевала* все вокруг, *вошла* в пустынный город, *бросалась* в стороны, *тягалась* с морем и *грозила*, на площади *бунтует*; волны — *вломилась* в улицы, *ворвались*, гроза *пирует*, поразительное «и *захлебнулись* подвалы» и др.

Нельзя не заметить в то же время, что окружающий образ Евгения стиль не свободен от книжного, порой даже высокого поэтического элемента. Самые напряженные и трагические эпизоды, связанные с Евгением, созданы языком сложным и разнообразным — см., например, изображение «недвижного» Евгения на мраморном льве:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были.

⁴ Экспрессивная свобода форм выражения, нарушение жесткой зависимости языка от объекта изображения хорошо видны при этом в таком, например, факте, как близость описания грабежа, учиненного ворвавшейся в село «свирепой шайкой», в «Медном всаднике», — изображению битвы в «Полтаве», ср. «Злодей ... ломит, режет» — и «Швед, русский — колет, рубит, режет», та же рифма *режет* — *скрежет*, та же синтаксическая структура — сочетание глагольной фразы с именной («вопли, скрежет, насилье, брань, тревога, вой», и «бой барабанный, клики, скрежет, гром пушек, топот, ржанье, стон»).

Разговорные, простые (но не низкие) выражения о некрашеном заборе, ветхом домике, экспрессивно разговорное «или во сне он это видит?» переходят в приподнятое

... иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба (в вариантах — рока) над землей?

После наводнения Евгений спешит к реке «душою замирая, в надежде, страхе и тоске»; «дерзкий пловец», достигший наконец берега, «изнемогая от мучений, /Бежит туда, где ждет его/Судьба с неведомым известьем, /Как с запечатанным письмом». Он ищет следы дома Параши, «полон сумрачной заботы» (в вариантах «полн мучительной заботы»). Безумие Евгения дано скорее в высоких, чем в сниженных, интонациях — (см. здесь «смятенный ум», «мятежный шум Невы», «его терзал какой-то сон», «он оглушен был шумом внутренней тревоги» и т. д.; особенного внимания заслуживает стих «ужасных дум безмолвно полон», соотнесенный со строкой о Петре; ср. здесь также «ужасных дум» — и «ужасен он» о Петре).

В тексте, организованном в этой тональности, прямые и простые наименования, а также тщательно отобранные разговорные элементы не только не создают эффекта стилистической сниженности, но, напротив, активно участвуют в создании этой тональности, придаю текст силу и энергию. Может быть, самый поразительный в этом отношении фрагмент — первое упоминание о безумии Евгения; он обычно приводится как пример прозаичности и сниженности в «теме Евгения», между тем отданный внаймы «пустынный уголок» Евгения, сам герой, который «за своим добром не приходил», «бродил пешком, а спал на пристани», в которого «злые дети бросали камни», которого стегали «кучерские плети», — все эти прямо обозначенные и названные простые бытовые детали, трагические в своей обыденности и обнаженности, неприкрытости «обветшалыми украшениями стихотворства», углубляют драматичность повествования, как и *гривенник*, за который «перевозчик беззаботный» везет Евгения «через волны страшные», как «забор некрашенный, да ива и ветхий домик», как и «картуз изношенный», как и бедный ужин рыбака на острове и многое другое. Все это относится не только к изображению безумного Евгения, но и ко всем драматическим эпизодам повести, и особенно отчетливо — к сцене наводнения, о которой Белинский писал: «Тут не знаешь, чему больше дивиться: громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что, вместе взятое, доходит до высочайшей поэзии»⁵. Можно вспомнить также известное замечание С. П. Шевырева о словах *дурь* и *невмочь*, которые в стихе Пушкина теряют «свою грубость». Очевидно, это соединение простоты и эмоциональности в описании наводнения — предмет особой заботы Пушкина, оно определяет ту точность и верность, которые он не находит, судя по примечанию, в «Олешкевиче» Мицкевича, отмечая в то же время, может быть, несколько иронически, отсутствие в своем описании «ярких красок польского поэта»; в этом же плане, но уже отчетливо иронически, очевидно, можно осмыслить упоминание «бессмертных стихов» Д. И. Хвостова.

Как пример сниженного стиля Евгения приводят часто фрагмент, заключающий прозаические и непритязательные рассуждения героя о бедности, службе, женитьбе, где разговорность языка и простота деталей, так сказать, не компенсируются драматичностью и напряженностью ситуаций, как это было в сценах безумия; но и этот отрывок не свободен от книжного элемента — см. здесь «в волнение разных размышлений», «доставить и независимость и честь», несколько даже неожиданное элегическое «приют смиренный и простой». Вообще весь этот отрывок особенно любопытен как пример, демонстрирующий открытый Пушкиным еще в

⁵ Б е л и н с к и й В. Г. Полное собрание сочинений, т. VII, М., 1955, стр. 544.

«Евгении Онегине» и здесь углубленный принцип «низкого», но в то же время простого изображения бытовых реалий. Можно предположить, что многочисленные переработки этого фрагмента связаны со стремлением добиться названного эффекта. Отсюда и отмеченное выше устранение фразы «Шей горшок, да сам большой», которая в данном контексте создавала определенную сниженность стиля (ср., однако, гораздо более резкие *добро и ужю тебе!* в высокой сцене «бунта» Евгения), и, с другой стороны, отказ от слишком замысловатого для Евгения «Нас гордый свет не будет знать» и тем более «Своей блистательной неволей». Возможно, что с этой же задачей связана и попытка перевести размышления Евгения из первого лица в третье, в форму несобственно-прямой речи, дающей автору большую стилистическую свободу, освобождающую его до некоторой степени от прямой подчиненности форм речи характеру персонажа⁶.

К приметам стиля Евгения, отличающим его от стиля Петра, относят часто стиховые переносы (*enjambements*), как известно, представленные в «Медном всаднике» необычайно широко⁷. Сопоставление количества переносов в разных частях поэмы действительно весьма выразительно, и вопрос этот должен стать предметом специального изучения, но уже и сейчас можно сказать, что простой подсчет количества переносов в поэме не дает достаточно надежных результатов, если не учтены многие, казалось бы, побочные, условия их употребления: синтаксическая структура текста, объем предложения, характер речевого типа, композиция отрывка и некоторые другие. При таком рассмотрении выявится, что главным принципом распределения переносов в поэме оказывается связь не с «темами», а с типами речи: они представлены в повествовательных и описательных частях поэмы и отсутствуют в лирических. Поэтому неверно, что их нет за пределами темы Евгения; они есть, например, в описании наводнения, в изображении «грабежа» в начале второй части и других местах; особо заметим, что они присутствуют и в рассказе о покойном царе, наконец, мы встречаем их и в «теме Петра» — они появляются в первом абзаце поэмы, а также дважды в абзаце «Прошло сто лет» («бросал в неведомые воды Свой ветхий невод, ныне там...») и «Громады стройные теснятся/Дворцов и башен;/Корабли...») и даже один раз, в длинном периоде, в абзаце «Люблю тебя, Петра творенье» («И ясны спящие громады/Пустынных улиц, и светла Адмиралтейская игла»)⁸. Их нет в монологе Петра, но их нет и во внутреннем монологе Евгения; наши наблюдения показывают, что в относительно коротких стихах (не более, чем четырехстопные) переносы вообще исключительно редко встречаются внутри прямой речи⁹ (но обычно на стыке реплик). Далее следует обратить внимание на то, что они не характерны для концовок крупных строфических единиц — это касается не только «Медного всадника», но, очевидно, типично для переноса

⁶ Думаю поэтому, что предложенное С. М. Бонди (см. его статью «Новый автограф А. С. Пушкина» в записках отдела рукописей Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, XI, М., 1950) и принятое в академическом издании Пушкина чтение этого фрагмента, где прямой речью признается только текст, начиная со слов «Пройдет, быть может, год-другой», более соответствует духу пушкинских поисков, чем то, которое воспроизводится в современных изданиях, где речь от первого лица начинается, как это было до исправления 1836 г., со слов «Жениться? Мне?» и т. д. Заметим, что при этом последнем «приют смиренный» — в прямой речи Евгения, в то время как в предложенной С. М. Бонди интерпретации — он в несобственно-прямой речи.

⁷ Этого вопроса касались почти все исследователи поэмы; наиболее полное изучение переносов в «Медном всаднике» принадлежит Л. И. Тимофееву; см. упомянутую его статью: «Медный всадник» (Из наблюдений над стихом поэмы).

⁸ Разумеется, наличие переносов и *jeté* надо признавать не только при точках внутри стиха, но везде, где есть внутрискладовая пауза при одновременной достаточно тесной синтаксической связи между стихами. Соответствующий материал по «Медному всаднику» полно представлен в книге Н. С. Поспелова «Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина», М., 1960.

⁹ В длинных стихах и особенно в белом стихе перенос, по нашим наблюдениям, приобретает несколько иные свойства и характеристики.

вообще. Изображение Медного всадника падает обычно на такие концовки, и это соответствует композиционной роли этих отрывков текста; переносов, здесь, действительно, нет, но их нет и во всех «простых» концовках — в рассказе о мечтах Евгения, в концовке описания наводнения, в сравнении Невы с разбойниками, в рассказе о перевозчике, наконец, в концовке всей поэмы.

Как видно, ставшее ходячим представление о прикрепленности переносов исключительно к теме Евгения оказывается неточным. Это примета повествования в «Медном всаднике» вообще, ограниченная некоторыми композиционными условиями. Но важнее всего подчеркнуть, что, как уже отмечалось в литературе, переносы в поэме выступают не как средство создания разговорных интонаций, а как яркий экспрессивный прием, придающий речи характер напряженный, энергичный, взволнованный. Особенно выразительны случаи повтора переноса в соседних строках; эффект таких конструкций несколько неожиданен — создается ощущение о б ъ е д и н е н и я коротких предложений в прерывистую, пересекающуюся паузами речевую цепь: соседние стихи соединяются в целое на основе синтаксиса, а столкнувшиеся в стихе фразы — на основе единства стихового ряда и вопреки синтаксису¹⁰; при этом сохраняются паузы и на конце и в середине строки, но уже, так сказать, с обратными отношениями между стихом и синтаксисом (т. е. в конце строки — вопреки синтаксису, а внутри строки — вопреки единству стиха). Создается необычный синтактико-ритмический рисунок относительно крупных кусков текста, противопоставленный как чередованию коротких фраз при совпадении ритмических и синтаксических единиц, так и ритму плавных, размеренных периодов, — но не сниженностью, разговорностью, а напряженностью стиха. Напряженность эта разряжается в примыкающих стихах в пределах данной строфической единицы. Именно это сочетание прерывистых и плавных конструкций и создает особую выразительность названных структур.

Вообще суждения о «прозаичности» переносов страдают неточностью; если и можно говорить здесь о вторжении прозы, то надо иметь в виду, что проза эта особенная, рассчитанная на ее восприятие в атмосфере стиха, что решительно меняет ее функции. Условность пауз и форм синтаксической связи при переносах, нарушая ритмическую инерцию, не разрушает стих, а создает стих более затрудненный, более сложно организованный (очевидно, поэтому переносы в таких стихах несвойственны прямой речи)¹¹. В таких случаях стиховой перенос может даже противостоять прозаичности синтаксического строения текста, как бы компенсировать ее (см. например, в «Медном всаднике», особенно абзац «Но бедный, бедный мой Евгений...» во 2-й части.

* * *

Таким образом, в поэме нет нарочито сниженного просторечного стиля для темы Евгения. Если и пытаться определить в привычных терминах стилистическую тональность образа Евгения, то скорее придется восполь-

¹⁰ Поэтому, кстати говоря, нельзя отождествлять, как это часто делают, перенос с последующим *rejet* — с переносом, когда следующий стих по существу разбивается на два с глубокой паузой после первого стиха, который остается при этом без рифмы. В отличие от выше охарактеризованных переносов здесь происходит не с в я з ь фраз при помощи стихового ряда, а, напротив, их резкое р а з г р а н и ч е н и е (см. замечания на этот счет в книге А. Белого «Ритм как диалектика и „Медный всадник“», 1929, стр. 148). Интонация завершенности в этих последних резко подчеркнута, в то время как при обычных переносах она, напротив, ослаблена.

¹¹ См. замечание Г. О. Винокура («Слово и стих в „Евгении Онегине“», сб. «Пушкин». М., ГИХЛ, 1941, стр. 162) о том, что при переносе «самостоятельное объективное значение (границы стиха.—В. Л.) как необходимого условия поэтической речи становится еще более наглядным», поскольку она «продолжает существовать, несмотря на сопротивление синтаксиса».

зоваться — как и для всей повествовательной части поэмы вообще, не говоря уже о вступлении, — понятием приподнятого стиля. По всей вероятности, это обстоятельство не должно игнорироваться при оценке образа героя в целом, во всяком случае оно не соответствует представлению о Евгении как о «ничтожнейшем из ничтожнейших», более справедливыми представляются суждения о Евгении как о подлинно трагическом герое, любящем, глубоко страдающем, самоотверженном¹². Разумеется, если говорить о стилистической интерпретации этого положения, его нельзя выводить просто из того факта, что Евгений изображен не низкими, а отчасти книжными и высокими языковыми средствами, — говоря так, мы снова впали бы в анахронизм, предполагая, что положительный и отрицательный герои непременно изображаются разными «языками». Дело в совокупности всех смысловых, стилистических и эмоциональных средств, в которых предстает Евгений как реальная личность. Это последнее обстоятельство приходится особенно подчеркивать, потому что образ главного героя в «Медном всаднике» нередко излишне типизируется и социологизируется, превращаясь в абстрактный символ; см., например, замечание Г. А. Гуковского, что проблема Евгения и Петра в поэме «настолько социологизировалась, что не потребовала индивидуальной персонафикации обеих борющихся сил»¹³. В то же время Г. А. Гуковский точно замечает, что «с Евгением входит в высокую литературу герой не идеальный, и нимало не крупный, а все-таки трагический герой, а не простой объект правоописательного изображения»¹⁴. Очевидно, в вопросе о роли Евгения в утверждении образа маленького человека в русской литературе это обстоятельство оказывается чрезвычайно существенным. Может быть, Евгений «Медного всадника» — первый в русской литературе художественный образ, отразивший сформулированное М. М. Бахтиным положение о «неадекватности герою его судьбы и его положения», невоплотимости человека «до конца в существующую социально-историческую плоть» как одной из основных «внутренних тем» романа¹⁵.

Неубедительность мнения о наличии в поэме сниженного стиля для темы Евгения отмечалась в литературе, особенно целеустремленно Е. А. Майминым¹⁶, который, однако, кажется, впадает в другую крайность, говоря о «державинском стиле», «высоком одическом языке» поэмы в целом, что определяется, по его мнению, свойствами самого жанра, «философски-обобщенным характером» произведения и трагизмом образа Евгения. Похоже, что и здесь язык Пушкина объясняется при помощи уже устаревших для поэта понятий и категорий. Не говоря о том, что язык «Медного всадника» никак не сводится к высокому стилю, здесь вызывает возражение самый способ толкования трагического содержания через высокий «одический язык», через «державинскую стилистику».

Преодоление противопоставления темы Петра и темы Евгения, поиски объединяющих разные части поэмы стилевых признаков должны идти, очевидно, не по пути признания традиционности, «одичности» языка и стиля повествовательных частей, а скорее в направлении пересмотра и

¹² Замечания такого рода, ограничивающие и выправляющие брюсовскую характеристику, можно найти в работах А. Л. Слонимского, Б. С. Мейлаха, Д. Д. Благого (см., в частности, интересные наблюдения Д. Д. Благого о сложных отношениях, которые складываются в поэме между образами Петра и Евгения и которые не сводятся к их простому противопоставлению). Наиболее последовательным «защитником» Евгения выступает С. М. Бонди: см. краткое изложение его доклада в хроникальной заметке, опубликованной в «Известиях ОЛЯ», 1962, вып. 3, стр. 284—285, а также его комментарий в Собр. сочинений Пушкина в 10 томах, ГИХЛ, т. III, стр. 519—520.

¹³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 398.

¹⁴ Там же, стр. 399.

¹⁵ Бахтин М. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, № 1, стр. 119.

¹⁶ Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и Любомудров. Пушкин. Исследования и материалы, VI, стр. 115—116.

смягчения установившегося представления о вступлении и примыкающих к нему отрывках как о «чистой оде» (А. Слонимский).

Нельзя не заметить, что в статье Л. В. Пумпянского элементы оды обнаруживаются прежде всего на уровне образов и мотивов, причем очень широкого и общего характера — тема «потопа» (причем отмечается, что «изображение наводнения» переложено Пушкиным на беллетристический, в основе «онегинский язык»), образ «ожившего всадника», мотивы оссианической ночи, — и редко обращены собственно на язык. Из трех приведенных в статье речевых формул две («где прежде... ныне там» и «прошло столет») только *г е н е т и ч е с к и* восходят к некоторым одическим и даже более ранним образцам и вряд ли, следовательно, могли восприниматься в таком качестве в пушкинское время (кстати, «где прежде — ныне там» возникло в тексте поэмы не сразу; ср. варианты «и там, где финский рыболов», затем в сочетании с разговорным *бывало*). Что касается третьей формулы — «юный град... Из тьмы лесов, из топи блат...», то приведенные в статье параллели из Сумарокова, Шатрова, Боброва, Мерзлякова, к которым надо добавить еще отмеченную М. Аронсоном и, может быть, наиболее близкую к Пушкину из Шевырева, а также из «Петербурга» Вяземского («Я вижу град Петров чудесный, величавый, / По магию Петра воздвигшийся из блат»), то она является, как верно замечает Л. В. Пумпянский, «ссылкой на готовую формулу» (лишь «отредактированную» Пушкиным); этот цитатный характер формулы, разумеется, резко ослабляет ее прямую стилистическую функцию; вообще *град* в применении к Петербургу, если это специально подчеркивается, выступает почти обязательным поэтическим его наименованием (см. кроме «юный град», «град Петров» также и «Петроград», который не был официальным названием Петербурга, а выступал как его поэтический вариант); впрочем, в черновиках *град* встречается гораздо чаще, и его устранение вряд ли связано с сознательным стилистическим заданием. Так, в монологе Петра первоначально было «здесь будет град» (с рифмой «пушки заторчат»), несколько раз в сцене наводнения появлялось «по граду», ничем не замененное; особенно любопытна — как показатель определенного безразличия к вариантам *град-город* — работа над стихами «ночная мгла/На город трепетный сошла», где последовательно было: «... на город ... сошла», «на град встревоженный сошла», «на город бедственный сошла», и, наконец, «на город трепетный»; очевидно, что выбор варианта *град* или *город* полностью зависит здесь от поисков определения.

Вообще традиционные лексические элементы высокого стиля, отчасти переродившиеся в условные приметы общего поэтического языка, вопреки мнению об «обилии славянизмов», незначительны в поэме¹⁷, в том числе и в так называемых «одических» ее частях, и не прикреплены, как правило, исключительно к «теме Петра»; см. например, кроме упомянутых, *лик*, *чело* (не только применительно к всаднику, но и к Евгению), *стогны* (из нескольких попыток применить это слово, оно осталось только в одном случае — в отрывке о «покойном царе»), стилистически ослабленные *глава*, *берега*, *очи* (применительно и к покойному царю, и к Евгению, причем непосредственно после его прозаических размышлений), *хлад*, *хладный*, *полнощный* в значении «северный». *Да умирится* — не «одизм», а скорее историзм, не только восходящий к летописной формуле, но и сохраняющий колорит старины¹⁸, *краса и диво*, *красуйся* не звучат архаично, их высокий колорит раскрывается лишь в контексте. Наиболее архаичное место в поэме фраза «Народ/Зрит божий гнев и казни ждет», но и это идет не от традиции «высокого стиля», от оды, а от, условно говоря, «библейского стиля»

¹⁷ См. верное замечание на этот счет в статье: Ильенко С. Г. Из наблюдений над лексикой поэмы Пушкина «Медный всадник». Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 76, 1949, стр. 232.

¹⁸ См. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка, М., 1938, стр. 237.

(эти стилистические окраски, бесспорно, различались Пушкиным, см., например, его замечания на полях стихотворений Батюшкова о слове *юдоль*), поэтому здесь так органичен переход к сильным, экспрессивным, но простым стихам: «Увы! все гибнет: кров и пища! Где будет взять?».

Разумеется, названные выше слова и выражения в сочетании с такими, как *вознесся горделиво*, *Петра творенье*, *Невы державное течение* (ср. в варианте *широкое течение*), *омраченный* (в значении «потемневший, покрытый мраком»), *возмущенная* Нева, *глубина* (в значении «находящаяся в движении, волнении»), *стремиться* («быстро двигаться») и др., направленные на создание стиля приподнятого, патетического, здесь можно обнаружить в связи с одическими традициями, но нет никаких оснований видеть здесь реставрацию оды, говорить о том, что Пушкин «уступает перо Державину» (Л. В. Пумпянский). В то же время нельзя не увидеть, что и здесь Пушкин верен принципу простого и прямого, иногда разговорного названия предметов и явлений; см. описание представляющей взору Петра Невы с *бедным челном* (это действительно челн, а не условно-поэтический «челн» романтиков), *убогим чухонцем*, *спрятанным* в тумане солнцем (в вариантах — *сокрытое*); см. далее — *финский рыболов*, *ветхий невод*, даже перифрастическое обозначение рыболова прозаизировано, обытовлено (*печальный пасынок природы*, ср. обычные поэтические перифразы с *сын*)¹⁹. Так построено и описание «юного града»: после риторического зачина — подчеркнуто реалистическое перечисление примет Петербурга. Любопытно, что в процессе работы над этим текстом Пушкин освобождается от попадавших под перо слов, создававших условно-поэтический, украшенный образ города — *ветрила* заменяются *кораблями*, остаются *дворцы* и *башни*, но исчезают *храмы*, *твердыни* (ср. у Шевырева в «Петрограде» — *храмы* и *чертоги*), и *теснятся* они *по оживленным берегам*, а не *вдоль стогонов*, как в одном из вариантов; наконец, после долгих поисков («Москва, сияющая златом»; «главой, увенчанною златом»; «столповенчанною главой») остается просто «старая Москва». Даже в высокопатетическом по структуре обращении к коню и затем к «мощному властелину судьбы» нельзя не отметить простые «опустишь копыта», «уздой железной», «поднял на дыбы». Разумеется, очень слабо связан с традициями оды монолог Петра: в нем ощущается сила, энергия, но он в то же время прост лексически (*на зло*, *прорубить окно*, *запируем*) и синтаксически — это не одна сплошная фраза, как это легко было бы сделать, а три (или четыре, если принять встречающееся чтение с точкой после *шведу*) относительно короткие фразы, что интонационно сближает монолог с обыкновенной бытовой речью²⁰. Вообще только гипноз ситуации заставляет видеть в этом монологе какую-то особенную приподнятость. Можно сказать, что если сопоставить его с его литературными источниками, он окажется по своей тональности ближе к прозаическому монологу Петра у Батюшкова, чем к стихотворному монологу в «Петрограде» Шевырева (см. здесь *наречен, да узрят, Руси бодрственных сынов* — и далее от автора *рек могучий, ниспадиший, отвержая бодры очи* и т. д.).

Сочетание важности и простоты — такова стилистическая стихия Вступления и тематически примыкающих к нему отрывков. Отсюда настороженное отношение не только к высокому, риторическому элементу, но и к элементу сниженному — это относится и к языку, и к самому отбору

¹⁹ Мы не располагаем материалом, который позволил бы судить о степени распространенности этой перифразы. У Пушкина она встретилась еще в рецензии на книгу С. Шевырева «История поэзии» как скрытая цитата из рецензируемой книги (у Шевырева «пасынки суровой природы» — о жителях северных стран). Не является ли, однако, это выражение у Шевырева заимствованием из «Медного всадника»: вступление было опубликовано в 1834 г., за год до появления книги Шевырева.

²⁰ Это, по всей вероятности, связано и с вынесенными в начало фраз соотнесенными между собой наречиями («*отсель* грозить ...», «*Здесь* будет город ...», «*Природой здесь* нам суждено», «*Сюда* по новым им волнам ...»), акцентное выделение которых требует интонации завершенности в предыдущих стихах.

реалий. Так, в процессе работы над Вступлением устранялись *избушки* (стало *избы*), *заторгуем* (затем *запируем*), *не мудрено* (стало *природой суждено*), *тащил* свой невод (впоследствии *бросал*), *где бывало* (затем *где прежде*), вместо *узора оград чугунных* были *садов заборы*, вместо *насквозь простреленных* знамен — *изорванные*; в одном из черновых вариантов Москва «померкла» (или «главой поникла») перед Петербургом не как «перед новой царицей», а как «перед юной молодежи».

Таким образом, нет, кажется, оснований сводить тему Петра к одическому стилю или даже предполагать живые, реально ощутимые, а не только генетические связи с ним. В каком-то смысле можно даже сказать, что по языку это п р и н ц и п а л ь н о н е о д а, даже если различать, как это делает Ю. Тынянов, оду как жанр и как направление²¹.

Стиль «Медного всадника» — не чересполосица старых и новых стилей. Это единая и цельная, хотя и сложная, структура²². Этот стиль вырос из того представления о нормах литературного выражения, открытие которого знаменует пушкинский этап в развитии языка русской литературы и, шире, русского литературного языка вообще. Отказ от «условного» языка в его узкожанровых или «вкусовых» характеристиках, опора на общественный узус, утверждение разговорности как стилистической окраски в пределах литературной нормы, стилистический синтетизм, вбирающий в себя и элементы художественной традиции, — главные признаки новой, пушкинской системы, на основе которых возникло такое кардинальное для новой стилистики художественной речи явление, как стилистическое движение. Истоки этого языка надо искать уже в «Евгении Онегине». В то же время стилистика «Евгения Онегина» заметно отличается от стилистики «Медного всадника». В языковом строении «Евгения Онегина» следует различать две группы явлений: определяющую новые нормы литературного языка, принципы структуры художественного текста, — и отражающую специфические особенности романа в стихах. Дело не просто в том, что в первом случае мы говорим о я з ы к е романа, а во втором о его с т и л е, а в самом характере этого стиля. Это стиль в его отчасти «архаическом» смысле, поэтому он становится как бы в ряд с уже существующими, связанными с традициями классицизма, сентиментализма, романтизма; отсюда и то обстоятельство, что объектные отражения «зон героев» (М. Бахтин) в «Евгении Онегине» носят еще характер не социально-характерологический, а стилевой: герои окружены стилевыми красками, традиционно им присущими. В этом сказывается переходный характер стилевой структуры «Евгения Онегина»²³.

«Медный всадник» в этом отношении является новым шагом на пути сложения тех стилистических отношений, которые характеризуют зрелый реализм Пушкина. Здесь усвоены и развиты все главные принципы и достижения воплощенной в «Евгении Онегине» стилистической реформы: нигде еще Пушкин не достигал синтетизма речи в такой степени, с такой смелостью и откровенностью, как в «Медном всаднике». В то же время здесь преодолеваются специфические стилевые черты «Евгения Онегина», присущие ему как новому в русской литературе жанру романа в стихах. В этом отношении поучительна была бы стилистическая интерпретация тех переработок, которым подвергся материал «Езерского», задуманного

²¹ См. Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр. Архаисты и новаторы, 41., 1929, стр. 84—85.

²² См. справедливое замечание Д. Д. Благого о том, что «поэма производит впечатление абсолютно цельного монолитного произведения» (см. «От Кантемира до наших дней». М., 1973, т. 2, стр. 175); думаю все же, что это связано не только с к о м п о з и ц и о н н о й структурой произведения, но и с его с т и л и с т и ч е с к о й структурой.

²³ Эта тема развита автором несколько более подробно в статье «„Евгений Онегин“ и русский литературный язык» («Известия АН СССР. Серия лит. и языка», 1969, № 3), а также в статье «Авторская речь в „Евгении Онегине“» («Русский язык в школе», 1969, № 3).

в онегинском ключе, при использовании его в «Медном всаднике», — начиная с отказа от онегинской строфы, которая слишком отчетливо ассоциировалась со стилем романа ²⁴. Отсюда и отказ от лирических отступлений, от авторского вмешательства в повествование (лирическая тема, как заметил еще Ю. Тынянов, вынесена здесь во вступление), от того «забалтывания», которое составляет яркую приметку онегинского стиля. Так, например, с устранением разговора поэта с критиком («Допросом музу беспокоя..») исчезли такие выражения, как «что за мода!», «нет уж перевода великим людям», «нет от них уж нам прохода», «совсем не чудо в наши дни»; см. еще «вас спесь боярская не гложет», «Булгарин отучить не мог» и др. (см. в «Езерском» признание поэта: «пока опять не занесусь»).

В «Медном всаднике» образ автора не только не повторяет образ автора «Евгения Онегина», но и во многом противоположен ему, отсюда и другой характер стилистического движения, не столь прихотливого, не столь откровенно связанного с эмоциональным состоянием повествователя ²⁵, оно объективнее, не теряя своей субъективности, как форма авторского выражения. Происходит объективация онегинского языка как литературной и художественной нормы при одновременном ограничении онегинского стиля, который остается лишь как стилевая тональность там, где это признано художественно мотивированным, например в описании современного Пушкину Петербурга ²⁶.

Все это имеет принципиальное значение для развития художественной речи. Отраженный в «Евгении Онегине» и типичный для Пушкина художественный принцип, который В. В. Виноградов удачно назвал «мышлением литературными стилями», преодолевая старую стилистическую систему, устанавливая новую стилистическую иерархию, все же как бы сохранял относительную цельность и замкнутость элементов этой старой системы. В «Медном всаднике» эта цельность разрушена до конца.

Можно сказать, что в «Медном всаднике» преодолено понятие стиля в старом его смысле и утверждено новое его качество как индивидуальной художественной структуры. Здесь уже вполне господствует пушкинский «принцип стиля как свободного индивидуально-характеристического выражения личности и как глубокого творческого и национально типического отражения действительности» (В. В. Виноградов). Потому и невозможно говорить здесь о стиле отдельных тем. Становится ясно, что самый принцип заранее заданной прикрепленности языка к теме изжил себя: поэтические формы «возникают из самого индивидуального содержания» (С. М. Бонди).

Синтетизм «Медного всадника», вобравшего в себя традиции русской поэтической культуры, и послужил причиной того парадоксального положения, о котором говорилось выше; новизна и необычность романтических поэм Пушкина представляются некоторым исследователям более очевидными. Но странно было бы не видеть все же, что «Медный всадник» вместе с тем и прежде всего — выразительный образец нового этапа в развитии этой поэтической культуры.

²⁴ Нужно было, по выражению С. М. Бонди, «расплавить онегинскую строфу „Езерского“ в „Медном всаднике“» (Б о н д и С. М. «„Езерский“ и „Медный всадник“». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина, фототипическое издание. Альбом 1833–1835 гг. Комментарии, стр. 47). О соотношении «Езерского» и «Медного всадника» см. также работы Н. В. Измайлова и О. С. Соловьевой.

²⁵ Можно в этой связи вспомнить замечания современников, не увидевших за этой субъективностью онегинского стиля объективного содержания романа: «Онегин хорош Пушкиным» (Вяземский), «вижу только тебя» (Марлинский) и др.

²⁶ «Онегинский» стиль отрывка «Люблю тебя, Петра творенье» заметил Л. В. Пумпянский. Этот стиль, однако, выявляется не столько в прямых реминисценциях, на что обращает внимание Пумпянский, сколько в открыто-личностном, интимном характере отрывка, его эмоциональной атмосфере, в своеобразии стилистического движения, свободном, несколько даже демонстративном сталкивании разнопланых и «равностилевых» реалий — от *беза санок, девичьих лиц, шипенья пенных бокалов до знамен победных и полнощной царицы* и снова к *вешним дням*.

А. Д. ГРИГОРЬЕВА
«МНЕ НЕ СПИТСЯ...»

(К вопросу о поэтической традиции)

«Поэзия консервативна, — пишет В. Брюсов. — Внимательное исследование показывает, что многим каждый поэт бывает обязан своим предшественникам. Едва ли не три четверти своих тем, образов, выражений поэт заимствует у тех, кто писал до него. Только исключительные таланты, — и то не во всех своих произведениях, — решаются выступать на новые пути, касаться тем, не затронутых в поэзии ранее, искать еще не использованных выражений, сравнений, образов»¹.

В. Брюсов, говоря о преемственности тем, образов, форм, поднимает в своем высказывании вопрос о поэтической традиции (поэзия консервативна!) и новаторстве. В любом синхронном срезе истории поэтического творчества эти явления стоят рядом. И новаторство несколько не исключает вовлечения в поэтический текст традиционных образов, которое может быть, даже служит оттачиванию новых приемов и форм, преобразующих традиционно закрепленное в новое и оригинальное решение. Судьба устойчивого поэтического образа в творчестве разных поэтов при условии общности или близости затрагиваемой ими темы, для реализации которой этот образ привлекается, позволяет обнаружить специфические для данного поэта особенности его преобразования, определяемые взглядами поэта на выразительные возможности языкового материала и характером его ориентированности на прошлый поэтический опыт.

Творческая преемственность сложившихся в истории поэзии средств эмоционального воздействия имеет свои временные границы, если говорить об обращении к определенным конкретным образам, несущим в тексте определенное семантическое и эмоциональное наполнение. Показательна в этом отношении фигура Пушкина, поэтическая деятельность которого, определившая новое отношение к существующему в XVIII — начале XIX в. стилистическому расслоению языка, и в частности к языку разговорному как средству эмоционально-определенного литературного выражения, направлена и на утверждение нового отношения к традиционно-поэтическому материалу, кладет начало его творческому преобразованию².

Нам хотелось бы подтвердить сказанное одним конкретным примером — обращением Пушкина к традиционно-поэтическому образу Парки — богини жизни и судьбы, очень популярному в поэзии допушкинского периода образу, или застывшему в своей пластической неподвижности (ср. в кн. «Избранные эмблемы и символы». СПб., 1911: «Парки, богини над че-

¹ Брюсов В. Н. А. Некрасов как поэт города. Избр. соч., М., 1956, т. II, стр. 231.

² «Структурность, принцип соразмерности, принцип „соображения“ понятий и слов, упор не на творчество элементов, а на творчество новых форм, их комбинаций, их соединений, на творчество новых приемов выражения мыслей и чувств — вот основы литературно-языковой деятельности Пушкина с начала двадцатых годов» (В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 30).

ловеческой жизнью, изображаются прядучими оную на подобие нити. Одна из них держит пряжу, другая прядет лен, а третья перерезывает нить. Иногда в образе старух»), или легшему в основу серии устойчивых перифразических сочетаний.

Парка по своим функциям была близка Смерти и Времени («Время представляется в образе старика, от древности лет иссохшего, с крыльями, седыми власами, держащим в руках косу». Там же), что определяло в поэзии XVIII — начала XIX в. некоторое смыкание семантических комплексов этих персонификаций при их образно-символическом воспроизведении в литературе. Ср., например, у Капниста: «Чувствительну красу, приятность с добротой/Посекла смерть косою/Прервавши нежную нить ее цветущих дней» («В надписи»), где совмещены *смерть с косою* и *нить жизни* — элемент семантического комплекса Парки.

Все же за каждым из этих образов был закреплен набор слов, несущих прямое или перифразированное наименование субъекта действия (*Парка, Смерть, Время — Сатурн*), самого действия (*косить, обрывать, обрезать, прядь* и другие возможные синонимы этих слов), орудия действия (*коса, серп, прялка, веретено, пряжа, лен, нить*) и объекта действия (*злак, жатва, нить чья, чьей жизни*). Перечисленные слова были опорными обозначениями соответствующих реалий, формирующих образ. В поэтической практике эти реалии могли получать и иные обозначения. Но субъект действия — действие — объект — орудие действия были «гвоздиками», на которых при пластическом воспроизведении образа-символа развешивался словесный узор. Они были так тесно спаяны друг с другом, что каждый из них при соответствующей ситуации (тема жизни и смерти) мог отсылать к своему семантическому комплексу, вызывать соответствующее затекстовое представление. Они ложились как необходимые звенья в основу образной цепи, создающей пластический образ-иносказание. Ср., например, у Хераскова в поэме «Чесменский бой»: «Зла Парка начала ослабевать тогда, /И пряжа сгорая из рук ее валится, / Серпом своим она престала веселиться», где представлены слова *Парка, пряжа, серп*, сочетание *престать веселиться серпом своим* в значении «перестать резать нить», т. е. умерщвлять.

Эти же звенья легли в основу устойчивых перифразических выражений с определенным содержанием: «*Серп смерти пресекает нить твоей жизни*», «*Посекла смерть косою, / Прервавши нить ее цветущих дней*», «*Парка их пресекала дни*» и т. п.

Эти две формы реализации словесных комплексов продолжали свою жизнь в поэзии на протяжении всего XIX — начала XX в. Ср., например, такие воспроизведения устойчивой фразеологии: «*В детстве тоньше жизни нить, /Дни короче в эту пору...*» (И. Анненский, «Дети»), «*Там (в загробном мире. — А. Г.) не подрежет Парка нитку, Не может быть самоубийств*» (К. Случевский, «Меня в загробном мире знают»), «*В мире душно и позорно/И обидно жить. Обрывается покорно/Быстрой Парки нить*» (К. Фофанов, «В мире душно и позорно...»). Впрочем, подобное обращение к классической форме фразеологизма в XIX в. чаще всего вызывается стилизаторскими или характерологическими функциями, ориентированными на колорит XVIII в. Ср., например, у Фофанова в стихотворении «Дума в Царском Селе»:

Года прошли ... Погибли все давно
Под легкую секирою Сатурна ...

С упоминанием Парки встречаемся у Фофанова в стихотворении «Поздние шаги»:

Иль, может быть, еще не все
Для жизни ковлено. Судьба
Ленивой прялки колесо

*У Парки вертит, — и борьба
Предсмертных тяжких мук страшней
Мгновенья тысячи смертей.*

Традиционный семантический комплекс мог подвергаться известной трансформации, как это, например, сделано в стихотворении В. Брюсова «Ожерелье» (1912), в котором Парки *не прядут, а нанизывают на нить жизни жемчуг и замыкают эту нить золоченой застезжкой* — смертью. Подобная трансформация разрушала античную строгость старого образа-символа.

В поэзии, однако, существовали такие обращения к традиционным образам, которые способствовали обновлению их пластического восприятия. Семантический комплекс этих образов не сковывал творческих возможностей поэта. Изменения могли касаться и самой стилистики образа-символа, что определяло отбор средств его поэтического воплощения. Одним из путей насыщения старого образа новыми красками, новой лепки образа, без нарушения его общей стилистики («высокой» его тональности) было усиление его пластичности не только вводом новых лексических и фразеологических языковых средств, но и средствами самой ритмической и стилистической организации текста, путем эмоциональной акцентировки традиционно узаконенных свойств образа (ср., например, у А. Белого в стихотворении «Время», где пластически ярко и динамично развернут образ Времени).

Нам хочется в данной статье остановиться на таком обращении к традиционному образу, которое послужило началом определенной линии отступлений от старого семантического комплекса, породило у последующих поэтов желание подключить индивидуально найденное решение к своим решениям близкой темы с целью усилить ее эмоциональность эмоциональной атмосферой первоисточника. В данном случае мы говорим об отзвуке, который получило у некоторых поэтов XIX—XX вв. стихотворение Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» и, в частности, специфическое раскрытие им образа Парки — отзвуке, который квалифицируется обычно как явление, наводящее на воспоминание о чем-то, сопоставление с чем-то, т. е. реминисценция.

К образу Парки Пушкин обращается на протяжении всего своего творчества четыре раза. В лицейском стихотворении 1814 г., где он привлекает ходовую перифразу: *«И покамест жизни нить/Старой Паркой там прядется, Пусть владеет мною он (Эрот. — А. Г.)»*, в переводе из Анакреона (Ода LVI) 1835 г.: *«Сладкой жизни мне немного/Провожать осталось дней: Парка счет ведет им строго, Тартар тени ждет моей»*, где упоминание Парки несет в тексте характерологические функции, и в 1827 г. в ст. *«Если звание любителя отечественной литературы...»* в тексте: *«... надеясь быть полезен любезным моим соотечественникам, пока немоллимые Парки прядут еще нить жизни, как говорит г. Ф.<илимонов> в одн<ом> трогат<ельном> газетном объявлении о поступившей в продажу книжке своего сочинения»*, где устойчивый фразеологический штамп вносит ироническую окраску в текст.

Но Пушкин, ясно представляя себе традиционность образа Парки и всю сумму связанных с ним стилистических и характерологических представлений, обращается к нему и в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830 г.)

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня ...

Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу ...

Стихотворение это отражает ситуативно обусловленное душевное состояние, данное мировосприятие и мироощущение поэта, наполнившее текст атмосферой беспокойства, тревоги, недовольства собой и неясностью будущего. Размышление о жизни, своей судьбе и неумолимом течении времени, естественно, могли привести поэта к образу Парки.

Стихотворение композиционно легко распадается на три части: 1) экспозиция — первые четыре стиха, где констатируется внешнее состояние героя (*Мне не спится*) и окружающая его обстановка (отсутствие огня, сон окружающих, тиканье часов), 2) образный центр (три стиха) и 3) серия набегающих друг на друга вопросительных предложений-догадок.

Стремление отразить душевное состояние определило и стилистически сдержанный и эмоционально-приглушенный тон целого. В четырех начальных стихах и в стихах, заключающих вопросы, лексический состав стилистически нейтрален. В третьей части (вопросительной) эмоциональную напряженность несет сама грамматическая структура предложений — вопросительные. Выделенное нами как центр трехстишие («*Парки бабье лепетанье*» и т. д.) более книжно, но это впечатление «книжности» опять-таки связано с его синтаксической структурой — рядом чередующихся номинативных предложений (отглагольное существительное с родительным падежом субъекта действия). Элемент традиционной поэтичности привносится, может быть, лишь словом *Парка*.

Черновые рукописи поэта говорят о большой работе его над этим «центром», что понятно, если учесть, что именно в эти три стиха уложена эмоционально в высшей степени напряженная оценка складывающейся личной судьбы, хода жизненных обстоятельств, оценка, отлитая в предельно лаконичную и предельно выразительную образную форму. Именно в работе над этим трехстишием (вначале четырехстишием) проявляется то великое чувство «стиля», которым отличался Пушкин.

Трехстишие это тесно связано с предшествующими стихами, констатирующими непрерывный, монотонный («однотонный») ход часов. (Пушкин не говорит о «неумолимом ходе времени», но представление об этой «неумолимости» лежит за текстом, как только время и судьба человека становятся в один смысловой ряд). Отглагольные слова этого трехстишия называют то, что слышится в звенящем шелесте часового хода, шелесте, заданном в слове *однозвучный* (в его корне) и поддержанном повторением звука «з» в строке «*Раздается близ меня*». Рассматриваемое нами трехстишие воспринимается как цепь именных предикатов к этому «звенящему» образу-субъекту.

Если судить по черновым рукописям, первоначально этот звон, особое восприятие которого было обострено тишиной и бессонницей, вызвал у поэта ассоциации с неясно звучащим голосом, прерываемым молчанием, голосом, являющимся как бы приглушенным проявлением «мышьей беготни жизни». В стихах

Торопливый частый лепет,
Замиранье, чуткий трепет,
Жизни мышь беготня

все подчинено стремлению найти наиболее точное обозначение звукового образа предшествующих стихов (звук и его исчезновение).

Состояние поэта толкает его от поисков уподоблений разного рода звучаниям к раздумьям о возможном внутреннем смысле этих звучаний, что находит свое прямое отражение в стихах «*В этом звуке непрерывном/Смутно смысла я ищу*», и эти поиски «смысла» влекут его к традиционно высоким образам, в частности к богине жизни и судьбы — Парке.

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня.

— — —

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья беготня.

Но «высокие» образы, по-видимому, нарушали приглушенно-сдержанную стилистическую и эмоциональную тональность текста. Кроме того, Парка как определенная реалья редко представлялась в поэзии пророчицей, хотя мифологически она и определяла меру длины жизни, характер судьбы. Сами реалии (пророк, пророчица) и, следовательно, слова, их обозначающие, входили в другой семантический широкий ряд, в другую культурно-историческую сферу, скорее связанную с религиозно-библейскими представлениями, чем с представлениями античности, к которым был прикреплён образ Парки. Кроме того, слова *пророчица* и *лепет*, *лепет* и *ужасный* были не совсем совместимыми в силу внутренней семантической контрастности: *пророчица* — слово, обозначающее торжественную реалью, примыкающее к стилистически «высокой» лексике, *лепет* — реалью, с которой у Пушкина преимущественно связывалось представление о «детскости, нежности, ласковости»³, что делало его в свою очередь не совсем совместимым с семантикой слова *ужасный*. Врывался сюда и грозный призрак смерти и возмездия в виде апокалипсического «*небесного (бледного) коня*», да и слова *лепет* и *топ* (*топот*) вызывали представление о разной звуковой интенсивности (мягкости и резкости). В «высоких» тонах по содержанию решался и третий стих — «*Вечности бессмертный трепет*».

Таким образом возникало не мотивированное складывающимся замыслом объединение античного и библейского, неточность чисто логических возможностей реалий и приписываемых им действий, столкновение семантически «высокого» и «сниженного», мелкого, бытового (*Жизни мышья беготня*). Подобного рода столкновения семантики и стилистики слов-образов сами по себе не представлялись в поэзии невозможными, но вкус Пушкина в данном глубоко интимном стихотворении их не принял, что привело к значительной переработке строфы. Последний стих второго четверостишия, обозначающий еле слышный шорох (*мышья беготня*), эмоционально-оценочный по отношению к *Жизни* вообще (сочетание *мышья беготня* могло восприниматься как фразеологизм типа *мышья возня*, *мелкая возня*, употребляемый для обозначения мелочности, ничтожности чего-нибудь), сохраняется, и к его приглушенной тональности подстраиваются предшествующие стихи. Стих этот определяет существенное изменение их эмоциональности и стилистики. Происходит некоторое снижение образа Парки через отношения к нему лирического героя: ее *лепетанье* (бормотанье) уподобляется бормотанью бабы, вернее *бабьему*, что оценочнее. Таким образом, к «высокому» семантическому комплексу *Парки* Пушкин подключает элемент другого стилистически сниженного семантического комплекса — «бабы» (реалия бытовая!), устраняется «громкий» *топ небесного коня*, что вело ранее к наслоению стилистически однофункциональных образов (*Парка* и *небесный конь* были знаками Судьбы, Рока,

³ См. Словарь языка Пушкина, т. II, М., 1957, стр. 470.

Смерти); стих «Вечности бессмертный трепет» — «высокий» по своей семантике, заменится на более нейтральный — «Спящей ночи трепетанье».

Замена *лепет* на *лепетанье*, *трепет* на *трепетанье*, уничтожение второго стиха четверостишия резко меняют ритмико-мелодический рисунок целого. Глубокая отглагольная рифма и пиррихий перед конечным ударным слогом как бы воспроизводят регулярность тиканья часов, проходящую сквозной линией шорохов через весь текст.

Серия последующих вопросов раскрывает душевное смятение лирического героя. Лексическое наполнение их стилистически нейтрально, нарушение естественного словоупотребления снимается самим стихотворным текстом. На фоне этих стихов рассмотренное трехстишие, состоящее из номинативных предложений параллельной структуры (словоупотребление нарушено во втором стихе), выглядит как некое эмоционально-обособленное целое, завершающееся паузой (многоточие).

Вопросы, набегающие один на другой, интересны своей тонкой организацией, направленной на проведение сквозящей под непосредственным прямым содержанием текста доминирующей звуковой волны: *лепетанье*, *трепетанье*, *беготня* с их легкими «шлепающими» звуками сменяются звуками «шороховыми», в которых господствуют шипящие, как бы поддерживающие звучание, заданное в слове «мышья»: *Что тревожишь ты меня? Что ты значишь, скучный шопот? Укоризна, или ропот/Мной утраченного дня? От меня чего ты хочешь? Ты зовешь или пророчишь? Я понять тебя хочу,/Смысла я в тебе ищу...*⁴

Образ Парки, представленный у Пушкина в виде бормочущей бабы (традиционно — старухи), развернут пластически не традиционно⁵. Самым любопытным является то, что «*Парки бабье лепетанье*» и «*Жизни мышья беготня*», одинаково эмоционально окрашенные, отражают одинаковую оценку лирическим героем (поэтом) и судьбы и жизни, причем не судьбы и жизни вообще, а в их данном, сиюминутном восприятии. Каждый из этих образов поддержан своей мелодической линией, своим звуковым лейтмотивом.

Любопытным представляется и глагольная часть третьего куска текста: естественное стремление понять «*Что ты значишь, скучный шопот?*» влечет за собой серию глаголов речи и отглагольных существительных — *укоризна*, *ропот*, *зовешь*, *пророчишь*, являющихся предположительным раскрытием *лепетанья — шопота Парки*, так и не получающим своего решения. Вопросы повисают в воздухе, что тоже отражает и воспроизводит состояние неуверенности и ощущение неопределенности, испытываемых лирическим героем.

Сообщение Парке нового свойства, объединяющего ее с «бабой», мотивированное у Пушкина логическим развитием текста и эмоциональным состоянием лирического героя — (ср. естественное сцепление представлений — ход часов, сходство их тиканья с лепетом, шепотом; часы — это время, это судьба и мера жизни, откуда тиканье часов — лепетанье Парки); эмоциональное состояние героя передают и эпитеты: *докучный* (сон), *бабье* (лепетанье Парки), *мышья* (беготня Жизни), *скучный* (шопот) — находят отражение в произведениях некоторых поэтов XIX—XX вв. И. Анненский делает стих «*Парки бабье лепетанье*» заглавием своего стихотворения; перекликаются с пушкинским образом Парки и пушкинской эмоциональностью стихотворения А. Белого «Усадьба» и «Карма»; принимает

⁴ Известно, — пишет В. В. Виноградов, — что Пушкин вслед за Батюшковым разработывал новые формы „гармонического“ сочетания слов в поэзии. Пушкин требовал, чтобы смысл, ритм и „гармония“ были строго соподчинены друг другу» (В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, стр. 95).

⁵ См. В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, стр. 9, где это употребление рассматривается как одно из многих отражений реалистических тенденций пушкинской лирики.

и по-своему разрабатывает образы пушкинского стихотворения О. Мандельштам в стихотворении «Когда удар с ударами встречается» (1910).

В чем причина подобного рода апелляции к пушкинскому тексту и какова степень органичности отсылки к этому тексту, который как бы подключается к «своему», приобщается к нему каким-то образом, — эти вопросы естественно возникают при анализе преемственности найденного другим поэтом образа.

Обратимся к стихотворению И. Анненского, непосредственно отсылающему к тексту Пушкина.

Я ночи знал. Мечта и труд
Их наполняли трепетаньем, —
Туда, к надлунным очертаньям,
Бывало, мысль они зовут.
Томя и нежа ожиданьем,
Они, бывало, промелькнут,
Как цепи розовых минут
Между запиской и свиданьем.
Но мая белого ночей
Давно страницы пожелтели ...
Теперь я слышу у постели
Веретено, — и, как ручей,
Задавлен камнями обвала,
Оно уж лепет обрывало...

Как и стихотворение Пушкина, это стихотворение отражает размышления о жизни-судьбе в тиши ночи. Следовательно, они объединяются общностью темы и обстановки протекания действия. Как и лирический герой Пушкина, лирический герой Анненского вслушивается в лепетание Парки, о чем заявлено в заглавии стихотворения. Но общность темы не определяет общности аналогии в ее развитии. Мысли героя Анненского посвящены воспоминаниям о прежних протекших ночах, заполненных творческим трудом и мечтами, что вызывает скорбь об их невозвратимой утрате. Последнее и приводит его к размышлениям о приближающейся смерти, и это влечет обращение к семантическому комплексу «Парки» в последней строфе, образующей своеобразно построенную перифразу. Семантический комплекс «Парки» представлен здесь одной своей традиционной существенной деталью — составным элементом комплекса — ее орудием — *веретеном*, звучание которого обозначается как *лепет*. От вовлечения в текст одного из элементов комплекса — целое не исчезает: *Парка* стоит рядом с *веретеном* как деятель, ее образ легко восстанавливается.

Стихотворение И. Анненского обращено к пушкинскому тексту не только апелляцией к его традиционному образу. В нем воспроизводятся пушкинские слова — *трепетанье*, *лепет*, но они оправлены другим словесным окружением, и это сказывается на их значениях. Ср. «*Спящей ночи трепетанье*», где *трепетанье* — это легкие шумы, шорохи, как бы пульсация всего спящего (*ночь* у Пушкина не представляется мне персонафицированной, это скорее метонимическое обозначение уснувшего мира) и «*Я ночи знал. Мечта и труд/Их наполняли трепетаньем*», где *трепетанье* — это состояние лирического героя, может быть «творческий восторг и вдохновенье», о чем свидетельствуют последующие стихи.

Стихи «*Парки бабье лепетанье*» и «... *веретено... Оно уж лепет обрывало*» также семантически различны (даже если сбросить со счетов различную грамматическую форму сопоставляемых слов): у Пушкина — это обозначение реального действия (бормотанье), у Анненского — метафора, обозначающая звук, производимый крутящимся веретеном, звук, напоминающий это бормотанье. Следует отметить, что в контексте стихотворений поэтом слова *лепетанье* и *лепет* окружены различной эмоциональной атмосферой:

суровой — у Пушкина, поэтичной (поэтичность поддержана и дополнительным сопоставлением *лепета веретена с журчаньем ручья*) — у Анненского. Таким образом, прямое номинативное употребление слов у Пушкина подверглось у Анненского семантическому смещению.

Несмотря на эти уже чисто индивидуальные свойства построения стихотворных текстов, слова *трепетанье*, *лепет* и *веретено* являются элементами, непосредственно связывающими текст Анненского с текстом Пушкина. Отсылают к пушкинскому тексту в этом стихотворении и отдельные рифменные отглагольные существительные: *трепетаньем*, звучание которого находит свое «эхо» в *очертаньям, ожиданьем, свиданьем*.

Если, рассматривая стихотворение Анненского, мы могли с полной уверенностью говорить о сознательной ориентированности его на стихотворение Пушкина, то по отношению к стихотворению О. Мандельштама «Когда удар с ударами встречается» (1910) подобная отсылка может быть поставлена под сомнение, хотя совпадающие детали, создающие текст, здесь значимей для развивающейся темы. Нет *ночи, тишины* как условий развития действия, но есть *часы* с их «неутомимым ходом» и есть *веретено*, от падения которого нельзя «уклониться», т. е. есть традиционная логическая связь между Временем и Жизнью.

Когда удар с ударами встречается,
И надо мною роковой,
Неутомимый маятник качается
И хочет быть моей судьбой,
Торопится и грубо остановится,
И упадет веретено —
И невозможно встретиться, условиться
И уклониться не дано.

Есть ли здесь семантический комплекс «Парки», как это мы наблюдали у И. Анненского? По-видимому, он все же здесь присутствует. Иначе трудно объяснить появление такой реалии, как *веретено*. Но образ этот резко приглушен. Тем более приглушен, что упомянутые выше «*роковой Неутомимый маятник*» хочет быть «*судьбой*» поэта. А если так, то не совмещает ли он в себе и роль Парки — богини судьбы и жизни? Остановка маятника — это и остановка веретена: происходит как бы объединение реалий в общей функции, реалий, имеющих свои различные семантические комплексы — *Время — часы — маятник* и *Парка — веретено — нить* (упадет веретено — оборвется нить жизни).

Повторяем, совпадение однофункциональных образов при общности настроения текста еще не дает оснований ни отмечать здесь отсылку к пушкинскому стихотворению, ни отрицать его как стимулятор, определяющий обращение к традиционным образам.

Пушкинское расширение семантического комплекса «Парки» за счет сообщения «одухотворяющего» ее «классическую графичность» признака — *бабье лепетанье* (=бормотанье) — влечет за собой своеобразное использование этого свойства Парки А. Белым: *Парки плачут, бормочут* («Под сводами арок/Тенеет порой/Там *плачущих парок/Бормочущий рой*». — «Усадьба»), они *лают, изливают бормочущие были, поднимают мышинный шорох слов* («И знаю я: во мгле миров/Ты — *злая, лающая Парка*, В лесу пугающая сов, Меня лобзающая жарко. Ты *изливала надо мной/Свои бормочущие были*, Под фосфорической луной/Серая вретischem из пыли. Ты, возникшая из углов, Тянулась тенью чернорогой, *Подняв мышинный шорох слов /Над буквой рукописи строгой*». — «Карма»).

В связи с вопросом традиционной преемственности и модификации образа Парки у А. Белого, может быть, следует констатировать смещение функций Времени и Парок, а также постепенный отказ от старого семантического комплекса и создание на его основе нового со словами *прялка и*

веретено, выступающими символами Времени. В стихотворении «Успокоение»: «...Плачу: мне жалко/Былого. *Времени прядка/Вить/Неустанет нить/Веретена рокового*», в стихотворении «Вы — зори, зори! Ясно огневые...»: «Пусть за плечами *нити роковые/Столетий старых ткет веретено*», слова *нить* и *веретено* уже разорвали связь с традиционным семантическим комплексом. *Веретено* в последнем примере несет к тому же не совсем приличествующие ему в традиции функции: оно *ткет роковые нити столетий*.

Вернемся к вопросу о традиции и реминисценции.

Мы говорили выше, что Пушкин в своем стихотворении «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» привлекает традиционный образ Парки, но привлекает его не традиционно. В данном стихотворении этот традиционный образ наполнен иным, чем обычно в поэзии этого времени, эмоциональным содержанием, сомкнут с другим, стилистически противоположным образом; он, как в капле воды, отражает сложный мир новых пушкинских представлений о новой поэтической структуре, о новом отношении к традиции. В. В. Виноградов пишет: «Объявив непримиримую борьбу штампам литературно-искусственной фразеологии и приблизив поэтическое слово к реальной действительности, Пушкин стремится преобразовать смысловой строй художественной речи, обогатить литературный язык образами, новыми средствами выражения, пригодными для передачи тонких и глубоких идей, чувств и их оттенков. Пушкин выдвигает романтический принцип «смелости выражений». «Смелость выражений» определяется Пушкиным как способ ясного выражения мысли при помощи смелого образа»⁶. Мог ли такой индивидуально преображенный образ лечь в основу новой традиции? По-видимому, нет. Он был слишком связан со своим текстом, с теми эмоциями, которые он был призван закрепить в тексте. Но подключать этот индивидуально найденный образ к своему собственному тексту — право любого поэта: степень художественности такого подключения определялась вкусом и тактом поэта, с одной стороны, и общностью темы и ее эмоционального решения — с другой.

⁶ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, стр. 23—24.

Е. МАЙМИН

О ТЕМЕ СВОБОДЫ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Говоря о романтизме в драматическом искусстве и литературе вообще, В. Гюго (в предисловии к «Эрнани») утверждал, что свобода искусства, свобода общества — вот та двойная цель, к которой должны единодушно стремиться все последовательные и логически мыслящие умы.

Слово «свобода» было написано на знамени французского романтика Гюго. Еще прежде оно воодушевляло английского романтика Байрона и русских романтиков — декабристов. Тема и мотивы свободы занимали первостепенное место и в романтической поэзии Пушкина.

Разумеется, не только в романтической. Свободолюбивые мотивы в поэзии Пушкина легко обнаружить и до 1820 г., они свойственны и реалистическому, зрелому периоду его творчества. Пушкин недаром, подводя итоги своему творческому пути, считал самой большой своей заслугой то, «...что в мой жестокий век восславил я свободу...».

И все-таки у нас есть основания говорить об особо важном месте и особенном характере темы свободы именно в романтической поэзии Пушкина. В романтический период эта тема для Пушкина была в самом точном и глубоком смысле слова ведущей. Мотивы свободы не просто встречаются в его романтической лирике — они пронизывают ее, придавая ей весьма своеобразный и неповторимый облик.

Любимые герои стихотворений Пушкина романтической поры всегда причастны к свободе и жаждут ее. Таковы Карагеоргий из стихотворения 1820 г. «Дочери Карагеоргия» («гроза луны, свободы воин»), Брут в стихотворении «Кинжал» («...но Брут восстал вольнолюбивый...»), Чаадаев из пушкинского послания к нему же («Приду, приду я вновь, мой милый домосед; с тобою вспоминать беседы прежних лет, молодые вечера, пророческие споры... вольнолюбивые надежды оживим...»), генерал Пущин из стихотворения, ему адресованного («И скоро, скоро смолкнет брань средь рабского народа, ты молоток возьмешь во длань и воззовешь: свобода!») и т. д. и т. п.

Самого себя в стихах романтического периода поэт называет «свободы друг миролюбивый» («Алексееву»). Он дорожит свободной своей лирой и дает ей имя «вольного гласа цевницы» («Из письма к Гнедичу»). В стихотворении «Дельвигу» он заявляет: «Одна свобода мой кумир».

Понятие свободы относится Пушкиным-романтиком к разряду самых высших человеческих ценностей. В стихотворении 1823 г., обращенном к брату Льву, Пушкин восклицает: «Цветешь для радостей, для света, для свободы, какое поприще открыто пред тобой!»

Мотивы свободы в южной лирике Пушкина являются не только тематически ведущими, но и конструктивными в стилистическом и художественном смысле. Они в большой мере определяют особенную образность пушкинских стихов этого времени. Недаром в мире природы в ту пору Пушкина так исключительно привлекают море, океан, грозы и т. п. Потому и привлекают, что ассоциируются со свободой. В романтической

лирике Пушкина гроза — «символ свободы» («Кто, волны, вас остано-вил...»), океан — «свободный» («Приветствую тебя, свободный океан...»), море — свободная стихия.

Очень показательны, что именно теме свободы — в основном теме свободы — посвящена программная и итоговая для всего романтического периода творчества Пушкина элегия «К морю». Д. Д. Благой отмечает связь и переключку элегии с ранним стихотворением, открывающим южный период в творчестве Пушкина. — «Погасло дневное светило...». К этому ученый добавляет: «Но если элегия „Погасло дневное светило...“ была прологом к романтическому периоду творчества Пушкина, прощальное обращение к морю является явственным его эпилогом»¹.

Стихотворение «К морю» — это прощание с романтизмом и одновременно воспоминание о нем. Прощаясь с романтизмом, Пушкин вспоминает о самом дорогом, что у него связано с романтическим миром чувств и переживаний, — о свободе. Есть нечто знаменательное в том, что стихотворение пишется в Михайловском. Потеряв всякую надежду на свободу, поэт с новой и особенной силой воспеваеет ее и оплакивает ее. Образ моря, центральный в стихотворении, существует не столько предметно, не столько сам по себе, сколько как символ высших, духовных ценностей. Как сюжетная завязка, как ввод в самое главное, звучат начальные слова стихотворения: «Прощай, свободная стихия...». За ними образ полной, абсолютной свободы: и свободная, и стихия.

Образ моря-свободы является для стихотворения не только центральным, но и конструктивным: с ним в стихотворении все связано — и слова, и мысли, и поэтические воспоминания. В тесной связи с ним возникают в стихотворении и образы Наполеона и Байрона. Соотнесенность этих образов с образом моря не является лишь внешней. Дело не только в том, что оба — и Наполеон, и Байрон, погибли вблизи моря. Важнее, что они, хотя и по-разному, ассоциируются в сознании поэта с понятием свободы. В стихотворении «Недвижный страж дремал...» Пушкин говорит о Наполеоне «Мятежной вольности наследник и убийца». Байрон соотносится с образом моря по-иному и особенно тесно и глубоко. С морем — свободной стихией. Для Пушкина, автора элегии «К морю», Байрон прежде всего певец свободы и человек, погибший за свободу:

...Исчез, оплаканный свободой,
Оставляя миру свой венец.
Шуми, волнуйся непогодой,
Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим...

Тут естественно возникают некоторые литературные параллели. Пушкинская трактовка Байрона в этом стихотворении заставляет вспомнить другого романтика — Рылеева. Вольнолюбивые стихи Пушкина, прославление им свободы как высшей человеческой ценности, вообще делают Пушкина близким поэтам-декабристам, в частности и Рылееву.

В 1824 г. (в том же году, в котором написана элегия «К морю») Рылеев пишет стихотворение «На смерть Байрона». Так же как и Пушкину, Байрон близок Рылееву прежде всего своим вольнолюбием, своим подвигом во имя свободы. Стихотворение Рылеева о Байроне по существу хвала и слава не одному Байрону, но всякому подвигу во имя свободы, всякому борцу за свободу:

¹ Б л а г о й Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.— Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 395.

Царица гордая морей,
Гордись не силою гигантской,
Но прочной славою гражданской
И доблестью своих детей.
Парящий ум, светило века,
Твой сын, твой друг и твой поэт,
Увянул Байрон в цвете лет
В святой борьбе за вольность грека.

Не только в этом стихотворении, но и во всем творчестве Рылеева, подобно тому как это было в романтической поэзии Пушкина, тема свободы главная и ведущая. Не буду приводить многих примеров, напомним только, что пафос свободолюбия определяет сюжет и содержание центрального произведения Рылеева, его поэмы «Войнаровский», а также незаконченной его поэмы «Наливайко». Причем пафос этот глубинный, лирически окрашенный. Как собственное, заповедное авторское признание, звучат слова Войнаровского:

Мне надо жить: еще во мне
Горит любовь к родной стране,
Еще, быть может, друг народа
Спасет несчастных земляков,
И, достояние отцов,
Воскреснет прежняя свобода...

Известно, что поэма «Войнаровский» писалась Рылеевым под большим воздействием романтического творчества Пушкина. Это воздействие (может быть, и обоюдное), эта перекличка и близость видны и в трактовке обоими поэтами темы свободы. Но близость и перекличка отнюдь не означали тождества. Не было и не могло быть абсолютного сходства в поэтическом (не говоря уже о политическом) свободолюбии Пушкина и Рылеева, в постановке и решении ими темы свободы.

В своих стихах Рылеев не только воспевает свободолюбие, но и прямо учит ему. Рылеев и поэт свободы, и не менее того проповедник ее, наставник в делах и добродетелях гражданских. Рылеев дидактичен — при этом намеренно, сознательно. В отличие от него Пушкин всегда и во всех случаях избегает прямого урока в поэзии. Он тоже внушает читателю любовь к свободе, но как бы непродуманно, как поэт, но не как проповедник и дидактик.

При всей важности и принципиальности этого различия есть, однако, различие еще более серьезное и глубокое в трактовке темы свободы у Пушкина и Рылеева. Романтик Рылеев свободу только воспевает. Романтик Пушкин не только воспевает, но и мучается теми проблемами, которые свобода ставит перед людьми и народами. В трактовке темы свободы у Пушкина, как и в трактовке многих других тем, нет однолинейности и однозначности. Фрагменты, которые приводились до сих пор, достаточно характерны для пушкинских решений темы свободы, но они не исчерпывают всех пушкинских решений. Для Пушкина-романтика возможен и принципиально иной подход к теме свободы, нежели тот, на который мы до сих пор указывали.

Постановка темы свободы Пушкиным, если брать тему в полном ее объеме и всесторонне, носит остропроблемный, антиномический характер. В решении этой темы у Пушкина все далеко не просто. В стихотворении «Демон» Пушкин причислял чувство свободы к «возвышенным чувствам». Таким именно оно и было для Пушкина всегда. Вместе с тем слово «свобода», вызывая у Пушкина и сильный порыв, высокие и положительные эмоции, не менее того вызывало поэта на трудные размышления. Часто не просто трудные, но и трагические. Свобода для Пушкина

была и возвышенным идеалом, и трагической в своей глубокой основе проблемой.

Проблемность темы свободы, трагическая сторона проблемы были связаны для Пушкина больше всего с сознанием внутренней несвободы человека, неспособности людей и народов современного ему мира не только бороться за свободу, но порой и просто принять ее. В послании «В. Л. Давыдову», говоря о событиях в Неаполе, Пушкин восклицает с горечью: «Народы тишины хотят, и долго их ярем не треснет...».

И стихотворение, и горькие пушкинские мысли, в нем звучащие, имели конкретное приращение. Однако очень скоро они станут для Пушкина не частными мыслями, станут для него родом убеждений, не обязательно связанных с тем или иным конкретным историческим фактом. Так, в стихотворении 1822 г. «В. Ф. Раевскому „Ты прав, мой друг, — напрасно я презрел...“» та же по существу мысль о свободе и несвободе людей, которую мы встречали в послании «В. Л. Давыдову», теперь получает явно обобщенное толкование:

... Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.
Везде ярем, секира иль венец,
Везде злодей иль малодушный ...

Это поэтические мысли, а не только поэтические чувства и наблюдения, это поэтически выраженные выводы опыта — опыта социально-исторического и опыта внутреннего, духовного.

Трактовка Пушкиным темы свободы в ее социально и психологически обобщенном и трагическом аспекте находит дальнейшее развитие и заострение в стихах 1823 г. «Мое беспечное незнанье» и «Свободы сеятель пустынный». Стихотворения эти и по своей идее, и по конструкции заметно антиномичны. В основе их композиции лежит знакомая нам по посланию «В. Л. Давыдову» антитеза, только еще более резко выраженная: поэт, которому нельзя без свободы, и толпа, глухая к призывам поэта, равнодушная и даже враждебная его свободолюбию:

...И взор я бросил на людей,
Увидел их надменных, низких,
Жестоких ветреных судей,
Глупцов, всегда злодейству близких.
Пред боязливой их толпой,
Жестокой, суетной, холодной,
Смешон глас правды благородный,
Напрасен опыт вековой.
Вы правы, мудрые народы,
К чему свободы вольгдый клич!
Стадам не нужен дар свободы,
Их должно резать или стричь ...

Это из стихотворения «Мое беспечное незнанье». Очень похоже, почти теми же словами и с той же трагической иронией, пишет Пушкин в финале стихотворения «Свободы сеятель пустынный»:

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

В заключительной части обоих пушкинских стихотворений не решения, а трагические вопросы. Стихотворения отнюдь не категоричны по мысли, они не содержат окончательных выводов, было бы ошибочным видеть в них сатиру: это не сатира, а в основе своей высокая драма и трагедия.

Подобная трактовка темы свободы вовсе не исключала для Пушкина и традиционного подхода к теме. И в сомнениях Пушкин продолжает любить свободу и мечтать о ней не менее горячо, чем прежде. Свободолюбивые стихи пишутся им параллельно трагическим стихам о свободе. Но это-то как раз и обуславливает пушкинскую проблемность, глубокую диалектику в решении темы. Чтобы понять истинный смысл таких стихотворений Пушкина, как «Свободы сеятель пустынный», нужно не забывать о его свободолюбивых стихах. Только в контексте всей пушкинской лирики о свободе становится вполне очевидным трагический характер слов, подобных тем, которыми начинается стихотворение «Свободы сеятель пустынный»:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды ...

Говоря о реальных истоках этого стихотворения Пушкина, исследователи пушкинского творчества обычно указывают на подавление французскими войсками в 1823 г. испанской революции, о казни революционного вождя Риеги при одобрении некоторой части народа и о том тяжелом впечатлении, которое это обстоятельство произвело на Пушкина. Все это бесспорно. Реальные причины для написания стихотворения у Пушкина действительно были. Но они заключались в одинаковой мере и в конкретных фактах современной политической жизни, и в фактах внутреннего сознания поэта, в его мирозерцании. Недаром у Пушкина не одно, а несколько стихотворений на одну и ту же тему и с принципиально одинаковым ее решением. Тема в ее особенном, драматическом повороте становится для Пушкина лейтмотивной, глубоко продуманной, в самом точном смысле слова не случайной. Это придает стихам Пушкина, подобным «Свободы сеятель пустынный», не просто обобщенный, но и в значительной мере философский характер. Несомненно, что Пушкин еще в романтический период творчества создает — пусть в самом начальном, зародышевом виде — сильную традицию русской философской поэзии.

Впрочем, еще важнее и несомненное другая традиция, идущая от стихотворений Пушкина о свободе. Тема свободы — притом не в однолинейном, а в проблемном, «пушкинском» ее осмыслении — является одной из главных философских тем в русской литературе послепушкинской эпохи. И здесь прежде всего вспоминается Достоевский.

Достоевский писал в «Дневнике писателя за 1877 г.»: «Вся теперешняя плеяда наша работала лишь по его (Пушкина.— *Е. М.*) указаниям, нового после Пушкина ничего не сказала. Все зачатки были в нем, указаны им. Да к тому же она разработала лишь самую малую часть им указанного. Но зато то, что они сделали, разработано ими с таким богатством сил, с такой глубиной и отчетливостью, что Пушкин, конечно, признал бы их...»².

² Достоевский Ф. М. Полное собрание художественных произведений, т. XII. Л., 1929, стр. 208.

В этих словах Достоевского много не буквальной, а глубокой правды о собственном творчестве и о творчестве великих современников. У Достоевского (как и у Тургенева, как и у Толстого, и Островского) можно отыскать немало идей и образов, «зачатки» которых находятся у Пушкина. К ним относится и идея человеческой свободы-несвободы, особенно занимавшая и волновавшая Достоевского.

Дело не в прямых параллелях и соответствиях в мыслях и суждениях Достоевского и Пушкина. Такие соответствия — разумеется, не плоские и в самом общем плане — видимо, можно отыскать, если обратиться, например, к кругу идей «сочинителя» «Записок из подполья» или к проблематике «Братьев Карамазовых». Но существеннее другое. В своих размышлениях на тему свободы Достоевский похож на Пушкина не обязательно содержанием своих понятий, а принципиальным подходом к теме. «Пушкинская школа» Достоевского сказалась прежде всего в антиномичности и антидогматизме его художественных и философских решений. Достоевский больше всего похож на Пушкина и в этом, и в другом случаях полифонимом, глубокой диалектикой своей художественной мысли. В этом он и явился подлинным учеником Пушкина.

С Пушкина в русской литературе действительно многое началось. И началось не только с Пушкина реалистического периода его творчества, но и с Пушкина южной поры, Пушкина-романтика.

С. М. ГРОМБАХ

ПРИМЕЧАНИЯ ПУШКИНА К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

Авторские примечания к «Евгению Онегину» мало привлекали внимание исследователей. Некоторые из примечаний часто упоминаются и даже цитируются, но все они в целом, в их совокупности, не анализировались. Лишь в одной из своих ранних работ В. Б. Шкловский утверждал, что «вообще пушкинские примечания к „Евгению Онегину“ пародийны»¹. Но отнести это утверждение ко всем примечаниям никак нельзя. Оставили примечания Пушкина без внимания и комментаторы «Евгения Онегина» А. Вольский, Н. Бродский, Д. Чижевский, В. Набоков. Последний, снабдив свой перевод «Онегина» на английский язык двумя томами комментариев, останавливается и на некоторых примечаниях Пушкина, но в целом не нашел для них других слов, как только «они не имеют композиционного значения. Их выбор случаен, их содержание чаще всего нелепо»².

Лишь недавно сделана попытка рассмотреть пушкинские примечания к «Онегину» в целом, выяснить их функцию, их соотношение с текстом романа и дать их классификацию³. Но и в этой статье примечания Пушкина рассмотрены недостаточно полно.

Между тем сам Пушкин придавал им немалое значение; намечая план полного издания «Онегина», он специально обозначил как существенный элемент его структуры примечания.

Примечания к «Онегину» отличаются от всех ранее примененных Пушкиным. Так, примечания к «Кавказскому пленнику» в подавляющем большинстве обладают чисто разъяснительным назначением; примечания к «Подражаниям Корану», к «Андрею Шенье», к «Полтаве» напоминают примечания к научному труду — документы, исторические факты, ссылки на источники. Личность автора в них совершенно не проявляется. Примечания же к «Онегину» несут в себе явный отпечаток личности и взглядов поэта. Заслуживает внимания и подбор примечаний. Он как будто произволен, не соответствует степени распространенности сопровождаемых им слов и возможной осведомленности читателей.

Создается впечатление, что Пушкин своими примечаниями не только что-то разъясняет читателю, но и преследует иную цель.

Прежде чем приступить к анализу примечаний к «Евгению Онегину», рассмотрим вкратце историю их создания.

Они возникли не сразу. Беловая рукопись первой главы (Одесса, 1823) примечаний еще не содержит. Черновики 10 из них вместе с черно-

¹ Шкловский В. Пушкин и Стерн. — В сб. Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923, стр. 216.

² Eugene Onegin. A Novel in Verses by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov. In four volumes. N. Y., 1964, vol. 3, p. 252.

³ Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина». — Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 434. Псков, 1970, стр. 20—33.

виком предисловия к первой главе появляются в рабочей тетради Пушкина среди черновиков «Цыган» и XXXII—XXXIV строф третьей главы «Онегина» (ПД № 835, лл. 11—11 об.). Затем между строфами четвертой главы записан черновик 11-го примечания.

Все эти 11 примечаний созданы не позже октября 1824 г. и появились в печати при первом (1825) и затем при втором издании (1829) первой главы.

Главы со второй по шестую вышли в свет без примечаний, седьмая — уже при первой публикации (1830) имела примечания; восьмая была напечатана (1832) без примечаний.

Готовя полное издание романа, Пушкин решил придать примечания ко всем главам. И попеременно с предполагаемыми исправлениями отдельных слов и строк Пушкин наметил или полностью записал примечания, которые собирался добавить (ПД № 172).

Эта запись относится, по-видимому, к 1831 г. Она не вполне совпадает с печатным текстом полного издания романа. Некоторые бывшие в черновике примечания в текст не попали, некоторых же из имеющихся в печатном тексте нет в черновике. Эти последние возникли, очевидно, уже перед сдачей рукописи в печать — в 1832 или в самом начале 1833 г.

Следовательно, примечания к «Евгению Онегину» создавались в 1824 (примечания к первой главе) и в 1830—1832 гг. Таким образом, перед нами как бы два хронологических пласта. Годы, пролегли между ними, были богаты событиями как для всей России, так и для Пушкина. Это не могло не сказаться на творческой истории «Евгения Онегина» и на характере примечаний к нему. Поэтому первоначальные примечания к первой главе («первый пласт») должны быть рассмотрены отдельно.

Первая глава «Евгения Онегина», пожалуй, в еще большей степени, чем все последующие, несет на себе яркий отпечаток личности автора.

«Дьявольская разнища», которая, по словам Пушкина, отличает роман в стихах от обычного романа, заключается, в частности, в пронизывающих его лирических отступлениях, создающих ощущение присутствия автора, его поступков, его чувств и мыслей. Эта особенность, четко выраженная в тексте первой главы, еще усиливается примечаниями, в большинстве которых так же ярко проступает личность автора.

В этом в известной степени сказалось влияние Байрона. В авторских примечаниях к «Чайльд-Гарольду», к «Дон-Жуану» довольно часто встречается слово «я». Пушкин ни разу не употребил в примечаниях слово «я». Тем не менее большинство из них так или иначе привлекает внимание читателя к автору, к его мыслям и обстоятельствам его жизни.

Немалая часть примечаний сопровождает строки, в которых упоминается автор — «Вреден север для меня», «Брожу над морем», «Под небом Африки моей», «Заглядывал я встарь в Академический словарь». Из примечаний читатель узнавал, что «автор со стороны матери происхождения африканского», что он скитался по югу («Писано в Бессарабии», «Писано в Одессе»).

В одном из примечаний (5-м) автор, оспаривая оценку Онегиным балетов Дидло, упоминает, что «один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, чем во всей французской литературе». В черновике загадочный «романтический писатель» назван: «Сам Пушкин говаривал», «А. П. находит». Иначе говоря, личность автора должна была проступить еще более четко.

В другом примечании (6-м) автор вступает за своего героя, защищает его от обвинения в легкомыслии. Смысл этого примечания не столько в ссылке на источник — цитате из «Исповеди» Руссо, сколько в заключительной фразе, принадлежащей самому Пушкину. Фраза эта заменила черновую строфу, которая как бы оправдывала Онегина, тщательно ухаживающего за своими ногтями (VI, 233). Строфа эта в окончательный

текст не включена, но смысл ее повторен в примечании: «Грим опередил свой век: ныне во всей просвещенной Европе чистят ногти особенной щеточкой».

В ряде примечаний Пушкин стремится привлечь внимание читателей к особым обстоятельствам его жизни в момент создания первой главы.

Так, примечание «Писано в Бессарабии» к словам «Вреден север для меня» указывало совершенно ясно, что речь идет не о вреде для здоровья, а о других обстоятельствах, повлекших пребывание автора вне Петербурга... Об этих обстоятельствах достаточно прозрачно напоминало и примечание «Писано в Одессе», поскольку отсылка к нему находится в непосредственной близости с вопросом: «Придет ли час моей свободы?».

В этом плане представляет интерес примечание (изъятое впоследствии) к словам VIII строфы первой главы о «науке страсти нежной, которую воспел Назон». Оно выглядит несколько странно, поскольку не подкрепляет, а опровергает слова текста.

Действительно, в стихах Пушкин называет причиной ссылки Овидия его поэму. В примечании же говорит о том, что была другая, таинственная причина (VI, 653). Это примечание написано вовсе не к «Онегину». Еще за три года до того оно должно было сопровождать стихотворение Пушкина «К Овидию». Но стихотворение это вышло (в «Полярной звезде», 1823 г.) без примечания, и Пушкин воспользовался первым случившимся предлогом, чтобы все же опубликовать его, на этот раз в качестве примечания к «Онегину». Зачем?

Отъезд Пушкина из Петербурга породил многочисленные толки о причинах его высылки, не всегда благоприятные для него. Пушкин явно стремился придать большую значительность обстоятельствам, повлекшим его ссылку. То, что местом его ссылки оказалась Бессарабия, создавало аналогию между ним и Овидием. Эту аналогию Пушкин неоднократно подчеркивал и в письмах, и в стихах. Примечание направляло мысль читателя на сходство Пушкина с Овидием не только по месту, но и по причине ссылки, заставляло искать эту причину в стихах и еще в чем-то, о чем следовало молчать.

Таким образом, многие примечания к первой главе носят ярко выраженный личный характер и условно могут быть названы лирическими.

При подготовке романа к полному изданию Пушкин несколько изменил состав и характер примечаний к первой главе. Аналогия автора с Овидием утратила свою актуальность и соответствующее примечание было снято. Было снято также примечание, относившееся к упоминанию в XXVI строфе «Академического Словаря», содержащее похвалу Российской Академии (VI, 653—654).

О причинах изъятия этого примечания можно лишь догадываться. Их нужно, вероятно, искать в обиде поэта на Российскую Академию. В 1824 г. слава Пушкина была еще сравнительно молодой, отсутствие его, да еще опального, среди членов Академии было понятным. Другое дело — в начале 30-х годов. Пушкин достиг громкой известности, слыл первым поэтом России, и то, что Российская Академия «не замечала» его, превозносая в то же время бесталанных поэтов, было оскорбительно. Поэтому Пушкин снял апологетическое по отношению к Академии примечание. В декабре 1832 г. Академия избрала, наконец, Пушкина своим членом, но это не изменило его отношения к Академии. Роман вышел без этого примечания.

Любопытную эволюцию претерпело примечание к словам «Под небом Африки моей». При первом издании оно включало пространный рассказ о Ганнибале. В 1833 г. это примечание стало невозможным. Знаменитый постскриптум к «Моей родословной» («Решил Фиглярин сидя дома...»), а также сама «Родословная» стали известны Николаю и вызвали его неудовольствие. Пушкину было указано, что «для чести пера, а особенно — его ума будет лучше, если он не станет распространять их». В этих усло-

виях примечание Пушкина, излагавшее биографию его прадеда, могло быть воспринято как продолжение запрещенной ему полемики с Булгариным. Пушкину пришлось отказаться от него и ограничиться лишь первой его фразой: «Автор, со стороны матери, происхождения африканского».

При подготовке второго полного издания «Онегина» (1837) восстановить это примечание в полном объеме Пушкин не считал еще возможным. Вместе с тем совсем отказаться от него и тем самым признать себя побежденным в поединке с Булгариным явно не хотел. И он нашел выход в той третьей редакции 11-го примечания, которую мы знаем сейчас. «См. первое издание „Евгения Онегина“». Желаящие могут найти и узнать все, что хотел сказать автор.

Три изъятых примечания — единственные из всех — были обозначены при их публикации как «примечания сочинителя». Это указывало читателям на их связь с личностью автора. Изъятие их при полном издании романа подтвердило эту связь.

Совершенно иными предстают примечания «второго пласта» (к ним примыкают и некоторые изначальные примечания к 1 главе). В них преобладают примечания-справки: объяснения упомянутых фамилий, переводы иностранных слов, ссылки на источники цитат и т. п. В черновике их было еще больше. Создается впечатление, будто Пушкин возвратился к традиционному, безлично-справочному назначению примечаний.

Однако впечатление это рассеивается при более внимательном анализе состава и характера примечаний.

Обращает на себя внимание явная избирательность в объяснении фамилий. «Евгений Онегин» пестрит именами авторов разных сочинений, но в примечаниях Пушкина получили краткую характеристику только три из них.

Раскрытие произведений, герои которых упоминаются, тоже носит характер скорее исключения, чем правила. Из примерно 30 упомянутых литературных персонажей раскрыты только 10.

Все это заставляет предположить в этих примечаниях-исключениях какой-то подтекст, ради которого они, по-видимому, написаны.

Примечания, содержащие указания на источники цитат и реминисценций, очень редко ограничиваются только ссылкой на источник. В большинстве же случаев примечания этого рода несут дополнительную, а иногда главную нагрузку, используются с определенной целью.

Не могу, однако, согласиться с Ю. Н. Чумаковым⁴ и видеть в примечаниях равноправный и полноценный элемент художественной структуры романа. Против этого говорит, в частности, то, что их создание не синхронно созданию художественного текста — многие примечания отсутствуют в черновых и беловых рукописях, большинство из них отсутствует и при первом печатании глав, а некоторые первоначально предназначались для публикации не в составе романа. Задача их совсем иная. Это своего рода публицистика, своеобразное местоположение которой ослабляло бдительность цензуры, но которая не проходила незамеченной внимательными читателями. Недаром при выходе полного издания романа журналы отмечали: «В нынешнем издании в конце книги поэт прибавил несколько новых примечаний...»⁵.

Если отвлечься от естественной последовательности примечаний, связанной с ходом романа, и попытаться их объединить в некоторые смысловые группы, то тогда четко очерчиваются две группы примечаний — публицистические и литературно-критические.

⁴ Ч у м а к о в Ю. Н. Указ. соч., стр. 32.

⁵ «Московский телеграф», 1833, ч. 50, № 6.

«Евгений Онегин» насыщен литературой. Раздумий о литературе немало в тексте романа и они дополнены рядом примечаний, где под видом беспристрастной справки Пушкин выявляет свое отношение к упоминаемому литературному явлению.

Сетуя на недостаточное знакомство общества с русской поэзией, Пушкин пользуется каждым случаем, чтобы напомнить о тех русских поэтах, которых любил и которые, по его мнению, недостаточно оценены читающей публикой или мало ей известны. Знаменательно, что если иносказательные упоминания Байрона («Гордая лира Альбиона», «Певец Гюльнар», «Певец Гяура и Жуана») вполне могут оставаться и потому и остаются нерасшифрованными, то аналогичные упоминания Баратынского («Певец пиров и грусти томной», «Певец финляндки молодой») или Вяземского («Другой поэт роскошным слогом / Живописал нам первый снег») раскрываются в примечаниях (22, 27, 28-м). Приведа строчку из «Горя от ума», Пушкин сопровождает ее примечанием (38-м) — «стих Грибоедова».

Иногда примечания используются для пародии. Ссылка на источник как способ его пародирования впервые использована Пушкиным в примечании (9-м) к первой главе. В строках

С душою полной сожалений
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пийт ...

явно чувствуется переключка со стихотворением М. Н. Муравьева «Богине Невы»:

В^ьявь богиню благосклонну
Зрит восторженный Пийт,
Что проводит ночь бессонну,
Опершись на гранит.

В примечании Пушкин сослался на это четверостишие. Но вполне серьезно употребленное Муравьевым слово «пийт» к этому времени стало уже архаическим и употреблялось либо в торжественно-одическом контексте, где славянизмы были уместны, либо иронически. В пушкинских строках нет торжественности, и слово «пийт», подсказанное известной уже в литературе рифмой к слову гранит, звучит иронически, переводя пушкинские строки в план пародии.

Другой случай пародийного использования цитаты находим в примечании 34-м. В пятой главе Пушкин употребил строки из оды Ломоносова, не указав их источника. Это было отмечено недоброжелательной критикой. М. А. Дмитриев писал: «Так, кажется, старик (т. е. Ломоносов.— С. Г.) начинает Оду свою на день восшествия на Престол Императрицы Елизаветы»⁶.

При полном издании «Онегина» Пушкин подтвердил эту «догадку» критика и придал соответствующей строфе примечание, в котором признал и заимствование, и пародийность этого заимствования. Высоко ценя заслуги Ломоносова перед русской культурой, Пушкин не признавал за ним поэтического таланта. В данном контексте пародия имеет два острия: она направлена на «высокий штиль» Ломоносова и в мнимую торжественность события — именин Татьяны.

Ироническое отношение Пушкина к журналу «Благонамеренный», просвечивающее в строках третьей главы, усиливается тем «определением» этого журнала, которое дано в примечании (21-м) к этим строкам: «Журнал, некогда издаваемый покойным А. Измайловым, довольно не-

⁶ «Атеней», 1828, № 4, стр. 88.

исправно. Издатель однажды печатно извинялся перед публикой тем, что он на праздниках гулял». В письмах 20-х годов Пушкин не раз критиковал и высмеивал этот журнал. В начале 30-х годов литературная полемика с «Благонамеренным» утратила свою злободневность, да и недавняя смерть Измайлова не позволила Пушкину в резких тонах отозваться о журнале и его издателе. И он подчеркнул лишь тот его недостаток, который имел сравнительно невинный характер.

По-разному может быть истолковано примечание 8-е, сопровождавшее описание белой ночи в первой главе. В его словах «Читатели помнят прелестное описание петербургской ночи в идиллиях Гнедича» и в длинной (28 строк!) цитате из идиллии Гнедича «Рыбаки» принято видеть свидетельство высокого мнения Пушкина о поэме Гнедича. Можно высказать и иное предположение: при всем уважении к Гнедичу его стихи с их архаической лексикой могли вызвать у Пушкина (может быть, и не до конца осознанное) желание сопоставить поэзию двух веков — уходящую, примером которой было пространное, тяжеловесное, хотя и не лишенное поэтических достоинств, описание белой ночи у Гнедича, и новую, представленную выразительным и вместе с тем немногословным и легким описанием той же ночи у него самого.

В ряде примечаний критические выступления более остры. Так, заключительная фраза 5-го примечания, которого мы касались выше, — «Один из наших романтических писателей находил в них (балетах Дидло. — С. Г.) гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе» — содержит беглую, но достаточно резкую оценку французской литературы. Оценка эта связана с тем, что исходила от писателя романтического, как определил себя сам Пушкин. Во французской литературе мало поэзии потому, что ей чужд романтизм. «Век романтизма не настал еще для Франции», — писал Пушкин в 1824 г. (XIII, 102).

Не углубляясь здесь в пушкинское понимание истинного романтизма, напомним лишь, что, по словам Пушкина, основным признаком романтической поэзии служит «искренний и свободный» ход ее (XI, 67), под «школой романтической» Пушкин понимал «отсутствие всяких правил, но не всякого искусства» (XI, 391). В послании к Родзянко Пушкин назвал романтизм «парнасским афеизмом» (II, 404). Следовательно, обязательное условие романтизма, а с ним и истинной поэзии — это свобода от сковывающих правил классицизма.

С этих позиций, под углом требований свободы от оков классицизма, балеты Дидло, «исполненные живости воображения», поставленные в образах не классического, а характерного танца⁷, отвечали представлению Пушкина о романтизме, т. е. об истинной поэзии. Вот почему, по мнению Пушкина, в них поэзии больше, чем во всей французской литературе.

Большой интерес представляют примечания (14, 18, 19-е), в которых перечисляются книги, герои которых упомянуты в тексте. Они представляют не только справки — названия книг, но в них заключены до предела сжатые характеристики перечисленных книг: романы Ричардсона — «славные»; роман «Матильда» («роман M-me-Cottin») — «посредственный»; повесть «Валерия» («повесть баронессы Крюднер») — «прелестная»; «Мельмот» Мэтьюрина — «гениальное произведение»; «Жан Сбогар» Шарля Нодье — «известный роман». Не все эти определения должны быть восприняты в прямом смысле слова. Так, «Жан Сбогар» в России вряд ли можно было назвать известным романом. Один из плеяды «благородных разбойников», Жан Сбогар, был героем, а с позиций царской цензуры — явно «неблагонадежным». Роман о нем не был переведен на русский язык, и даже достать его в России было нелегко. Своим примечанием Пушкин подчеркивал своеобразие его «известности».

⁷ С л о н и м с к и й Ю. Дидло, Л., 1958.

Лаконичные характеристики, заключенные в примечаниях, позволяют нам в какой-то степени постичь критерии пушкинской оценки современных ему произведений. Легче всего это сделать при сопоставлении его отзывов о романах «Мельмот-Скиталец» и «Матильда». Действительно, почему «Мельмот» — гениальный роман, а «Матильда» — посредственный?

«Матильда» — это остросюжетная повесть с битвами, похищением, бегством, мщением, страстной любовью, преодолевающей все препятствия; не удивительно, что современники Пушкина зачитывались ею. В «Мельмоте» внешней занимательности меньше, хотя и в нем отдельные эпизоды полны драматизма и острых коллизий. Но в нем есть то, чего нет в «Матильде», — стержневая идея. Она заложена в характере лица, проходящего сквозь все образующие роман новеллы, — человека, обреченного на многовековое существование и приносящего всем гибель. При всем неправдоподобии этого персонажа Мельмот воплотил в себе типичные, по мнению Пушкина, черты человека XIX столетия — эгоизм, отсутствие идеалов, скептицизм, озлобленность.

Имя Мельмота было для Пушкина нарицательным. Онегин мог представляться Мельмотом так же, как космополитом, квакером, патриотом, ханжой и т. п. В 1823—1824 гг. Пушкин называл «мельмотическим» характер А. Н. Раевского (XIII, 70).

В известной степени свойственные «мельмотизму» разочарованность и безверие были позой, но в еще большей мере — выстрадавшим мировоззрением, обязанным своим происхождением работе мысли, беспощадной оценке «суетного» мира. В поэзии этот тип наиболее ярко отразился в героях Байрона, в прозе — в образе Мельмота. Не случайно слова «байронический» и «мельмотический» были для Пушкина почти синонимами. Это и делало для Пушкина роман Мэтьюрина «гениальным».

Особую группу среди примечаний представляют примечания полемические, в которых Пушкин отвечал на нападки критиков.

Пушкин обычно не оставлял такие нападки без ответа. «Антикритики», — говорил он, — приносят двойную пользу: «Исправление ошибочных мнений и распространение здравых понятий касательно искусства» (XI, 132). Поэтому как только появилась желчная рецензия М. Дмитриева на четвертую и пятую главы «Онегина»⁸, полная мелочных и, по выражению Пушкина, «странных привязок», Пушкин тотчас написал на нее возражения (XI, 70—72). Но они остались ненапечатанными. И осенью 1830 г. в Болдине, «в несносные часы карантинного заключения, не имея с собою ни книг, ни товарища», Пушкин снова решает дать ответ своим критикам, в том числе и критикам «Онегина» — в первую очередь М. Дмитриеву и Б. М. Федорову⁹.

Он пишет известные заметки, получившие впоследствии общее условное название «Опровержение на критики» (XI, 143—163). В них вошли и некоторые полемические записи 1828 г.

«Опровержение на критики» несомненно предназначалось для печати, вернее всего — в «Литературной газете». Но по возвращении из Болдина предсвадебные заботы отвлекли Пушкина от этого замысла, а когда в 1831 г. он приехал в Петербург, «Литературная газета» уже прекратила свое существование. И тогда, лишенный «своего» печатного органа, Пушкин находит своеобразный способ обнародовать свои возражения критикам — превращает их в примечания к «Евгению Онегину».

В этих примечаниях Пушкин прибег к своеобразному приему полемики: он не возражает своему противнику, а лишь пересказывает его замечания, но делает это таким образом, что выставляет напоказ полное отсутствие художественного чутья и даже более — глупость критика.

⁸ «Атеней», 1828, февраль, № 4, стр. 67—89.

⁹ Статья Федорова появилась в журнале «Санктпетербургский зритель», кн. 1, 1828, стр. 139—167.

К примеру, Дмитриев счел непонятым выражение «Мальчишек радостный народ/Коньками звучно режет лед» и иронически добавил: «В извлечении для смысла: ребятишки катаются на льду». Пушкин снабжает соответствующие строчки романа примечанием (24-м): «„Это значит, — замечает один из наших критиков, — что мальчишки катаются на коньках“». Справедливо.

Дмитриев возражал против употребления высокого образа «дева» в применении к крестьянской девушке. Пушкин в примечании (23-м) как бы только пересказывает мысль Дмитриева. «В журналах удивлялись, — пишет Пушкин, — как можно назвать девою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками!» Тем самым поэт обнажает кастовую подоплеку этого якобы литературного замечания.

Этим примечанием Пушкин метил не только в Дмитриева, но и в Федорова, который наряду с другими «низкими» словами осудил слово «девчонки», счел его неудачным, «недостойным Пушкина». Пушкин ответил на это еще одним ироническим примечанием (36-м): «Наши критики, верные почитатели прекрасного пола, сильно осуждали неприличие сего стиха».

Примечание 32-е — это также ответ Федорову, который, не говоря этого прямо, осудил как недостаточно благопристойные несколько строк из сна Татьяны.

Обвинения в неблагопристойности преследовали Пушкина на протяжении его литературной деятельности, начиная с «Руслана и Людмилы». Пушкин возмущался этим, но его неоднократные возражения по этому поводу остались в рукописях. И лишь примечание к соответствующим строкам «Евгения Онегина», написанное в той же манере якобы бесстрастного пересказа выступления критика («Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность»), подчеркнуло беспочвенность этих упреков, отражающих не столько непристойность стихов, сколько испорченное воображение критиков.

Не замечание ли Федорова подтолкнуло Пушкина и на озорное примечание (20-е) к строкам XXII строфы третьей главы:

И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда!

Примечание гласит: «„Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate“». Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха». Это также был удар с двойным прицелом. С одной стороны, внимание читателя привлекалось ко второй половине дантова стиха «всяк сюда входящий», которая в контексте онегинской строфы неожиданно приобрела двусмысленный¹⁰ характер, — Пушкин любил рискованные остроты и каламбуры и не мог удержаться от них.

С другой стороны, в ответ на неоднократные обвинения в «неприличных» словах и ситуациях автор подчеркнул свою скромность, но сделал это в тоне легком, непринужденном, показывая тем самым, что серьезного ответа эти обвинения не заслуживают.

Федоров оспаривал возможность разгадывания снов по книге Мартына Задеки. Он писал: «Автор называет его гадателем и толкователем снов. А Мартын Задека был швейцарский старик, который, умирая, оставил весьма известное политическое пророчество и никогда не сочинял сонника». Федоров, очевидно, имел в виду неоднократно издававшуюся в России книжку «Любопытное предсказание шестилетнего слав-

¹⁰ Впервые обратил на это внимание Д. Д. Благой. См. его статью «Данте в сознании и творчестве Пушкина». — В сб. Историко-филологические исследования. М., «Наука», 1967, стр. 241.

ного швейцарского старика Мартына Задеки о взятии Константинополя, столицы Турецкого Султана». Но наряду с ней в России был издан еще ряд книг, в которых Мартын Задека значился именно как предсказатель (гадатель) и толкователь снов¹¹. В некоторых из этих книг имеется раздел «Мартын Задека толкует сновидения», где помещено «Толкование снов по алфавиту», т. е. именно те страницы, которые листает Татьяна.

Мелкое замечание Федорова, к тому же помещенное в сноске, как будто не заслуживало ответа. Однако Пушкин воспользовался им, чтобы уличить своего критика в неосведомленности, лишившей его права выступать с подобными замечаниями. Он сделал это в примечании 33-м все в той же издевательски-бесстрастной манере: «Гадательные книги издаются у нас под фирмою Мартына Задеки, почтенного человека, не писавшего никогда гадательных книг, как замечает Б. М. Федоров».

Дружное осуждение критики вызвала примененная Пушкиным народная усеченная форма — топ вместо топот и молвь вместо молва. Это называли несоответствием русской грамматике, коверканьем русского языка и т. п.

Однако эти замечания критиков обнаруживали незнание русского просторечья, русских народных сказок. И на всех этапах своих возражений на критику «Евгения Онегина» — и в заметках 1828 г., и в заметках 1830 г., и в примечаниях — Пушкин откликнулся на эти замечания.

В примечании 31-м полемический пыл Пушкина несколько приглушен, оно более академично, чем заметка 1830 г., но основные мысли, высказанные в заметках 1828 и 1830 гг., в нем сохранены.

Приведя примеры из русских сказок и «древних стихотворений», Пушкин закончил свое примечание сентенцией: «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка».

Судя по черновым рукописям, Пушкин намеревался в примечаниях ответить еще на ряд замечаний критиков, используя полемические замечания 1828 и 1830 гг. Но в окончательный текст примечаний эти возражения не попали. От заметок 1828 и 1830 гг. к черновикам примечаний и даже от черновиков к окончательному их тексту идет строгий отбор полемических выступлений. Отсекаются возражения на частные замечания и на мелочные придирки (за исключением спора о Мартыне Задека), а также споры по вопросам грамматики и стихосложения и сохраняются и усиливаются возражения принципиальные — отстаивающие право поэта на свободу поэтического образа, на широкое использование богатств русского языка, защищающие его от обвинения в неблагопристойности его стихов. Это то самое «распространение здравых понятий касательно искусства», которое он считал «полезным» для литературы.

Среди «антикритических» примечаний к «Евгению Онегину» внимание должно привлечь примечание 17-е: «В прежнем издании вместо *домой летят* было ошибочно напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». При первых изданиях «Онегина» было допущено немало опечаток. Пушкин тщательно их выписал; публикуя Шестую главу, большинство из них исправил, но ни одна из них не нашла отражения в примечаниях. Почему же для этой было сделано исключение?

Прежде всего — чтобы высмеять критиков, которые, «не разобрав», приняли всерьез то, «что не имело никакого смысла». Но примечание это обрело дополнительную и очень существенную функцию. Она заложена в последней фразе, отсутствовавшей в черновой редакции и возникшей позднее — «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Датировка событий «Евгения Онегина» действительно настоль-

¹¹ Среди них можно назвать: «Мартына Задеки шестидесятилетнего славного швейцарского старика, любопытное предсказание на будущие времена, и толкование им снов по астрономии, происходящих по течению луны ...», М., 1807.

ко точно, что давала основание утверждать, будто «Пушкин сам составил хронологическую канву своего романа»¹². Все исследователи сходятся на том, что конец романа приходится на весну знаменательного 1825 г. В романе присутствует «преддекабрьская атмосфера». И оказался бы Онегин на Сенатской площади, как думают одни исследователи¹³, или правы те, кто отрицает это¹⁴, — так или иначе — упоминания декабризма в романе несомненно предполагались.

Однако при выходе «Евгения Онегина» в свет этих упоминаний в романе не оказалось. Десятая глава была уничтожена, предполагавшаяся восьмая («Странствия») была исключена Пушкиным из романа «по причинам, важным для него, а не для публики». Тем самым четкие приметы декабризма из окончательного текста исчезли. Однако с отсутствием этих примет Пушкин примириться не хотел. Нужно было хоть намеком дать читателю понять, что Пушкин о движении декабристов не забыл. И он сделал это, упомянув тех, кто «далече», замаскировав это упоминание ссылкой на Саади и воспользовавшись поводом, который дало ему 17-е примечание. Утверждая, что в его романе «время расчислено по календарю», Пушкин как бы призвал читателя повторить этот расчет. А расчет неминуемо привел бы к установлению даты заключительной сцены романа — весна 1825 года — года декабрьского восстания.

Ряд примечаний носит публицистический характер — содержит явную или более или менее замаскированную критику светского общества.

Иногда эта критика не злобная, содержащая скорее намеки, чем явные упреки. Таково примечание 12-е «Из первой части „Днепровской русалки“». На первый взгляд это только справка, указание источника арии «Приди в чертог ко мне златой». Но в нем намек на отсталость помещичьих дочек. Имевшая при своем появлении на русской сцене (1802 г.) бурный успех, «Днепровская русалка» с годами устарела. В 1829 г. ее уже называли «Обветшавшей русалкой»¹⁵. Она стала достоянием провинции, и особенно провинциальных барышень, Пушкин не ограничился только строкой в тексте, как он сделал это в «Домике в Коломне», где перечисление того, что читала и пела Параша, указывало на отсталость ее вкусов. Здесь он акцентировал свою мысль примечанием.

Помещики-отцы не культурнее своих дочек, и в примечании 41-м можно усмотреть обвинение помещиков в незнании научных основ сельского хозяйства, изложенных в произведении В. Левшина — «автора многих сочинений по части хозяйственной».

Косвенный упрек в незнакомстве с народными обычаями и песнями звучит в примечаниях 29-м и 30-м, разъясняющих значение народных песен и крещенского гадания.

В примечаниях отразилось и недовольство Пушкина пренебрежительным отношением светского общества к русскому народному языку и русским народным именам.

Так, в примечании 13-м Пушкин сетует, что из литературы и из обихода светского общества исключены исконные русские имена и многие «сладкозвучнейшие» имена «употребляются у нас только между простоплюдинами».

Защита русского народного языка звучит в заключительной фразе 31-го примечания, о чем сказано выше.

¹² И в а н о в-Р а з у м н и к Р. В. «Евгений Онегин». Пушкин. Собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, т. 3, 1909, стр. 210.

¹³ М е й л а х Б. С. «Евгений Онегин». — В кн. История русского романа в двух томах, т. I, М. — Л, Изд-во АН СССР, 1962, стр. 143.

¹⁴ Ю. Г. Оксман, например, утверждал, что «концепция Онегина-декабриста не имеет права на существование» («Вопросы литературы», 1961, № 1, стр. 123—124).

¹⁵ «Московский телеграф», 1829, ч. XXX, стр. 378—385.

В нескольких же примечаниях Пушкин выступает как сатирик. Назвав себя в предисловии к первой главе сатирическим писателем, Пушкин в дальнейшем отказался от трактовки своего романа как сатиры. Тем не менее, по его главам разбросано немало горьких слов по адресу так называемого общества. Эта линия продолжена, а в какой-то мере даже усилена в примечаниях.

В XLII строфе первой главы дана памятная всем характеристика «причудниц большого света». Совершенно несомненно, что Пушкин этими строками сказал именно то, что хотел сказать. Примечание же к этим словам (7-е) как будто опровергает текст: «Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественникам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Людовика XIV. Наши дамы соединяют просвещение с любезностью и строгую чистоту нравов с этой восточной прелестью, столь пленившею г-жу Сталь (см. Dix ans d'exil)».

Ссылаясь на Буало, Пушкин, по-видимому, имел в виду его Послание королю 1675 г. (Épître VIII), в котором Буало «укорял» короля за то, что его победы отнимают у поэта право на привычный сатирический стиль и вынуждают его музу к молчанию¹⁶. Это, конечно, «похвала под видом укоризны», ее никак иначе понять нельзя. Уверения же Пушкина, будто его отзыв о светских дамах также «не что иное, как тонкая похвала прекрасным соотечественникам», никого обмануть не могли. Примечание не опровергало комментируемой строфы, а лишь привлекало к ней внимание читателей.

К 30-м годам его сатирические выпады становятся острее и злее. Наибольшей силы они достигают в последних примечаниях. Таково, например, примечание 40-е. При первой публикации шестой главы последняя, XLVII строфа содержала резкую характеристику светского общества. Оно изображено в ней жестокосердым, пустым, состоящим из бездушных гордецов, блистательных глупцов, смешных и скучных злодеев, тупых судей, добровольных холопов и т. п. Известная нам печатная критика шестой главы не содержит упреков Пушкину по поводу этой строфы. Но журналы обратили на нее внимание. В извещении о выходе шестой главы процитировал эту строфу «Московский телеграф»¹⁷, приведена она и в рецензии «Сына отечества»¹⁸. И «Северная пчела» как будто невзначай направила внимание читателей (или властей?) на эту строфу¹⁹.

Из-за этих ли намеков или не известных нам, однако достаточно категорических указаний, но Пушкину пришлось изъять эту строфу из основного текста. И тогда он прибег к уловке, которая донесла все же строфу до читателя: он перенес ее в примечание. Таким образом, несколько ослабленная своим расположением (ведь примечания читают не все!), эта бичующая инвектива все же делала свое дело.

Иногда выпады против представителей света получали в примечаниях конкретный адрес. Так, примечание (43-е) к строкам «И версты, тепа праздный взор, В глазах мелькают, как забор», служащее как бы ссылкой на источник сравнения, на самом деле указывает на «игривость воображения», т. е. попросту на лживость, свойственную одному из представителей светского общества, — по-видимому, князю Цицианову, этому Мюнхгаузону петербургских гостиных.

В восьмой главе, как показывают черновые рукописи, Пушкин первоначально давал очень резкую оценку светскому обществу. В процессе подготовки главы к печати эта оценка была смягчена, но то, что поэт не смог сказать в тексте, он вложил в примечания. Это видно хотя бы из последнего (44-го) примечания. Оно сопровождает употребленное в VI строфе восьмой главы слово «раут» («И ныне музу я впервые на светский

¹⁶ Oeuvres complètes de Boileau-Despreaux. Paris, 1819, t. I, p. 267—270.

¹⁷ «Московский телеграф», 1828, ч. 20, № 5.

¹⁸ «Сын отечества», 1828, ч. 118, № 7.

¹⁹ «Северная пчела», 1828, № 41.

раут привожу»). Не ограничившись переводом английского слова в том смысле, в каком оно употреблено в тексте, — «вечернее собрание без танцев» — и в каком оно было принято в литературе и в разговорной речи в начале XIX в., он без видимой необходимости дополняет его более ранним и более распространенным значением этого слова: «...собственно значит толпа». В английском языке это слово имеет весьма нелестный оттенок — сброд, буйная, шумная, не заслуживающая уважения толпа²⁰. Тем самым Пушкин недвусмысленно давал понять, что так называемое светское общество, считающее себя избранным, стоящим выше толпы, на самом деле само представляет собой толпу, сброд.

Как видим, авторские примечания к «Евгению Онегину» содержат большой функциональный заряд.

Первоначальные примечания к первой главе («первый пласт») — это своеобразные а parte, доверительные реплики читателям, напоминающие об авторе, его личности и привлекающие внимание к его печальной судьбе. Последующие же примечания («второй пласт») в их значительном большинстве представляют публицистические высказывания. Под видом невинных справок они либо привлекают внимание читателя к отдельным строкам и скрытому в них содержанию, либо развивают или подчеркивают мысль, лаконично высказанную в тексте, либо, наконец, говорят то, чего в тексте сказать было нельзя.

²⁰ The Oxford English Dictionary, vol. III. Oxford 1973, p. 837. См. также S. J o n s o n. Dictionary of the English Language. London, 1819, p. 545.

Э. В. СЛИНИНА

ЛИРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ «К МОРЮ»

Последнее стихотворение Пушкина южного периода посвящено морю. Оно написано частью на юге, частично в Михайловском. Стихи и посвящены морю, и адресованы морю: по содержанию и даже по форме заглавия они созданы как послание в торжественном стиле, обращенное к другу, послание, элегическое по настроению.

Сопоставляя первое южное стихотворение Пушкина, посвященное морю (элегия «Погасло дневное светило...») и стихотворение «К морю», Б. В. Томашевский отметил характерные повторения одинаковых мотивов. В элегии:

«Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан».

«К морю»:

«Шуми, взволнуйся непогодой ...»¹

Повторение одинаковых мотивов особенно интересно в этом случае тем, что обнаруживается глубокое различие в значении и характере указанных совпадений, если их рассматривать в контексте всего стихотворения. В элегии 1820 г. приведенные стихи обозначают скорее всего лишь пейзажный фон, экзотический интерьер, окружающий героя; это музыкальный лейтмотив, напряженно лирический, эмоциональный, но в размышлениях поэта непосредственно, активно не участвующий. Здесь море, корабль, шум ветра в парусах — лишь повод для размышлений о прошлом, пейзажная «заставка», психологически окрашенная, но необходимая лишь вначале, а потом оставленная в стороне, не получившая развития. И больше всего пейзажные строки в элегии служат музыкальным лейтмотивом.

Иначе в стихотворении «К морю». Океан, море, свободная стихия здесь активны, как лицо, драматически участвующее в событиях («заветный умысел» лирического героя, его несостоявшийся «поэтический побег»). Это не отменяет, разумеется, ни романтической условности в обращении к морю, ни психологической окраски образов романтической природы. Но и психологическая окраска, и поэтическая семантика образа стали и глубже, и менее традиционными, менее условными.

Море выполняет почти одновременно роль и субъекта, и объекта действия. Море самостоятельно, со своим романтическим характером, волей (строфы 4, 5; строфы о Байроне — 10, 11)². В соотношении с лирическим героем море раскрывает сложность духовных исканий поэта и некоторые факты его биографии. Для поэта море и условный адресат послания, и свободная стихия, символ романтической, безграничной свободы, к которой стремился «властитель дум» Байрон, к которой совсем недавно стремился

¹ Томашевский Б. В. Пушкин, Кн. 2, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 10.

² Нумерация строк условная, у Пушкина в стихотворении строфы не нумеруются.

и сам поэт. Море — место событий, завершающих роковую судьбу исторического героя, воспринимаемого романтически (Наполеон). Одновременно море — естественная в своих проявлениях, своенравная и мрачная, могущественная стихия, которой противопоставлены и сама земля, «скучный, неподвижный берег», и «судьба земли» — «просвещение иль тиран».

Самого лирического героя с морем роднит свободная стихия, которая есть и в нем самом: прощание с морем содержит восхищенные признания, это монолог, обращенный к близкому другу. В самом же поэте страсти цивилизованного человека («могучей страстью очарован») противостоят и стихии моря («Ты ждал, ты звал... Я был окован...»), и свободной стихии, которая была частью его существа («Вотще рвалась душа моя...»).

Так море не только включено в сложную систему связей в стихотворении, но и само образует эту систему: в композиции стихотворения образ моря — связующий центр не менее важный, чем сам лирический герой. Уже этой композиционной особенностью стихотворение заметно отличается от более обычных лирических композиций, где лирический герой — своеобразный эпицентр стихотворения. Для романтической лирики более характерны такие «одноцентровые» композиции.

Элегическое послание «К морю» — это размышление поэта о романтической свободе. Размышление о свободе и построено свободно: темы, настроения, каждый новый поворот мысли связываются здесь, на первый взгляд, даже скачкообразно, неорганично.

Первые две строфы связаны друг с другом очень тесно:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.

Однако в 3-й строфе в развитие основной темы (прощание с морем) включен новый мотив:

Моей души предел желанный!
Как часто по берегам твоим
Бродил я тихий и туманный,
Заветным умыслом томим!

Интригующая фраза «заветным умыслом томим», брошенная как бы невзначай, оставлена без каких-либо пояснений, и возвращение к этой теме происходит только через две строфы. В строфах 6-й и 7-й поэт снова возвращается к мысли о несостоявшемся побеге:

Не удалось навек оставить
Мне скучный, неподвижный берег,
Тебя восторгами поздравить
И по хребтам твоим направить
Мой поэтический побег.

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я.

В 7-й строфе внешне мотивируется причина несостоявшегося побега: мотивировка загадочная, сама требующая пояснений. Но пояснений все-таки нет никаких.

В следующей, 8-й строфе риторические вопросы «О чем жалеть? Куда бы ныне / Я путь беспечный устремил?» включают в стихи совершенно новые темы. Возникает столь резкий поворот в размышлении, что все 6 строф (8—13) о Наполеоне и Байроне (написанные в дополнение к основному тексту в Михайловском) могут быть рассмотрены как самостоятельная, вставная элегия с политическим звучанием. Ее замкнутость подчеркнута и кольцевым построением (вопросы в 8-й строфе и в 13-й). Разочарованность, безысходность риторических вопросов как будто бы раскрываются, разъясняются размышлениями о судьбе Наполеона и Байрона. Размышления закончены категорическим обобщением, исполненным мрачного скептицизма:

Мир опустел ... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

Но кажущаяся обоснованность этого итога может быть легко подвергнута сомнению. Вывод о «судьбе земли» — результат каких-то иных размышлений поэта, не включенных в стихи. Историческая судьба Наполеона и Байрона не дает оснований для столь решительного, общезначимого итога. С другой стороны, значение трагического конца этих «властителей дум» шире, чем вывод о роковой роли просвещения или тирана.

Далее, от строфы 13-й («Мир опустел...») перехода к концовке вовсе никакого нет. От обобщений, окрашенных «мировой скорбью», поэт возвращается к началу стихотворения, прощается с морем:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красоты
И долго, долго помнить буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Тема снова заключена в личные, биографические рамки. Элегическая концовка, где даны торжественные обещания морю, при всей возвышенности лексики и романтической условности деталей («И блеск, и тень, и говор волн») звучит все-таки обыденно по контрасту с предыдущими многозначительными стихами.

Однако внешняя непоследовательность, скачкообразность развития тем, при которой стихи как бы распадаются на отдельные строфы или группы строф, только внешняя, кажущаяся.

Противостоят кажущейся отрывочности стихотворения прежде всего некоторые особенности внешней композиции. Они очень важны, но не подчеркнуты, это как бы внутреннее свойство текста. Речь идет о кольцевом построении стихотворения «К морю».

Первые две строфы и две последние связаны между собой наиболее тесной, лирической связью, в них единая лирическая тема («Прощай, свободная стихия!...» — «Прощай же, море...»). Эти четыре строфы могли бы составить законченное, очень стройное лирическое стихотворение. Две строфы в начале и две строфы в конце замыкают всю композицию в кольцо, стихотворению придается завершенность, ритмическая музыкальность.

Но не только все стихотворение замкнуто внешним кольцом: в построении отдельных отрывков стихотворения можно наблюдать подобную же

гармоническую замкнутость. Риторические вопросы 8-й строфы («О чем жалеть? Куда бы ныне...») через пять строф как бы повторены вновь, с новой смысловой нагрузкой («Мир опустел... Теперь куда же...»).

По принципу замкнутого кольца построены и некоторые рядом стоящие строфы. В 1-й строфе: «*В последний раз* передо мной/*Ты* катишь волны голубые...»; во второй строфе: «Твой грустный шум, твой шум, призывный *Услышал я в последний раз...*». В 6-й строфе: «Не удалось *навек оставить Мне скучный неподвижный берег...*»; в 7-й строфе «Могучей страстью очарован/*У берегов остался я*». В целом все стихотворение строится так, что в движении мысли, в самой форме размышления часты возвращения к началу: так частично имитируется ритм морского прибоя. Но гармоническая замкнутость в построении может быть осознана и более широко. По мнению Б. В. Томашевского, в этом стихотворении выражена мысль «о том, что какой-то значительный период жизни замкнулся, ушел в прошлое»³. Мысль выражена, очевидно, не одной строфой или стихом, а и всем строем поэтической системы стихотворения. Лирическая завершенность каждого поворота в развитии мысли как бы говорит о желании подвести итоги прошедшему и в личной жизни, и в истории своего поколения.

Внутренняя логика стихотворения «К морю» еще более притивостоит внешней разорванности текста и создает эмоциональное и смысловое напряжение. Контраст внешней нестройности и внутренней согласованности в композиции стихотворения значительно усложняет и углубляет поэтическую мысль.

Так называемая внутренняя композиция этого стихотворения реализуется, в первую очередь, в стилистической организации стихов и некоторых особенностях ритмики, оправданных поэтической мыслью.

Развитие мысли происходит большей частью свободно, легко, без напряжения, неторопливо и размеренно, словно в соответствии с ритмом волн, набегающих одна за другой на берег. Темы не переходят одна в другую, а сменяются под влиянием внешне незаметных толчков, вызывающих новый поворот в размышлении.

С первых же слов, с первого перифраза («Прощай, свободная стихия!») мы приобретаем к высокому строю чувств: здесь яркие и чистые краски соответствуют сильным и ярким движениям души. Море активно, действенно — это становится ясно уже в первой строфе: «... Ты катишь волны голубые...». Волны подчинены, не сами катятся, а море *катит* их.

Слова «в последний раз», как уже отмечалось, начинают первое звено в цепи размышлений и замыкают это звено в конце второй строфы. «В последний раз» — *ты* и «в последний раз» — *я*, в этом выражено единство поэта и моря, их нераздельность. Тем острее воспринимается мысль о единстве, что это слова прощания. Повтор объясним и психологически: герой словно пытается до конца понять, осознать происходящее.

Во второй строфе интересен параллелизм, не только подчеркнутый анафорой («как друга ропот... как зов его...»), но и внешне незаметный параллелизм не синтаксический, а смысловой, точнее, психологический:

«Как друга ропот заунывный ...» (1-я строка) —
соответствует «Твой грустный шум ...» (3-я)
«Как зов его в прощальный час ...» (2-я)
соответствует «... твой шум призывный ...» (3-я)

Параллелизм очень выдержанный: ропот *заунывный* и *грустный* шум; зов его — шум *призывный*. Такой параллелизм очеловечивает море, выявляет сложность душевного состояния героя, а также создает ритмическую звукопись; возникают отчетливо слышимые ассонансы и аллитерации, воссоздающие «зов» моря (ш — ш; — о — у — у — о — у).

³ Томашевский Б. В. Указ. соч., стр. 10.

Характерна инверсия, подчеркнутая параллелью с правильным порядком слов:

волны голубые (3-я строка)
гордою красой (4-я)
друга ропот (1-я строка)
зов его (2-я)
грустный шум — шум призывный (3-я)

Такое построение разнообразит стихи, делает их подвижными, динамичными и тем самым создает впечатление, что море рядом, снова имитируется движение волн.

В 3-й строфе перифраз «моей души предел желанный» слишком традиционный, но этот штамп наполнен здесь очень важным для поэта содержанием: ведь все стихотворение «живет» благодаря такого рода перифразу, раскрывая, в чем «предел души» поэта, его желанный идеал, почему он к нему стремился. А основа объяснению заложена уже в первом стихе: «Прощай, свободная стихия...».

В 3-й и 4-й строфах господствует «я»: поэт говорит только о себе, о своем отношении к морю. И здесь снова возникают психологические параллели:

бродил я — тихий и туманный
я любил — глухие звуки ... тишину

Поэт ощущает такое единство с морем, при котором возможно взаимопонимание, переключка (недаром эти «отзывы» в первом стихе 4-й строфы, отзыв может быть только ответным).

Интересно проследить, как воспринимает лирический герой смену событий в жизни моря, как слышит он голос моря:

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас...

Сначала море отзывается, но отзывы могут быть и эхом, неясно, само ли оно откликается. Затем — глухие звуки, это уже не эхо, хотя звуки еще глухие, неясные. И, наконец, бездны глас, голос, явственно слышимый глас бездны. Мы постепенно прислушиваемся к «голосу» моря.

Отзывы, звуки, глас — слова со «звуковым» содержанием; но поэт говорит и о другом море, не звучащем. Соединительный союз ставит рядом «тишину в вечерний час». Следуя привычному уже параллелизму, мы ожидаем, что в конце должно быть что-то сходное с тишиной, подобное ей. Но за «тишиной» — «своенравные порывы». Неожиданность особо выделяет эти слова, и неслучайно поставлены они в конце строфы, это меняет характер рифмовки (на смену перекрестной — кольцевая), что еще более усиливает напряженность звучания. Своенравные порывы моря — вот что особенно любимо поэтом. Но в этом же и глубокая, непреодолимая разность: море свободно, и его порывы не сдерживаются ничем, а поэт несвободен.

Об этом — следующие строфы. Своенравные порывы изображены с особой наглядностью, динамично (все в настоящем времени, события быстро сменяют друг друга, как в кадрах фильма):

Смиранный парус рыбаей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно среди зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Свобода своенравного моря не признает никаких правил, логики; по контрасту поставлены рядом «смиранный парус рыбаей» и «стая кораблей». Своенравная прихоть моря может позволить смиренному парусу *скользить*

и может сделать так, что «стая кораблей» *тонет*. Слово «скользит» здесь особенно выразительно: скольжение — это всегда легкое, незатрудненное движение. Что такая свобода односторонняя и близка к деспотизму, потом как бы не замечается. Все сказанное относится к тому, что вызывает восхищение. Частично это подчеркнуто и характером строфы. В 4-й строфе напряженность создана изменением рифмовки, а в 5-й увеличивается количество строк, вместо катрена — пятистишие: восхищение «неодолимым» морем словно не умещается в четыре стиха.

Окончательное объяснение, почему для поэта море — «души предел желанный», желанный, но все-таки недостижимый, почему поэт восхищается морем, — в следующей, 6-й строфе. Заявка на такое объяснение была дана уже в 3-й строфе, где произнесена фраза: «Заветным умыслом томим». Фраза не пояснена, прервана как бы в самом начале. Возникла ретардация, захватившая две последующие строфы. Фраза загадочна, и, как потом оказывается, пояснения к загадке не столько раскрывают тайну, сколько скрывают ее.

6-я строфа начата стихом: «Не удалось навек оставить...». Перед первым стихом, казалось бы, следовало поставить противительный союз *а* (а мне... не удалось...). Но противительного союза нет, а в словосочетании «мне не удалось» зависимое слово «мне» перенесено в начало следующего стиха. Стоящее рядом, на «своем» месте, слово это придавало бы фразе обыденность. Между тем в этой строфе все наименее обыденно. Смысл всех стихов строфы выражен очень туманно, неотчетливо. Что значит «поздравить восторгами»? Что за «поэтический побег»? Замысел побега, отраженный столь отчетливо в письмах и воспоминаниях, в стихах словно засекречен. Во всяком случае ясно, что нет задачи разъяснить его, важна лишь атмосфера события. Мысль затушевана, и делается это скорее всего сознательно. И «поэтический побег», и «поздравить восторгами», и «хребты» — все это вместе взятое создает общее впечатление неясного, но чего-то страстно желаемого и неосуществленного. Напряжение отражено и в характере строфы (5 стихов, рифмовка АВААВ, характер рифмовки создает ожидание гармонического завершения в последнем стихе).

А дальше — разрядка, объяснение найдено, как будто найдено оправдание (катрен с перекрестной рифмой). 7-я строфа звучит как вздох облегчения, когда сделан выбор и нет уже возможности решить иначе. Самое трудное уже сказано. В начале строфы есть еще некоторая напряженность (повтор: «ты ждал, ты звал...», затем пауза, соответствующая многоточию). Но здесь, в отличие от предыдущих стихов, мысль выговаривается прямо, в личных местоимениях *Я — ТЫ*; объяснение с двух сторон заключено местоимением *Я*, мысль закончена категорично и решительно. То, что выбор сделан в пользу «могучей страсти», лишь частично смягчено страдательным залогом («я был окован... очарован»). Логически история несостоявшегося побега не завершена, не развито и многозначительное упоминание о «могучей страсти». Но это не мешает поэтической, интонационной завершенности отрывка. Событие лишь обозначено, сказать о нем больше нельзя и незачем. Поэтому столь важно здесь кольцевое построение, отмеченное выше, объединяющее 6-ю и 7-ю строфы.

Тем естественнее переход к обобщенному и решительному вопросу: «О чем жалеть?..» Вопросу более оценочному, чем логическому. В нем та же позиция горького оправдания в пользу сделанного выбора («у берегов остался я»). Тема поэтического побега стала уже прошлым, отодвинута в прошлое, и требуется быстрое переключение к теме новой, более злободневной и более волнующей, современной: «...Куда бы *ныне* я путь беспечный устремил?»

Следующие звенья цепи размышлений связаны с именами Наполеона и Байрона. Этот отрывок в стихотворении наиболее монолитный, цельный. Здесь особенно заметно, как создается неразрывность цепи размышлений, сцепление мыслей. Мысль, выраженная в одной строфе, словно возобнов-

ляется и получает более точное и ясное оформление в следующей строфе. Как будто нужен промежуток времени, чтобы найти более точные выраженные мысли, и этот промежуток — пауза между строфами:

Там погружались в хладный сон
Вспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.
Там он почил среди мучений.

Достигается такой эффект и многочисленными повторами, но больше всего прямым уточнением слов, когда ясно стремление выразить мысль и более точно, и более значительно.

В стихотворении имя Байрона прямо не названо: сначала отвлеченно «гений», затем «властитель наших дум». Во втором случае гений более приближен (властитель *наших* дум), и, наконец, в следующей строфе он не назван вовсе («исчез, оплаканный свободой...»), все в Байроне определено, окрашено сходством, единством с морской стихией, это певец моря, и само имя подсказано без называния. Обозначения по принципу градации постепенно все более усиливают и уточняют явление, все более приближают к читателю.

Подобное же и в стихах о Наполеоне: от «величавых воспоминаний» (очень отвлеченно) к имени — Наполеон, а потом уже *ОН*, личное местоимение еще больше приближает образ. От перифраза «там погружались в хладный сон» к более ясному метафорическому «угасал», а затем неприятельское и торжественное «почил», без какого-либо переносного значения. Острота стиха «Там он почил среди мучений» возникает в контрасте слов почил — мучений, контрасте, особенно сильном потому, что в предыдущих стихах все говорит о медленном умирании («погружались в хладный сон», «угасал»).

В стихотворении того же 1824 г. «Недвижный страж дремал...» мучения Наполеона обозначены более конкретно («Мучением *покоя* / В морях казенного по манию царей»). Но в стихотворении «К морю» судьба Наполеона связана с морем, свободной, *беспокойной* стихией, все-таки лишь внешней связью, локальной определенностью: скала в море, смерть на острове.

Зато судьба Байрона более глубоко, органично «означена» образом моря: «Он духом создан был твоим...». Поэт соединяет гениев своего времени, властителей дум, но соединяет только единством времени, самой историей, это единство вне связи со свободной стихией. Между Наполеоном и Байроном нет внутреннего, «стихийного» родства.

Больше того, анализ контекста показывает, что Байрон и Наполеон противопоставлены друг другу, хотя это и не подчеркнуто. Имя Наполеона связано только со славой, величием, в стихах больше статичности, обозначается медленное угасание: «гробница славы», «величавы», «погружались в хладный сон», «угасал», «почил». А Байрон — это сама свободная стихия, и в стихах преобладает стремительное движение: «как бури шум...», «умчался», «исчез, оплаканный свободой...». Стихи о Байроне непосредственно сравнивают образы поэта и моря, сравнение делает их почти однократными, синонимичными:

Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Только Байрон соединен с образом свободной стихии наиболее органично, нераздельно. У самого же лирического героя отношения со свободной стихией более сложные, противоречивы, двойственны.

13-я строфа — итог размышлений поэта о времени и о себе. В риторическом вопросе («Теперь куда же / Меня б ты вынес, океан?») обращение

поставлено в конец стиха, что придает самому вопросу особую настойчивость, остроту. Но ответа не может быть, и следуют слова, выражающие трагическую безысходность героя. Вся строфа как бы перебивает привычный ритм: перенос, появляется пятистопице на смену предшествующим катренам. Эта строфа выделена в стихах всеми возможными средствами лирической композиции.

Последние две строфы возвращают нас к началу стихотворения, прощанию с морем. Переход резкий, но естественный и необходимый: вставная историческая элегия композиционно закончена, и нужен новый поворот, итог всему лирическому размышлению.

До сих пор только один раз, в стихе «Он был, о море, твой певец», море названо «своим» именем (в других случаях: «свободная стихия», «моей души предел желанный», «океан»). В последних двух строфах обращение к морю уже без какой-либо условности или подчеркнутой торжественности: «Прощай же, море...». Перенос в первом стихе интонационно подчеркивает слово «не забуду». Вообще в двух последних строфах все средства поэтики «приближают» море, очеловечивают, речь идет уже не о своенравной, недосыгаемой стихии, на первом плане «торжественная краса» моря, голос моря.

В последней, заключительной строфе словам «пустыни молчаливы» соответствует: «Твой скалы, твой заливы, / И блеск, и тень, и говор волн». «Пустыни», таким образом, заполняются, в *молчаливые* пустыни переносится *говор волн*. Это обещание не забыть, перенести все связанное с морем «в леса, в пустыни молчаливы», тем более значительно, что «мир опустел» и что в самом море — пустыня («...Один предмет в твоей *пустыне*...»).

В последних строфах и мысль, и форма ее выражения определены прежде всего личными, даже биографическими мотивами. Но все же такая концовка частично снимает трагическую безысходность вывода: «Мир опустел...». Концовка определяет возможность перехода от экзотической поэзии юга к «молчаливым пустыням» Михайловского, к новой лирике.

«К морю» — прощание с романтизмом, с романтическими представлениями о свободе, принесшими столько разочарований. Однако прощание не означало абсолютного отказа от прошлого, не означало разрыва. Отсюда эти обещания помнить, не забыть «говор волн», того, что в прошлом дорого, вечно.

Стихотворение «К морю» очевидно, зримо соединило в себе и элементы южной романтической лирики Пушкина, и поиски новых решений, новых возможностей. Так, в осмыслении судьбы Наполеона уже есть возможность видеть, воспринимать его без романтической идеализации. Несостоявшийся «поэтический побег», то, что поэт предпочел, вынужден был предпочесть «скучный, неподвижный брег» своенравной стихии, сделал выбор в пользу земной «могучей страсти», открывает возможность для нового восприятия своенравной стихии, прекрасной, но слепой и равнодушной, а главное, противопоставленной земле. Поэтому стихотворение «К морю» в значительной степени и переходное произведение, так же как переходна художественная система последней южной поэмы — «Цыгань».

По-новому освещены здесь традиционные романтические мотивы, и это заметно осложнило композицию стихотворения. По-новому осознана личная судьба лирического героя: она сопоставляется и с романтически свободной стихией моря, и с конкретными особенностями своего времени, современной истории, с судьбой своего поколения («властитель *наших* дум»).

Рядом с элегией «Погасло дневное светило» стихотворение «К морю» — произведение более глубокое и сложное, равное по глубине и сложности мысли небольшой лирической поэме.

Н. В. ФРИДМАН
ПЕСНЯ МЕРИ

Творческая история «Пира во время чумы» представляет совершенно исключительное явление. Познакомившись во время затянувшейся поездки в Болдино с пьесой английского автора, Пушкин на этом материале создал одну из своих маленьких трагедий. Самый способ его работы был необычен. Пересматривая глазами взыскательного художника наиболее яркую часть драматической поэмы Вильсона «Город чумы» (4-ю сцену 1-го акта), Пушкин не только внес мелкие «исправления», но и заменил песни, находившиеся в этой части, песнями собственного сочинения. Эти песни обладали такой силой, что трагедия как бы отделилась от своего источника и вошла в сознание читателей именно как пушкинское, притом гениальное произведение.

В данной статье проведен сравнительный анализ первой из этих песен, изученной литературоведами в гораздо меньшей степени, чем знаменитый гимн Председателя (о ней не существует ни одной специальной работы). Автор хотел также показать ее органическую связь с основными мотивами, образами и художественным методом творчества Пушкина.

1

Песни Мери в «Городе чумы» — это длинный рассказ девушки о скитаниях по местам, пораженным эпидемией. Возвратившаяся в «кроткую Шотландию» девушка внезапно наталкивается на «брошенные гнезда» и целые сутки бродит по опустошенной деревне и вымершему городку. Она сравнивает веселое прошлое родины с грустным настоящим, остро ощущая противоречие между красотой природы и безотрадной картиной разрушений, и испытывает ужас перед последствиями эпидемии. Таким образом в песне Вильсона дано состояние глубокой психологической депрессии, абсолютной подавленности кошмарами «заразы».

Совсем иная художественная задача разрешена в песне Пушкина.

Правда, в описательной части пушкинской песни есть известное сходство с «Городом чумы». В этой части затронуты те стороны сельского быта, о которых рассказывает вильсоновская героиня. В обеих пьесах внимание девушки привлекают одинаковые «точки», наглядно демонстрирующие губительные результаты эпидемии: церковь, школа, нива, роща, кладбище и т. д. Впрочем, Пушкин мастерски сократил «многословное описание» Вильсона (Л. Поливанов)¹. Сжатым конспективным *строчкам* «Пира» соответствуют *строфы* «Города чумы». Например:

«Пир»:
Ныне церковь *пустела*²;

¹ «Сочинения А. С. Пушкина», изд. Льва Поливанова. М., 1901, т. III, стр. 298.

² Курсив везде наш. — Н. Ф. Все цитаты из пушкинских произведений даны по Полному собранию сочинений А. С. Пушкина, М.—Л., Изд-во АН СССР, тт. 1—16, 1937—1949.

«Город чумы»:

Веселое утро, — что ж звон колокольный?
Где синяя шляпа и клетчатый плед?
Храм заперт, не слышен напев богомольный,
Голосов и псалмов умилительных нет³.

«Пир»:

Роща темная *пуста*;

«Город чумы»:

О, страшно весенней желанной порою
Поджидать щебетанья в лесах и лугах, —
А дрозд с коноплянкой под мертвой листвою,
Ни песни, ни звука в зеленых ветвях.

Лаконичное констатирование «пустоты» (гармонизирующее, кстати сказать, с фразой Вальсингама о «мертвой пустоте» в его доме) заменяет здесь растянутые перечисления Вильсона.

Однако существеннее всего то, что по своему типу пушкинская песня резко отличается от вильсоновской. Описательная часть играет в ней подчиненную роль вступления и служит прелюдией к воспроизведению интимно-лирических эмоций. Пушкин устраняет развивающийся во времени мотив скитаний: в его песне девушка «с удивительной сдержанностью» (Н. Яковлев)⁴ констатирует разрушение родного гнезда как совершившийся факт. В связи с этим новый характер приобретает сопоставление прошлого с настоящим. В «Городе чумы» оно возникает в процессе непосредственного столкновения героини с последствиями эпидемии и несколько «расплывается» в ее крайней взволнованности:

Прошла мимо школы; явись-ка чужие, —
Румяными лицами окна цветут;
Не слышны жужжания звуки живые,
Словно в черном дыму пчелы в улье замрут.
И пруд обошла я, где девушки рано
Полоскали одежду, — веселый народ;
Только таяла пена в молчаньи, так странно,
Звонкий смех не глушил лепетания вод.

Между тем в «Пире» указанное сопоставление становится более объективным, четко дифференцированным и определяет математически точную, симметричную композицию начала пушкинской песни. Вслед за коротким аккордом-зачином:

Было время, процветала
В мире наша сторона:

идет скупое перечисление изменений в сельском быту. При этом во втором звене контрастной параллели повторяются все «точки», намеченные в первом (церковь, школа, поле):

В воскресенье бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной *школе*
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом *поле*
Серп и быстрая коса.

³ Все цитаты из вильсоновской пьесы даны по ее полному переводу Ю. Верховского и П. Сухотина (Джон Вильсон. Город чумы. М., 1938). Эти цитаты сверены с английским текстом и прозаическим переводом сцены Вильсона, сделанным Н. В. Яковлевым (перевод напечатан в седьмом томе Полного собрания сочинений А. С. Пушкина, Л. Изд-во АН СССР, 1935, стр. 593—602).

⁴ Яковлев Н. Об источниках «Пира во время чумы» (Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М.— П., 1923, стр. 115).

Ныне *церковь* опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела ...⁵

Стремясь к тому, чтобы эта описательная часть сохранила максимальную легкость и не была наводнена деталями, которые сузили бы общечеловеческий смысл всей песни, Пушкин почти вовсе отказывается от заданного Вильсоном национального колорита. В «Городе чумы» заунывная *шотландская* песня Мери противопоставлена вакхической *английской* песне председателя. Вильсоновская героиня странствует именно по «кроткой Шотландии», с болью смотрит на текущую у «холодных домов» реку Ярро и безмолвный городок Денгольм. Пушкин оставляет упоминание о шотландском происхождении песни Мери (выслушав ее, Молодой человек просит Вальсингама спеть другую песню, «не грустию шотландской вдохновенну»). Однако эта национальная характеристика делается в «Пире» если не внешней, то во всяком случае условной: в самом тексте песни нет почти ничего шотландского (в частности, Пушкин опускает все географические названия)⁶. Иначе обстоит дело с характеристикой жанрового типа песни. Хотя у Вильсона она прямо названа «пастушьей», а у Пушкина песня Мери на первый взгляд лишь сближается с пастушьими песнями, в маленькой трагедии пастушеское происхождение песни резко подчеркнуто замечательным сравнением, не имеющим никаких аналогий в вильсоновской песне:

... могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой!

От картин сельского быта Пушкин необычайно гармонично переходит к основной интимно-лирической части песни вводя метафорический перифраз, определяющий возраст героини через явление природы («Если ранняя могила суждена *моей весне*»)⁷.

По наблюдению Белинского, лиризм пушкинской песни «производит на читателя невыразимое впечатление»⁸. Вероятно, Пушкин отказался от перевода преувеличенно слезливой вильсоновской стихотворной новеллы именно потому, что почувствовал ее художественную необедительность. Просматривая эту довольно бледную новеллу, как-то невольно соглашаешься с Луизой, возмущенной преувеличенной «плаксивостью» северных красавиц («Знать, в моде плач», — иронически восклицает Луиза у Вильсона). Пушкинская песня Мери — действительно «жалобная песня», способная растрогать пирующих. Не случайно с ней связана отсутствующая в «Городе чумы» мысль о чрезвычайной заразительности музыки. У Вильсона председатель просто благодарит Мери за то, что она напомнила присутствующим самый тоскливый из напевов о былой чуме:

Но ни один не веет
Такою грустью нам среди веселий,
Как зазвучавший ныне в наших душах.

У Пушкина Вальсингам видит в песне Мери свидетельство превосходства музыки над всеми другими средствами эмоционального воздействия:

... нет! ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук!

⁵ Курсив везде наш. — Н. Ф.

⁶ Н. Яковлев убедительно показал, что «Пушкин сохраняет только в самых общих чертах колорит шотландской дикости» (Я к о л е в Н. Об источниках «Пира во время чумы», стр. 111).

⁷ Курсив везде наш. — Н. Ф.

⁸ Б е л и н с к и й В. Г. Полное собрание сочинений, т. 7, М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 556.

Эта мысль близка к не менее восторженной оценке музыки в «Каменном госте»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...

Некоторые исследователи ограничивались схематичным противопоставлением песен Мери и Вальсингама. Так, Ю. Айхенвальд сравнивал первую с «приветливой долиной», а вторую с «безумной бездной»⁹. При этой весьма упрощенной интерпретации не учитывалось внутреннее единство маленьких трагедий, запечатлевших высшие формы страстей. Между тем обе песни являют человеческие переживания в вершинной форме, в их предельной силе. Максимальная яркость эмоции одинаково рождается здесь в обстановке страшной опасности, непосредственной близости смерти. В этом смысле показательно, что, несмотря на свое стремление к лаконичности, Пушкин — по сравнению с Вильсоном — значительно расширил и драматизировал описание кладбища (у Вильсона оно занимает 1/16 песни, у Пушкина — 1/4).

В «Городе чумы» беглая зарисовка немного, заброшенного кладбища сливается с картиной опустошений:

Гляжу на пустынное смерти жилище:
Пичужка молчит; ни травы, ни цветов.
Лишь год, как зеленое было кладбище, —
Пятьдесят выросло свежих бурых холмов¹⁰.

В «Пире» кладбище растет гораздо быстрее; оглашающие его стоны контрастируют с общим безмолвием:

Тихо все — одно кладбище
Не пустеет, не молчит:
Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Упокоить души их!
Поминутно места надо...¹¹.

Все это подготавливает раздумья простой девушки Дженни, «голосом» которой поет у Пушкина Мери, о «ранней могиле» — ее лирическое пожелание, в котором проведена тема идеальной самоотверженной любви.

Острое столкновение любви и смерти в условиях эпидемии получало разные художественно-психологические решения в мировой литературе. В одной из сцен «Манфреда» Байрон заставил любовь уступить могуществу чумы:

Любовь охладится
К тому, что любила,
Лишь черным пятном
Чума водарится
Над милым челом¹².

Напротив, в пушкинской песне любовь не только не склоняется перед силой смерти, но и приобретает героическую окраску:

Если ранняя могила
Суждена моей весне, —
Ты, кого я так любила,

⁹ Айхенвальд Ю. Пушкин. Изд. 2-е, М., 1916, стр. 125.

¹⁰ Курсив наш. — Н. Ф.

¹¹ Курсив везде наш. — Н. Ф.

¹² Байрон. Манфред. Пер. Е. Зарина. СПб., 1901, стр. 36—37.

Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.
И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог любви мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах...

Оба действующих лица этого отрывка, выдержанного в исключительно ровном благородном тоне, выступают как носители предельной любви. Размышляя о «ранней могиле», Дженни полагает, что Эдмонд, пренебрегая опасностью, захочет поцеловать ее в зачумленные уста. Но в свою очередь она совсем не занята собой и заботится лишь о том, чтобы ее смерть не стала причиной физической или духовной гибели любимого человека. Может быть, предсмертные минуты Дженни облегчило бы сознание того, что Эдмонд коснется «бедного праха», сам положит его в могилу, а затем в знак преданности ее памяти скроется от людей. Однако счастье и покой возлюбленного кажутся девушке более важными, чем собственные желания.

Дженни подобно Вальсингаму не обнаруживает никаких признаков страха смерти; все ее мысли, как отметил Д. Д. Благой, заняты единой «всепоглощающей» любовью¹³. Этим обусловлено и отношение героини к бессмертию. В противоположность Вальсингаму, поющему о возможном, «гадательном» бессмертии¹⁴, патриархально воспитанная девушка считает загробное существование аксиомой. Но она хотела бы использовать его как новую возможность позаботиться о любимом человеке:

А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Таким образом, в песне Мери Пушкин дал легкий абрис идеальной страсти, не похожей на эгоистические стремления многих центральных персонажей болдинской драматургии (Сальери, барона).

Светлое интимное чувство Дженни вполне отвечает тому принципу высшего альтруизма, который был выдвинут Пушкиным в стихотворном диалоге «Герой», написанном осенью 1830 г. В конце диалога Пушкин назвал любовь к людям (в частности, способность чутко реагировать на их страдания) обязательным свойством истинного героя:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

Если многие центральные персонажи маленьких трагедий лишены «сердца», то оттенок самоотречения, окрашивающий лирический монолог не показанной на сцене шотландской девушки Дженни, делает ее одной из самых чистых и привлекательных фигур пушкинской драматургии.

2

Хотя пушкинская песня Мери по содержанию и тону мало похожа на вильсоновскую, ее лирические мотивы находят соответствия в некоторых эпизодах «Города чумы». В драматической поэме Вильсона изображены жених и невеста (Франкфорт и Магдалена), готовые пожертвовать всем

¹³ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. стр. 663.

¹⁴ См. строку гимна Председателя: «Бессмертья, может быть, залог!» (Курсив наш. — Н. Ф.).

друг для друга. И здесь особенную силу духа обнаруживает именно женщина. Зачумленная Магдалена, несмотря на возражения служанки, «встает с постели» и отправляется к больному жениху:

Как! Остаться здесь?
На то, что говорю, грех возражать.
Вы любите меня — тогда ни слова,
Я, к Франкфурту идя, не упаду,
Пока не буду с ним. Я так крепка,
Что много миль пройду.

Преодолевая страдания, она приходит к Франкфурту и ложится рядом с ним, а в конце пьесы умирает, упав на тело жениха.

Более того, подобно пушкинской Дженни Магдалена видит высшую радость в счастье любимого человека. И для этой девушки важнее всего знать, что он живет за пределами распространения «заразы», пусть это означает крушение ее личных надежд. Если Дженни отказывается от последних проявлений преданности Эдмонда, то Магдалена подавляет мечту о свидании с уплывшим женихом:

Пусть будет счастлив он, пускай корабль
В далеком море, в долгом-долгом штиле,
Иль в дружественной гавани уснет,
Но не вернется в этот чумный город,
Пусть он живет, пусть долго будет жить —
Вот счастье для меня.

Вероятно, история этих героев подсказала Пушкину мотив поцелуя в «зачумленные уста». Магдалена прижимается к только что скончавшемуся Франкфурту и восклицает:

Да! Губы целовала,—
Нет жизни в них.

В последней сцене пьесы она пробирается на кладбище, желая еще раз «прильнуть» к «ледяным» устам жениха:

Нет, я, невеста,
Прильну к его устам, будь даже червь
Соперник мне.

Однако Пушкин явно освежает и переосмысляет этот мотив, используя его как основу несравненно более сложной психологической коллизии. В «Городе чумы» агонизирующий Франкфорт с эгоизмом, объясняемым романтической условностью, настаивает на том, чтобы невеста коснулась его губ, и восклицает:

Целуй, о, Магдалена! Погружаюсь...
.....
Целуй меня!

Дженни, оберегая Эдмонда, отговаривает его от аналогичного поступка («Уст умерших не касайся...»).

Вообще довольно «внешняя» пьеса Вильсона не могла решающим образом повлиять на пушкинскую песню; лучшие строфы монолога Мери крепко связаны с оригинальной любовной лирикой Пушкина.

В любовной лирике зрелого Пушкина рождается и действует на равных правах с личностью поэта гармонический образ женщины, созданный живописными приемами и средствами психологической характеристики. Пушкин очень дорожит этим образом. Не случайно он с глубокой грустью говорит о том, как время неумолимо разрушает в его памяти «милый

облик» умершей или «дальней» возлюбленной; этой теме он посвящает несколько захватывающих сдержанным драматизмом стихотворений:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя всё, меняя нас,
Уж ты для страстного поэта
Могильным сумраком одета... ¹⁵.

Самое возникновение образа, облагораживающего внутренний мир женщины, свидетельствовало о гуманистической трактовке темы любви. В представлении Пушкина подлинная любовь исключает эгоизм и предполагает чуткое, бережное отношение к любимому человеку, заботу о его благополучии. Вспомним, что в ту же болдинскую осень Пушкин перевел стихотворение своего «последнего собеседника» — Бари Корнуола «Пью за здоровье Мери»; организующий мотив этой вещи — пожелание счастья любимому человеку:

Будь же счастлива, Мери,
Солнце жизни моей!
Ни тоски, ни потери,
Ни ненастных дней
Пусть не ведает Мери.

Но примечательнее всего, что Пушкин-лирик ставит счастье любимого человека выше собственного счастья и потому часто намеренно ограничивает свои порывы. Так, он удерживается от рассказа о бурном и «мятежном теченье» своей «младости», чтобы не возмущать «тихий ум» неопытной девушки «незанимательной повестью» «безумства и страстей»:

Пускай я радости вкушаю не вполне;
Но ты, невинная! ты рождена для счастья ¹⁶.

Даже отвергнувшей его женщине поэт, забывая о себе, желает встретить сильное чувство, которое она сумела бы разделить:

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим ¹⁷.

Ту же мысль в развернутом виде содержит другое, более раннее пушкинское стихотворение:

Тебя тоской преследовать не буду,
Прошедшее, быть может, позабуду —
Не для меня сотворена любовь,
Ты молода: душа твоя прекрасна,
И многими любима будешь ты ¹⁸.

Именно способность ощущать и поэтически воспроизводить эмоции идеальной самоотверженной любви позволила Пушкину создать песню Мери. Это гениальное изображение психологии самозабвенно любящего человека имело прочный лирический фундамент.

Однако песня Мери, как отдельное произведение, может быть рассмотрена и в ином плане. Мы вправе поставить вопрос о месте главного лица песни — простой девушки Дженни — в среде пушкинских героинь.

¹⁵ «Прощание» («В последний раз твой образ милый»). См. также стихотворение «Под небом голубым страны своей родной» и др.

¹⁶ «Мой друг, забыты мной следы минувших лет ...».

¹⁷ «Я вас любил ...».

¹⁸ «Всё кончено: меж нами связи нет ...».

В творчестве Пушкина часто возникали образы женщин, способных испытывать предельную, идеальную любовь. Пушкин, естественно, не мог связать эти образы с психологией и бытовым укладом аристократических верхов. Направление пушкинских поисков идеального в сфере любви определяли неприязнь поэта к стандартным и стертым формам светской «суеты» и его глубокий демократизм. Почти на всем протяжении своего творческого пути Пушкин делал носителями самоотверженной любви «простых де», не испорченных взглядами и жизнью светского общества и потому сохранивших свежие, естественные эмоции.

Уже в первой южной поэме Пушкина «младая» «дева гор» «нежно и покорно» заботится о равнодушном к ней пленнике, а затем делает возможным его побег, отказываясь тем самым от собственных «упований». Она советует освобожденному «русскому» найти прежнюю возлюбленную — неясно очерченную «другую» — и перед самоубийством желает ему счастья:

Прости! любви благословенья
С тобою будут каждый час.
Прости! — забудь мои мученья...

Мария, озаренная свежим блеском украинских садов, покидает ради Мазепы родной дом. В порыве ревности она признается «гордому старцу»:

... для тебя
Я позабыла всё на свете.
Навек однажды полюбя,
Одно имела я в предмете:
Твою любовь. Я для нее
Сгубила счастье мое,
Но ни о чем я не жалею.

и повторяет, отвечая на его «суровые» вопросы:

Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь...

О том же говорит князю дочь мельника:

Для тебя
Я всё готова...

И эта героиня из народа не только тревожится за судьбу любимого человека, но и «растворяет» себя в его желаниях:

Позволишь — буду плакать; не позволишь —
Ни слезкой я тебе не досажу.

Чтобы предотвратить разлуку, она обещает князю делить с ним любые испытания:

...разве за тобою
Идти во след я всюду не властна?
Я мальчиком оденусь. Верно буду
Тебе служить, дорогою, в походе
Иль на войне — войны я не боюсь —
Лишь видела б тебя.

По мысли Пушкина, «простые де» способны самозабвенно предаваться эмоциям любви именно благодаря относительной или полной независимости своего развития и психологического склада от общепринятых норм. Эта мысль лежит в основе пушкинской характеристики «уездных барышень»:

«Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни черпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным наши красавицам... Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: о с о б е н н о с т ь х а р а к т е р а, с а м о б ы т н о с т ь (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы»¹⁹.

Стоит «уездной барышне» встать на обычные пути — ее любовные эмоции отступают на задний план, ступеньваются перед различными искусственными препятствиями.

Выросшая в деревенской глуши, «смирная девочка» Татьяна «любит без искусства, послушная влечению чувства», и собирается слепо вручить «модному тирану» свою судьбу.

В Татьяне-княгине, перечитывающей письмо Онегина, снова воскресают бурные переживания «простой девы», но она решительно подавляет в себе желание соединиться с любимым человеком; мысль о разрыве с мужем для нее полностью исключена. Вспомним ее знаменитый ответ: «Но я другому отдана; я буду век ему верна». В этом ответе помимо благородства, женской гордости и заботы о целостности семейного очага чувствуется известное подчинение законам «света». Не случайно, доказывая Онегину безрассудность его желаний, Татьяна упоминает об огласке, которую получила бы их связь:

...мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принесть
Вам соблазнительную честь...

В ряд «простых дев» — от черкешенки до «русалки» — должна быть поставлена и Дженни. Встретив в пьесе Вильсона образ близкой к природе сельской девушки, Пушкин заново пересоздал его в духе собственного творчества, сделал главным чувством Дженни предельную любовь. Он нашёл специфический оттенок выявления этого чувства. У Марии или дочери мельника демонстративное выражение преданности возникает как следствие растущих сомнений в любимом человеке. Их драматические признания отмечены повышенно экспрессивной интонацией с порывистыми вопросами и восклицаниями:

Послушай, гетман; для тебя
Я позабыла всё на свете
и т. д. («Полтава»)

Кто нас разлучит? разве за тобою
Идти во след я всюду не властна?
и т. д. («Русалка»)

Дженни не только вполне уверена в любви Эдмонда, но и стремится уберечь его от связанных с ней тяжелых переживаний. Поэтому ее «успокаивающее» обращение выливается в форму плавно развивающейся песни — сдержанного лирического монолога, трогающего читателя глубокой сосредоточенной грустью.

¹⁹ «Барышня-крестьянка». Подчеркнуто Пушкиным. Почти то же самое говорится об «уездных барышнях» в пушкинском «Романе в письмах»: «Эти девушки, выросшие под яблонями и между скирдами, воспитанные нянюшками и природою, гораздо милее наших однообразных красавиц, которые до свадьбы придерживаются мнения своих матерей, а там — мнения своих мужьев».

Песня Мери не только уходит корнями в глубины творческого мира поэта, но и наглядно демонстрирует особенности художественного метода Пушкина второй половины 20—30-х годов. В маленьких трагедиях мы находим переплетение психологического реализма и романтики, но в этом сложном переплетении доминирует реализм²⁰.

В песне Мери есть романтика: она выражается в исключительной силе чувства и в исключительности сюжетной ситуации (это песня о предельной любви «во время чумы»). Вообще уже давно пора поставить вопрос о том, почему сцена из «Города чумы», этот, по верному определению Н. В. Яковлева, «характернейший образчик романтики Джона Вильсона, поэта так называемой „озёрной школы“»²¹, могла органически войти в состав пушкинских маленьких трагедий, не нарушая их единства и не производя впечатления художественного диссонанса. Это случилось именно потому, что в маленьких трагедиях Пушкина много романтики и часто романтики героической. Героична и возвышенная любовь Мери. Но это не та героиня, которая связана с образом Дон Гуана из «Каменного гостя» — поэта любви, «импровизатора любовной песни»; героиня любви Мери выражается не в ярких и эффектных сюжетных ситуациях, а в простом сосредоточенном раздумье, в красоте самоотречения.

И все же самую суть песни Мери нужно отнести к сфере психологического реализма. Начнем с того, что в романтических произведениях Пушкина песни, как правило, служили средством воспроизведения экзотического национального колорита (таковы черкесская песня в «Кавказском пленнике» и татарская песня в «Бахчисарайском фонтане»). Напротив, Пушкин-реалист в «Пире», как мы видели, почти вовсе устраняет выдержанный Вильсоном национальный колорит песни Мери, отказываясь в этом плане от романтических художественных задач.

Главная же творческая цель Пушкина в песне Мери — реалистически передать правду чувства. Поэтому эта песня предельно проста, в ней отсутствуют какие-либо «украшающие» приемы и эффекты, которых было так много в романтических произведениях Пушкина. Показательно, что в татарской песне из «Бахчисарайского фонтана» есть только одно, но в высшей степени романтическое сравнение: Зарема — это роза, цветущая «в тишине гарема»; песня Мери содержит тоже только одно сравнение, но реалистически-бытовое: могилы, «как испуганное стадо, жмутся тесной чередой».

Психологический реализм Пушкина выражается и в том, что песня Мери вносит новые, психологически оправданные штрихи в душевный облик ее исполнительницы. Д. Д. Благой пишет: «Замечательно, что такая песня вложена поэтом в уста «погибшего, но милого созданья»; у Вильсона Вальсингам называет ее прямо «проституткой»²². К этому можно добавить, что Пушкин, стремясь к психологической правде, шел от уже намеченных в пьесе душевных качеств Мери. Именно она с ее женственной чувствительностью и постоянной грустью (у Пушкина председатель называет Мери «задумчивой», чего у Вильсона нет), а не злая и мелко завистливая Луиза с жестоким сердцем могла выбрать и исполнить такую — пушкинскую — песню («Она и расстоналась», — грубо и насмешливо говорит об этой песне Луиза). Еще важнее другое. Мери нари-

²⁰ См. об этом в нашей статье «О романтизме Пушкина („Цыганы“ в художественной системе южных поэм)». Сборник «К истории русского романтизма». М., 1973, стр. 168—169. На наш взгляд, лучше говорить не о романтизме, а о романтической струе в произведениях Пушкина второй половины 20—30-х годов.

²¹ См. комментарии Н. В. Яковлева к «Пиру во время чумы». (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. 7, Л., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 580).

²² Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, стр. 663.

сована в пьесе как кающаяся падшая женщина. Вскоре после исполнения песни она восклицает:

О, если б никогда я не певала
Вне хижины родителей своих!
Они свою любили слушать Мери:
Самой себе я, кажется, внимаю
Поющей у родимого порога —
Мой голос слаще был в то время: он
Был голосом невинности...

Следовательно, эту песню Мери пела давно, в юности, когда она была еще вполне похожа на Дженни, когда эти два образа совпадали. Теперь же она стала другой, и в песне создается контраст между падением и чистотой, между «любовью», которая принадлежит всем, и Любовью, посвященной одному. Подобные психологические контрасты часто встречаются в маленьких трагедиях — в том же «Пире» гимн Председателя строится на контрасте жара и холода, света и тьмы («Зажжем огни», — предлагает Председатель именно потому, что перед ним разворачивается «могила тьма»). Кстати, и Председатель в сочиненном накануне гимне поет не прямо о себе и своих друзьях: их пир происходит при дневном антураже, на улице; в гимне же он разворачивается при огнях, в закрытом помещении («Как от проказницы зимы, запремся также от Чумы!» — поет Председатель).

Пушкину удалось сделать песню Мери средством тонкой психологической характеристики героини, чего не было у Вильсона, где Мери просто описывала ужасы эпидемии в родных местах и рассказывала о чувстве страха перед чумой, что очень мало обогачало ее образ. Введя новую песню, Пушкин сумел создать гораздо более сложный, чем у Вильсона, и в то же время очень цельный образ Мери. Это последнее обстоятельство, по нашему мнению, отличало образ Мери от образа Вальсингама. Гимн Председателя — одно из высочайших созданий Пушкина. Но в самом образе Председателя, как нам кажется, существует известная дисгармоничность. У Вильсона *песня* Председателя должна была только отвлечь его друзей от страха смерти. У Пушкина *гимн* Председателя прославлял душевный героизм. Поэтому в пушкинском «Пире» нет психологического перехода от восхваляющего смелость гимна Председателя к покаянным тирадам героя при появлении священника; это создает известный «пробел» во внутренней жизни героя, да и вообще гимн смелости оказался не совсем «по плечу» вильсоновскому Вальсингаму (правда, Пушкин, работая над сценой, заменил слова Вальсингама о том, что его удерживает на пиру «ненависть к ничтожеству в себе», словами о том, что он связан с пирующими друзьями «сознанием беззаконья моего», — это несколько возвышало образ, но все же не делало его вполне цельным²³). По-видимому, наличие такого психологического «пробела» являлось одной из главных причин того, что Пушкин не был удовлетворен «Пиром», где приходилось «сплавлять» свое и чужое. «Напрасно сердбишься на Чуму: она едва ли не лучше „Каменного гостя“», — писал Пушкину Жуковский²⁴. Некоторая «разорванность» образа Председателя, по нашему мнению, не позво-

²³ Б. П. Городецкий верно отметил это изменение в книге «Драматургия Пушкина» (М. — Л., 1953, стр. 300). Однако нам кажется спорным утверждение исследователя, что Пушкин тем самым «полностью» уничтожил в психологии Председателя чувства «безнадежности мрачного будущего» и «глубокого презрения к собственному ничтожеству». Ведь Председатель и у Пушкина говорит о своем «отчаянье» и о своем «падшем духе».

²⁴ Жуковский — Пушкину, вторая половина июля 1831 г. (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. XIV, М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 203. Курсив наш. — Н. Ф.).

ляет с абсолютной «математической» точностью определить идейную сущность «Пира»; она может быть описана лишь в общих чертах. Например, образ священника, который наверняка понравился Жуковскому, по-видимому, не вполне положительно относившемуся к «земным», «плотским» образам «Каменного гостя», принадлежал целиком Вильсону, а не Пушкину, не внесшему в этот образ никаких существенных изменений. Вообще мироощущение Пушкина наиболее полно и цельно выразилось именно в его новых песнях, а не в сюжетной линии сцены, где его сковывал Вильсон.

Но в образе Мери Пушкин создал гениальный «сплав». Песня Мери, связанная с прошлым, именно своим отличием от «сегодняшнего» облика героини дополняла и развивала образ кающейся падшей женщины, еще резче подчеркивая сохранившиеся в ней светлые и благородные черты.

Пушкин значительно усложнил не только образ Мери, но и художественную структуру ее песни. Он ввел в песню два новых действующих лица: Дженни и Эдмонда. В сцене Вильсона имени Дженни вообще нет, и песня Мери воспринимается как рассказ этой выведенной на сцене героини, хотя Председатель и называет ее песней о «былых временах». Нет в сцене Вильсона и имени Эдмонда; у Пушкина же, хотя это имя упоминается лишь в предпоследней строчке песни, Эдмонд в сущности присутствует во всей художественной ткани двух ее заключительных строф — ведь это обращение Дженни к нему. Пушкин усложнил и время в песне, исполняемой Мери. У Вильсона песня дана в прошедшем времени. Пушкин в своей песне дает три времени: со строгой художественной последовательностью сменяют друг друга рассказ о прошлом, рассказ о настоящем и мысли о будущем. При этом все три времени четко и резко выделены разграничивающими и называющими их словами-зачинами («*Было время, процветала*», «*Ныне церковь опустела*», «*Если ранняя могила*») ²⁵. Тем самым Пушкин не только усложняет, но и оживляет песню, превращая ее в своего рода трехчастную стихотворную новеллу, построенную с необычайным композиционным мастерством.

* * *

Сравнительный анализ двух песен Мери дает важный материал для исследования мирового значения творчества Пушкина. Песня Пушкина, вполне органично выросшая из основных мотивов его творчества и из его художественного метода, принадлежит к числу лучших образцов любовной лирики, когда-либо созданных русской и иностранной литературой.

²⁵ Курсив везде наш. — Н. Ф.

К 250-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Н. В. ИЗМАЙЛОВ

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ПУШКИНА

В связи с двумя датами, двумя юбилеями — Академии наук СССР и Пушкина — целесообразно вспомнить об одном из значительнейших достижений советской филологической науки — академическом издании полного собрания сочинений Пушкина, рассказать об его длительной предыстории, о сложном процессе интенсивнейшей коллективной работы над ним, о накопленном богатом исследовательском опыте, очень важном для дела академических изданий писателей-классиков.

Мысль о необходимости полного, критически выверенного, наиболее точного — академического — издания Пушкина возникла более 80 лет назад, в конце 80-х годов XIX в., в преддверии столетнего юбилея рождения поэта. Академическое издание — издание Академии наук — разумелось не частным, коммерческим (как почти все бывшие до тех пор) и даже не общественным (как издание Литературного фонда 1887 г.), но научным прежде всего, осуществляемым и контролируемым высшим ученым центром страны. Первый том подготовлен был академиком Л. Н. Майковым и выпущен в 1899 г., а для продолжения издания после его смерти (1900 г.) была образована в составе II Отделения Академии наук Комиссия по изданию сочинений Пушкина.

Протоколы заседаний комиссии, публиковавшиеся в ее печатном органе «Пушкин и его современники», основанном в 1903 г. под редакцией «делопроизводителя» комиссии Б. Л. Модзалевского, наглядно показывают, с каким огромным трудом, ощупью, чисто эмпирическим путем, лишенным принципиальной продуманной основы, начиналось и шло академическое издание. Печальный пример I тома, который, несмотря на эрудицию и опытность его редактора, Л. Н. Майкова, вызвал резкую и справедливую критику за непродуманность текстологических приемов, приведшую к путанице и искажениям текстов лицейских стихотворений, — требовал выработки основных принципов и методов издания. Но и то и другое не было ясно тогда — и еще много спустя — академической комиссии и ее членам-пушкинистам (В. Е. Якушкину, П. О. Морозову, И. А. Шляпкину, П. А. Ефремову, Ф. Е. Коршу и др.). Не был выяснен и приведен в систему основной материал для издания — наличие рукописей Пушкина. Комиссия много сделала для выявления автографов Пушкина, его писем и писем к нему, но эта ее деятельность нередко встречала на своем пути различные препятствия, иногда неожиданные и даже непреодолимые.

Что касается принципов и методов издания, то в установлении их академическая комиссия оказалась по существу беспомощной, и эта беспомощность отражала состояние текстологии того времени, в частности со-

стояние пушкиноведения. Вот главные из положений, установленных с начала деятельности комиссии¹:

«В издание должно войти все написанное Пушкиным». В принципе это верно, но едва ли члены комиссии представляли себе все практическое значение этой краткой формулы, выполнение которой представляет до сих пор еще не преодоленные трудности.

«Издание текста произведений Пушкина должно быть основано на внимательном изучении рукописей поэта и первопечатных изданий». С этим общим положением нельзя не согласиться, но дальнейшее раскрытие его вызывает недоумения.

«Произведения, переписанные Пушкиным, должны быть изданы вполне согласно с его рукописями. Те стихотворения и прозаические статьи, которые не сохранились в рукописях (или «сохранились в виде черновых, не исправленных набросков»), «печатаются по изданиям, явившимся при жизни поэта». Из этого крайне неясного положения следует, что основным источником пушкинских текстов являются беловые рукописи, даже при наличии авторского (прижизненного) печатного текста. Но как печатать черновые тексты, не издававшиеся при жизни Пушкиным, остается неизвестным. Вероятно, чтобы устранить подобную неясность, в следующем протоколе (12 марта 1901 г.) записаны несколько измененные формулировки: «Текст должен представлять собою *по возможности* (курсив наш — *Н. И.*) авторскую редакцию (без издательских изменений) и притом последнюю, вследствие чего он будет основываться то на рукописях, то на печатных изданиях, без окончательного и последовательного предпочтения того или другого из этих двух источников, где представлен выбор между ними» (стр. IX).

Несколько позднее, в предисловии ко II тому издания, были сформулированы некоторые основные принципы его композиции: решено было, разделив все издание на три основных части — стихотворения, прозу, письма, «в отделе стихотворений держаться строго хронологического порядка, не распределяя пьес по родам поэзии», т. е. объединив стихотворения с поэмами и драматическими произведениями, в чем издатели видели, по странной аберрации, следование примеру самого Пушкина в издании 1829—1835 гг. «Стихотворения Александра Пушкина» (части I—IV); на самом же деле было далеко не так: в свое издание Пушкин не включил ни одной поэмы, а из драматургии — лишь две «маленькие трагедии» — «Пир во время чумы» и «Модарт и Сальери». Планируя свое будущее (так и не состоявшееся) собрание сочинений, он намечал два тома «повестей», т. е. поэм, два тома стихотворений, том с «Онегиным» и «Трагедией», т. е. «Годуновым», и, вероятно, прочими драмами, наконец, том «Прозы»².

Вместе с тем, признавая «основной задачей академического издания» «полноту» его, для чего необходимо «полное, по возможности исчерпывающее, пользование черновыми рукописями», Комиссия решила помимо основного текста отнести «часть черновых набросков, недоконченных, недописанных очерков, отрывков <...> в соответствующие места примечаний»; «все беловые, печатные варианты помещать при самом тексте, под строкой», а «все варианты черновых рукописей» — «в примечаниях в конце тома».

Единственным способом «подачи» черновых текстов были признаны транскрипции, а «первым образцом» транскрипций — «известная» книга И. А. Шляпкина «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (1903), т. е. книга, ставшая для текстологов нашего времени образцом того, как не следует читать и передавать печатно черновые рукописи. Но тогда это было действительно «последнее слово» текстологии.

¹ См. «Извлечения из протоколов заседаний Комиссии с октября 1900 по октябрь 1902 года». — Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 1, СПб., Изд-во Академии наук, 1903, стр. VII—XXXII.

² См. «Рукою Пушкина», 1935, стр. 268.

Основания, заявленные в предисловии ко II тому академического издания, вышедшему в 1905 г., были полностью соблюдены его редактором В. Е. Якушкиным. Том содержал в общем хронологическом ряду стихотворные произведения 1818—1820/21 г.: «лирические стихотворения», «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник»; варианты и цензурные пропуски прижизненных печатных изданий отмечались под строкой; транскрипции черновиков, а также наброски, по мнению редактора, не представлявшие интереса или совершенно неотделанные, включались в примечания, что для крупных произведений очень затрудняло пользование и вариантами, и комментариями; притом эти транскрипции, представлявшие собой в большинстве отрывочные слова, заключенные в скобки, т. е. зачеркнутые или обозначенные многочисленными «неразб.» (т. е. неразобранные) были лишены смысла не только для читателей, но и для самого редактора.

Трудоемкость и громоздкость этой системы заставили уже при подготовке III тома издания пересмотреть ее и изменить. Об этом заявлено в предисловии к III тому, где читаем: «Комиссия, в интересах ускорения печатания текста и примечаний, признала соответственным транскрипцию всех черновых рукописей поэта выделить в особые дополнительные тома, которые должны быть изданы впоследствии...». Вследствие этого отсутствуют (и, по-видимому, не были подготовлены) основные черновые рукописи «Бахчисарайского фонтана», «Цыган» и ряда других произведений, однако же далеко не все: многие черновые — стихотворений, отдельных отрывков поэм, не вошедших в основной текст, для которых они «являются единственным оригиналом» или «помещение которых в примечаниях было существенным для уяснения тех или иных... вопросов», — вошли в том, но именно в тексте примечаний, что очень затемняет их картину и затрудняет изучение.

Еще более произвольная система расположения материала и транскрипции черновых рукописей была применена в IV томе издания, вышедшем в 1916 г. под редакцией П. О. Морозова. Здесь отбор публикуемых черновых текстов был сделан совершенно бессистемно: так, автограф «Графа Нулина» из Онегинского собрания напечатан полностью в отделе примечаний (стр. 215—227), но почти без вариантов, что скрывает работу над ним поэта; из другого, более позднего автографа Остафьевского архива приведены только варианты, но далеко не все³.

На IV томе, содержащем стихотворения, поэмы и драматургию 1825—1827 гг., оборвалась работа над последовательным изданием стихотворных произведений Пушкина. Тома V и VII, которые должны были его закончить, не были вовсе (насколько известно) начаты. Том VI («Евгений Онегин») остался в виде транскрипции черновых строф, подготовленной в рукописи М. Л. Гофманом. Эта рукопись хранится теперь в Пушкинском доме, но — что характерно — редактор онегинского тома (VI) в новом издании — Б. В. Томашевский не мог, точнее, не имел надобности чем-либо воспользоваться в громадной работе Гофмана.

В 1914 г. вышел XI том старого академического издания — «История Пугачевского бунта» — под редакцией Н. Н. Фирсова, едва ли не худший из всех томов как по составу и подготовке текстов, так и по примечаниям редактора, вызвавшим тогда же резкую критику.

В 1928—1929 гг. увидели свет два полутома IX тома издания — «Историко-литературные, критические, публицистические и полемические статьи и заметки», под редакцией Н. К. Козмина, начатые набором еще в 1912 г.

³ Ср. отдел вариантов «Графа Нулина» в новом академическом издании — т. V, 1948, стр. 165—174, где варианты Онегинского автографа (ПД) и автографа Остафьевского архива (ОА), объединенные в порядке стихов, дают полную и ясную картину работы над ними Пушкина.

Кроме V, VI и VII томов издания, не были подготовлены тома VIII (романы и повести в прозе), X (исторические труды), а также XII, посвященный биографии Пушкина, написать которую должен был П. Е. Щеголев.

После запоздалого выхода IX тома, когда стала очевидной полная несостоятельность издания и бесцельность его продолжения, издание, а с ним и Пушкинская комиссия прекратили свое существование⁴.

С первых же лет после Октябрьской революции начинается новый период в истории пушкиноведения, в частности, в текстологии творчества Пушкина и принципах издания его сочинений. В 1919—1923 гг. выпускаются первые советские издания отдельных произведений поэта в сериях «Народной библиотеки» и ГИЗа, приготовленные А. Л. Слонимским, Б. В. Томашевским и др. по первоисточникам — прижизненным изданиям и автографам. Образцами критических изданий стали не печатавшиеся при жизни Пушкина «Медный всадник», «Каменный гость» (1919) и «Дубровский» (1923), в которых новое, внимательное прочтение автографов (хотя бы и без воспроизведения всех черновых вариантов) дало возможность очистить тексты от ошибок, цензурных и редакторских искажений, бытовавших в них около 80 лет.

В 1924 г. вышло первое издание «Сочинений» Пушкина в одном томе под редакцией Б. В. Томашевского — однотомник, который, расширяясь и совершенствуясь от издания к изданию, стал на много лет основным собранием сочинений Пушкина для советских читателей.

В эти годы наряду с пушкинистами старшего поколения — В. Я. Брюсовым, Н. О. Лернером, Б. Л. Модзалевским, М. А. Цявловским, П. Е. Щеголевым — стали выступать новые, молодые работники, большей частью из Пушкинского семинария Петербургского университета, руководимого С. А. Венгеровым. Стали выходить и их труды, посвященные историко-литературному, стиховедческому и текстологическому изучению творчества поэта, из которых нужно отметить вызвавшую широкую полемику книгу М. Л. Гофмана «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине» (1922), пафосом которой была борьба с редакторским произволом (в понятие которого Гофман неправоммерно включал и конъектуры), и много более содержательную, до сих пор сохранившую значение работу Б. В. Томашевского «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (1925).

В этих и многих других трудах готовилась почва для нового академического издания сочинений Пушкина.

Но до осуществления его было еще не близко. В 1928 г. в Москве состоялось совещание пушкинистов, обсудившее вопрос о новом академическом издании и его возможностях. Так как Издательство Академии наук не могло принять на себя тогда нового издания (после заканчивавшегося IX тома, на котором остановилось старое), то было предложено осуществить в Госиздате издание в 12 томах академического типа (т. е. полное по составу, но без полного свода черновых вариантов и с самым кратким комментарием) и, кроме того, популярное издание в шести томах. Первое из этих предприятий не осуществилось, зато все внимание пушкинистов было обращено на второе, шеститомное, которое и было выпущено в 1930—1931 гг. в качестве приложения к журналу «Красная нива». Оно сыграло

⁴ В 1933 г. была учреждена новая Пушкинская комиссия, состоявшая при Институте русской литературы (Пушкинском доме) Академии наук СССР и не связанная (помимо персональных связей) с академическим изданием. Комиссия имела свой непериодический орган — «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», которого до войны вышло шесть выпусков в пяти томах (1 и 2 — 1936 г.; 3 — 1937 г.; 4—5 — 1939 г.; 6 — 1941 г.). После войны деятельность комиссии была прекращена, не возобновилось и издание «Временников» до образования новой комиссии и выпуска «Временников» ее под редакцией академика М. П. Алексеева по новой программе.

важную роль в подготовке будущего, академического в полном смысле, издания. Следует на нем подробнее остановиться.

Участниками издания, редакторами томов или отдельных произведений были почти все виднейшие тогда пушкинисты-текстологи — Д. Д. Благой, С. М. Бонди, Н. О. Лернер, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, М. А. Цявловский, П. Е. Щеголев, Д. П. Якубович и др. Почти все они, кроме Лернера и Щеголева, умерших в начале 30-х годов, стали потом редакторами нового академического издания и перенесли в него знания и методы, выработанные в процессе подготовки «красноивского» шеститомника.

Главным в этом процессе было то, что редакторы, готовя издание, выявили и внимательно проштудировали все известные тогда и доступные первоисточники, рукописные и печатные, и на их основе заново пересмотрели все тексты, вошедшие в издание, установили их датировки, соотношения и порядок. Черновые варианты, кроме немногих важнейших, не были включены в издание. Но учет и пересмотр черновых рукописей, а также авторитетных списков, изученных М. А. Цявловским для установления текстов произведений (преимущественно политического характера), неизвестных в автографах и «презревших печать», сослужили громадную службу при позднейшей работе над академическим изданием, ускорили и облегчили ее.

Был установлен и общий план издания, распределение материала и порядок произведений по томам. Решительно отказавшись от принятого в старом академическом издании непродуманного и непоследовательного псевдохронологического (но якобы пушкинского!) порядка размещения стихотворных произведений, редакторы издания вернулись к пушкинским планам, упоминавшимся выше, и к изданию П. В. Анненкова (1855), с некоторыми отступлениями, вызванными соображениями издательской техники. Издание было построено по следующему плану: тома I и II стихотворения 1814—1836; том III — поэмы, драмы (в стихах и в прозе); том IV — «Евгений Онегин», повести и романы в прозе; том V — критика, история, автобиографическая проза; том VI — Путеводитель по Пушкину — коллективный труд, служащий комментарием к именам, понятиям и отдельным произведениям и расположенный в алфавитном порядке (несмотря на более чем 40-летнюю давность, он не потерял своего значения).

Этот общий порядок, с незначительными изменениями, сохранился и в следовавших за «красноивским» изданием собраниях сочинений, выпущенных издательствами «Художественной литературы» и «Academia». Принят он был как общая схема и в новом академическом издании.

В 1933 г., когда пройден был опыт изданий «Красной нивы» и ГИХЛ, состоялась в Пушкинском доме новая конференция пушкинистов, посвященная Академическому изданию. Возможность его была в принципе установлена и ясна; весь материал основных текстов, входящих в него и уже вошедших в издания 1930—1933 гг., учтен и отредактирован; выявлен в основном и материал черновых рукописей, не входивший в предшествующие два издания; заложены в виде «Путеводителя» основы будущего комментария. Главное же — скорейший приступ к Академическому изданию действительно требовался потому, что всего четыре года оставалось до столетней годовщины со дня гибели Пушкина — до 10 февраля (29 января) 1937 г. Академическое издание становилось не просто научно-издательским предприятием, хотя бы и очень важным, но делом государственным.

В чем же заключаются те основные принципы издания, которые должны были сделать его Академическим в полном смысле слова?

Прежде всего полнота. Но понятие «полноты» — если иметь в виду все письменное, творческое и нетворческое, наследие Пушкина — весьма сложно. Разумеется, Академическое издание должно заключать в себе все творческие произведения, а также все эпистолярные, мемуарные, служеб-

ные, деловые и иные документы нетворческого (в собственном смысле) характера — все, что теперь, соответственно сборнику, выпедшему в 1935 г., объединяется названием «Рукою Пушкина»⁵.

Позднее, в ходе изучения рукописей Пушкина, выяснилось, какое громадное значение имеют рассыпанные в них рисунки поэта для понимания множества вопросов его биографии и творчества, его настроений, мыслей, общественных и личных отношений, не говоря о художественных достоинствах этих беглых зарисовок. К сочинениям Пушкина прибавился в плане (как приложение) альбом репродукций его рисунков с полным их каталогом.

Сложность понятия полноты, обязательной для академического издания сочинений Пушкина, определяется некоторыми характерными чертами его творческого наследия: мы не знаем в русской, а быть может, и в мировой литературе поэта (или шире — писателя), который оставил бы столько набросков и отрывков задуманных и неосуществленных произведений всякого рода — лирических и эпических стихотворений, поэм, драм, повестей и романов, статей, исследований и проч. Иные из этих неосуществленных замыслов начаты и продвинуты, но не доведены до конца; из других остались лишь планы и первые страницы; третьи представляют наброски — по преимуществу стихотворные — в несколько отрывочных строк, требующих, однако, значительного труда для осмысления и истолкования. Самое существование этой массы набросков и неосуществленных замыслов является свидетельством необычайного богатства творческих сил поэта, обилия мыслей и образов, требующих выражения, являющихся в его сознании и вытесняемых другими, все новыми и новыми. И это неизбежно вызывает ряд трудностей, ряд спорных и далеко не всегда разрешимых вопросов, которые можно свести к двум основным родам: во-первых, наброски эти в большинстве случаев не поддаются точной или даже приближенной датировке, что заставляет редакторов от издания к изданию датировать их — и, следовательно, размещать — разным образом. Во-вторых, многие наброски представляются спорными по жанру: стихотворение ли это, или начало поэмы, или отрывок драматического монолога; одно и то же произведение, вернее, один и тот же текст в разных изданиях помещается в разных отделах, даже в разных томах. Задачей и непременным условием академического издания является поэтому тщательное изучение, проверка и сопоставление всех известных источников текста данного произведения и установление на их основании дефинитивного (окончательного) текста, принятого в качестве основного текста издания. То же относится и к вопросам датировки: дата (время написания) произведения, установленная со всей возможной точностью, должна быть также обоснована, хотя бы она и была предположительной.

Требование полноты, предъявляемое к академическому изданию, содержит еще одно, и, пожалуй, самое важное условие: в нем должны быть напечатаны все без исключения рукописные материалы к данному произведению — планы, выписки и проч., служащие для подготовки его, а главное, все черновые тексты, первоначальные редакции, варианты черновых и белых рукописей и прижизненных изданий (а также, в особых случаях, о которых упоминалось выше, варианты или разночтения авторитетных списков). Включение всего материала черновых рукописей имеет для издания сочинений Пушкина особое значение — и по количеству сохранившихся черновых, в большом числе случаев являющихся единственным источником текста, и по характеру пушкинских черновигов, представляющих, по меткому слову Б. В. Томашевского, «стенограмму творческого про-

⁵ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский и Т. Г. Зенгер (Цявловская). М. — Л., Academia, 1935. Этот сборник до сих пор является настольной книгой каждого пушкиниста.

цесса» и дающих огромный материал для истории замысла и создания произведений, для их понимания и интерпретации, для психологии творчества поэта.

Новое академическое издание могло быть подготовлено и выполнено только тогда, когда был выработан и установлен — трудами С. М. Бонди, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского и др. — новый метод прочтения, анализа и публикации черновых рукописей. К моменту, когда конференция пушкинистов 1933 г. обсудила основания будущего издания, этот метод был еще в процессе выработки, но общие принципы, на которых он основывался, были уже сформулированы и частично применены С. М. Бонди. Сущность нового метода сводится к следующему.

Черновая рукопись Пушкина всегда отражает движение его творческой мысли со всеми ее исканиями; это движение мысли особенно ярко выражается в черновиках стихотворных текстов. Задачей текстолога является не прочтение каждого отдельного слова и составление транскрипции, но уяснение замысла поэта в целом, общего направления его творческой мысли, проникновение — насколько это возможно — в последовательное ее движение, в котором путем искания, смены и отбора вариантов вырабатывается чтение, удовлетворяющее (на данный момент) художественным и смысловым требованиям автора. В конечном счете текстолог должен, пройдя все стадии творческой работы поэта, выделить последний слой черновика и в сносках к нему — последовательность предшествующих вариантов. Черновик не только прочтен, но и осмыслен — не по месту отдельных слов на листе, но во времени, по ходу работы над ним. В зависимости от характера рукописи эта система, очень гибкая и в принципе очень простая, может изменяться, что мы и видим в ряде черновиков стихотворений во II и III томах издания и в других его текстах. Разумеется, для применения такого метода текстолог должен обладать глубокими знаниями творчества Пушкина, его художественной системы, языка и стиля, умением определять сущность замысла в черновике, его связи с окружающим творчеством, с биографией поэта. Простой в своем окончательном виде текстологический метод, разработанный С. М. Бонди, ставит перед пушкинистом-текстологом очень высокие требования и очень трудные задачи. Но именно в этом методе едва ли не самое большое, самое новаторское и значительное достижение академического издания, достигнутое коллективом его участников в упорном и самоотверженном труде.

Все сказанное о полноте как условия академического издания, о разнообразии и сложности его материалов приводит нас к последнему и крайне важному его элементу, без которого издание, претендующее на звание академического, не может считаться ни полным, ни законченным. Речь идет о научном комментарии к каждому тому или разделу, мотивирующему его состав и расположение материалов, и к каждому (без исключения) произведению или документу («опусу», пользуясь выражением, введенным М. А. Цявловским). Размер, композиция и содержание комментария колеблются в зависимости от жанра, значения, размеров и сложности комментируемого произведения. Но общая его схема включает в себе три основных раздела: 1) текстологический, 2) историко-литературный, 3) реально-энциклопедический комментарий. Два последних раздела не требуют пояснений. Что касается текстологического комментария, то он должен содержать, помимо перечня рукописных и печатных источников с историей их опубликования, обоснование выбора основного текста с мотивировкой его отступлений от источников и обоснование датировки (хронологии) текста. Последним пунктом текстологического комментария является история замысла и создания произведения (его «творческая история»), связанная с историко-литературным и реальным комментарием. Два других — обоснование текста и обоснование датировки — имеют важнейшее и совершенно обязательное в академическом издании значение.

Через несколько месяцев после конференции 1933 г. было начато осуществление издания — по той полной и широкой программе, которую мы сейчас вкратце изложили. Времени для подготовки было очень мало — даже при условии коллективности и взаимной проверки всей работы.

Издание было рассчитано на 12 томов произведений и три тома переписки по следующей программе: тома I—III — стихотворения 1814—1836 гг., сказки; IV—V — поэмы; VI — «Евгений Онегин»; VII — драматические произведения (в стихах и прозе); VIII — художественная проза; IX — «История Пугачева», X, XI, XII — исторические, мемуарные, критические и публицистические произведения; записи «рукою Пушкина»; XIII, XIV, XV — переписка; приложение: рисунки Пушкина.

Во главе издания была поставлена Главная редакция в составе М. Горького, В. П. Волгина, Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского, М. А. Цявловского.

Том I, содержащий лицейские стихотворения и требовавший большой работы над комментарием, выполнявшимся двумя редакторами — М. А. Цявловским и Т. Г. Зенгер (Цявловской), не мог быть скоро готов. Поэтому было решено подготовить и выпустить прежде всего VII том издания, посвященный драматическим произведениям и готовившийся целым коллективом.

Это был единственный том издания, составленный по намеченной сперва — полной — программе, т. е., помимо вариантов, с подробными комментариями к каждому произведению, не исключая отрывков и набросков.

Подготовка и выпуск его в первую очередь объясняются тем, что, во-первых, раздел вариантов в нем был сравнительно невелик и не требовал значительного времени, а во-вторых, комментарии к каждому произведению составлялись особым автором — специалистом именно по данному произведению или данному кругу вопросов. Распределялись его редакторы-комментаторы следующим образом (по алфавиту): М. П. Алексеев — «Моцарт и Сальери»; С. М. Бонди — «Русалка», «Спены из рыцарских времен»; Г. О. Винокур — «Борис Годунов»; Ю. Г. Оксман — «Папесса Иоанна»; А. Л. Слонимский — «Вадим», наброски комедий; Б. В. Томашевский — «Каменный гость»; Н. В. Яковлев — «Пир во время чумы»; Д. П. Якубович — «Скупой рыцарь», наброски драм в прозе, введение к комментариям; ему же принадлежала общая редакция тома. Реально-энциклопедический комментарий не был выделен в особый, расположенный по страницам и строкам, раздел, но, дан по ходу изложения; вместе с тем большие выдержки из иноязычных произведений, послуживших источниками для пушкинских драм, приведены были в подлинниках и переводах (см. в особенности «Пир во время чумы»). В результате комментарии разрослись в обширные исследования, имевшие сами по себе большое значение.

Хотя за последующие 40 лет накопился новый большой фактический материал, дополняющий или меняющий сведения и представления по некоторым вопросам пушкинской драматургии, такие части комментария, как история создания и текста, напр., текстологический комментарий Г. О. Винокура к «Борису Годунову» (стр. 385—436), остаются в своем роде классическими образцами и по существу, и по форме. Однако резкая диспропорция между объемом текста самих произведений Пушкина и комментирующих их исследований, приводившая к тому, что издание походило скорее на сборник научных статей, вызвала обоснованную критику. Скромная внешность тома (формат, переплет, бумага) не соответствовала значению издания, выпускаемого к столетию со дня смерти поэта. Чрезмерный объем комментариев внушал к тому же опасения, что подготовка издания затянется, а между тем до памятной даты оставалось немногим более года. Поэтому издание такого типа было решено прекратить.

Создан был во главе с М. Горьким Редакционный комитет нового издания, в который вошли Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, являвшийся на протяжении всего издания заведующим редакцией, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский и Д. П. Якубович. Каждый том, помимо редактора тома и редакторов отдельных произведений, имел контрольного рецензента; каждый спорный вопрос текста, датировок и т. п., в особенности, каждое отступление от прижизненного печатного текста, обсуждались всеми редакторами, и это придавало изданию подлинную коллективную, какой, конечно, не было в старом академическом издании, несмотря на существование специальной Комиссии по изданию сочинений Пушкина при Академии наук.

В работе над изданием в разные годы приняли активное участие М. П. Алексеев, Г. П. Блок, В. В. Виноградов, В. В. Гиппиус, Н. К. Гудзий, Г. А. Гуковский, Т. Г. Зенгер-Цявловская, Н. В. Измайлов, В. Л. Комарович, И. Н. Медведева, Б. С. Мейлах, Л. Б. Модзалевский, П. С. Попов, А. Л. Слонимский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Н. В. Яковлев и др. Было решено вместо развернутых комментариев дать о каждом (без исключений) произведении или опусе краткую историко-литературную и библиографическую справку, с указаниями на источник текста, по которому последний печатается, и на дату, точную или приближенную, или предположительную, когда произведение написано; выделить комментарий в особую серию томов, о чем было сказано в предисловии «От редакции» к I тому: «Настоящее издание является публикацией одних текстов Пушкина без какого бы то ни было комментария редакторов. Прилагаемые к текстам примечания содержат только перечни источников <...> и указания на время написания произведения. Все вопросы, связанные с обоснованием текста, датировкой, с доказательством принадлежности Пушкину печатаемых в отделе *Dubia* стихотворений⁶, являются предметом особой комментаторской работы, неотъемлемой от изучения творческой истории произведения, т. е. истории создания и работы Пушкина над данным произведением в свете идеологических, исторических, историко-литературных и биографических фактов. Подобного рода комментарий издается в виде особой серии трудов Редакционной коллегии издания <...> В настоящем издании дается лишь результат подобных исследований, без его мотивировки»⁷ (разрядка наша.—Н. И.).

По этому новому плану, ограниченному текстами с вариантами и короткими справками без всяких мотивировок, были в течение 1936 г. переработаны и допечатаны уже набранные тома I (ред. М. А. Цявловский и Т. Г. Зенгер), IV (ред. С. М. Бонди) и VII (ред. Д. П. Якубович), выпущенные в январе — феврале 1937 г. — в памятные пушкинские дни. Вслед за ними в том же 1937 г. вышли VI (ред. Б. В. Томашевский), VIII, кн. I (ред. Б. В. Томашевский) и XIII (ред. Д. Д. Благой) тома. При этом надо особо остановиться на VI томе, целиком занятом «Евгением Онегиным» и отредактированным единолично Б. В. Томашевским, проделавшим очень большую работу. Черновые рукописи «Евгения Онегина», никем до тех пор не изученные (если не считать работы М. Л. Гофмана — «Пропущенные строфы „Евгения Онегина“, 1922), были разбросаны — притом в полном «беспорядке», отрывками, в разных местах — по семи «рабочим тетрадам» в фонде Библиотеки им. Ленина и на 20 отдельных листах в собрании Пушкинского дома; перебеленные, с многочисленными поправками автографы отдельных глав, числом 11, — в собрании ленинградской Публичной библиотеки и в других местах. Весь этот громадный и сложный мате-

⁶ Почему *Dubia* только стихотворения? Дубильные тексты есть и в других разделах издания, например статьи, напечатанные без подписи в «Литературной газете» и приписанные Пушкину, письма и проч.

⁷ Акад., т. I, 1937, стр. XIII. Предисловие «От редакции» помечено: «Москва, 31 января 1937 г.».

риал надо было подобрать, осмыслить, систематизировать по главам и строфам, прочесть и срочно подготовить к печати, что исследователем и было успешно осуществлено.

Таким образом в результате напряженной работы в течение 1937 г. было выпущено пять томов издания. Но уже тогда стало очевидным, что даже по облегченной, неполной программе, без комментариев, издание вследствие непредвиденно большого количества вариантов в таких разделах как стихотворения 1817—1836 гг. (т. II и III), повествовательная проза (т. VIII), «История Пугачева» (т. IX), критико-публицистическая и мемуарная проза (т. XI—XII), превзойдет намеченные размеры и придется ряд томов делить на два полутома или две книги каждый. Так и было поступлено с томами VIII («Романы и повести. Путешествия») и IX («История Пугачева»): первые их полутома, содержащие основные тексты и начало вариантов и материалов, вышли в 1938 г., вторые — в 1940 г.

Том VIII не содержал в себе почти ничего нового, кроме некоторых вариантов и, главное, ранней редакции XI главы «Калитанской дочки», открытой незадолго до того Б. В. Томашевским, который извлек ее из давно известной, и, казалось бы, обследованной рукописи⁸. Напомним, что в этой ранней редакции Гринева, узнав о бедственном положении Марии Ивановны, попавшей в руки Швабрина, и получив от генерала Р. решительный отказ помочь его невесте, отправляется по собственной воле в ставку Пугачева просить его о помощи, что, как позднее заметил Пушкин, явно противоречило бы концепции образа Гринева — верного присяге офицера, почему он и переработал главу.

Наиболее интересны в смысле новых, неизвестных или неизданных текстов, тома IX кн. 2 (1940, ред. В. Л. Комарович) и X (1938, ред. М. А. Цявловский).

Том X содержит подготовленную П. С. Поповым и впервые полностью напечатанную «Историю Петра», т. е. сохранившиеся 23 тетради из 32, существовавших в момент смерти Пушкина. Полная их публикация, вместе с материалами дополняющих их копий, явилась большим событием в пушкиноведении, вызвавшим ряд откликов в печати. Но и здесь отсутствие научного комментария очень затруднило понимание предсмертного труда Пушкина, и лишь много позднее исследование И. Л. Фейнберга раскрыло все значение «Истории Петра»⁹.

Почти столь же интересен IX том, отредактированный В. Л. Комаровичем и содержащий «Историю Пугачева»; во 2-й книге, вышедшей в 1940 г., опубликованы материалы, собранные Пушкиным из разных источников для этой «Истории». Редактор старого академического издания «Истории Пугачевского бунта» Н. Н. Фирсов оставил их без внимания, не желая утруждать себя сложными текстологическими разысканиями. В. Л. Комарович, тщательно собрав весь материал из фондов Ленинской библиотеки, Пушкинского дома, Публичной библиотеки и других мест, систематизировал его и ввел впервые в научный оборот. Громадный алфавитный указатель (135 стр.), составленный Г. П. Блоком, представляет собой своего рода замену комментария. Можно сказать с уверенностью, что только теперь, после работ Комаровича и Блока, явилась твердая почва у исследователей пугачевской темы в творчестве Пушкина¹⁰.

В те же предвоенные годы стала развиваться работа над комментариями к сочинениям и письмам Пушкина — в расчете на будущую серию, обещанную редакцией. Обширные комментарии к лицейским стихотворе-

⁸ См. Акад., т. VIII, кн. 1, 1938, стр. 343—350; кн. 2, 1940, стр. 888—893.

⁹ См. Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина. М., «Сов. писатель», 1955 и след. издания, дополнявшиеся автором. Последний, однако, склонен преувеличивать художественную законченность работы Пушкина о Петре Первом.

¹⁰ На основе IX тома построено исследование: О в ч и н н и к о в Р. В. Пушкин в работе над архивными документами («История Пугачева»), выпущенное Пушкинской комиссией АН СССР (Л., «Наука», 1969).

ниям (т. I) были написаны М. А. и Т. Г. Цявловскими, к переписке Пушкина за 1813—1827 гг. — Д. Д. Благим с привлечением большой группы специалистов-литературоведов и историков. Были прокомментированы редакторами некоторые из поэм IV и еще далекого от завершения V (ред. С. М. Бонди) томов. К концу 1940 г. было уже собрано значительное количество комментариев. Но ни один том из «особой серии трудов Редакционной коллегии», обещанной в предисловии «От редакции» к I тому, так и не вышел. Отрывки из некоторых комментариев были напечатаны во «Временнике Пушкинской комиссии» и других изданиях; иные сохранились в рукописи у их авторов; третьи, наконец, — и прежде всего завершённые комментарии к переписке Пушкина — были утрачены вследствие обстоятельств военного времени. После войны вопрос об «особой серии трудов» уже не поднимался.

К началу 1941 г. почти вся редакторская работа по изданию была закончена, выпущены (хотя и малыми тиражами) вторые книги VIII и IX томов, другие были в производстве. Последние листы второго тома переписки Пушкина (том XIV, 1828—1831, ред. Н. В. Измайлов) были подписаны к печати 20 июня 1941 г.

Фашистское нашествие и последовавшая за ним блокада Ленинграда нанесли серьёзный ущерб изданию и задержали его завершение. Блокада лишила его двух видных участников — В. В. Гиппиуса и В. Л. Комаровича, погибших в Ленинграде¹¹. Со смертью В. В. Гиппиуса остались без редактора XI и XII тома, материал которых к тому же очень пострадал от блокадных условий. Вскоре после завершения войны, в 1947 г., скончались Г. О. Винокур и М. А. Цявловский.

Многие тома, сданные в печать еще до войны, потребовали, как только позволили обстоятельства (в Москве, с августа 1943 г.), усиленных трудов для приведения их в порядок перед новой сдачей в производство, в особенности от М. А. и Т. Г. Цявловских, редакторов II и III томов стихотворений. Оба эти тома принадлежат к наиболее трудоёмким в издании; оба они так разрослись от обилия вариантов и большого числа и объёма примечаний, что потребовали деления каждого на две книги.

После окончания войны работа над изданием вступила в завершающий период и стала входить в норму. Однако приближение 150-летия со дня рождения Пушкина потребовало ускорения темпов работы и это оказало отрицательное влияние на последние тома издания.

К началу 1949 г. оставались еще не выпедшими пять книг: вторые полутома обоих томов лирики (II и III), последний том переписки (XVI) и, наконец, XI и XII тома.

Переписка еще до войны была перепланирована: сначала она предполагалась в трех томах, и потому XIII том был увеличен двумя годами (1826—1827); затем — вследствие ошибочных расчетов — было решено дать ее в четырех томах и для этого сократить на два года XIV том (кончить его 1831-м годом вместо 1833-го); но уже после этого оказалось, что на два тома недостаточно материала, однако менять было уже невозможно, и эти два тома — XV (ред. Д. Д. Благой и Н. В. Измайлов) и XVI (ред. Д. Д. Благой), особенно первый из них, получились гораздо меньше других.

Несколько слов о V томе — втором томе поэм, выпедшем в 1948 г. Когда он был уже почти весь отпечатан, случайно в Отделе рукописей библиотеки им. Ленина нашелся листок с автографом Пушкина, переданный туда отдельно от других рукописей сыном поэта А. А. Пушкиным. Листок удалось ввести в текст «Медного Всадника». Он содержал несколько стихов из мечтаний Евгения в I части поэмы и позволил значительно

¹¹ Еще раньше, в 1940 г., скончался после длительной болезни один из основных участников издания — Д. П. Якубович. Подготовленный им лишь наполовину XIV том (Переписка, 1828—1831) пришлось кончать другому редактору — Н. В. Измайлову. Том печатался в первые месяцы войны, а вышел в свет уже после нее.

улучшить текст, печатавшийся до тех пор во всех изданиях (кроме отредактированных П. Е. Щеголевым) без этих строк, вычеркнутых самим Пушкиным в основном источнике текста — писарской копии, пересмотренной поэтом. Это одна из замечательных находок нашего времени¹².

Наиболее сложным остается вопрос о томах XI—XII. По первоначальному плану три тома—X, XI, XII — должны были содержать «Литературно-критические, исторические и публицистические статьи и заметки, автобиографическую прозу. Записки официального назначения. Выписки и записи разного содержания»¹³. Затем, так как «История Петра» и две другие исторические статьи (записки Морозе-Бразе и Камчатские дела) заняли весь X том, а критико-публицистические и автобиографические статьи, отнесенные в XI том, явно в одной книге не вмещались, предполагалось разделить XI том на две книги, а в XII перенести автобиографические материалы, дневниковые записи и то, что мы называем «Рукою Пушкина». Но к началу войны XI том, редактировавшийся В. В. Гиппиусом и Б. М. Эйхенбаумом, не был готов, а к XII вообще не приступали. За время войны материалы XI тома очень пострадали. На смену В. В. Гиппиусу основным редактором тома стал Б. В. Томашевский, которому пришлось формировать том (с помощью многих сотрудников) заново по довоенному плану. Но юбилей 1949 г. приближался, XI том еще не был готов, XII («Рукою Пушкина») — только собирался — и тут решением руководства Издательства АН СССР предложено было вместо двух книг XI тома разделить его материал между обоими томами — XI, назвав его «Критика и публицистика, 1819—1834», и XII, под названием «Критика (1835—1837)». Автобиография <и разные заметки и записи, наброски и планы разных годов>. В таком виде эти два тома (ред. В. В. Гиппиус, Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум) были напечатаны в 1949 г. Что же касается раздела «Рукою Пушкина», занимавшего по прежнему плану более половины XII тома, то он был «незаметно» изъят из издания, — и это изъятие явилось самой тяжелой и досадной утратой, понесенной изданием в самом конце работы над ним и невозполнимой. О содержании этой утраты будет сказано ниже.

Через 10 лет после окончания издания был выпущен в 1959 г. еще один, дополнительный, или «Справочный» том, подготовленный С. М. Бонди и Т. Г. Цявловской. Он содержит дополнения ко всем 16 томам — 20 книгам (по новым материалам, обнаружившимся после окончания основного издания, а также тексты, случайно в нем пропущенные), исправления ошибок в текстах и примечаниях, некоторые добавления из отдела «Рукою Пушкина». Чрезвычайно ценным и нужным элементом тома являются сводные указатели, занимающие большую часть его. Будучи значительно подробнее и точнее указателей ко многим томам, эти указатели имен, произведений Пушкина и его переписки служат в известной мере заменой отсутствующих комментариев.

Этим заканчивается история нового академического издания сочинений Пушкина, растянувшаяся более чем на четверть века. В заключение остается сделать некоторые выводы.

Значение издания очень велико и выходит далеко за пределы пушкиноведческих интересов. Впервые собрано в нем все собственно литературное творческое наследие Пушкина (о нетворческой его части будет сказано дальше). Впервые к каждому, даже незначительному, казалось бы, произведению, к каждому наброску применены строгие, подлинно академические методы установления текста и датирования по всем рукописным и печатным первоисточникам. Впервые опубликованы две такие крупные, первостепенного значения вещи, занявшие полных два тома, как, во-первых, материалы к «Истории Пугачева», собранные и обработанные Пуш-

¹² См. Б о н д и С. М. Новый автограф Пушкина. В кн.: «Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 11, М., 1950, стр. 134—146.

¹³ Акад., т. I, 1937, стр. IX.

киным (том IX, кн. 2), и, во-вторых, подготовленная им, а местами и написанная как куски законченного произведения, «История Петра». Главное же, применен и проведен через все издание новый, оригинальный, смелый, но научно обоснованный и объективно-значимый метод чтения, анализа и публикации черновых (и также, конечно, беловых) автографов, разработанный трудами С. М. Бонди и его товарищей по изданию. Этот метод под скромным названием «Другие редакции и варианты» раскрыл перед нами (насколько сохранились материалы) всю историю творческой работы поэта, новый, неведомый мир творчества Пушкина, до тех пор неизвестный и приводивший в отчаяние ученых редакторов, как это было в старом академическом издании. Мы знаем теперь, что в принципе нет такого сложного и запутанного черновика, который не мог бы прочесть опытный текстолог, умеющий в меру своих сил и пользуясь своими знаниями, «следовать за мыслями великого человека», как сказал Пушкин о своем любимом герое — Петре Первом. Этот метод вошел теперь в практику всех академических изданий — сочинений Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского и др. — и он составляет главное, замечательное достижение нашего издания Пушкина.

Но обратимся теперь к его недостаткам. Во-первых, это отсутствие комментариев и, во-вторых, отсутствие всей нетворческой части пушкинского наследия — того, что принято называть «Рукою Пушкина».

Об отсутствии даже минимальных комментариев, в которых обосновались бы выбор текста и его датировка, как о недостатке говорилось и писалось не раз. Их создавали и создают все, кому приходится обращаться к академическому Пушкину, но большой объем работы, потребовавшей бы целого редакторского коллектива для подготовки серии томов, вызывал постоянно сомнения в возможности такого предприятия и заставлял откладывать его год от году.

Другой недостаток академического издания, о котором упоминалось выше, его неполнота. Многие тексты Пушкина не творческого и не эпистолярного характера изымались из соответствующих томов в расчете на их помещение в прежний XII том вместе с текстами «Рукою Пушкина». Но последние были из XII тома при перепланировке его с XI изъяты, и вместе с ними исчезли из издания многие тексты, совершенно необходимые и печатающиеся в других, неакадемических изданиях. Важнейшие из «исчезнувших» текстов таковы.

Записка о Мицкевиче, поданная Пушкиным в III Отделение 7 января 1828 г. о разрешении польскому поэту и другу выехать в Польшу¹⁴; записи народных песен и сказок; переводы песен на французский язык; альбомные записи; надписи на книгах — дарительные и др.; списки стихотворений для изданий и планы изданий своих сочинений; протоколы лицейских годовщин; показания по делам об отрывке из «Андрея Шенье» и о «Гавриилиаде»; заметки, выписки и конспекты для предполагаемых произведений и т. д. Этот краткий и далеко не полный список показывает, сколь многого и очень существенного не хватает в издании. Разумеется, это не значит, что надо перепечатать весь сборник «Рукою Пушкина». Но немало текстов из него должно было бы войти в издание.

Такова история, таковы достоинства и недостатки академического издания сочинений Пушкина, — издания, которое выбором и подготовкой текстов, установлением их датировки отразило высочайший уровень советского академического пушкиноведения и на долгие годы осталось и остается эталоном текстологической работы.

¹⁴ Такого же рода записка о возвращении рукописей сотнику В. Д. Сухорукову, написанная в 1829 г. для направления в III Отделение, напечатана в Справочном томе (XVII, 1959, стр. 70—71) как «пропущенная» в отделе «Деловых бумаг» XIV тома. Очевидно, в обоих случаях пропуск был сознательным, в расчете на XII том.

от автора
Модзалевский

Б. Л. МОДЗАЛЕВСКИЙ
(1874—1928)

В дни пушкинского юбилея хочется вспомнить о деятельности историка литературы и пушкиниста, одного из основателей Пушкинского дома в Ленинграде, члена-корреспондента АН СССР Бориса Львовича Модзалевского, столетие со дня рождения которого исполнилось в этом году.

Он родился 20 апреля 1874 г. в Тифлисе. Глава семьи, Лев Николаевич Модзалевский (1837—1896), был видным деятелем народного просвещения и литератором, его знали не только читатели специальной педагогической литературы, но и многие поколения русских людей, учившиеся по классическому учебнику К. Д. Ушинского «Родное слово», для которого Лев Николаевич написал детские стихотворения. В последние годы жизни, совпавшие с периодом формирования научных интересов сына, Лев Николаевич был инспектором Мариинского института и директором Училища глухонемых в Петербурге.

Б. Л. Модзалевский учился во II Петербургской гимназии и поступил в 1894 г. на историко-филологический факультет Петербургского университета, но вскоре из-за недоразумений с администрацией перевелся на юридический факультет, который окончил в 1898 г., сохранив привязанность к первому выбору — к моменту окончания университета он являлся автором пяти печатных трудов по истории русской литературы, в их числе была его первая статья по пушкиноведению — «Пушкин и Е. П. Люценко (историко-литературная заметка)», опубликованная в журнале «Русская старина» (т. 94, апрель 1898, стр. 73—88).

В октябре 1898 г. Борис Львович поступил на службу в столичные правительственные архивы, которая осталась кратким эпизодом его деятельности; в апреле 1899 г. он становится сотрудником Академии наук и проходит здесь весь свой жизненный путь, от младшего письмоводителя канцелярии до заведующего архивом Конференции и члена-корреспондента, исполняющего обязанности директора Пушкинского дома.

Первым поручением Борису Львовичу на академическом поприще были практические организация, под руководством академика Л. Н. Майкова, Пушкинской юбилейной выставки 1899 г., заведование ею, издание выставочных каталога и альбома. Поручение было выполнено образцово, Пушкинская выставка имела небывалый общественный успех. Академическая юбилейная комиссия, в работе которой Б. Л. Модзалевский принимал деятельное участие, не исчерпала своих функций с завершением всенародного празднования 100-летия со дня рождения Пушкина, а продолжала на протяжении ряда лет рассматривать инициативные предложения по увековечению памяти Пушкина, поступавшие со времени подготовки юбилея. Апофеозом событий явилось создание Пушкинского дома, длившееся многие годы, но ведущее счет времени от пушкинского юбилея, как это было принято Общим собранием Академии наук, утвердившим 8 марта 1919 г. подготовленные Б. Л. Модзалевским «Положения о Пушкинском доме», где сущность нового академического института сформулирована следующим образом:

«Пушкинский дом учрежден в Петрограде в память об Александре Сергеевиче Пушкине и в ознаменование исполнявшегося в 1899 году столетия со дня его рождения».

Романтическая идея Пушкинского дома при своем возникновении на рубеже XX в. мыслилась в образе храма новой русской литературы, посвященного ее гениальному основоположнику; подбравшиеся названия — Одеон, Пантеон, Атеней, Дом — подчеркивали его сакральное начало как места вечного хранения пушкинских реликвий, форума для филологических встреч пушкинистов, сценических выступлений по пушкинской тематике. Торжественная символика этого замысла нашла свое выражение в уставной особенностях Пушкинского дома, отличавшей его от прочих академических институтов — «Положения» предусматривали, что «для содействия Дому при нем состоит Совет под председательством Президента Академии наук». Директор Пушкинского дома академик С. Ф. Платонов докладывал Президиуму АН СССР 5 октября 1925 г., что «Положения» «в своей значительной части остались без практического применения, и управление Дома до настоящего времени не получило твердой формы»¹. Будущие организационные улучшения получили реальные основания в конце 1927 г., когда Пушкинскому дому было отведено достойное его здание, классический памятник архитектуры пушкинского Петербурга (архитектор И. Лукини, 1832 г.). Размещение Пушкинского дома в этом дворце завершило рождение института и биографию его самоотверженного организатора и фактического руководителя — 3 апреля 1928 г. Б. Л. Модзалевский скончался. Его трудами было собрано все необходимое, чтобы все три составные части Пушкинского дома — рукописный отдел, музей и библиотека — составили действующее целое, не только в максимальной степени соответствующее замыслу пушкинского мемориала, но и представили собой лучшее в стране собрание архивных, музейных и книжных фондов по истории русской литературы, от XVIII в. до современности. Накапливание этих материалов велось Б. Л. Модзалевским с 1906 г. и приобрело особенный размах с начала 1917 г., когда впервые появилась возможность целенаправленно собирать то, что прежде лежало под спудом в ведомственных архивах и частных коллекциях. Энергией Б. Л. Модзалевского ценности Пушкинского дома, составившие его славу, возникли еще до того, как появился собственно Дом. До конца 1922 г. они хранились в нескольких комнатах здания Академии наук на Университетской набережной, но уже тогда это было нечто большее, чем хранилище. К нему обращено последнее произведение Александра Блока — стихотворение «Пушкинскому дому».

Жизнь Б. Л. Модзалевского как ученого приходится на период, когда отечественное литературоведение претерпевало полную перестройку. На долю Б. Л. Модзалевского выпала исключительно трудоемкая, черновая часть нашего общего дела — выявление, собиранье и систематизация бесспорных историко-литературных фактов, значительных и мельчайших. Впоследствии иной раз выражалось мнение, что «методологической ценности эти работы не имеют» (Литературная энциклопедия, т. 7, М., 1934, стр. 408), что им присущи «эмпиризм и крохоборчество» (Пушкин. Итоги и проблемы изучения. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 133). Действительно, проблемных монографий Б. Л. Модзалевский не писал, диссертаций не защищал, блестящих речей не произносил. Основные жанры печатных выступлений Б. Л. Модзалевского, помимо обширной редакторской деятельности («Пушкин и его современники», 37 выпусков, 1903—1928), — лаконичная энциклопедическая справка, примечания к тексту историко-литературного документа, реплика рецензента; всего приблизительно 650 работ такого рода, причем около ста из них относятся непосредственно к изучению Пушкина. Печатали Б. Л. Модзалевский далеко не

¹ Ленинградское отделение Архива АН СССР, ф. 9, оп. 1, № 877, л. 168.

все результаты своих разысканий. Он опубликовал ряд произведений и писем Пушкина, открыл поэму Лермонтова «Последний сын вольности», ввел в научный оборот новые документы о декабристах, письма И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и других писателей, издал 5 томов «Архива Раевских» (1908—1915; шестой том остался в рукописи ²). «Неискушенный в таком труде читатель вряд ли способен оценить по достоинству все значение таких детальных исследований для науки. Значение их очень велико, в особенности в области истории новой русской литературы, области, еще так мало научно-разработанной. Критика и, в особенности, публицистика приучили нас к быстрым обобщениям и к беглым характеристикам лиц и целых литературных и общественных движений. Историк новой русской литературы, проверяющий уже установившиеся выводы тщательным изданием памятников и материалов и детальным их комментированием, работает над созданием единственно прочного фундамента, на котором может покоиться истинно научное изложение предмета. Б. Л. Модзалевскому больше, чем кому-либо из наших ученых, история новой русской литературы обязана такой прочной постановкой целого ряда вопросов», — писали академики А. А. Шахматов и Н. А. Котляревский, представляя кандидатуру Б. Л. Модзалевского к избранию в члены-корреспонденты Академии наук, состоявшемуся 30 ноября 1918 г. Семь лет спустя академики В. М. Истрин и Е. Ф. Карский повторили эту оценку научной деятельности Бориса Львовича, добавив в своей «Записке об ученых трудах Б. Л. Модзалевского» от 24 июля 1925 г.: «Работы его все небольшого объема, но если бы их соединить в какие-либо отделы, то вышел бы добрый десяток томов... Отличнейший знаток эпохи Пушкина и ближайшей последующей эпохи, Б. Л. Модзалевский своими исследованиями, носящими обыкновенно скромное название „примечаний“ к историко-литературным материалам, учит историков литературы строгому методу и бережному обхождению с материалами, которые, относясь к доступной для всех новой русской литературе, очень удобны для поверхностных скороспелых обобщений... В объяснении историко-литературных фактов, в обрисовке того окружения, в котором вращался тот или другой писатель XIX века и в котором создавалось то или другое произведение, Б. Л. Модзалевский остается непревзойденным» ³.

За время, истекшее после ухода Б. Л. Модзалевского из жизни, созидательная работа в отечественном литературоведении продвинулась далеко вперед. Сегодня на рабочих местах в Пушкинском доме уже не осталось непосредственных сотрудников Бориса Львовича. Однако его незримое присутствие в рукописном отделе и пушкинском кабинете Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР живо ощущается каждым исследователем, прибывающим сюда, чтобы углубиться в работу над автографами Пушкина, над первоисточниками произведений русской литературы, свериться с мыслями и наблюдениями первого собирателя и ученого хранителя этих рукописных сокровищ, найти недостающие био-библиографические факты в микроскопически точной и не имеющей себе равных в нашей стране знаменитой картотеке Б. Л. Модзалевского, созданной им самим на протяжении 30 лет труда и унаследованной Пушкинским домом.

М. Ф. Мурьянов

² ИРЛИ, ф. 253, № 719.

³ Ленинградское отделение Архива АН СССР, ф. 9, оп. 1, № 877, л. 191.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Л. И. ВОЛЬШЕРТ

ПОЛЬСКО-РУССКИЙ ЭПИЗОД «ФОБЛАСА» И ПУГАЧЕВСКАЯ ТЕМА У ПУШКИНА

Роман Луве де Кувре «Любовные приключения кавалера Фобласа» («Les amours du chevalier de Faublas», 1787—1790), как известно, нашел заметный отклик в творчестве Пушкина. Роман хранился в библиотеке поэта¹, имя Фобласа не раз упомянуто Пушкиным в поэзии и прозе 1820-х годов, в его творчестве встречаются реминисценции из «Фобласа». В «Евгении Онегине» имя Фобласа упомянуто в связи с аспектом круга чтения и литературной «образованности» героев поэмы («Она любила Ричардсона / Не потому, чтобы прочла, / Не потому, чтоб Грандисона / Она Ловласу предпочла», VI, 569)², а также в связи с проблемой дон-жуанизма («Его ласкал супруг лукавый / Фобласа давний ученик», VI, 10), («Смепон, конечно, важный модник / Систематический Фоблас», V, 337), («Мне жалок нежный их угодник / Систематический Фоблас», VI, 337). В подобном же контексте упомянут «Фоблас» и в «Романе в письмах»: («Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами», VIII, 1.55).

Следы воздействия «Фобласа» на Пушкина можно обнаружить в поэтике стихотворных повестей, построенных на «галантном» анекдоте, а также в разработке Пушкиным острого сюжета, в частности мотивов «переодетого мужчины» («Домик в Коломне») и «добротного разбойника» («Капитанская дочка»). Поэтому вызывает удивление тот факт, что тема «Пушкин и Луве де Кувре» до сих пор не привлекала внимание исследователей³. Одним из интересных, на наш взгляд, аспектов этой темы является анализ связи польско-русского эпизода «Фобласа» с творчеством Пушкина.

Польско-русский эпизод «Фобласа» представляет собой несколько обособленный фрагмент, своеобразную «вставную новеллу», отличающуюся по стилю и духу от всего романа. Возвышенно-чувствительный тон «новеллы», лишенной малейшего намека на фривольность, контрастирует с галантно-игривым стилем всего произведения. Будучи относительно изолированным («вкраплением») в роман, «польская новелла» связана, однако, с основным повествованием важной сюжетной функцией: в ней раскрывается тайна происхождения Софи, жены Фобласа.

«Польская новелла» — это рассказ знатного поляка, барона Ловзинского, о его юности, цель которого побудить Фобласа помочь ему в поисках похищенной в младенчестве дочери. Фоблас клянется разыскать Дорлиску, не подозревая, что это и есть его возлюбленная Софи. Эклектичность, характерная для всего романа Луве де Кувре, свойственна и «польской новелле», в которой переплелись черты семейной хроники, исторической повести и «готического» романа.

В «новелле» нашел отражение один из драматических моментов европейской истории XVIII в. — первый раздел Польши. В центре эпизода — борьба польских конфедератов за независимость, война с Россией, расчленение Польши. Юный герой «новеллы», потомок древнего рода, волею судьбы оказывается между двумя враждующими

¹ Vie du Chevalier de Faublas, par Louvet de Coupevray, Paris, 1813; в библиотеке Пушкина хранились также и мемуары Луве де Кувре о французской революции: Mémoires de Louvet de Couvray, député à la Convention Nationale, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques, Paris, 1823.

² Все цитаты из Пушкина даются по изданию: Пушкин. Полное собрание сочинений, т. I—XVI и справочный том. Изд-во АН СССР, 1937—1959 (с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы).

³ В книге Б. В. Томашевского «Пушкин и Франция» «Фоблас» упомянут один раз при перечислении французских «галантных» романов конца XVIII в. Т о м а ш е в с к и й Б. В. Пушкин и Франция, Л., 1960, стр. 142.

лагерями: узы дружбы связывают его со ставленником Екатерины II, польским королем Станиславом Понятовским, а узы родства — с одним из вождей конфедератов, отцом его невесты Лодоиски графом Пулавским. Вначале Понятовскому удается убедить друга в спасительности для Польши «русской ориентации», но затем Ловзинский решительно переходит на сторону конфедератов. По настоянию Пулавского Ловзинский возглавляет «операцию» по похищению короля, что должно было, по их расчетам, привести к усилению позиции конфедератов. Однако в последний момент, терзаемый муками совести, он отпускает короля на свободу. Все события «новеллы» изложены с позиции сторонника конфедератов, что соответствовало и политике Франции, решительно противодействовавшей в то время усилению России в Восточной Европе.

В романе звучат имена Екатерины, Мазепы, потомка знаменитого гетмана, визирия Оглу и, что для нас самое интересное, Пугачева. После разгрома конфедератов Ловзинский и Пулавский, спасаясь от русских, переодевшись сначала в крестьянскую, а потом в рыбацкую одежду, стремятся достичь Турции, исконного врага России. По дороге они оказываются втянутыми в действие, связанное с пугачевским восстанием. Поскольку они одеты рыбаками, они «вынуждены перевозить на другой берег Днепра отряд русских солдат, которые отправлялись для соединения с маленькой армией, высланной против Пугачева»⁴. Когда же до них доходит вести о победах русских над турками, о взятии Бендер и Очакова, о завоевании Крыма, о поражении и смерти визирия Оглу (115), Пулавский, которого по приказу Екатерины за попытку похищения польского короля разыскивают как опасного преступника, подумывает о том, чтобы примкнуть к Пугачеву: «Пулосский, пришедший в отчаяние, хотел пересечь большое пространство, отделявшее нас от Пугачева, и примкнуть к этому врагу России» (116)⁵.

Хотя в историческом эпизоде «Фобласа» и допущен ряд забавных анахронизмов (например, завоевание русскими Крыма — 1783 г., взятие ими Очакова — 1788 г. и восстание Пугачева — 1773—1774 гг. совпали во времени), в нем обнаруживается и некоторое знакомство автора романа с фактическими материалами. Во французской печати широко освещались события в Польше, публиковались отдельные документы, письма конфедератов и т. д.⁶ Хотя мало-мальски серьезные исследования, подводящие итоги бурного пятилетия, будут написаны лишь в начале XIX в., небольшие «брошюры», освещающие события, появляются уже в 1770-х годах. Из них, по-видимому, и почерпнул Луве де Курве такие факты истории Польши, как похищение короля Станислава Понятовского, роль графа Пулавского в борьбе конфедератов, сведения о его дальнейшей судьбе (в «Фобласе» рассказывается о его участии в войне американских колоний против Англии и героической смерти в рядах американских республиканцев). Такими источниками могли послужить анонимные брошюры о Станиславе Августе, в которых упоминалось имя Пулавского. Например, в специальной брошюре, посвященной «злодейскому» похищению польского короля, приводились обстоятельства этого события, совпадающие до деталей с картиной, созданной Луве де Курве. По приказанию регементаря Пулавского, похищение возглавляет некий Козинский (в романе — Ловзинский), который в конце концов сам становится «спасителем» короля⁷.

В другой брошюре, написанной уже с позиции конфедератов, говорилось о «твердости» Пулавского и «совестливости» конфедерата, возглавившего похищение короля: «Один Пулавский показал больше твердости для защиты свободы своего отечества. Он предпринял для того самый смелый план, в котором и успел бы, если бы ему лучше помогали: надобно было похитить Понятовского среди Варшавы и получить самые выгодные мирные условия для отечества под защитою этого знаменитого пленника. Заговор приведен в исполнение без большого труда, и Понятовский похищен, не получив ни от кого никакой помощи; но совестливость того, кто взял на себя это дело, не дала королю попасть в руки Пулавского, который с таким заложником вскоре предписал бы законы победителям»⁸.

⁴ Луве де Курве. Любовные похождения кавалера Фобласа. СПб., 1903, стр. 114. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

⁵ Пулаский, Пулавский, Пулосский — одна и та же фамилия (Pulawski), в различной огласовке и транскрипции.

⁶ Повышенный интерес к Польше характерен для Франции с момента избрания польским королем в 1733 г. зятя Людовика XV Станислава Лещиньского, которого с помощью России польская шляхта вскоре лишила трона.

⁷ См.: Обстоятельное известие о злоумышлении противу его величества короля польского Станислава Августа, происходившем 1771 года ноября 3, октября 24 дня. Переведено с немецкого. Печатано в Санктпетербурге 1772 года (36 стр.).

⁸ Записка о частной жизни Понятовского и размышления о настоящей войне. Пер. с франц. А. Н. Шемякина. М., 1871. В преуведомлении переводчик сообщает, что ему не удалось установить автора и дату анонимной переводимой французской записки, которая, судя по содержанию, была написана в середине 1770-х годов.

Сама идея как-то связать польских конфедератов с пугачевским движением могла быть также подсказана Луве де Кувре материалами, печатавшимися во французских газетах, о пленных конфедератах, которые находились в Казани и после взятия города Пугачевым примкнули к нему⁹. Французская пресса преувеличивала роль польских конфедератов в пугачевском движении, которая в действительности была весьма скромной. Сведения по этому вопросу чаще всего шли из Польши, их авторами иногда были сами пленные конфедераты, возвращающиеся на родину¹⁰.

«Пугачевский эпизод» французского романа для русского читателя должен был представлять определенный интерес. Не случайно в первых двух русских переводах «Фобласа» крамольные упоминания о Пугачеве были опущены¹¹.

По-видимому, Пушкин не прошел мимо этого эпизода. Уже во время первого знакомства с романом Луве де Кувре, когда он еще и не помышлял о создании «Истории Пугачева», польский эпизод «Фобласа» мог вызвать у Пушкина интерес «русской» проблематикой, неожиданным введением «пугачевской темы», забавными анахронизмами, интригующей историей о похищении польского короля.

Когда же созрел замысел «Истории Пугачева» и Пушкин начал кропотливую и тщательную работу по подготовке материалов, русско-польский эпизод «Фобласа» должен был приобрести для него новое актуальное значение. Во всяком случае и сам Пулавский, и эпизод похищения Станислава Понятовского, и факт перехода польских конфедератов на сторону Пугачева упомянуты Пушкиным в его примечаниях к «Истории Пугачева». По мнению Г. Блока, интерес к семье Пулавских появился у Пушкина именно в связи с чтением «Фобласа»¹².

О польских конфедератах, примкнувших к Пугачеву, как выше уже отмечалось, много писалось во французских и польских заметках. Так, граф Ржевуский в «Воспоминаниях старого шляхтича» рассказывал: «По занятии Казани Пугачев узнал, что в городе находится несколько сот польских конфедератов. Он сделал им смотр и тех из них, которые были большого роста, брал к себе на службу, а малорослых, признавая неспособными к службе, отпускал на волю. Таким образом, многие из них, пользуясь смятением, бывшим тогда по всей России, успели прорваться в отечество»¹³.

Вопреки утверждениям некоторых польских мемуаристов о заметной роли конфедератов в пугачевском движении, они, оказавшись в лагере Пугачева, «не пользовались там никаким влиянием»¹⁴. «Бывшие при самозванце ближайше сказывали, что они не примечали того, чтоб когда-нибудь приходили оные конфедераты к Пугачеву», — доносила Екатерине Оренбургская секретная комиссия¹⁵.

В центре внимания Пушкина не судьба Казимира Пулавского («похитителя короля»), а младшего брата, Антония Пулавского, который действительно находился в плену в Казани и которому молва приписывала службу у Пугачева. Пушкин позаимствовал сведения о том, что Антоний Пулавский сражался какое-то время на стороне Пугачева, из книг Кастера и Феррана, в которых утверждалось, что Пулавский, проникнутый ужасом перед жестокостью Пугачева, вскоре его покинул. Это ошибочное утверждение попало в «Историю Пугачева»: «Пугачев следовал по течению Волги. Иностранцы, тут поселенные, большею частью бродяги и негодяи, все к нему присединились, возмущенные польским конфедератом (неизвестно, кем по имени, только не Пулавским, последний уже тогда отстал от Пугачева, негодюя на его зверскую свирепость) (IX, 1, 74). На самом же деле Антоний Пулавский сражался в отряде Михельсона *против* Пугачева, о чем Павел Потемкин докладывал императрице. Екатерина в ответ писала: «Что же касается до Пулавского, то есть ли он в службы наши, по письму к нему графа Браницкого, которое к вам генерал Потемкин перешлет, остаться не хочет, то я его отпускаю в отечество его, похваляя весьма труды его противу злодеях»¹⁶.

В примечаниях к «Истории Пугачева» Пушкин упоминает и старшего брата, героя романа Луве де Кувре Казимира Пулавского: «Их было три брата. Старший, известный дерзким покушением на особу короля Станислава Понятовского; меньший с 1772 года находился в плену и жил в доме губернатора, которым он был принят, как родной» (IX, I, 116). Заметим в скобках, что Казимир Пулавский оказался связанным с Россией еще одной нитью: его дочь, в замужестве Колюбякина, была матерью генерал-лейтенанта сенатора Николая Георгиевича Колюбякина. «Нам случилось слышать от него об его присхождении: мать его была дочь конфедерата Пулавского, зна-

⁹ См., «*Courier du Bas-Rhin*», 16 fév. 1774; 15 jan. 1774.

¹⁰ См. «*Gazette d'Utrecht*», 21 juin 1774.

¹¹ См.: Приключения Шувальева де Фобласа. Пер. с франц. Александра Леванды при участии И. А. Крылова и А. И. Клушина, ч. 1—13, СПб., 1792—1797. Пропуски на стр. 166—167 части третьей. Жизнь кавалера Фобласа. Сочинение г. Лувета Кувре. М., 1805. Упоминание о Пугачеве на стр. 193 части третьей частично опущены, частично искажены.

¹² См. Блок Г. Пушкин в работе над историческими источниками. Изд. АН СССР, 1949, стр. 156 (в дальнейшем: Блок Г.).

¹³ «Русский архив». Год 14-й, 1876, кн. 2, стр. 451.

¹⁴ Блок Г., стр. 175.

¹⁵ Там же.

¹⁶ «Русская старина», 1875, май, стр. 119.

менитого похищением Станислава Понятовского, и родилась в Америке, где ее отец дрался за освобождение колоний от английского владычества»¹⁷, — вспоминали В. В. Казнаков и Е. И. Якушич.

Следы интереса Пушкина к «Фобласу» заметны не только в «Истории Пугачева», но и, как нам представляется, в «Капитанской дочке», некоторые ситуационные эпизоды которой перекликаются с «польской новеллой» романа Луве де Кувре.

Так, молодой герой «новеллы» оказывает неожиданную услугу незнакомцу, как в дальнейшем выясняется, страшному разбойнику, татарину Титзику, который в свою очередь спасает героя от смерти, вырывает его возлюбленную из рук ревнивца «тюремщика», принуждающего ее стать его женой, и устраивает счастье влюбленных. Этот эпизод невольно вызывает в памяти знаменитый «тулупчик» Пугачева и его трехкратную «милость». Сходство простирается до отдельных деталей: «Я люблю свадьбы» (100), — говорит Титзику (ср.: «Да мы тебя женим и на свадьбе твоей попируем») (VIII, I, 350). Или рассказ Лодыски о мучениях, которым ее подверг «злодей»: «Более месяца протомилась я в ней (башне. — Л. В.), без огня, без света, почти без платья; мне давали только хлеб и воду; постелью мне служила соломенная циновка, 97) (ср.: «На полу, в крестьянском оборванном платье, сидела Марья Ивановна, бледная, худая, с растрепанными волосами. Перед ней стоял кувшин воды, накрытый ломтем хлеба») (VIII, I, 355).

В обоих произведениях суровые отцы, не дающие согласия на брак детей, горько корят юного «изменника», завязавшего «дружбу» с «разбойником»: «Несчастный, ты предал родину... Недоставало только, чтобы ты подружился с разбойниками» (98), — восклицает Пулосский (ср. со словами отца Гринева: «Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками...») (VIII, I, 370). И в «Фобласе», и в «Капитанской дочке» героя ждала бы неминуемая гибель, если бы не самоотверженность верного слуги и неожиданная «милость» великодушного монарха, прощающего невольного «изменника». После провала попытки его похищения польский король обращается к Ловзинскому: «Ну, друг мой, обними меня; более почетно, нежели выгодно, поцеловать короля, — прибавил он, смеясь. — Однако, надо сознаться, что многие монархи не поступили бы так, как я. Он уехал, а я остался смущенным величием его души» (108). Похожая ситуация возникает и при встрече Маши с Екатериной, которая, даря прощение Гриневу, ободряет его улыбкой: «Марья Ивановна приняла письмо дрожащей рукой, заплакав, упала к ногам императрицы, которая подняла ее и поцеловала» (VIII, I, 370).

Хотя расположение персонажей в «польской новелле» и в «Капитанской дочке» во многом симметрично (влюбленный герой, стойкая невеста, верный слуга, «злодей», помогающий согласия героини на брак, «милостливый правитель», «добрый» разбойник, суровый отец), это сходство не является существенным, подобную схему можно встретить во многих фольклорных и литературных обработках мотива «добротного разбойника», и в частности, в романах В. Скотта.

Но есть в этих произведениях и более существенное сходство: и тут и там изображаются гражданские войны и «смуты», переплетаются линии «семейной хроники» и истории, главный герой оказывается между двумя враждебными станами, важное место занимает тема «невольной» измены. Однако и это сходство, по существу, лишь мнимое. Роман Луве де Кувре в основе своей «антиисторичен». В нем нет ни глубокого осмысления событий, ни раскрытия всей сложности обстановки Польши эпохи первого раздела, ни верных картин народной жизни, нравов и характеров. История дана в духе «готического романа»: преступления, страсти, заговоры — ее основные двигатели, горящие башни, злодейские удары кинжала, подземелья — ее атрибуты. Ходящие герои произносят длиннейшие возвышенно-чувствительные монологи, слуги говорят тем же языком, что и господа¹⁸.

Луве де Кувре не был исключением, таков был общий уровень исторических описаний в XVIII в.

Понадобился весь грандиозный опыт бурных событий последующего тридцатилетия, весь гений Вальтера Скотта, чтобы исторический роман оформился как значительный литературный жанр.

Пушкин, как известно, освоив и творчески переработав многие достижения «шотландского волшебника», в «Капитанской дочке» создал высокий образец исторического романа: «Краткий по размерам, быстрый по рассказу, предельно ясный по стилю, насыщенный гениальными образами и четкой, ищущей мыслью, пушкинский роман непроходимой пропастью отделился от питавших его романов В. Скотта»¹⁹.

¹⁷ «Русский архив». Год 12-й, 1874, кн. 2, стр. 957.

¹⁸ Например, разбойник Титзику обращается к Ловзинскому с изысканно-куртуазной речью: «Такой храбрый человек, как ты, должен быть великодушен; даруй мне жизнь, друг, не добивай меня, а, напротив, помоги мне встать и перевяжи мою рану. Он просил пощады таким необыкновенным и благородным тоном, что я не стал колебаться и сошел с лошади» (44). При этом свои речи он постоянно прерывает «страшной» клятвой, которая, по мнению автора романа, по-видимому, должна характеризовать «восточного» человека: «Клянусь своей саблей» (99).

¹⁹ Я к у б о в и ч Д. П. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта. Пушкин. Временник. 4—5, М., Изд. АН СССР, 1939, стр. 169.

Высмеивая нелепости исторических романов, анахронизмы, фальшивую «экзотику» фальсификации, Пушкин как главное требование выдвигает понимание характера народной жизни и верность фактам²⁰. В его произведениях 30-х годов виден новый подход к истории, понимание внутреннего движения, диалектики исторического процесса, социального смысла столкновений, народности — всего того, что входит в понятие «пушкинского историзма» — крупнейшего достижения русской мысли 30-х годов. С этой точки зрения польско-русский эпизод «Фобласа» должен был восприниматься Пушкиным как один из первых шагов на пути к овладению историческим методом, как незрелое и наивное историческое описание.

Однако сама попытка Луве де Кувре ввести современную историю на страницы романа, связать частные судьбы с историческими, поставить возможность личного счастья героев в зависимость от решающих исторических столкновений была ценной и плодотворной. В ней предвосхищалась одна из магистральных линий европейской литературы XIX—XX вв.

²⁰ См.: «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“, «Юрий Милославский или русские в 1612 году», «Джон Теннер», «О романах В. Скотта».

В. В. ОДИНЦОВ

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ПУШКИНСКОГО ДИАЛОГА

Диалог литературного произведения может интересовать лингвиста не только как более или менее точное отражение разговорной речи, но и как художественное построение. Художественные задачи заставляют один и тот же языковой материал интерпретировать иначе, чем простой факт разговорной речи. Взаимодействуя и многообразно соотносясь с повествованием, диалог образует замкнутую структуру.

В истории русской художественной прозы выделение диалога, структурная его самостоятельность определились в прозе Пушкина, в его «Повестях Белкина». Изучение диалога — одна из центральных проблем пушкиноведения. «Во всяком случае, — писал В. В. Виноградов, — без анализа пушкинского диалога трудно понять происшедшую в 30-х годах реформу литературно-языковой характерологии»¹. Именно в диалоге проявилась живая естественность характеров, которая так резко отличала Пушкина от его предшественников. Диалоги Пушкина отличаются от диалогов в прозе XVIII и начала XIX в. как по строению, так и по функции.

У Карамзина, Нарезного, Бестужева исследователи отмечали принципиальную однотипность функций диалога и повествования, линейность диалога.

У Пушкина диалогическая мысль движется как бы по спирали с постоянным вращением вокруг одного семантико-стилистического центра. Диалоги «Повестей Белкина» строятся таким образом, что возникающее в самом начале п р о т и в о р е ч и е, противоположность разных субъектных сфер, разных сознаний в ходе развития диалога снимается. Происходит как бы выяснение недоразумения, предмет разговора выступает все более четко. Грубо говоря, действующие лица говорят с самого начала об одном и том же, но это им (и читателю) становится ясно только в самом конце диалога, точнее, диалог именно тогда и заканчивается, когда предмет разговора определяется, а противоречие разрешается и снимается.

Так, в заключительном диалоге «Выстрела» с самого начала речь идет о Сильвио, о его последней дуэли с графом, заключительный диалог «Метели» начинается с неопределенного признания обеих персонажей (каждый со своей стороны рассказывает о странном вечаии, только Бурмин более подробно), в заключительном диалоге «Станционного смотрителя» речь все время идет о Дуне (хотя имя Дуни так до конца повести и не произносится).

Ограниченность художественных функций диалога в предпушкинской прозе определяла и однообразие и однотипность строения реплик. У сентименталистов и романтиков авторская экспрессия стирала характерологическую индивидуальность, разрушала диалог, который представлял собой ряд чередующихся монологов. Монолог-рассказ, слегка диалогизированный «пустыми» репликами, или небольшой диалог, подводящий к такому рассказу, иллюстрировали авторское повествование.

И л л ю с т р а т и в н ы й д и а л о г линеен: общий смысл диалога вырастает из простой суммы отдельных смыслов, к данному в одной реплике прибавляется что-то новое и т. д.

Реплики или вообще формально никак не связываются друг с другом («декламационные партии действующих лиц», по выражению В. Виноградова), или легко укладывались в рамки вопросно-ответной или близкой к ней формы. Так, в «Бедной Лизе» Карамзина:

«— Ты продаешь их, девушка? — спросил он с улыбкой.

— Продаю, — отвечала она.

— А что тебе надобно?

— Пять копеек...

— Куда же ты пойдешь, девушка?

— Домой.

— А где дом твой?..» — и т. п.

Виды формально-грамматической связи немногочисленны: преобладают переспрос, повтор. Например, в «Наталье»:

«— Знаешь ли, барышня, что этот молодой человек болен?

— Болен? Чем? — спросила Наталья...

¹ В и н о г р а д о в В. В. Стиль «Пиковой дамы». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 2. М.—Л., 1936, стр. 118.

— ...я велела подождать.

— Подождать? Где?...

— ...В нынешнюю ночь... ты должна ко мне выйти и ехать со мной...

— Ехать? В нынешнюю ночь? Куда?..» и мн. др.

У романтиков они стали условным каламбурным или риторическим выражением эмоционально-экспрессивной реакции персонажа. Например, у А. Бестужева:

«— Тебе завтра будет вдоволь работы,— продолжал он, сводя разговор на тур-
нир.

— Работы, барон? Разве я кузнец?...

(«Ревельский турнир»)

«— Рыцарь! Именем чести и доброй славы невинной супруги твоей требую до-
казательств!

— Невинной?... Давно ли волки проповедуют невинность лисци?..»

(«Замок Нейгаузен») и др.

Но гораздо существеннее для диалогов данного типа тот факт, что они распадаются на отдельные пары реплик, образующих тесное семантико-стилистическое единство. Вторая реплика такого двучлена обнаруживает совершенную грамматическую зависимость от первой и составляет в большинстве случаев исключительно из второстепенных членов. И в смысловом, и в формальном отношении она несамостоятельна, тесно связана с предыдущей репликой и не понятна без нее. Такое строение, конечно, вполне отвечает иллюстративным или повествовательным задачам диалогов этого типа.

Появление подобных составленных из двучленов иллюстративно-повествовательных диалогов в «Повестях Белкина» объясняется необходимостью дать в качестве иллюстрации народно-разговорную речь, не укладывавшуюся в рамки авторской стилиевой манеры. Например, диалог с мужиком в «Метели», с бабой в «Смотрителе», речь Акулины в «Барышне-крестьянке» обычно приводят как образец глубокого проникновения Пушкина в стилистику народной речи. Однако эти диалоги не играют сколько-нибудь заметной роли в композиции повести, и их иллюстративный характер очевиден и иногда прямо указывается автором. Характерно, что, показав однажды крестьянскую языковую маску Лизы в «Барышне-крестьянке», Пушкин в дальнейшем прибегает к простому пересказу ее речей.

Когда же диалог выполняет важные задачи, становится композиционно-стилистическим центром повести, так или иначе включается в действие, в художественное движение, строение реплик иное. Этот характерологический диалог — приобретение новой художественной манеры Пушкина. Наша задача — показать главные особенности этого нового диалога.

* * *

В противоположность составленным как бы из отдельных кусочков иллюстративным диалогам реплики характерологических диалогов образуют многочленное единство, замкнутую структуру. Даже в тех случаях, когда диалог организуется вопросно-ответная форма, вторая реплика не ограничивается простым ответом на вопрос, утверждением или отрицанием, простой информативностью, ее содержание шире, она в значительной мере самостоятельна. Собственно, ответ служит лишь отправной точкой для дальнейшего смыслового движения.

Эти различия удобно показать на примере диалогов «Станционного смотрителя», где оба диалогических типа соседствуют: диалог рассказчика с пивоваровой женой «подводит» к заключительному и содержащему развязку диалогу рассказчика с мальчиком. «От чего же он умер?» — спросил я пивоварову жену. «Спился, батюшка», — отвечала она. «А где его похоронили?» — «За околицей, подле покойной хозяйки его». — «Нельзя ли довести меня до его могилы?» — «Почему же нельзя...» и т. д.

Здесь налицо все отмеченные признаки и л л ю с т р а т и в н ы х д и а л о г о в плюс графическая невыделенность. В следующем характерологическом диалоге каждая реплика по-своему, по-новому говорит об одном и том же — о приезде Дуни. Естественна при этом и общесмысловая, и формальная взаимосвязанность реплик, в которых повторяются и соотносятся те же или сопоставимые элементы:

«— А проежше вспоминают его?

— Да ноне мало проежжит... Вот летом приезжала барыня, так та... ходила к нему на могилу.

— ...Прекрасная барыня... ехала она в карете... и сказала детям: «...я схожу на кладбище»...

— И барыня приходила сюда?...

— Приходила...» и т. д.

Реплика характерологического диалога строится обычно так: вначале выносятся не осложненный второстепенными членами повторенный главный член (1—2 слова), который так или иначе (чаще ремаркой) выделен, отделен от последующих слов той же реплики. А затем диалогическое движение как бы отталкивается, опирается на чего:

«— Вот летом проезжала барыня...

— Какая барыня?...

— Прекрасная барыня,— отвечал мальчишка;— ехала она в карете... и т. д.

— И барыня приходила сюда?..

— Приходила,— отвечал Ваня:— я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго...» и т. п.

В и д ы ф о р м а л ь н о - г р а м м а т и ч е с к о й с в я з и реплик многообразны, переспрос почти совершенно исчезает. И, что естественно при тесном смысловом взаимодействии реплик, исключительное господство получают разные виды повторения слов. Это может быть и повторение слова (или нескольких) с изменением его формы и с дублированием семантической конструкции предыдущей реплики, и связь реплик при помощи разных слов общего словообразовательного гнезда, и обычный повтор при ответе на вопрос. Если все эти виды и встречались иногда в диалогах первого типа, то, во-первых, крайне редко и нехарактерно, и, во-вторых, роль их была иной. Чаще других в иллюстративных диалогах можно видеть простой повтор. Но тем показательнее изменение роли этого общего для двучленной и активизированной благодаря структурному характеру вопросно-ответной формы диалога.

В самом деле, когда в ответ на реплику рассказчика («Выстрел») «Вот хороший выстрел» следует: «Да,— отвечал он графу,— выстрел очень замечательный...», то здесь нет согласия, нет совпадения точек зрения.

Допуская известный параллелизм, реплика графа не повтор: иной смысл получает повторное слово «выстрел», выделяемое конструктивно и синонимической заменой «хороший»—«замечательный», и даже «очень замечательный». Конечно, ведь этот «выстрел» имеет для графа совсем другое значение, что выясняется в дальнейшем. И это не каламбур, а столкновение разных субъектных планов. Семантико-стилистическое различие реплик именно потому выделяется, что они рассматриваются как элементы одной диалогической структуры. И параллелизм, и частичное сходство только подчеркивают их существенные различия.

В «Барышне-крестьянке» на вопрос Лизы об Алексее «Ну что же? правда ли, что он так хорош собою?»— Настя отвечала подтверждением: «Хорош... (иллюзия повтора), но Настя не просто повторяет, но усиливает значение слова «хорош», сопровождая его наречием, обозначающим едва ли не высшую степень качества — «Удивительно хорош, красавец, можно сказать...» Тем резче падает последнее — «...румянец во всю щеку...», выявляя противоречивость оценок, противоположность смыслов, которые вкладывали героини, каждая со своей стороны, разный смысл слова «хорош» для крестьянской девушки и романтической барышни.

Когда в «Станционном смотрителе» на вопрос рассказчика «Какая барыня?» мальчишка отвечает: «Прекрасная барыня», то особый смысл этого определения становится ясен после рассказа о «такой доброй барыне», «славной барыне», которая дала ему пятак.

Структурный характер диалога второго типа сообщает повтору (в еще большей мере это относится к другим средствам связи) особый семантический вес, нагружая его д о п о л н и т е л ь н ы м и смыслами, соотнося его с другими репликами.

Столкновение разных точек зрения, разных сознаний налицо. Можно говорить о противоречивости, даже о своеобразной диалогической каламбурности.

Первым двулановость пушкинского диалога отметил С. М. Бонди, который писал о «Маленьких трагедиях»: «Все время мы видим, как сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой, более глубокий психологический план, как подлинные скрытые желания, чувства и мысли говорящих образуют как бы второй диалог, сопровождающий речи, ведущиеся вслух».

И далее о диалогах «Мопарта и Сальери»: «Сильнейший театральный эффект достигается сопоставлением реплик и действий готовящего убийство Сальери и ничего не подозревающего, полного благожелательства к своему „другу Сальери“ Мопарта. Все это происходит без всяких внешних эффектов, без всяких внешних выражений страсти. Больше того, вся словесная часть, весь разговор идет совершенно о другом, готовящееся и совершающееся преступление никак не отражается в словах действующих лиц. Вся сложная игра выражается не прямыми словами, а оговорками, жеста-ми, взглядами...»².

Эту особенность пушкинского диалога великолепно почувствовал А. Слонимский. Анализируя разговор Татьяны с няней в третьей главе «Евгения Онегина», он пишет: «Книжным мечтам Татьяны противопоставляется трезвая правда „простонародной“ няни. Рассказ няни о своем замужестве служит как бы ироническим опровержением идеальных понятий, заимствованных Татьяной из французских сентиментальных романов:

«— ...Расскажи мне, няня,

Про ваши старые года:

Была ты влюблена тогда?

² Б о н д и С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века.— В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.— Л., стр. 406 и 417.

— И, полно, Таня! в эти лета
Мы не слышали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь...»
(Глава третья, строфы XVII—XVIII)

Характерен этот вопрос, обращенный к няне: «Была ты влюблена тогда?». Так может спрашивать именно только «барышня с французской книжкой в руках». И няня вполне естественно заменяет сентиментальное «влюблена» (французское *amoureuse*, связанное с семантикой французских романов) русской реалистической «любовью». Этим самым вопрос Тани переносится в прозаически-бытовой крестьянский план. Речевая сфера Татьяны сталкивается с речевой сферой няни; получается нечто вроде комического недоразумения. Вместе с тем обнаруживается и разница понятий: то, что для Татьяны имеет высокий лирический смысл, в устах няни приобретает значение чего-то своевольного, предосудительного, нарушающего закон³.

В примечании к этой строфе Пушкин рассказал такой анекдот: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла замуж? — По страсти, родимый, — отвечала она. — Приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить. В старину свадьбы, как суды, обыкновенно были пристрастны».

Понятно, в местах наибольшего диалогического напряжения, в семантическом центре, вершине диалога п о в т о р усиливается. Например, в «Выстреле»:

«...а как его звали?»

— *Сильвио*, ваше сиятельство.

— *Сильвио!* — вскричал граф., — вы знали *Сильвио*?..»

В «Метели»:

«— ...но — я несчастнейшее создание... я *женат!*

Марья Гавриловна взглянула на него с удивлением.

«— *Я женат*, — продолжал Бурмин, — я *женат*...»

«— ...Вот летом проезжала *барыня*...

— Какая *барыня*? — спросил я с любопытством.

— Прекрасная *барыня*...»

Благодаря структурным отношениям реплик в диалогах Пушкина постоянно ощущимо присутствие действующих лиц.

Помимо всего прочего на это указывают особенности строения реплик. Так, в «Барышне-крестьянке» реплика Насти.

«...Ну вот вышли мы изо стола... а сидели мы часа три и обед был славный; пирожное блан-манже синее, красное и полосатое...» прерывается многоточием, и затем следует как бы возврат к началу, повторение начала реплики: «...Вот вышли мы изо стола и пошли в сад играть в горелки...»

Этот возврат, этот поворот вызван какой-то причиной. В самом тексте он никак не объясняется и не мотивируется. Но на фоне предыдущего рассказа («по порядку» Насти («пошли мы... вот пришли мы... вот мы сели за стол... Ну вот вышли мы изо стола...») и нетерпеливых реплик Лизы («Хорошо, знаю. Ну потом!.. Ну! а Берестов») и в данном случае нельзя не видеть вмешательства Лизы, ее жеста, движения, попытки перебить Настю, направить ее рассказ в желаемом (для Лизы) направлении.

Наконец, решительно меняется и роль начальной реплики, подводившей к диалогу, подключавшей диалог к повествованию. Если у прозаиков XVIII—начала XIX в. начальная реплика служила переходной ступенью от повествования к диалогу и фактически (а в большинстве случаев и формально-грамматически, и графически) лежала за пределами диалога, то в прозе Пушкина взаимоотношения начальной реплики с другими репликами диалога сложны и многообразны. Не говоря уже о связи с непосредственно за нею следующими репликами, она протягивает смысловые нити до самого конца диалога, часто образуя с последней репликой (или одной из последних) своего рода рамку, замыкая структурно-смысловое единство диалога.

Заключительный диалог «Выстрела» начинается с замечания рассказчика о «хорошем выстреле», о простреленной картине, а заканчивается подытоживающей репликой графа: «... а простреленная картина есть памятник последней нашей встречи...» (63).

Начальная реплика диалога «Барышни-крестьянки» — «... целый день были вместе...» (Настя) — соотносится с другой репликой Насти: «Целый день с нами так и провозился». Начальная реплика диалога в «Гробовщике» — «Как ты заспался...» — с другой репликой работницы: «... да и спал до сего часа...»

Хотя каждый раз связь реплик осуществляется по-разному, все же всегда это происходит (говоря словами Г. О. Винокура) в «сопоставимых языковых категориях».

Таким образом, в прозе Пушкина (впервые в истории русской литературы) появляется напряженный драматизм и характерологическая естественность диалога. Эта естественность создавалась не только и даже не столько включением живой народной речи, сколько новой, особой организацией составляющих диалог реплик, их структурно-семантическим взаимодействием. Пушкин конструировал диалог как структуру, как замкнутое композиционно-стилистическое единство.

³ С л о н и м с к и й А. Мастерство Пушкина. М., 1963, стр. 349—350.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. А. САЙТАНОВ

ПУШКИН В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИИ

В 1965 г. английский критик К. Джонсон писал: «Если предчувствие меня не обманывает, эти четыре перевода являются лишь началом большого похода, принятого маленькой группой славистов, чтобы сделать Пушкина доступным и понятным английским читателям, не знающим русского языка»¹.

Это предсказание было сделано в связи с выходом из печати в течение одного года в Англии и США четырех новых переводов Пушкина². И оно сбылось.

Во второй половине 60-х годов в Англии и Америке появляются десятки новых переводов Пушкина, снова переиздаются старые, переводятся пушкинские письма, критическая проза, лирика, поэмы, «Евгений Онегин». Печатаются и перепечатываются материалы о Пушкине, в том числе речи Достоевского, Тургенева, статьи Цветаевой и др. Одна за другой выходят новые монографии. Американский славист Кларенс Браун имел все основания назвать происходящее «пушкинским бумом». Он писал (1969 г.): «Сравнение сороковых годов и нынешнего времени согревает сердца русистов, ибо Пушкин... начал занимать место рядом с Гете и Данте, а пушкиноведение, прежде весьма скромное, неожиданно приобрело важное значение в глазах ученых»³.

В настоящем кратком обзоре мы остановимся на наиболее значительных дости-

жениях английской пушкинианы последних лет⁴ и рассмотрим три работы, представляющие главные направления изучения Пушкина на Западе: биография, комментированный перевод, критическое исследование.

В 1967 г. в Лондоне вышла книга Дэвида Магаршака «Пушкин. Биография», вызвавшая многочисленные отклики⁵. Эта работа продолжает серию жизнеописаний русских писателей — Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова, — выполненных Магаршаком.

В ней нет, или почти нет, литературно-критического анализа и осмысления творчества Пушкина. Автор ставил перед собой иную задачу — создать легко читающуюся биографию поэта, представить историю его жизни в отрывках из пушкинских стихотворений, поэм, писем, заметок, набросков, дневников и воспоминаний его современников.

События жизни Пушкина излагаются, правда, несколько односторонне. Пушкин, писатель, мыслитель и общественный деятель, в изображении Магаршака уступает первое место пылкому любовнику и страстному игроку. Сердечные увлечения поэта описаны и документированы с максимальной подробностью. Творчество оказывается лишь драгоценным довеском к романтическим перепетиям его действительного интеллигентского судьбы, создается не совсем верное представление о

¹ Johnson C. A. Pushkin: A Personal View, Contemporary Review, London, 1965, Nov., vol. 207, No. 1198, p. 254—260.

² Pushkin A. Selected Verse with an Introduction and Prose Translation by J. Fennel. Penguin, 1964.

The Letters of Pushkin translated with preface, introduction and notes by Thomas J. Shaw, Pennsylvania/ Oxford edition, 1963.

Eugene Onegin. A novel in verse by Al. Pushkin. Translated from the Russian with a commentary by Nabokov. In 4 volumes, N. Y. Bollingen, 1964.

Pushkin Al. Eugene Onegin. Translated by Babette Deutsch. Penguin Books, Baltimore, 1964.

³ Brown Clarence. The Pushkin Boom. The Atlantic, 1969, I, p. 107—108.

⁴ Американские работы о Пушкине отражены в статьях: Г о л ы ш е в а А. И. Американская пушкиниана 60-х годов. — Пушкинский сборник. Псков, 1968, стр. 158—164; е е ж е. Пушкин в исследованиях американских славистов. Пушкинский сборник. Псков, 1972, стр. 68—83. Л е в к о в и ч Я. Л. Пушкин в работах американского исследователя — Русская литература, 1973, № 4, стр. 198—202.

⁵ Magarshak D. Pushkin: A Biography, L., Chapman and Hall, 1967, 322 pp.

Мне известно четыре газетные и шесть журнальных рецензий на эту книгу. Возможно, их было больше. Это еще одно свидетельство «пушкинского бума», о котором говорит Браун.

характере и содержании жизни поэта.

Английская и американская критика в целом дала положительную оценку работе Д. Магаршака. Исключение составляет рецензия Эрнеста Симмонса⁶, автора первой биографии Пушкина на английском языке⁷. По мнению Симмонса, Магаршак не сумел в достаточной мере раскрыть связь Пушкина с декабристским движением, опустил многие важные детали его взаимоотношений с царем, подробности его последней дуэли. Он также отмечает, что собственно творца, художника в работе Магаршака почти нет. Эти замечания справедливы. Однако теплое авторское отношение к поэту, обилие пушкинских текстов, занимательность изложения делают все же эту книгу ценным приобретением для англоязычных читателей.

Заметный отклик в английской печати получил издание критической прозы Пушкина в переводе Татьяны Вольф⁸. В книгу вошли статьи, отрывки из писем, журнальные заметки, наброски.

Издание снабжено обширными комментариями, дающими читателю возможность ориентироваться в проблематике пушкинской критики, в основных направлениях литературно-эстетической борьбы того времени. В книге приводится список некоторых книг библиотеки Пушкина, что позволяет судить о круге чтения поэта, о его широком знакомстве с европейской, и в частности английской, литературой.

«Книга Татьяны Вольф, и в этом ее большая заслуга, переносит нас непосредственно в творческую мастерскую писателя», — пишет В. С. Притчетт, рецензент газеты «Нью-стейтсмен»⁹.

Высокую оценку этой книге дают все рецензенты. Однако один из них, Кристофер Рикс, указывает и на важный ее недостаток. Отмечая, что в критических замечаниях Пушкина «много наблюдательности и ума», он подчеркивает при этом, что некоторые критические оценки остаются непонятными¹⁰. Это упрек к комментариям, также составленным Т. Вольф. Следует заметить, что точное комментирование критических взглядов Пушкина — еще не до конца решенная

задача. Многие неясности здесь связаны со сложностью и многоаспектностью пушкинской критической мысли.

Тем не менее значение работы, сделанной Т. Вольф, трудно переоценить. Красота и оригинальность эстетической мысли Пушкина будет, я уверен, источником многих интересных сопоставлений и размышлений для английских читателей и литераторов.

Наиболее значительным событием английского пушкиноведения несомненно явилась книга Джона Бэйли «Пушкин. Сравнительное исследование»¹¹. Эта работа заслуживает пристального внимания, ибо это первая на английском языке литературно-критическая монография о Пушкине, и к тому же одна из лучших, если не лучшая, в западной пушкиниане. Это итоговая книга. Она вобрала в себя 150-летнюю историю освоения пушкинского творчества в Англии, Америке, в западноевропейской культуре в целом. В то же время в ней широко используются открытия и достижения русского и советского пушкиноведения.

Пушкин рассматривается на фоне современной ему, предшествующей и последующей европейской литературы. Особый интерес представляют вопросы, связанные с восприятием творчества великого поэта западным читателем. В предисловии автора содержится интересный вывод: понимание и принятие Пушкина на Западе претягивает не только непосредственность его поэзии, но и, главным образом, отсутствие у западного читателя необходимых для правильной оценки творчества Пушкина моделей восприятия. Оно вызвано принципиальным отличием Пушкина от того, что читатель привык находить в произведениях европейских поэтов XIX—XX вв. По мнению Бэйли, Пушкин слишком далек от современного литературного, особенно поэтического, сознания.

«Постоянные указания на эклектичность гениального поэта и в то же время жалобы на то, что слишком мало его достоинств сохраняется при переводе, явно вызывают у читателя (западно-европейского. — В. С.) скептицизм, и это вполне естественно. Однако человек, не знающий латыни, может лишь принимать на веру достоинства Горация и принужден находить его памятник в позднейшей европейской литературе, у Шекспира и Ронсара, Бена Джонсона, Кэмпиона и Драйдена.

Оттого, что идея Гегеля и Гете о

⁶ Simmons, Ernest J. Rec. on: «Pushkin» by D. Magarshack, N. Y. Times book review, 1969, Feb. 16, I, p. 22.

⁷ Simmons, Ernest J. Pushkin, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. press, 1937. Книга эта недавно переиздана: Simmons, Ernest J. Pushkin, N. Y. 1964.

⁸ Pushkin A. S. On literature. Ed. by T. Wolff, London, Methuen, 1971, 588 p.

⁹ Pritchett V. S. The Conscious Art of Pushkin. New Statesman, 1971, Aug. 6, p. 180—181.

¹⁰ Rick s, Christopher. Russia's Greatest Poet, The Times, 1971, June 27, p. 28.

¹¹ B a y l e y, J o h n. Pushkin: A Comparative Commentary. Cambridge, University Press, 1971, 382 p. Подробное изложение содержания этой книги представлено в моем реферате в реферативном журнале «Общественные науки за рубежом», серия «Литературоведение», 1973, № 3. Здесь я останавливаюсь лишь на тех моментах, которые не вошли в реферат или кажутся спорными.

«всемирной литературе», основанная на способности романа отражать авторское отношение в форме развития действия, сейчас принята всеми — и читателями, и писателями, — языковой барьер не стал менее значительным. Развиваясь, языки теряют тяжесть первичных значений, становятся более гибкими и тем самым более личными, становясь прозрачной средой, через которую мы можем чувствовать и видеть (даже если объект наблюдения всего лишь автор)...

Большинство из нас принимает на веру величие классиков античности, судя о них лишь по тем интерпретациям, которые предлагают переводчики; чем дальше отстоит от нас образ мыслей и язык писателя, тем в большей степени мы вынуждены забывать о том, что в действительности сказано им, и сохранять лишь то, что понятно и имеет какое-то значение для нас. Пушкин, создатель современного поэтического языка и современной поэзии, для западного читателя оказывается скорее классиком, чем писателем нового времени» (стр. 7).

Основная часть книги Дж. Бэйли посвящена анализу произведений Пушкина, сгруппированных по жанровому принципу. Подробно рассматриваются все поэмы Пушкина, сказки и баллады, драматические произведения, проза. Отдельная глава посвящена «Евгению Онегину». Очень интересны сопоставления поэтических произведений Пушкина с типологически родственными им явлениями английской поэзии. Можно пожалеть о том, что увлекательные сравнения описаний природы в лирике Пушкина со стихами европейских поэтов, в частности Чосера, Вордсворта, Ламартина, Теннисона, Бодлера, Кольриджа, Китса и др., остались лишь случайными сближениями. Любопытен сравнительный анализ «Утопленника» и «Жениха» на фоне «Лесного царя» и «Фульского короля» Гете, «La Belle Dame Jans Mercis» Китса и «Леноры» Бюргера.

Жанровый или жанрово-тематический принцип сравнительного анализа не всегда однако проводится Дж. Бэйли с достаточной последовательностью. Из-за этого повисает в воздухе целый ряд весьма интересных выводов. Так, он называет «Медный всадник» величайшей политической поэмой XIX в. С этим хочется согласиться, но неясно, в ряду каких других произведений этого жанра рассматривает Бэйли «Медный всадник». Произведение Пушкина является, по мнению автора, одновременно и первой антиурбанистической поэмой. Здесь также хотелось бы услышать более подробные сведения о специфике «Медного всадника» в сравнении с чрезвычайно обширной антиурбанистической литературой прошлого и нынешнего веков.

При общем высоком уровне работы Дж. Бэйли следует оспорить некоторые ее положения. Это прежде всего касается разбора «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина». «Борис Годунов» слишком бли-

зок по духу Шекспиру, и в этом его слабость, считает Бэйли. С этим трудно согласиться. Такая близость может быть причиной неуспеха драмы Пушкина в Англии, но не может являться критерием оценки самобытного произведения русского гения. Близость Шекспиру — знак высокого достоинства произведения. Бэйли говорит также о несценичности, протекающей из-за слишком большой объективности в изображении истории, что приводит к исчезновению какой бы то ни было зависимости событий от действий героев.

Вопрос о сценичности «Бориса Годунова» по-прежнему остается открытым. Здесь и не может быть окончательных решений.

В интерпретации «Евгения Онегина» Дж. Бэйли следует в основном концепции В. Шкловского о пародийности как главной стихии произведения, что, конечно, сильно обедняет содержание романа. Эта неполнота отразилась на всей главе, посвященной «Евгению Онегину», сделав ее наименее удачной.

По-иному — очень интересно — автор разбирает южные поэмы Пушкина, в особенности «Цыганы», на фоне поэм Байрона и байроновской романтической традиции. Такой подход дает ему возможность выявить в пушкинских созданиях то новое, что перейдет потом к Стендалю, Бальзаку, Лермонтову, т. е. элементы реализма, историю появления и развития которых Бэйли тщательно прослеживает.

Особо ценен для советских пушкинистов сопоставительный анализ «Анджело» и «Пира во время чумы» Пушкина с их английскими источниками. Здесь Дж. Бэйли удалось найти много нового и важного.

Заслуживает внимания указание Дж. Бэйли на дословно близкие стихам из «Потерянного рая» Мильтона одно место в «Гавриилиаде». Вопрос о возможном раннем знакомстве Пушкина с рукописными русскими переводами этой поэмы не изучен. Быть может, однако, Мильтон дошел до Пушкина в шутливых пародиях Парни. Особое место уделено в книге «Маленьким трагедиям», в которых умение Пушкина соединять совершеннейшие по форме стихи с драматичностью диалога и индивидуальностью речи персонажей часто, по мнению Дж. Бэйли, превосходит мастерство Шекспира. Известно, что жанр драматических сцен Пушкина возник под влиянием драматических сцен Барри Корнуола, а именно одной из них — «Людовико Сфорцо». Дж. Бэйли выдвигает предположение о возможном знакомстве Пушкина и с другими сценами Корнуола (впервые напечатаны в 1819 г.), в частности с двумя — «Дон Жуан» и «Микельанджело».

Во второй из них главный конфликт пьесы — противопоставление готового на все ради искусства Микельанджело и юного беспечного Рафаэля. Первая сюжетно близка «Каменному гостю».

Главными особенностями пушкинского

творчества Дж. Бэйли считает гармоническое равновесие между рефлексивной и творческой потенциями его гения, уникальное для европейской литературы прошлого века; умение соединить блестящий поэтический слог с полной изображением жизни, свойственной лучшим образцам европейского романа; классическую строгость стиля, его точное соответствие жанру; отсутствие романтической размытости и субъективности образного содержания как в поэзии, так и в прозе.

Книга Дж. Бэйли является большим и серьезным вкладом в пушкиноведение. Помимо важных научных достоинств, это исследование обладает еще одним существенным качеством — актуальностью. Изучение творчества великого поэта в контексте развития всей европейской литературы представляется сейчас весьма перспективной областью пушкиноведения. Здесь имеются широкие возможности для сотрудничества советских и западных ученых. Книга Бэйли, безусловно, будет интересной и полезной рядовому английскому читателю. Она указывает правильный путь движения к Пушкину, восполняет то отсутствие необходимых моделей восприятия, о которых говорит Дж. Бэйли в предисловии к своей работе.

Вот что, однако, неприятно. Здесь и там в книге встречаются совершенно ненужные, а порой обидные замечания в адрес нашей современной культуры, в адрес советского строя. Эта маленькая ложка политического дегтя портит бочку хорошего меда.

Многочисленные¹² рецензии на монографию Бэйли можно с полным правом назвать восторженными. «Дж. Бэйли решил сделать невозможное — и это ему почти удалось», — пишет Майкл Гленни

¹² Эта книга вызвала свыше 10 рецензий.

и газете «Таймс»¹³. «Пушкин Джона Бэйли красив, очарователен, привлекателен. Это чрезвычайно точный портрет поэта, во многом близкого лейккистам, — пишет другой рецензент, Р. Фриборн. — Единственное, чего не хватает, — это ощущения незащитности поэтической души в ее борьбе с ложью и грубостью жестокого века»¹⁴.

Одна из наиболее интересных рецензий — в литературном приложении к «Таймс» — озаглавлена «Первый европейский реалист»¹⁵. В самом деле, хотя Дж. Бэйли сам не формулирует этот вывод, он логически вытекает из его работы. Этот важный и интересный результат не является новым для советского литературоведения, но принципиально нов для Запада.

Все рецензенты подчеркивают необходимость дальнейшего расширения знакомства английских читателей с творчеством и личностью великого русского поэта.

Настоятельная потребность в этом ощущается все сильнее. В одном из отзывов на эту книгу говорится:

«Парадоксально, что поэт, столь многим обязанный английской литературе, и в особенности В. Скотту, Шекспиру, Фильдингу, Стерну, Байрону, остается непонятым так долго»¹⁶.

Работы английских пушкинистов — Магаршака, Вольф, Бэйли — во многом восполняют этот пробел.

¹³ Glen n y, Michael. Pushkin. Man of Delight and Man of His Time. The Times July 12, 1971, p. 8.

¹⁴ Freeborn R. Rec. on: Bayley J. Pushkin. A Comparative Commentary. «Slavonic and East European Review», London, 1972.

¹⁵ Europe's First Realist. «Times literature supplement», London, 1971, July 30, No 3622, p. 879.

¹⁶ Pritchett V. S. The Conscious Art of Pushkin. «New Statesman», Aug. 6, p. 180.

ХРОНИКА

В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ ПУШКИНА

Накануне 175-летия со дня рождения Пушкина мы хотели бы рассказать о комплектовании московской пушкинской коллекции, а также кратко сказать о наиболее значительных разделах научной, экспозиционной и массовой работы.

Напомним, что с момента начала деятельности коллектива Государственного музея А. С. Пушкина прошло около 16 лет, а со дня открытия для посетителей — 13 лет.

Задача комплектования и сегодня для московского музея Пушкина весьма актуальна. Но мы вправе сегодня сказать, что первый этап пройден: создана новая московская пушкиниана, новая коллекция материалов, которая составляет фундамент музея. Как известно, собрание началось с нуля, и многие выражали сомнение в возможности создания нового музея, а когда он открылся, все еще считали новый музей чем-то вроде выставки, не имеющей музейного фундамента.

Сейчас изобразительные фонды музея составляют 14 тысяч единиц основного и 4 тысячи вспомогательного фонда; книжные фонды — около 55 тысяч томов, половина которых — редкие книги. Собраны все прижизненные издания и публикации Пушкина. Музей хранит фотодубликаты всех пушкинских автографов, оказавшихся необычайно нужными московским научным и издательским учреждениям. Эти данные означают, что в Москве ныне есть пушкинский музей.

Успех собирательской работы в огромной мере обусловлен общественной помощью, выразившейся в потоке даров, а также рекомендаций, которыми музей руководствовался в своих поисках.

Так, из указанного числа книг почти 40 тысяч подарены частными лицами или переданы безвозмездно организациями. Хотя численно и меньшую, но очень значительную часть составляют дары в изобразительных фондах. Среди них уникальные материалы, которые ныне являются гордостью московской коллекции: портрет Пушкина-ребенка (дар В. С. Якута); редкая литография с изображением Пушкина, февраль 1837 г. (от С. М. Громбаха); портрет певицы Е. П. Луниной (от ее потомков С. П. Филатовой и Е. П. Емельяновой); дагерротип С. Г. Волконского

1845 г. с собственноручной надписью М. Н. Волконской (от Е. Г. Никулиной-Волконской); портреты И. Г. Полетики (работы П. Ф. Соколова), В. А. Жуковского (работы Е. Р. Рейтерна) — дар Б. Е. Поповой, Париж; М. Н. Волконской с сыном на руках (работы П. Ф. Соколова), А. А. Олениной — дар В. Н. Звегинцова, Париж (последние четыре портрета получены при содействии доктора искусствоведческих наук И. С. Зильберштейна); четыре портрета от Ф. Е. Вишневого: лицейского товарища Пушкина М. А. Корфа, А. Н. Гончаровой, декабриста И. Д. Якушкина, Е. А. Давыдовой-Раевской; книга с уставом и собственноручными подписями членов Английского клуба в Москве (дар Н. В. и И. П. Кисляковых); первое издание трагедии Пушкина «Борис Годунов», 1831 г. (от М. С. Неймана).

А. А. Раменский подарил музею ценную книгу с владельческой надписью Пушкина. Это роман Степанова «Постоялый двор», 1835 г., посланный Пушкиным друзьям-декабристам в Сибирь. На форзаце запись, сделанная в 1875 г.: «Сия книга дар бесценный А. С. Пушкина невинно сосланным на каторгу в Сибирь братьям Муравьевым...». Второй дар Раменского — этюд И. И. Левитана с изображением омута в Бернове, где находилась мельница, по преданию, описанная Пушкиным в «Русалке».

Музей получил вклады и в виде больших ценных коллекций. Первое место среди них принадлежит «Библиотеке русской поэзии И. Н. Розанова» (около 10 тысяч книг, большая часть которых — первоиздания русских поэтов, начиная с 1730 г.) — дар вдовы ученого Ксении Александровны Марцишевской. Библиотека хранится в отдельном помещении и доступна для обозрения. Она стала музеем в музее, по ее материалам проводятся экскурсии; ученые, аспиранты допускаются к работе с редкой книгой. Чрезвычайно ценно участие К. А. Марцишевской — крупнейшего специалиста-книговеда — в повседневной деятельности Библиотеки.

В 1966 г. музей принял библиотеку покойного писателя Сергея Николаевича Голубова (дар вдовы Анастасии Владимировны) — около 3 тысяч книг по истории,



Рис. 1. Детский портрет Пушкина работы неизвестного художника.

в том числе очень редкие справочники по генеалогии, некрополи, мемуары, столь ценные в музейной научной работе.

По завещанию врача-офтальмолога А. С. Головиной из Калининграда (Московской обл.) в 1967 г. получена коллекция предметов прикладного искусства первой половины XIX в.: серебро, фарфор, стекло, ткани, вышивки — около 300 единиц. Десятки предметов пушкинской эпохи подарила писательница Л. А. Ямщикова-Дмитриева (литературный псевдоним Арт. Феличе).

Два академика Виктора Владимировича Виноградова Надежда Матвеевна Малышева передала в дар музею несколько десятков великолепных предметов прикладного искусства пушкинской поры.

Особенную ценность имеют авторские дары: работы советских пушкинистов — ученых, поэтов, художников, артистов. Среди них прекрасные работы Е. Ф. Белашовой, Т. А. Мавриной, Н. В. Кузьмина, Ю. М. Непринцева, В. М. Конашевича, А. И. Мищенко, В. М. Звонцова, П. Л. Бунина, В. Ф. Рындина, Э. П. Змойро, Л. И. Наумовой, В. А. Милашевского, В. Г. Бехтеева, С. М. Шор, А. З. Иткина, А. Г. Тышлера, Л. Р. Британиянского и др.

Свои книги с автографами и драгоценными надписями подарили музею едва ли не все пушкинисты — наши современники. Сотни книг своих новых стихов передали в «Библиотеку русской поэзии» поэты. Размеры статьи, к сожалению, не позволяют продолжить перечень даров. В книге даров ныне зафиксировано более 1200 имен. Огромная доля общественного участия придает собранию музея особую ценность, выражая любовь наших современников к Пушкину.

Важнейшим источником комплектования явились и приобретения. На первое место среди них поставим коллекцию эстампов, собиравшуюся в течение 40 лет покойным Яковом Григорьевичем Заком, верным другом московского музея, еще при жизни подарившим нам сотни листов. Среди приобретенных 4040 листов гравюр и литографий, выполненных мастерами XVII—XX вв., портреты Пушкина, его современников, писателей, исторических деятелей, о которых Пушкин писал, произведения которых читал и т. д. — путеводитель по Пушкину в подлинных изображениях. С приобретением коллекции собрание эстампов музея стало по своей ценности в один ряд с собранием Всесоюзного музея А. С. Пушкина.

В нашей коллекции эстампов ныне присутствуют такие редчайшие листы, как портреты А. Ф. Закревской (литография Е. Гейтмана, 1927 г.), Э. А. Волконской (литография неизвестного автора начала 1820-х годов), А. Г. Муравьевой (литография А. Васильевского с оригинала П. Ф. Соколова, 1826 г.), В. Л. Пушкина (гравюра лависом способом физионатраса, 1803 г.), В. А. Жуковского (литография М. Риттера конца 1820-х годов) и др.

Среди приобретений последних лет назовем несколько наиболее интересных: портрет С. Г. Волконской, акварель, повторение работы Беннера 1831 г. с оригинала Э. Изабе 1814 г.; парный портрет В. А. Жуковского и А. И. Тургенева в редкой технике физионатраса, 1810-е годы, Париж; портрет архитектора О. И. Бове, акварель неизвестного художника 1830-х годов; портрет Миньято Риччи, масло, работы неизвестного художника, 1820-х годов; ряд портретов 1820-х—1830-х годов работы Ж. Вивьена и П. Ф. Соколова в качестве типологических материалов; панорама «Екате-



Рис. 2. Портрет М. Н. Волконской с сыном работы П. Ф. Соколова.



Рис. 3. Портрет С. Г. Волконской работы Беннера 1831 г. (с оригинала Изабе 1814 г.).

рингофское гуляние 1 мая 1824 года» работы К. Гампельна, гравюра акватинтой с авторской раскраской; альбом знакомой Пушкина А. П. Елагиной с рисунками и портретами.

Приобретены работы советских художников и скульпторов — Н. П. Ульянова, В. И. Куманькова, Н. В. Ильина, К. И. Рудакова, Н. А. Андреева, А. М. Ненашевой, О. Н. Комова, Р. Б. Посядо и др.

Если говорить о работе музея как научно-исследовательского учреждения, то главным вкладом в изучение Пушкина мы считаем научную паспортизацию изобразительных и каталогизацию книжных фондов.

Мы можем с удовлетворением сообщить, что принадлежим к числу музеев, весь оригинальный фонд которых прошел научную паспортизацию, т. е. атрибутирован и прокомментирован с позиций искусствоведения и пушкиноведения. Паспорта на оригинальный фонд снабжены фотофиксациями.

Сосредоточение внимания научного коллектива именно на этой задаче позволило осуществить серию научных публикаций, содержащих новые выводы по атрибуции и отдельные открытия. Назовем лишь некоторые из них: Е. В. Павлова оригинальным методом убедительно доказала, что приобретенный музеем женский портрет (холст, масло, 1849 г.) исполнен художником И. К. Макаровым и изображает Н. Н. Пушкину-Ланскую («Литературная газета» от 31 июня 1972 г.). Н. Г. Винокур опубликовала статью по атрибуции неизвестного ранее портрета Е. П. Бакуиной работы О. А. Кипренского («Огонек», 1963, № 9). Результатом долгого изучения явились публикации Н. С. Нечаевой о месяце после и записью о смерти Пушкина («Литературная Россия» от 14 марта 1969 г.) и многие другие.

Ныне коллектив сотрудников музея (Е. В. Муза, И. А. Гладыш, Е. В. Павлова, Л. И. Вуич) на основе много-

летней научной паспортизации закончил составление первого в истории музея каталога альбома «Московская изобразительная пушкиниана» в объеме 20 печатных листов. В книге, принятой к изданию «Изобразительным искусством», воспроизведен и описан «золотой фонд» — наиболее интересные в научном и художественном отношении вещи из собрания музея, многие из которых впервые приобщены к государственной коллекции.

Результатом научно-библиографического изучения и кропотливого описания явился сданный в издательство «Книга» обширный комментированный каталог «Библиотеки русской поэзии И. Н. Розанова» объемом 50 печатных листов, авторы — К. А. Марцишевская, В. В. Гольдберг, И. Н. Поздняева, М. В. Яновский.

В 1969 г. вышла книга А. З. Крейна «Рождение музея», посвященная проблемам музейной профессии и опыту московского пушкинского музея.

Музей придает серьезное значение также научно-популярным изданиям, подготовка которых была бы невозможной без предварительного изучения музейных фондов. В издательстве «Советская Россия» вышла серия сувенирных изданий с публикацией материалов музея — автор Е. В. Муза: «Адресаты лирики Пушкина» 1967 и 1970 гг. «Друзья души моей», 1969 г., «Края Москвы, края родные», 1971 г. сдан в производство буклет «Быстрый карандаш» (о рисунках Пушкина). Выпущено два путеводителя по московскому музею, а также путеводитель по музею Пушкина в с. Берново Калининской обл. (С. Т. Овчинникова и Г. Г. Курочкина). В различных сборниках, журналах и газетах появилось не менее ста публикаций сотрудников музеев.

Сосредоточивая внимание на темах, связанных с изучением коллекций, музей, кроме того, подготовил ряд литературоведческих и иных работ.

К 175-летию Пушкина в издательстве «Советский композитор» выходит в свет фотোগрафический справочник «Пушкин в музыке», в котором собрана музыкальная пушкиниана за 150 лет — от композиторов-дилетантов, современников Пушкина,



Рис. 4. Портрет работы Н. П. Ульянова.



Рис. 5. Выставка «Портреты неизвестных в собрании ГМП».

до композиторов наших дней (20 печатных листов, авторы Н. Г. Винокур, Р. А. Каган).

Е. В. Музой сделана публикация писем декабриста А. Н. Панова («Литературная Россия»). С. Т. Овчинникова опубликовала исследование «Проблематика „Пира во время чумы“» (в сб «Пушкин. Статьи и материалы». Изд. Горьковского университета им. Лобачевского, 1971 г.).

В 1971 г. членами Совета содействия музея И. М. Ободовской и М. А. Дементьевым были обнаружены в ЦГАДА письма Н. Н. Пушкиной и ее сестер А. Н. и Е. Н. Гончаровых к брату — Д. Н. Гончарову, относящиеся к 1833—1836 гг. и отражающие обстановку последних лет жизни Пушкина. Частично письма с комментариями были опубликованы в «Литературной России» (23 апреля 1971 г.)

и журналах «Москва», 1973, № 10 и «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1974, № 1. Полностью эта переписка готовится к отдельному изданию в издательстве «Советская Россия».

С первых дней открытия музей принял эстафету московских Пушкинских чтений, начатую еще Обществом любителей российской словесности.

За 13 лет состоялось 165 открытых научных заседаний.

С каждым годом все большее число организаций и отдельных лиц обращаются в музей за научными консультациями и справками, число которых по неполной статистике уже превышает тысячу в год.

Важнейшим итогом всей собирательской и научной работы явились стационарная экспозиция и выставки музея. В 1961 г. открыты восемь залов с материа-

лами о жизни и творчестве Пушкина (1799—1837), спустя пять лет — залы «Мировая слава Пушкина» и «Пушкин и советская культура».

В основе экспозиции лежат подлинные материалы. За прошедшие годы ряд копий заменен вновь найденными подлинниками, а также введено множество новых материалов, однако без серьезного нарушения первоначального художественного плана экспозиции.

Объем фондов и накопленного опыта позволил московскому музею Пушкина принять участие в создании двух новых пушкинских музеев: в с. Берново Старичского р-на и г. Торжке Калининской обл. Научная, собирательская и художественная работа были целиком осуществлены С. Т. Овчинниковой, Г. Г. Курочкиной, художником Ю. Л. Керцелли.

На материалах музея созданы десятки выставок, работавших в самом музее и передвигавшихся по учреждениям Москвы и за ее пределами. Назовем лишь несколько наиболее значительных.

«Портреты неизвестных в собрании ГМП». Идея выставки родилась в процессе изучения и научного описания фондов. Целью экспериментальной выставки было привлечение общественности к изучению музейных вещей, к определению изображенных на портретах людей. Результаты оказались успешными: шесть неизвестных, изображенных на портретах, были узнаны и обрели имя.

Важным событием 1970 г. стала выставка «Портреты декабристов, исполненные Н. А. Бестужевым» (из собрания И. С. Зильберштейна). Демонстрировалось 76 портретов. Почти на всех есть автографы декабристов, а на некоторых надписи, адресованные художнику. Коллекция бестужевских портретов целиком выставлялась впервые.

К XXIV съезду КПСС музей открыл выставку «Пушкин в советском изобразительном искусстве», куда вошли лучшие произведения советских художников на пушкинские темы из фондов музея: Н. П. Ульянова, А. И. Кравченко, В. И. Шухаева, В. А. Фаворского, Н. В. Кузьмина, Ф. Д. Константинова, К. И. Рудакова, Т. А. Мавриной, В. М. Конашевича, А. А. Осмеркина, В. В. Дмитриева и др. (всего около 150 работ).

Недавно создана выставка «Увековечение памяти Пушкина (пушкинские музеи страны)».

На материалах коллекции эстампов Я. Г. Зака решена выставка «Их знал Пушкин. Женский портрет в гравюре и литографии». Выставка успешно демонстрировалась в Тюмени, Ялуторовске, Казани, Перми. Готовится выставка «Воспетые Пушкиным» (80 портретов).

Массовая работа музея является продолжением его научной, фондовой, экспозиционной, выставочной работы. Научные и популярные издания, публикации, телевизионные передачи, консультации — трудно подсчитать число людей, которые

воспользовались так или иначе музеем Пушкина в Москве.

Если же говорить об обычной, специфической форме массовой деятельности — посещаемости, то число посетителей превысило к настоящему времени миллион человек. Более половины обслужены экскурсиями. Музей располагает большим репертуаром обзорных и тематических экскурсий для взрослых и учащихся разных возрастов. Большое внимание уделялось школьным группам, факультативно изучающим жизнь и творчество Пушкина и поэтов его поры. В зрительном зале музея проведено более 800 вечеров и концертов с использованием лучших художественных сил страны. Вся эта работа велась и ведется исключительно на основах бескорыстного, общественного участия деятелей культуры.

Без всякого преувеличения можно сказать, что за последние десятилетия не было сценической площадки, с которой Пушкин звучал бы с такой регулярностью, в таком объеме и на таком художественном уровне, как это имело место в московском музее Пушкина. Дмитрий Николаевич Журавлев выступил в музее 39 раз, Петр Ильич Вишняков — 12, Иосиф Моисеевич Толчанов — 10, Яков Михайлович Смоленский — 32, Александр Яковлевич Кутепов — 42, Вячеслав Александрович Дугин — 19, Аркадий Иванович Смирнов — 16, Валерий Абрамович Токарев — 37 раз! Мы назвали лишь несколько имен. Перечень друзей музея, выступивших перед публикой, мог бы превзойти объем нашей статьи. В ряде вечеров органически соединяются выступления ученых, артистов, музыкантов, работников музеев, деятелей культуры, создается необычайно тесный и плодотворный контакт выступающих с публикой. Руководит этим разделом работы А. С. Фрумкина.

Традиционными стали вечера «Театр — Пушкину»: такие вечера подарили посетителям музея артисты Малого, Художественного, Вахтанговского театров, театров на Таганке и на Малой Бронной, группы солистов Большого театра. Также традиционны вечера «На фронте с Пушкиным» и другие, связывающие творчество Пушкина с нашей современностью.

Прежде чем сказать о перспективах и планах музея, воздадим благодарную память членам Ученого совета и ближайшим друзьям музея, ушедшим из жизни, чья добрая помощь заложила основы будущего: Екатерине Федоровне Белашовой, Виктору Владимировичу Виноградову, Леониду Петровичу Гроссману, Арусяк Георгиевне Гукасовой, Анне Гавриловне Бовшек, Наталии Львовне Дружининой, Якову Григорьевичу Заку.

Сцена музея освящена выступлениями Николая Дмитриевича Мордвинова, Рубена Николаевича Симонова, Василия Осиповича Топоркова, Натальи Григорьевны Ефрон.

Главная перспектива музея определена решением Исполкома Московского Совета депутатов трудящихся о передаче Госу-

дарственному музею А. С. Пушкина мемориального дома № 53 на Арбате. Здесь начато создание мемориального отдела. Развернулось изучение тем, связанных с пребыванием Пушкина в Москве, собирание материалов, экспериментальная работа по организации будущих экспозиций. Второй этаж, где была квартира Пушкина, куда после венчания он привез жену, где накануне справлял «мальчишник», где были его выдающиеся современники, будет решаться средствами максимально точного восстановления интерьеров в их историческом облике. Что касается восстановления обстановки, то существует несколько путей решения этой сложной музейной проблемы, о которых рано говорить.

В нижнем этаже будет расположена историко-литературная экспозиция с материалами о Москве того времени, ее жизни, экономике, культуре, журналистике, о пушкинском окружении.

В качестве дальних перспектив мы вынашиваем планы создания гораздо большего по масштабам пушкинского музея, для которого музей на Кропоткинской явился бы моделью. Это должен быть музей нового типа, который, по нашему замыслу, мог бы получить имя Московского дома Пушкина.

Всех, кому дороги задачи московского музея Пушкина, мы приглашаем к сотрудничеству и просим о помощи.

А. З. Крейн, Н. Г. Винокур, Е. В. Павлова

Технический редактор *Е. С. Кузьмишкина*.

Сдано в набор 9/IV-1974 г.	Т-06586	Подписано к печати 31/V 1974 г.	Тираж 3100 экз.
Зак. 387	Формат бумаги 70×108 $\frac{1}{16}$	Усл. печ. л. 8,4.	Бум. л. 3,0. Уч.-изд. л. 9,2.

2-я типография издательства «Наука». Москва, Шубинский пер., 10